

# REFERÊNCIAS INTRA E INTERMIDIÁTICAS EM UMA REESCRITURA DE *DOM CASMURRO*

**Mail Marques de Azevedo** (mail\_marques@uol.com.br)  
UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil

**Resumo:** *Dom Casmurro e os discos voadores* (2010), de Lúcio Manfredi, acrescenta gêneros de literatura de massa – ficção científica, terror gótico e outros – ao romance de Machado de Assis. Após examinar tentativas inadequadas de categorizar o texto, discutem-se suas relações intramidiáticas com o romance canônico e intermediáticas com filmes, séries de T.V. e animação. Embora não se observe articulação clara de diferentes mídias, é perceptível uma relação *indireta*. Trata-se de *referências* intermediáticas, como quer Irina Rajewski. Em uma tentativa de remodelar a mídia contemporânea, oferecendo experiência mais autêntica ou imediata, o texto é exemplo ilustrativo de um meio impresso que busca simular outras mídias, na cultura da realidade virtual de hoje, que exige *immediacy* – um contato mais íntimo com a realidade visual cotidiana e relação imediata com o conteúdo do meio reconstruído.

**Abstract:** Luciano Manfredi's *Dom Casmurro and the UFOs* (2010) adds popular culture genres such as science fiction and gothic terror to Machado de Assis' novel. After examining a couple of inadequate attempts at categorizing the text, this article discusses its intramediatic relationship with the canonic novel, as well as its intermediatic use of techniques and forms of other media. Though no clear articulation of media is evident in the text, there is a perceptible *indirect* relationship. It would be an example of intermediatic *references*, according to Irina Rajewski. The text's attempt to refashion contemporary media, by offering the reader a more authentic or immediate experience, is an illustrative example of a printed medium that simulates other media, in order to meet the demands of today's virtual reality culture for *immediacy*, that is, a more intimate contact with daily visual reality and the immediate relation with the content of the reconstructed medium.

**Palavras-chave:** Intermedialidade. Remediação. Reescritura. *Dom Casmurro*.

**Keywords:** Intermediality. Remediation. Rewriting. *Dom Casmurro*.

*Dom Casmurro e os discos voadores* (2010), de Lúcio Manfredi, é um exemplo brasileiro da tendência atual de reescrever obras literárias canônicas como combinações de gêneros variados de literatura de massa – ficção científica, terror gótico, ou outros – que têm grande impacto sobre o público em geral. A publicação faz parte da série **Clássicos Fantásticos**, da editora Lua de Papel/Leya, que acrescentam o sobrenatural e o grotesco a obras de Machado de Assis, José de Alencar e Bernardo Guimarães. Mutantes, vampiros e seres extraterrestres tornam-se parte da ação, ou, no caso de *Dom Casmurro e os discos voadores* (Fig. 1), discutido neste artigo, os protagonistas do enredo.

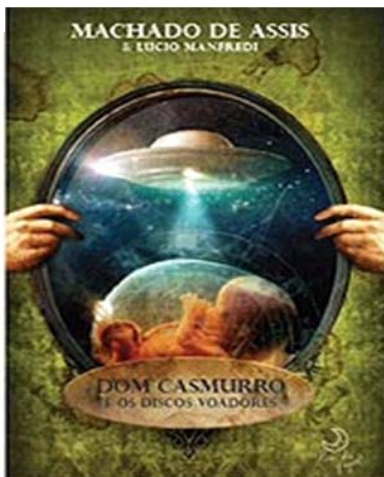


Figura 1 - Capa do livro *Dom Casmurro e os discos voadores*

Fonte: <http://livraria.folha.com.br/catalogo/1151384dom-casmurro-e-os-discos-voadores>

A conexão ruidosa dos nomes MACHADO DE ASSIS & LÚCIO MANFREDI como co-autores de *Dom Casmurro e os discos voadores*, na capa do livro, apresenta um problema teórico quanto à classificação do texto. Se adaptação do clássico, apenas o nome de Manfredi deveria identificar a autoria. O fato de que o próprio Machado de Assis flertou com o fantástico na ficção curta, como aponta Manfredi, não nos permite considerá-lo um escritor de ficção científica. Como primeira solução é possível considerar o

texto como um híbrido, embora o mero emprego do termo não identifique os membros da hibridização.

Lúcio Manfredi, o autor de *Dom Casmurro e os discos voadores*, escreve “autêntica” ficção científica e já publicou histórias em várias coletâneas do gênero. Assim, dispunha de alguns trunfos na recriação do romance canônico de Machado em forma de aventura intergaláctica. Primeiramente, a familiaridade com a ficção científica. Acrescente-se o conhecimento do trabalho original pelo público, se não adquirido diretamente do texto, certamente por meio de suas adaptações intermediárias: o romance já fora traduzido para o cinema – *Dom* (2003) dirigido por Moacyr Góes – e adaptado para a microssérie *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho para a TV Globo. Em terceiro lugar, seu trabalho com outras mídias como *scriptwriter* de minisséries e programas humorísticos da Rede Globo. Dadas as circunstâncias, a intermedialidade, considerada como “cruzamento de fronteiras entre as mídias e a hibridização” (RAJEWSKI, 2012b, p. 16), fornece meios para refletir sobre o texto de Manfredi.

A influência avassaladora do cinema e da televisão sobre as novas gerações de escritores cobra seu preço. Exige-se do autor a decisão de aderir aos recursos da mídia audiovisual, a fim de atrair leitores, alimentados de imagens visuais e sonoras desde a primeira infância. Daí nosso argumento de que fatores sociais e econômicos estão na raiz da proliferação de híbridos de alta e baixa cultura, no Brasil, como no restante do mundo.

Histórias de mundos mágicos e de seus habitantes vêm sendo exploradas por uma sucessão de autores – alçados instantaneamente à categoria de *best-sellers* – adaptadas de imediato para o cinema e, na sequência, transformadas em artefatos de cultura de massa: desenhos animados, quadrinhos, *pulp fiction*, remixagem de música popular, bem como camisetas, jogos, bonecos ou outras formas quaisquer produzidas pela indústria cultural. É o caso do fenômeno cultural criado por J.K. Rawlings, a série Harry Potter, cujas vendas atingiram o número impressionante de um bilhão de cópias desde a primeira publicação em 1977.

Já em 1957, Roland Barthes examina toda a parafernália de artefatos de cultura de massa na obra *Mythologies*. Considerando que a linguagem não é um veículo transparente de comunicação, mas um meio de repressão usado pelas elites burguesas para submeter as classes inferiores, Barthes faz uma crítica ideológica da chamada cultura de massa e uma análise semiológica da linguagem. Em sua visão, artefatos culturais produzidos em massa

destinam-se a serem consumidos pelas classes populares como marcos indicadores de padrões ideais de vida a serem alcançados a qualquer custo, trazendo novos lucros para a produção capitalista.

O objetivo do lucro preside igualmente às tentativas de editores de chegar ao grande público leitor, servindo-se dos mecanismos de outras mídias. “Convoca-se o popular para dialogar com o erudito, retrabalham-se os formatos mais difundidos pelos meios, para daí o escritor extrair um caldo equilibrado” (SÁ, 2010, p. 31).

Obras como *Orgulho e preconceito e zumbis* (2000), de Jane Austen e do americano Seth Grahame-Smith, que seriam certamente incluídas por Barthes em suas mitologias como produtos de *marketing*, são os modelos precursores ou, possivelmente, o **modelo** precursor da tendência. Diante da tarefa, proposta pela editora Quirk, de escrever um livro que respondesse à tendência de infração criativa dos jovens de hoje que, mais do que meros consumidores, detêm a tecnologia necessária para transformar e remixar as mais diversas mídias, Grahame-Smith transformou as heroínas de Jane Austen em impiedosas caçadoras de zumbis. O autor cumpriu a tarefa em apenas seis semanas, mas, mesmo assim, acertou na mosca, uma vez que *Pride and Prejudice and Zombies* (2009) vendeu um milhão de cópias em poucos dias, enquanto a Quirk, uma editora obscura na época, tornou-se conhecida. *Abraham Lincoln: caçador de vampiros*, o segundo *blockbuster* do autor (2010), foi logo adaptado para o cinema (2012).

A intermedialidade vista como “categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (RAJEWSKI, 2012a, p. 23), é particularmente apropriada para a análise de *Dom Casmurro e os discos voadores*, produção cultural que cria relações intramidiáticas – ao texto de Machado, obviamente – e intermediáticas – a séries televisivas e a estratégias cinemáticas ou *stop-motion* da animação. Trata-se de referências, como quer Irina Rajewski, uma vez que “é apenas *uma* mídia que está presente em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere)” (p. 25-26).

No contexto atual, a mídia – particularmente a mídia eletrônica – não apenas domina o lazer, mas estabelece posições políticas e comportamentos sociais; determina a vida cotidiana e até mesmo a aparência do indivíduo: a perfeição física deixou de ser ideal exclusivo das mulheres para se tornar objetivo comum. Sem cair “na armadilha do determinismo tecnológico”, afirmam Bolter e Grusin (2002, p. 19), é possível dizer que as

novas mídias digitais não são agentes externos, mas emergem de dentro dos contextos culturais e remodelam outras mídias, que estão imersas no mesmo contexto ou em contextos similares. Para Dick Higgins (2012), a abordagem intermediária, não compartimentalizada, é uma demanda do mundo atual, em que “a separação em categorias rígidas é absolutamente irrelevante” (p. 41). Em virtude da materialidade monolítica do meio literário, o cruzamento de fronteiras se faz, primariamente, entre gêneros. Do realismo iconoclasta do texto de Machado a versão de Manfredi leva o leitor, em um passe de mágica, aos mundos subjacentes ao modo fantástico.

### **O fantástico em *Dom Casmurro e os discos voadores***

#### **WARNING – AVISO**

**Esta é uma obra de ficção baseada na obra original escrita por Machado de Assis e publicada em 1899.**

**Toda semelhança é proposital e as diferenças também. Aqui você encontra uma nova versão do clássico, com todos os exemplos do imaginário que povoam nossa literatura. (MANFREDI, 2012, p. 2)**

A primeira parte do aviso, em evidência na segunda página de *Dom Casmurro e os discos voadores*, constitui informação concreta sobre a obra “original” de Machado. Não é o caso, porém, de “Toda semelhança é proposital assim como as diferenças” que subverte as expectativas em avisos dessa ordem de que qualquer semelhança “é mera coincidência”. Inversão de regras básicas – quer do mundo factual **exterior ao texto** ou do mundo **interior do texto** como recriados pela narrativa – é a característica básica do Fantástico, na concepção de Eric Rabkin (1977). Esta premissa será importante em nossos comentários sobre o texto de Manfredi.

A ficção científica é um gênero essencialmente fantástico e constitui uma categorização bastante ampla para abranger uma imensa variedade de textos. Nossa pergunta é se os produtos híbridos de cultura de massa, em estudo, constituem realmente exemplos de ficção científica. Esta não é uma preocupação de Rabkin (1977), que considera a denominação extremamente elástica, “forçada a diferentes tipos de serviço: da viagem a Laputa em *Gulliver’s Travels* (1726) e o *Icaromenippus* de Luciano de Samosata, anterior ao ano 120 A.D. até a série *Guerra nas estrelas*”. Suas observações seguintes

são particularmente apropriadas para pôr em relevo os problemas inerentes ao gênero: “E há outros trabalhos [...] que deslizam para dentro e para fora do gênero quase que imperceptivelmente” (p. 118-119).

Existem tentativas de definir as infundáveis combinações de tecnologia e gêneros de apelo popular que surgem nos dias de hoje, com o objetivo de satisfazer a um público crescente, que tem demandas variadas: *slipstream*=ficção científica + fantasia + corrente central da prosa de ficção (mainstream); *steampunk*=ficção científica + máquinas a vapor (steam) + cenário do século dezenove.

Mais do que com a ficção científica, Lúcio Manfredi identifica-se com a literatura *slipstream* que combina o fantástico e o realismo, cruzando as fronteiras entre os gêneros. *Dom Casmurro e os discos voadores* é “quase uma materialização do ideal *slipstream*”, afirma (DUME, 2012). Não considera adequada, porém, a denominação *steampunk*, para definir seu romance, apesar do cenário do século dezenove e das naves espaciais anacrônicas. O foco principal de seu trabalho continua a ser a relação entre Bentinho e Capitu. Manter a mente aberta, afirma, permite uma leitura mais rica e compensadora do texto.

São recorrentes no romance os indícios de que existe algo de estranho no mundo descrito por Bentinho, especialmente em Capitu. O episódio da inscrição dos dois nomes, Bento e Capitu, no muro que divide as duas casas adquire contornos misteriosos, já nos capítulos iniciais. A Capitu de Manfredi anda sempre a traçar hieróglifos, “figuras abstratas, círculos e espirais [...] figuras geométricas, quadriculados e reticulados; [...] triângulos para cima e triângulos para baixo” (MANFREDI, 2010, p. 35). Mas, desta vez as figuras estranhas circundavam os nomes dos enamorados. O adolescente de quatorze anos responde com um sorriso “abobado”, invadido pela emoção que faz tremer suas pernas, mas a voz de Dom Casmurro se interpõe, cheia de suspeita:

Depois de muito refletir, eu me pergunto se aqueles símbolos não são a causa secreta que contribuiu para elevar meus sentimentos por Capitu a alturas inimagináveis para os meus quatorze anos. Por mais bela que fosse a aparência de Capitu, por mais cuidadosamente *planejada* para ser bela, certamente não seria o suficiente para explicar tamanha obsessão, seria? (MANFREDI, 2010, p. 35-36)

Manfredi utiliza-se da contraposição da perspectiva ingênua de Bentinho ao amargor pessimista do narrador Dom Casmurro, como prolepse do sobrenatural: “– E um punhado de símbolos rabiscados na parede por acaso explica? – perguntará o leitor, compreensivelmente cético” (p. 36). Na concepção de Rabkin (1977), o fantástico é uma qualidade proveniente de reversões de expectativas, que pode ser reconhecida mediante observação de certos sinais: a) reação de personagens; b) afirmativas de narradores; c) sinais do autor implícito. A ênfase na palavra **planejadas**, como sinal do autor implícito, completa as condições para o reconhecimento do fantástico no texto de Manfredi.

### **Relações intramidiáticas: Machado de Assis e Lúcio Manfredi**

*Dom Casmurro*, o texto “original”, ou hipotexto, na terminologia de Gérard Genette, é o terceiro romance na trilogia *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), obras experimentais escritas por Machado de Assis, no auge de sua carreira de romancista. O estudioso e crítico literário britânico John Gledson (1998), que pesquisou a fundo a obra de Machado, é admirador entusiasta do escritor brasileiro:

Machado de Assis is an anomaly among the great novelists of the 19th century: a Brazilian but with no tropical lushness and grandiloquence to conform to ‘Latin American’ stereotypes of his day [...] a realist but one who constructed his greatest novels including *Dom Casmurro*, in the willfully digressive style of the antirealist Laurence Stern.<sup>1</sup>

O realismo de Machado de Assis, conjugado ao estilo digressivo antirrealista à maneira de Stern, pode ser visto como um facilitador da releitura do texto. As digressões no texto de Manfredi oportunizam a criação de suspense e, conseqüentemente, a reversão de expectativas que sinaliza o fantástico.

O romance *Dom Casmurro*, sem dúvida a obra mais conhecida de Machado, deve seu título ao apelido dado ao protagonista-narrador, Bento Santiago/Dom Casmurro que explica seu significado para o leitor: “Não consulte dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão,

mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo” (ASSIS, 1997, p. 33).

O adjetivo “casmurro” combina com o caráter sombrio e o isolamento do personagem, que vive só em um subúrbio do Rio de Janeiro, onde começa a escrever sua história de vida, a fim de lutar contra a monotonia de seus dias. A data é o final da década de 1890, mas a narrativa recua até os anos 1850, quando recorda os tempos de juventude e o amor por Capitu, sua vizinha de porta. Os jovens são amigos de infância e demoram a perceber que a amizade se transformou em amor. Isso é verdade no que diz respeito a Bentinho, pelo menos.

Para complicar as coisas, Bentinho está destinado ao sacerdócio – depois de uma gravidez mal sucedida, sua mãe, Dona Glória, prometera dedicar o próximo filho a Deus, caso nascesse bem e saudável. Os namorados conseguem impedir a ida de Bentinho para o seminário, casam-se e são felizes. Mas o ciúme irracional do jovem esposo e a suspeita crescente de que sua bela Capitu, de olhos oblíquos de cigana dissimulada, o traiu com seu melhor amigo, Escobar, transforma-o no sombrio Dom Casmurro. Machado de Assis não oferece resposta à questão crucial do romance: a culpa de Capitu é real ou simplesmente o produto do ciúme irracional e da imaginação fértil de Bentinho e o debate resultante vem deleitando leitores, críticos e pesquisadores há cento e cinquenta anos. Evidências existem para ambos os argumentos: Capitu pode ser tanto a esposa virtuosa vítima da desconfiança, culpada apenas de possuir uma beleza misteriosa, ou uma sedutora irresistível.

Em razão principalmente da natureza digressiva da reconstrução de memórias passadas, o narrador Bento Santiago, o Dom Casmurro da velhice, repetidas vezes lembra seus leitores de que estão lendo um livro e não vivendo vicariamente a vida de outras pessoas. Ao dirigir-se diretamente aos leitores, o narrador, Bento Santiago, estabelece distância entre ele próprio e Bento Santiago, o personagem que vive as experiências lembradas. Recorrentes também são as alusões ao ato de escritura da narrativa. As intrusões sistemáticas do narrador põem em relevo a natureza artificial da criação literária: “Agora que já expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão” (ASSIS, 1997, p. 34).

As referências metaficcionalis à construção do texto contrastam com o realismo primário do assunto: uma família brasileira típica de sua



classe social, vivendo da riqueza adquirida na exploração da terra pelo trabalho escravo. É principalmente o discurso do narrador que enfatiza a combinação de descrições realistas do cenário com a sutileza subjacente a cada frase do romance e com a poesia pura e simples.

Um coqueiro, vendo-me inquieto e adivinhando a causa, murmurou de cima de si que não era feio que os meninos de quinze anos andassem nos cantos com as meninas de quatorze, ao contrário, os adolescentes daquela idade não tinham outro ofício, nem os cantos outra utilidade. Era um coqueiro velho, e eu cria nos coqueiros velhos, mais ainda que nos velhos livros. Pássaros, borboletas, uma cigarra que ensaiava o estio, toda a gente viva do ar era da mesma opinião. (ASSIS, 1997, p. 50)

É realmente uma grande responsabilidade adaptar ou recriar tanta perfeição, mas houve tentativas anteriores à de Manfredi, tais como *Amor de Capitu* (2008) do nosso Fernando Sabino, cuja intenção de reescrever o texto vem explicitamente declarada na capa do livro: “O romance de Machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro”. Não existem dúvidas quanto à autoria, uma vez que o nome de Machado não figura como coautor, mas a referência chama a atenção para a autoria do hipotexto e para a reversão do ponto-de-vista narrativo. Uma pesquisa extensiva certamente revelaria exemplos de relações intramidiáticas de outras obras com o romance.

As intenções do escritor do século XXI, Lúcio Manfredi, foram divulgadas em entrevistas a Paula Dume (2013), para a livraria da *Folha de São Paulo* e na série de entrevistas com os escritores do projeto **Clássicos Fantásticos**, postadas por Hector Lima em seu blog Goma de Mascar (2013). Manfredi afirmou a ambos seu profundo respeito por Machado de Assis – o escritor que todo brasileiro deve ler – e o desejo de escrever uma versão de *Dom Casmurro* que preservasse os elementos essenciais do romance, embora em um novo contexto fantástico. É compreensível, portanto, que se tenha utilizado em sua reescritura do *stock-in-trade* da ficção científica, o gênero que praticara antes: discos voadores, robôs, seres extraterrestres e planetas desconhecidos. Manfredi acredita que sua versão de *Dom Casmurro* não é de modo nenhum uma heresia a ser condenada pelos puristas.

Ao falar em intenção do autor, arrisco-me a contristar os teóricos. Mas amparo-me em Wayne Booth, quando se refere ao autor implícito em contraposição ao autor em carne e osso: restringir-se a questões teóricas e estruturais impede o leitor de *experimentar* a obra como pretendido; ao recriarmos a obra como pretendido, parecemo-nos cada vez mais com o Autor Implícito, o que nos permite acompanhar o processo de criação.

Em nota do autor, nas páginas finais do romance, Lúcio Manfredi (2010) explica a origem dos termos utilizados no texto, particularmente o emprego do vocabulário científico atual – *interface, firewall, redes neurais*, etc. – pelos personagens alienígenas:

É óbvio que alienígenas reais utilizariam palavras diferentes, mas espero que também seja óbvio que essa linguagem seria tão incompreensível para o leitor quanto o nosso jargão técnico é para Bentinho. Em nome da clareza, preferi o anacronismo. Entenda-se (sic) esses anacronismos deliberados como uma licença poética. (p. 261)

Manfredi cruza diversas fronteiras ao transitar livremente entre o realismo de *Dom Casmurro* e formas particulares da ficção científica no século da tecnologia. A expressão paradoxal “alienígenas reais” ilustra a despreocupação do autor com problemas semânticos e de gêneros. Irina Rajewski afirma que “o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade” (RAJEWSKI, 2012, p. 52). Quer consideremos a estrutura do texto de Manfredi como intra ou intermediária, existe, como vimos, um atributo comum óbvio entre ambas, o emprego do fantástico.

O aviso inicial do autor de que pretende utilizar-se de “todos os exemplos do imaginário que povoam nossa literatura” concretiza-se na inserção de vários gêneros ligados ao fantástico – a ficção científica, o mistério gótico, contos de fadas, além, evidentemente, dos recursos da moderna tecnologia. O texto revela os passos previsíveis em uma remixagem de gêneros dessa natureza: instâncias de prolepse, suspense crescente, pistas que adensam o mistério, toda a parafernália associada a viagens intergalácticas e, como num romance policial, a “exposição retrospectiva” (título do capítulo 108) que esclarece pontos obscuros.

*Dom Casmurro e os discos voadores* retém basicamente os personagens e o enredo romântico de Machado: a história do amor adolescente de

Capitu e Bentinho, seu casamento e a suspeita inalienável do jovem marido de que a esposa o trai com o melhor amigo do casal, Escobar. A revelação do grande segredo – Capitu e Escobar são na realidade seres extraterrestres (os aquepalos) que vivem entre os humanos para protegê-los de seus inimigos (os anunaques), cujo objetivo é destruir a humanidade – não diminui os ciúmes e a repulsa de Bentinho. Ele é incapaz de aceitar que Capitu tivesse sido “programada” para adequar-se a tudo que desejava numa mulher. Nem se sente apaziguado ao saber que os “circuitos emocionais” de Capitu tinham sido igualmente programados para amar apenas a ele, desde “o primeiro momento em que se viram” (MANFREDI, 2010, p. 245). Os aquepalos são regidos por uma força superior muito rígida, a *Legislatura*, e Bentinho revolta-se contra a ideia de ser-lhe imposto o que deve sentir.

O destino dos personagens de Manfredi é paralelo ao desenlace do romance de Machado, em que apenas Dom Casmurro ainda vive, no Rio de Janeiro do final do século XIX, isto é, “no mundo exterior ao texto como recriado pelo próprio texto” (RABKIN, 1977, p. 120).

Capitu e Ezequiel, o filho rejeitado por Dom Casmurro, habitam Abzu, no mundo de Sirius. Um cartão postal enviado pelo jovem – que viera visitar o pai algum tempo antes – pede ao velho amargurado que se lembre dele e de sua mãe: “Parto para Abzu amanhã. Pense em nós quando olhar para o céu. Ass. E.” (MANFREDI, 2010, p. 254).

Escobar é morto por José Dias, o agregado, figura peculiar na estrutura estagnada da sociedade conservadora brasileira do século dezenove – pessoa empobrecida, homem ou mulher, teoricamente livre, mas dependente da generosidade e dos caprichos de um benfeitor rico – transformado em um androide a serviço dos anunaques.

Tanto os aquepalos, os bons sujeitos da trama, como os anunaques, são governados e julgados pela *Legislatura*, “a consciência coletiva que reside nas dobras do contínuo espaço-tempo” (MANFREDI, 2010, p. 230). Escobar e Capitu são híbridos, produtos de cruzamentos entre humanos e aquepalos, como parte de um programa em curso desde o século XVI. Capituzinha e Ezequiel, seus filhos com os respectivos consortes, pertencem à vigésima quinta geração de híbridos.

Dom Casmurro, o contador da história, não sofre mudanças na conclusão de ambos os textos. No capítulo 148 de Machado, o último do romance, intitulado “E bem, e o resto?”, o narrador lamenta que seu primeiro amor e seu melhor amigo, ambos tão caros ao seu coração, se

tivessem unido para traí-lo. No capítulo de mesmo título, em Manfredi, Dom Casmurro está num dilema: ou sua fantástica história é verdadeira, mas definitivamente não o produto de uma mente doente, ou, ao contrário deve admitir que havia trocado o único amor de sua vida por “um erro e uma ilusão de proporções colossais” (MANFREDI, 2010, p. 257).

Manfredi complica a questão com o acréscimo de um epílogo surpreendente ao seu clássico fantástico. O narrador reaparece como um suposto escritor de ficção científica mentalmente abalado, uma autoridade em Machado de Assis, chamado Felipe Cadique, internado em um hospital psiquiátrico, no ano de 2012. Em seus delírios, luta para convencer alguém – um médico, uma enfermeira ou outro paciente – a avisar a Legislatura de que os anunaques haviam quebrado a trégua e ameaçam destruir a humanidade. Cadique se identificara com Bentinho e acreditava que estava vivendo no mundo do romance. “Mas na visão remixada por sua esquizofrenia, o mundo do livro incluía alienígenas, e Capitu convertera-se em uma figura só parcialmente humana” (2010, p. 259). Cadique está sob os cuidados do doutor Simão Bacamarte, homem compassivo que, somos informados, detesta dias chuvosos porque as guelras em seus ombros ficam particularmente dolorosas (2010, p. 260).

Simão Bacamarte é o protagonista daquele que talvez seja o conto mais famoso de Machado de Assis, “O alienista”, história do médico alienista e seus conceitos variáveis de loucura, segundo os quais interna pacientes indiscriminadamente. Ao final, conclui que ele mesmo é louco e se torna o único interno do próprio asilo. Por uma **coincidência proposital**, oximoro que se encaixa no aviso inicial de Manfredi, *O alienista caçador de mutantes* (2010), de Machado de Assis e Natália Klein, é um dos títulos da série Clássicos Fantásticos, da Editora Leya.

Com a introdução do novo personagem, Manfredi inverte ainda uma vez as expectativas do leitor, que julga ter atingido o desenlace da trama: Capitu é um ser extraterrestre, Dom Casmurro, um ciumento incorrigível, mas em seu juízo perfeito e Cadique, um maluco que habita o mundo fictício de Machado de Assis e de sua versão remixada. Um Simão Bacamarte aquepalo, porém, sinaliza que a história continua.

Manfredi se utiliza dos personagens secundários de Machado para construir os pilares de seu mundo fantástico. Tio Cosme, um dos três viúvos na casa – além dele, dona Glória e Prima Justina – é apaixonado por estrelas, constelações e sua história. É o primeiro a mencionar o nome *Sírius* (já no

segundo capítulo), bem como a *coisa* estranha que vira através da luneta, na noite anterior à chegada da família Pádua. Tio Cosme é instrumental na introdução da atmosfera de mistério, do inexplicável e amedrontador. A *coisa*, descobre-se mais tarde, é um disco voador, o *locus* dos acontecimentos finais (capítulos 102 a 116) que terminam com a recusa de Bentinho de aceitar a “traição” de Capitu e o desaparecimento da sempre enigmática personagem.

José Dias, o agregado que tem a função crucial de disparar eventos no enredo de Machado, é transformado em um androide destituído de sentimentos, que desempenha papel igualmente relevante na versão fantástica. Seu modo de caminhar vagaroso, mas cuidadosamente calculado, no texto original “um completo silogismo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão” (ASSIS, 1997, p. 38), transforma-se em um andar estranhamente mecânico, acompanhado de voz metálica.

Quando Escobar toca num ponto especial no pescoço da criatura, seu peito se abre, pondo à vista um painel com vários objetos estranhos, ao invés de coração e pulmões. Enquanto Bentinho olha estupefato, José Dias toca novamente no pescoço, seu peito se fecha e ele retoma sua postura anterior de rígida dignidade. “O termo técnico é androide”, explica Capitu (MANFREDI, 2012, p. 224).

Prima Justina ultrapassa seu velho caráter desagradável, especialista em fazer comentários mordazes que deixam Bentinho desconsertado. Quando a crise atinge o clímax, Escobar morto no chão, José Dias prestes a atirar em Capitu e uma batalha furiosa entre as naves espaciais, o disco aquepaliano e a nave em forma de xícara dos anunaques, Prima Justina emerge, em forma de uma névoa esbranquiçada “que foi coalescendo aos poucos”. O primeiro impulso de Bentinho é sentar-se no chão e rir a bandeiras despregadas. Mas a visão dos traços da aparição, retorcidos em uma máscara de fúria, é avassaladora: “Era uma fúria inumana, uma ira santa, a cólera dos deuses que chamejava de seus olhos.” “Sempre desconfiara que prima Justina não era inteiramente humana. Agora descobria que ela era um avatar da Legislatura” (MANFREDI, 2010, p. 241).

A nave dos anunaques é destruída, mas tanto atacantes quanto atacados são condenados a cento e quarenta e dois anos de inatividade na terra, aguardando pronunciamento final da Legislatura. Sua representante, prima Justina, desaparece depois de pronunciar a dura sentença, levando José Dias com ela.

E o par de amantes da história? Bentinho se arrepia diante da ideia de ter sido um mero peão no esquema genético dos arquepalos. “Não passo de um reprodutor. Um animal selecionado e tratado para melhorar a qualidade do rebanho” (MANFREDI, 2010, p. 246). Sem se comover com as lágrimas de Capitu, “sangrando com feridas internas e externas”, volta-lhe deliberadamente as costas, aos olhos de ressaca e ao canto de encantamento da sereia, que não tem outro propósito que “nos fazer dançar conforme a música” (p. 244-45).

De volta ao “mundo real”, Bentinho encontra apenas os empregados numa casa vazia. Quando faz indagações sobre Escobar, porém, um vizinho lhe diz que a família havia partido naquela manhã. O próprio vizinho falara com eles. O retorno à realidade interior do texto afasta o leitor da ideia de mundos fantásticos alternativos, a não ser pelo cartão de Ezequiel e, mais tarde, o epílogo surpreendente. Assim, as expectativas do leitor são repetidamente controvertidas. São as tantas inversões que tornam o texto mais fantástico, na concepção de Rabkin (1977).

## Referências intermediáticas

Em *Remediation: Understanding New Media* (2002), onde focalizam primariamente as mídias digitais atuais, Jay David Bolter e Richard Grusin chegam à conclusão de que “*toda* mediação é remediação”, compreendendo “remediação” como uma espécie particular de relação intermediática:

No medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media any more than it works in isolation from other social and economic forces. What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media. (BOLTER & GRUSIN, 2000, p. 15)<sup>2</sup>

As referências de Lúcio Manfredi ao processo de composição de seu híbrido, na já citada nota do autor, ilustram o mecanismo de remediação que embasa tanto a remodelação da mídia antiga – o texto realista de

Machado de Assis – para responder aos desafios da mídia tecnológica, como a criação de um novo gênero literário, ainda não definido, que engloba elementos de mídias eletrônicas visuais diversas.

Não se distingue no romance articulação de formas midiáticas específicas. Dispomos apenas do texto de Manfredi, mas um texto que vai evocar no leitor a lembrança de filmes, séries televisivas, vídeo games e, principalmente, animações. É evidente que outra mídia vai “‘estar em jogo’, mas de maneira *indireta*” (RAJEWSKI, 2012b, p. 62).

Para criar as civilizações dos aquepalos e anunaques, Manfredi utilizou-se tanto de informações antropológicas – lendas e crenças de povos primitivos – como de teorias conspiratórias que circulam na Internet: uma das favoritas dos fanáticos é “a tese de que a Terra é secretamente dominada por alienígenas reptilianos infiltrados nos altos escalões”, aos quais o escritor britânico, David Icke, dá o nome de *annunakis*. Note-se que o tema é recorrente no cinema contemporâneo. Mas o nome não é original: na mitologia suméria, são os deuses que criaram o homem para transformá-lo em escravo a seu serviço. A origem do nome aquepalos é rastreada aos mitos da tribo Dogon, do Mali, cujo deus-peixe Nommo veio de Sirius para lhes trazer cultura e civilização (MANFREDI, 2010, p. 262). Daí a função de vilões e heróis, respectivamente, que Manfredi lhes atribui no enredo.

De uma representação pictórica primitiva provém a descrição do Nommo-Dagon, o chefe e sacerdote que guia as naves aquepalos “em meio aos labirintos do hiperespaço”. Um ser repulsivo, sem pernas, rabo de peixe, quatro longos braços em forma de tentáculos, no primeiro dos quais Bentinho observa uma dupla de guelras idênticas às que vira nos ombros de Capitu, na noite de núpcias: “Foram as guelras, mais do que qualquer outro detalhe de sua aparência monstruosa, que fizeram meu estomago se torcer, convulsionar. Acabei caído de joelhos, vomitando sobre o assoalho” (MANFREDI, 2010, p. 237).

No extremo oposto, situa-se o recurso aos futurólogos que acreditam que o desenvolvimento contínuo da tecnologia virá certamente dotar o homem de poderes quase sobrenaturais, terreno explorado à exaustão nos *comics*, que dão origem a filmes, que se transformam em séries de televisão, que dão origem a textos impressos. A sequência pode variar, mas a cadeia se estende num *continuum* em que não há hierarquização. A série dos X-Men – homens e mulheres de aspecto comum, mas dotados

de poderes sobrenaturais – é um exemplo paradigmático. Como observa Umberto Eco (1984), “nossa relação com os produtos de massa e com os produtos de arte ‘elevada’ já mudou. As diferenças foram anuladas; com isso, porém, deformaram-se as relações temporais, as linhas de filiação, os antes e os depois” (p. 178).

A visão de Bolter e Grusin (2000) a esse respeito é mais otimista. Seu conceito de remediação tem por base um momento histórico extensivo: “Remediation did not begin with the introduction of digital media. We can identify the same process throughout the last several hundred years of Western visual representation”<sup>3</sup> (p. 11). O exemplo de que se utilizam é ilustrativo: um quadro de um artista do século dezessete, uma fotografia do século dezenove e um sistema de computadores de última geração para criar realidade virtual, embora absolutamente diferentes entre si, são todas tentativas de atingir *immediacy*,<sup>4</sup> ou seja, um contato mais íntimo com a realidade visual cotidiana e relação imediata com o conteúdo do meio reconstruído, ignorando ou negando a presença do meio e o ato de mediação. Toda remediação ocorrida nos últimos séculos, portanto, tem função remidializadora, pois fornece meios para a interpretação das mídias antecedentes (p. 55).

Citando novamente Irina Rajewski “esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (2012a, p. 26). Utilizando-se do meio específico da mídia impressa, a palavra, o texto de Manfredi estabelece relação intermediática com filmes, séries televisivas, animação computadorizada, quadrinhos, e outras mídias. Ideias prévias e o senso comum permitem ao leitor reconhecer no texto os modelos midiáticos citados, além de outros. O reconhecimento pelo leitor, no entanto, depende dos contextos histórico e discursivo vigentes à época. O leitor que não esteja familiarizado com a literatura de Machado de Assis, ou com os produtos das mídias mais recentes, não perceberá a estrutura intermediática do texto, nem terá condições de avaliar-lhe o resultado.

Em um processo diacrônico, as combinações midiáticas dão origem, frequentemente, a formas novas que, ao longo deste processo, converter-se-ão em arte ou gêneros midiáticos convencionalmente distintos.

Dificuldades na definição de gêneros crescem evidentemente na sociedade de comunicação de massa do segundo milênio, em que a mídia visual detém lugar central e o pensamento está atrelado à imagem. Vivemos a cultura do *videoclip* e nos curvamos às demandas do mercado de resultados



imediatos: rápida renovação, sucesso efêmero, sensação imediata, pura estimulação. Neste cenário a literatura deve buscar alternativas a fim de sobreviver. O escritor está dividido entre a necessidade de entreter, a fim de chegar mais próximo do público (o entretenimento é o objetivo profundo e irrefutável do mundo da mídia), e a tentação da experimentação literária (e, conseqüentemente, a opção de permanecer fora dele).

Lúcio Manfredi admite ter sentido dificuldade para tentar manter o tom único da narrativa de Machado, estabelecido pelas peculiaridades de seu narrador não confiável, que se mostra ironicamente distante, profundamente sarcástico, ou, então, emocionalmente desequilibrado. Tudo isso, evidentemente, subordinado à sua própria perspectiva no romance. Na realidade, Manfredi consegue tornar seu personagem-narrador coerente por seus próprios méritos e o texto agradável à leitura.

O reconhecimento pela crítica, porém, segue o caminho oposto da boa recepção comercial. Os poucos comentários sobre qualquer dos títulos dos Clássicos Fantásticos são encontrados na Internet ou em resenhas em periódicos, mas não são objeto da crítica séria ou erudita, que tende a focalizar a arte muito moderna, estranha à maioria das pessoas e que é lida apenas por pessoas ligadas ao mundo da arte. O poder do crítico, porém, é incontestável: “uma obra torna-se arte erudita quando um crítico a trata como tal na imprensa especializada ou em algum outro fórum público” (DUNCAN, 2012, p. 21).

Aceitos ou não pela crítica erudita, os *mass-media* estão aí, em um entrelaçamento inextricável com todos os elementos da cultura. Era uma vez os *mass-media*, os vilões, e a Arte que, por sorte, oferecia alternativas “para quem não fosse prisioneiro dos *mass-media*”. Em *Viagem na irrealidade cotidiana*, Umberto Eco (1984) conclui que tudo isso acabou: “Pois bem, tudo acabou. Temos que começar de novo a nos perguntar o que está acontecendo” (p. 181).

---

## Notas

<sup>1</sup> Machado de Assis é uma anomalia entre os grandes romancistas do século XIX. Um escritor brasileiro sem a exuberância tropical e a grandiloquência dos estereótipos latino-americanos da época; um realista que construiu seus maiores romances, inclusive *Dom Casmurro*, no estilo deliberadamente digressivo do antirrealista Laurence Sterne (tradução da autora).

<sup>2</sup> Em dias de hoje nenhuma mídia e, certamente, nenhum evento midiático em si, parece desempenhar sua tarefa cultural isolado de outras mídias, assim como não consegue fazê-lo isolado de outras forças econômicas e sociais. O novo nas novas mídias vem das maneiras específicas como remodelam mídias mais antigas e das maneiras como as próprias mídias mais antigas se remodelam para responder aos desafios das novas mídias (tradução da autora).

<sup>3</sup> A remediação não teve início com a introdução da mídia digital. É possível identificar o mesmo processo através das últimas centenas de anos da representação visual no Ocidente (tradução da autora).

<sup>4</sup> Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis traduzem *immediacy* como *imediatividade*.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, M. de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BARTHES, R. *Mythologies*. Paris: Editions de Seuil, 1957.

BOLTER, J. D. & GRUSIN, R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

DINIZ, T. F. N. & VIEIRA, A.S. (Orgs). *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

DUME, P. *Dom Casmurro e os discos voadores* recria clássico em forma de ficção científica, 2012. Disponível em: [www1.folha.uol.com.br/](http://www1.folha.uol.com.br/) Acesso em 11 de fevereiro de 2013.

DUNCAN, C. Quem rege o mundo da arte? In: DINIZ, T. F. N. & VIEIRA, A.S. (orgs). *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 17-40.

ECO, U. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antonia R. Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GLEDSON, J. Introduction. In: ASSIS, J. M. M. *Dom Casmurro*. Library of Latin America. New York: Oxford Un. Press, 1998.

HIGGINS, D. Intermídia. Trad. Amir Brito. In: DINIZ, T. F. N. & VIEIRA, A.S. (Orgs). *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 41-50

LIMA, H. Entrevista com Lúcio Manfredi. Disponível em: <http://gomademascar.net/livros/goma>. Acesso em: 11 fev. 2013.

MANFREDI, L. *Dom Casmurro e os discos voadores*. São Paulo: Lua de Papel, 2012.

RABKIN, Eric. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: Uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Trad. de Thaïs F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (org). *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012a. p. 15-45.

\_\_\_\_\_. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. & VIEIRA, A.S. (orgs). *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012b. p. 51-74.

---

### **Mail Marques de Azevedo**

Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo – USP. Professora Titular do Mestrado em Letras – Teoria Literária – da UNIANDRADE. Professora da Universidade Federal do Paraná – UFPR (aposentada).

Artigo recebido em 30 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 5 de outubro de 2013.