UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, DIREITOS E OUTRAS
LEGITIMIDADES

FELIPE BOTTINI PINTO

Adaptações literárias para a TV: novas interpretações a partir
do conceito de cultura híbrida na teledramaturgia.

Versão corrigida

São Paulo
2018

FELIPE BOTTINI PINTO

Adaptações literárias para a TV: novas interpretações a partir
do conceito de cultura híbrida na teledramaturgia.

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Núcleo de Estudos das
Diversidades, Intolerâncias e Conflitos, da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em
Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Regina Chaves Nunes

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P659a PINTO, Felipe Bottini
Adaptações Literárias para a TV: novas interpretações a partir do conceito de cultura híbrida na teledramaturgia / Felipe Bottini PINTO ; orientador Sandra Regina Chaves Nunes. - São Paulo, 2018.
146 f.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades.

1. Televisão. 2. Literatura. 3. Comunicação. 4. Estética. 5. Sociologia. I. Nunes, Sandra Regina Chaves, orient. II. Título.

PINTO, Felipe Bottini

Adaptações literárias para a TV: novas interpretações a partir do conceito de cultura híbrida na teledramaturgia.

Dissertação (Mestrado) apresentada ao Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. (a)Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. (a)Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. (a)Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos amigos e familiares que me deram apoio ao longo destes anos dedicados a esta pesquisa, muitas vezes exercendo papel fundamental quando o cansaço parecia maior do que a vontade de seguir em frente.

Agradeço ao Diversitas, aos professores e à toda equipe que o compõe.

À Prof^a Dr^a Sandra Regina Chaves Nunes, pela orientação, ensinamento, aprendizado, paciência e disponibilidade em ir comigo até o fim.

À CAPES, cujo aporte financeiro foi vital para a conclusão desse trabalho.

RESUMO

PINTO, Felipe Bottini **Adaptações literárias para a TV: novas interpretações a partir do conceito de cultura híbrida na teledramaturgia**. 2015.2018 f. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Adaptações literárias para a TV: novas interpretações a partir do conceito de cultura híbrida na teledramaturgia discorre sobre o conceito de cultura híbrida proposto por Néstor García Canclini, estabelecendo um recorte pragmático deste conceito dentro da realidade brasileira e do particular processo modernizador, dando ênfase às novas formas de adaptação do texto dramático para a televisão. Para tal análise, estuda-se a minissérie *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho, adaptação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. A aproximação entre o diretor de TV e o autor revela inovações estéticas tanto na literatura, quanto no audiovisual. E é justamente esse novo procedimento estético inaugurado na televisão, que será protagonista neste estudo em que é analisado a possibilidade de utilizá-lo para gerar novas interpretações sobre um mesmo texto. Esta minissérie foi escolhida, a priori, por apresentar elementos próprios da linguagem híbrida que despertaram a atenção da crítica e do público durante sua exibição, em 2008, e abriu novas possibilidades de trabalhos para o Luiz Fernando e, conseqüentemente, para a televisão como um todo.

Palavras-chave: Televisão. Adaptação. Estética. Cultura híbrida. Machado de Assis.

ABSTRACT

PINTO, Felipe Bottini. **Literary adaptations to TV**: new interpretations from the concept of hybrid culture on teledramaturgy. 2015.2018 f. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Literary adaptations to TV: new interpretations from the concept of hybrid culture on teledramaturgy descants over the hybrid culture concept proposed by Néstor García Canclini, putting into place a pragmatic piece of this concept among Brazilian reality and its particular process to modernize, emphasizing the new ways to adjustment drama script for television. In order to have such analysis, the miniseries *Capitu*, from Luiz Fernando Carvalho is studied, an adaptation from the romance *Dom Casmurro*, from Machado de Assis. The proximity between the TV director and author reveals esthetic innovations such in literature, as in audiovisual. It's exactly this new esthetic procedure created on television, that will be the leading role in this study, being analyzed the possibility of using it to generate new interpretations about the same text. This miniseries was chosen, a priori, for presenting own elements of hybrid language that catches the attention of critics and audiences while exhibited, in 2008, opening new work possibilities for Luiz Fernando and, consequently, to the television as a whole.

Key-words: Television. Adaptation. Esthetic. Hybrid Culture. Machado de Assis.

LISTA DAS FIGURAS

Figura 1: Personagens Serelepe e Pituquinha, em 1971.....	82
Figura 2: Personagens Serelepe e Pituquinha, em 2010.....	82
Figura 3: Ambientação em 1971.....	83
Figura 4: Ambientação em 2010.....	83
Figura 5: Galpão de ensaio.....	95
Figura 6: Ensaio com máscaras.....	95
Figura 7: Dona Glória como santa.....	97
Figura 8: Câmera de baixo para cima.....	97
Figura 9: Câmera de baixo para cima, cena com Escobar.....	98
Figura 10: Bentinho narrador.....	99
Figura 11: Bentinho narrador chorando.....	100
Figura 12: Coração de Bentinho pulsando.....	100
Figura 13: Bentinho dando cortia ao gramofone	102
Figura 14: Sequência de imagens de Bentinho e Escobar de mãos dadas.....	102
Figura 15: Semblante encantado de Escobar.....	102
Figura 16: Conversas sobre Dona Glória.....	106
Figura 17: Dona Glória no balcão.....	106
Figura 18: Escobar observa as projeções.....	107
Figura 19: Sequência de imagens de escravos.....	107
Figura 20: Sequência da reação de Capitu.....	110
Figura 21: Vendedor de cocada.....	110
Figura 22: Capitu no baile.....	115
Figura 23: Capitu andando pela rua.....	121
Figura 24: Capitu e Bentinho em frente ao muro de casa.....	121
Figura 25: Figurino de Capitu e Bentinho.....	127
Figura 26: Figurino para o casamento.....	127
Figura 27: Figurino de Capitu e Ezequiel.....	128
Figura 28: Bentinho em cena final.....	129

SUMÁRIO

RESUMO.....	- 6 -
ABSTRACT	- 7 -
LISTA DAS FIGURAS	- 8 -
INTRODUÇÃO	- 10 -
1. HIBRIDAÇÃO E CORRENTES TEÓRICAS	- 19 -
1.1 <i>Hibridação e sociedade.....</i>	<i>- 20 -</i>
1.2 <i>Cultura brasileira, modernidade e hibridismo.....</i>	<i>- 27 -</i>
1.3 <i>O meio televisivo</i>	<i>- 39 -</i>
2. TELEVISÃO E PARTICULARIDADES	- 48 -
2.1 <i>Televisão no Brasil</i>	<i>- 49 -</i>
2.2 <i>Videoteipe: o primeiro grande desenvolvimento.....</i>	<i>- 58 -</i>
2.3 <i>Formatos de dramaturgia.....</i>	<i>- 60 -</i>
2.4 <i>Adaptações para a TV</i>	<i>- 65 -</i>
2.5 <i>Roteiro televisivo</i>	<i>- 69 -</i>
2.6 <i>Novas leituras</i>	<i>- 77 -</i>
3. RELENDO CAPITU.....	- 80 -
3.1 <i>A produção televisiva de Luiz Fernando Carvalho.....</i>	<i>- 80 -</i>
3.2 <i>A obra Dom Casmurro</i>	<i>- 85 -</i>
3.3 <i>A minissérie Capitu</i>	<i>- 91 -</i>
3.3 <i>Audiência, críticas e novas leituras.....</i>	<i>- 130 -</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS E APONTAMENTOS FUTUROS.....	- 137 -
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	- 143 -

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado tem como principal objetivo estudar as possíveis novas interpretações de uma obra literária ao ser adaptada para a televisão a partir de procedimentos híbridos para a teledramaturgia. No caso, o objeto de estudo é a minissérie *Capitu*, escrita e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, exibida em 2008 pela Rede Globo, uma adaptação do original *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Este trabalho é fruto de uma experiência e inquietação sobre a produção audiovisual. Minha formação é em Comunicação Social, com habilitação em Rádio e TV. Desde o princípio da faculdade, a minha intenção era a de trabalhar como roteirista de programas televisivos e/ou produções ficcionais. Ainda nessa fase de estudos me dediquei a uma iniciação científica, orientado pela professora doutora Sandra Regina Chaves Nunes, com o título “Roteiro televisivo como forma literária – Análise das minisséries *Capitu* e *Hoje é dia de Maria*”. Nesta pesquisa, explorei uma temática que muito se discute no meio da televisão acerca do valor literário de um roteiro televisivo. Meus estudos me levaram à conclusão de que o roteiro televisivo, por ter uma estrutura oriunda do texto dramático, que por sua vez se apoiou nos textos literários, também pode ser considerado uma forma literária. Tal argumento se fortalece ao ganhar o apoio de ações do mercado de livros que passou a publicar os roteiros de filmes e séries. Essa reflexão sobre o roteiro como forma literária foi apresentada na Conferência Internacional de Cinema e Televisão de Avanca, Portugal, em julho de 2017.

Depois de formado, trabalhei como redator em emissoras de rádio e em pequenas produtoras audiovisuais, voltadas para produções de conteúdo de grandes marcas. Tais atividades me fizeram procurar por uma especialização na área de publicidade e propaganda, voltado para redação, na escola americana *Miami ad School*. Graças a esta escola, consegui um estágio na Rede Globo, como redator da Central Globo de Comunicação, liderada por Sérgio Valente, um dos principais nomes da propaganda nacional. Após três meses, fui efetivado e hoje estou prestes a completar um ano dentro da Rede Globo.

Dentro desta emissora, pude me aproximar de diversas áreas que dialogam com os projetos audiovisuais, como novelas, séries e minisséries. Mas, principalmente, me aproximei dos projetos voltados para os jovens e universidades, encabeçados pelo Globo Universidades. Essa aproximação, me possibilitou ter acesso a informações estratégicas das emissoras e sobre

os reais propósitos sobre algumas das produções do passado, como é o caso de *Capitu*, meu objeto de estudo nessa dissertação de mestrado. Isso engrandeceu meu processo de pesquisa e facilitou minha compreensão nos momentos em que algumas conclusões eram baseadas em suposições e passaram a ser certezas, com embasamento.

Por outro lado, ainda que eu seja um funcionário Globo, tal relação me ludibria por um lado, mas também me mantém consciente de procedências, políticas de difusão e fatos históricos do passado. Desta forma, nesta dissertação procuro escrever com imparcialidade, focado em me ater à hipótese proposta, sem adotar um discurso político de defesa ou ataque à emissora, até porque, a Rede Globo não é a protagonista desse projeto, mas, sim, os possíveis efeitos de uma determinada forma de produção audiovisual. Além disso, minha aproximação com a emissora é recente e muito antes disso, já me dedicava ao estudo audiovisual e a esta dissertação de mestrado.

Ao longo dos três anos de estudo para o mestrado, em 2016, fui autor de uma peça de teatro, montada e dirigida por Alexandre Ingrevalló, chamada *Feito Nós*, e no mesmo ano fui finalista do edital SP Cine, com um roteiro de curta-metragem chamado *Ele precisa viver*.

Sendo assim, minha trajetória profissional vem me capacitando a desenvolver e aprimorar meus estudos sobre a temática da ficção na televisão, buscando discutir temas poucos explorados e olhar para objetos bastante visitados academicamente, propondo uma visão diferente ou inesperada. É por isso que essa pesquisa se apresenta com algum teor inédito, pois ela passa a incorporar o conceito de hibridismo dentro do campo televisivo, agregando a esse termo uma função estética com algum propósito.

Quando falo em hibridismo, refiro-me a uma leitura pragmática do conceito de cultura híbrida descrita por Néstor García Canclini em *Culturas Híbridas*. Esse recorte teórico se faz de extrema necessidade, pois este autor faz uma análise – embora muito interessante – genérica a respeito da realidade da América Latina. Canclini trata todos os países, tendo como ponto de origem de sua análise, a realidade mexicana, país ao qual ele se naturalizou. No entanto, o Brasil se diferencia do restante dos países latino-americanos em diversos fatores sociais e políticos e, por isso, não é cabível uma aplicação integral do estudo de Canclini.

Essas diferenças que cito a respeito do Brasil, todavia não podem ser apenas citados de forma genérica. É preciso que se explique o que, de fato, caracteriza o país com realidade

diferente dos demais países latino-americanos, sobretudo no que diz respeito ao processo e projetos modernizadores, que Néstor García Canclini se preocupa em debater.

Para isso, recorro a alguns autores que dedicaram suas obras a explicar as questões sociais e políticas do país, incluindo a consolidação das emissoras de comunicação no Brasil, por ter nas entranhas de sua história, questões políticas. Um destes autores é Renato Ortiz.

Em *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, Renato discorre sobre o processo modernizador no Brasil durante o século XX e traz um importante conceito, que ao meu ver, permeia o campo de análise deste projeto de pesquisa, que é a ideia de *cultura ornamental* (ORTIZ, p.30): práticas determinadas por uma classe dominante que dão a falsa sensação de pertencimento ou aproximação de países ocidentais avançados. Algo, que não ocorreu nos demais países e que Néstor García Canclini talvez sequer tenha conhecimento para que levasse em consideração em seus estudos.

É importante, e uma feliz coincidência, o fato de que Machado de Assis participou da virada do século e vivenciou um período em que se propagavam os ideais positivistas de progresso e desenvolvimento, com a instituição da República. Entretanto, Machado que era cético, tinha uma visão crítica e áspera sobre esses acontecimentos e que, de forma bastante clara, dialoga com o conceito teórico de Renato Ortiz, e que se faz presente nas obras literárias, como *Dom Casmurro*.

Também é inevitável, ao discorrer sobre esse conceito de Ortiz, não citar a questão da luta de classes, que, ao meu ver, se faz presente em quase todas as esferas que compõem uma sociedade. Isso fica mais claro quando recorremos a um breve pensamento de Marilena Chauí em *Cultura e Democracia*, em que ela explica as interpretações possíveis sobre os termos *cultura das elites* e *cultura do povo*. Tais termos não se anulam, mas co-existem. Mais do que isso, estes termos comprovam como a cultura é um campo legítimo da luta de classes, em que há um dominador e um dominado.

Mas o que isso tem a ver propriamente com esse trecho do estudo em que se faz necessário fazer uma revisão teórica sobre o período modernizador do Brasil? Ora, uma vez que estamos falando de produção televisiva, obviamente estamos no campo da cultura (indústria cultural) e, portanto, o modernismo, enquanto movimento artístico, teve um papel inicial e importante contra forças oligárquicas. No entanto, para Renato Ortiz, a boa intenção não

bastou e os efeitos da Semana de 22 propiciaram um acriticismo do moderno, que moldou o nosso modo de pensar o Brasil. Um exemplo disso é Gilberto Freyre que analisa o país a partir da casa grande, de uma visão senhoril, que acaba por construir um cenário discrepante entre as regiões do país (ORTIZ, 1993).

A cultura brasileira passa a ganhar uma nova cara em meados das décadas de 40 e 50, com o advento das emissoras de rádio, televisão e o começo de uma consolidação de uma sociedade voltada mais para o consumo. Uma das estruturas que é fundamental para o desenvolvimento do mercado é a telecomunicação. Por isso, a ditadura militar, com o seu plano de implementação de uma ideologia social, passa a investir nas emissoras de televisão e a Rede Globo, por sua vez, se aproveita desta oportunidade para expandir o seu alcance em todo o território nacional.

De alguma forma, as empresas privadas de comunicação exerceram um papel modernizador na sociedade que contribuíram para a consolidação de um mercado de bens culturais, subordinado a uma lógica capitalista global, ditado pelos grandes polos econômicos. Isso culmina em problemas e debates sobre as produções folclóricas, populares e tradicionais, que ganham mais complexidade quando passamos a considerar os estudos da Escola de Frankfurt de Theodor Adorno e Max Horkheimer.

Estes autores historicamente são reconhecidos pelos trabalhos que refletem sobre a indústria cultural e defendem o completo esvaziamento das práticas culturais de determinada sociedade, a partir do momento em que ela passa a ser apropriada pela indústria cultural. A televisão é, talvez, a maior representante desta indústria.

Contudo, ainda que haja uma sólida corrente teórica contra a televisão, buscamos uma contrapartida que pondera os argumentos apocalípticos. Umberto Eco, em *Apocalípticos e Integrados*, se posiciona de forma bastante lúcida acerca da crítica à indústria cultural e aponta para ressalvas, como, por exemplo, o modo que deve proceder uma análise de um produto televisivo. Do seu ponto de vista, os apocalípticos se privam de estudar de forma concreta os produtos e as maneiras pelas quais eles são, na verdade, consumidos. Ou seja, há de se analisar caso a caso, antes de tomar como base uma visão genérica sobre tudo o que é produzido pela televisão.

Acredito que este autor seja pertinente a esta dissertação, uma vez que logo no princípio indico um grande desconforto ao tomar integralmente a pesquisa de Canclini, tendo conhecimento que seu estudo tinha uma visão genérica da América Latina e não contemplava as particularidades do Brasil. Portanto, esse ponderamento teórico se torna, neste momento, um critério importante, na medida em que há uma suspensão de juízo ao se defrontar com correntes teóricas que se mostram generalistas.

Para Umberto Eco, existe, sim, uma questão de mercado e lógica capitalista que orienta o mundo e que submete as produções televisivas, mas ele também acredita que cada mensagem construída a partir de uma convenção de códigos e subcódigos, existe uma interação entre eles e uma questão de referência do receptor que podem transformar essa mensagem em algo óbvio ou improvável (ECO, 2015). E se é improvável, ela está no campo da novidade e, logo, tem a capacidade de gerar algum efeito diferente no espectador.

Canclini, quando fala de hibridismo, deixa evidente que a combinação de diferentes práticas culturais não gera algo puramente novo. O resultado combinatório destas práticas resulta no que ele chama de *rito de egresso*: uma exacerbação narcisista da descontinuidade que as vanguardas já vinham fazendo (CANCLINI, 2008).

Quando deslocamos esse conceito para o campo da televisão, entendemos que hibridismo é a combinação de diversos códigos e subcódigos de diferentes áreas que combinados de tal forma inusitada, geram uma mensagem diferente. Isto é, ao mergulhar na análise da minissérie *Capitu*, há de se notar a presença de elementos estéticos e traços estilísticos provenientes de outras artes (dança, música, teatro, cinema, artes plásticas, etc), suas combinações e as mensagens produzidas a partir dessa combinação.

O procedimento híbrido se encaixa perfeitamente na tese de Umberto Eco, por se tratar justamente desta dialética: combinações de ordem estética diferentes, aplicadas sobre um bem simbólico popular/tradicional e que, com sorte, será consumido também por mercados estrangeiros.

Por natureza, a televisão tem esse caráter híbrido. Raymond Williams em *Televisão: tecnologia e forma cultural*, descreve este meio como uma experiência de *mobilidade visual* (WILLIAMS, 2016), que reinventa o modo de aplicar as suas próprias técnicas, a fim de prender a atenção do espectador ampliando a capacidade de fluxo de mensagem. Isso tem a

ver com a renovação estética e consequentemente ao processo híbrido de concepção de produtos audiovisuais.

No entanto, as emissoras de televisão brasileiras começaram na década de 50 a produzir seus conteúdos de ficção se apropriando de técnicas de teatro e histórias de renome na literatura nacional e internacional. Nesta mesma época, a televisão em outros países, como nos Estados Unidos, estava no auge de suas produções. Sendo assim, desde o começo, a dramaturgia televisiva brasileira tem recorrido às adaptações. Isso aproximou as estruturas de roteiro e teatro, no formato escrito que na televisão, além de ser uma narrativa, também exerce uma função de guia para diversos segmentos técnicos como luz, cenários e intenções de interpretação.

Além disso, as adaptações, segundo Bahktin e Linda Seger ultrapassam a simples transposição de um meio para o outro. Este processo tem a ver com uma construção híbrida que mistura a palavra de uma pessoa com a de outra; mistura intenções, aprofunda diálogos e reflete escolhas estéticas do diretor e roteirista. Ou seja, há de compreender que uma obra pode gerar mais de uma adaptação, uma diferente da outra.

É nesse ponto que Jesús Martín Barbero e Germán Rey se fazem pertinentes, na medida em que recorro a ideia de que a sociedade, hoje, a partir de um ponto de vista social, se faz necessário as novas leituras que não se delimitam a livros, mas que passam a se aproximar da cultura que é produzida e que circula pelo mundo da imagem e das oralidades: dois mundos que vivem da hibridação e da mestiçagem, conceitos que já foram apresentados a partir da ótica de Néstor García Canclini. Ou seja, os autores enxergam nestes meios de comunicação, como a televisão, a capacidade de gerar novas leituras sobre textos debatidos há tanto tempo, como é o caso de *Dom Casmurro*.

Leituras superficiais desta obra nos delimitaram a questões acerca da possível traição de Capitu. No entanto, a partir do momento em que passamos a observar com atenção a construção estética que o diretor Luiz Fernando Carvalho concebeu na minissérie *Capitu*, percebemos que há uma proposta por detrás da combinação de efeitos sonoros, ambientação não-realista, interpretação exagerada e misturas que sobressaem aos olhos de quem está acostumado a assistir na televisão uma repetição constante de um determinado padrão estético.

Na verdade, o que ocorre é que Luiz Fernando Carvalho faz na televisão o mesmo movimento que Machado fez na literatura. O escritor foi responsável por romper com uma forma de contar história calcada no realismo, fazendo uso da ironia enquanto figura de linguagem de sua obra e trazendo para a realidade brasileira traços do universal; marcas do humano no contexto brasileiro. Já o diretor, depois de consolidar seu espaço na televisão e desenvolver dezenas de trabalhos baseados na estética realista (mimética), ele passa a sofisticar o seu trabalho e a se aproximar de Machado, ao passo em que ele passa a também romper e a inaugurar um estilo de contar história em uma plataforma audiovisual.

Em *Capitu*, ele perpetua essa questão acerca do que Machado de Assis chama de *cor local* (ASSIS, 1959), mantendo o nítido diálogo que o autor estabeleceu em sua obra com questões como a racial, a classe social, o romance como forma de dominação e a dominação do homem sobre a mulher. Temáticas de teor universais, que Machado já deixava claro na obra uma relação estabelecida com *Otelo*, de Shakespeare.

A minissérie *Capitu* faz parte de um projeto de adaptações chamado Projeto Quadrante, encabeçado por Luiz Fernando Carvalho e financiado pela Rede Globo. Em suma, o projeto pretendia adaptar quatro obras literárias, que representassem diferentes regiões do Brasil e com um propósito de desvendar talentos locais. Além de *Dom Casmurro*, foram produzidas as minisséries *Dois Irmãos* e *A Pedra do Reino*, restando ainda a produção de *Dançar Tango em Porto Alegre*.

Mas para ter estofo e contextualização daquilo que pode ser dito a respeito da produção, nada mais justo e necessário ter um considerável conhecimento sobre Machado de Assis, com a intenção de compreender que espécie de diálogo existe entre o autor, a obra e o diretor da minissérie. É deste diálogo que podemos compreender a proposta real que Luiz Fernando Carvalho teve e podemos analisar, de forma comparativa, o modo como as cenas são transpostas para a televisão.

Há duas possibilidades: haver combinações inusitadas de códigos e subcódigos capazes de gerar uma nova interpretação, ou aprofundar uma intenção de Machado – que só seria possível compreender a partir do conhecimento de suas intenções – ou, ainda, tais combinações não passarem de um efeito estético que apenas veste a história de Bentinho e Capitu de uma forma mais bonita para que fosse consumida, gerasse audiência e lucro. Afinal,

acima de qualquer fator, há de levar em conta que esse é o principal objetivo da indústria cultural: o lucro.

No primeiro capítulo dessa dissertação faço uma construção teórica para a definição do conceito de hibridação dentro de um campo não utilizado pelo autor, Néstor García Canclini, levando em consideração as relevâncias das particularidades da cultura brasileira, sobretudo no que diz respeito aos projetos modernizadores. Mais do que nunca, por se tratar de uma pesquisa que aborda um autor tão crítico como Machado de Assis, é importante que se tenha uma clareza sobre alguns fatos que consolidaram a cultura e a telecomunicação no país, pois, em determinado momento, haverá uma confluência de pensamentos entre autores como o próprio Machado de Assis e Renato Ortiz, por exemplo, ao retratar o Brasil como um país de *cultura ornamental* (ORTIZ, 1993). Mas também se faz importante outros teóricos que, dentro dessa questão da modernidade, contribuem com seus estudos acerca da indústria cultural, que evidentemente faz parte de tudo isso. A respeito disso, proponho uma análise cautelosa que se baseia na visão integralista de Umberto Eco, para que eu consiga me firmar em um território em que se acredita que não se pode generalizar as análises, ou, no caso, não se pode afirmar que toda produção televisiva é esvaziada de sentido e é composta por signos e códigos empobrecidos. Há de se analisar cada produção e a equação de elementos combinatórios adotados, para se ter a conclusão de quão novo e inesperado foi a construção de uma determinada mensagem.

No capítulo seguinte volto o olhar para a televisão, enquanto um meio de comunicação, e traço brevemente a história dela no Brasil, estabelecendo um comparativo entre o desenvolvimento nacional e internacional. Também é neste capítulo que tomo uma análise bastante importante de Raymond Williams para traçar o perfil da televisão, partindo do pressuposto de que esse meio é um fenômeno de *mobilidade visual* (WILLIAMS, 2016). Dentro da grade da televisão, surgem diversos formatos de entretenimento e ficção, como a minissérie e as adaptações, que ganharão análises mais profundas, para que se tenha conhecimento sobre as suas particularidades, de concepção e produção.

Por fim, no último capítulo baseio-me em toda a exploração teórica para deitar os olhos para a obra *Dom Casmurro* e a minissérie *Capitu*, estabelecendo, em primeiro lugar, uma aproximação entre Luiz Fernando Carvalho e Machado de Assis, observando as interpretações possíveis no impresso e como, a partir da lógica de concepção estética do

diretor, dentro de um procedimento híbrido, ele consegue gerar novas interpretações sobre a mesma história. Para isso, retomo alguns trechos da obra escrita e as comparo com as cenas descritas e ilustradas, retiradas do DVD da minissérie. Tudo isso nos leva das novas interpretações possíveis sobre um mesmo texto e ao pensamento de Jesús Martín-Barbero e Germán Rey sobre a necessidade em nos adaptarmos a novas leituras e aceitarmos a televisão como um disseminador do saber.

1. HIBRIDAÇÃO E CORRENTES TEÓRICAS

O estudo a respeito das produções televisivas brasileiras conta com um vasto repertório de análises aderentes a diferentes correntes de pensamento. Entretanto, ao se restringir às pesquisas relacionadas a adaptações literárias para a TV, há, na maioria das vezes, uma preocupação a respeito dos tópicos elementares sobre transposição de mídias, confrontando as características de um meio com o outro, e, logicamente, uma abordagem preocupada com a perda de conteúdo durante esse processo de transposição. No recorte proposto por essa pesquisa de mestrado tem-se como objetivo observar se existe a possibilidade de novas interpretações de textos dramáticos conhecidos surgirem a partir de adaptações literárias para a televisão, por meio de procedimentos híbridos.

Para tanto, é necessário, antes de mais nada, tomar como base uma explicação sobre os elementos que caracterizam um objeto como “híbrido”. Por isso, é partindo da análise de Néstor García Canclini em *Culturas Híbridas* (CANCLINI, 2008) que parto como ponto de início essa reflexão que, além de tudo, servirá também como estofo teórico para o propósito da pesquisa. Contudo, este não é – e também não poderia ser – o único teórico capaz de guiar de forma consistente a reflexão sobre as adaptações literárias e o hibridismo na indústria cultural (antecipando já o termo, uma vez que hoje as palavras “televisão” e “indústria cultural” são quase mutualmente sinônimas, devida tamanha proximidade que elas têm entre si).

Canclini expõe um amplo pensamento sobre a cultura na América Latina, explorando as questões dos projetos modernizadores e o papel dos meios de comunicação, que ganham um viés generalizado. O cuidado maior aqui não será apropriar cegamente de ideias genéricas, mas estudar as particularidades da produção cultural e televisiva do Brasil. Sendo assim, Néstor García Canclini nos ajuda a dar o primeiro passo no pensamento acerca do hibridismo, mas não ultrapassa o recorte pragmático que será estabelecido.

É neste momento que encontramos a necessidade de – uma vez compreendido e assimilado os conceitos gerais sobre as características do hibridismo – nos aprofundarmos sobre as inter-relações das culturas populares e eruditas brasileiras, acrescido do pensamento fundador da indústria cultural, pela Escola de Frankfurt. Pode parecer confusa essa teia teórica, mas a intensão é elucidar um pensamento crítico sobre as formas de produção de

cultura no Brasil, sem deixar de lado a nítida luta de classes e os efeitos refletidos na sociedade. Para atingir com sucesso esse propósito, propõem-se um diálogo entre obras de teóricos que dominam estes assuntos no campo nacional: *Cultura e Democracia*, de Marilena Chauí e *Moderna Tradição Brasileira*, de Renato Ortiz. Mas utilizo teóricos estrangeiros que, apesar de não direcionarem seus estudos ao Brasil, de alguma forma, estabelecem um diálogo teórico com os demais autores. As obras são: *O Espírito do Tempo I*, de Edgar Morin e *Sociologia da Cultura*, de Karl Manheim.

Somente após um estudo cuidadoso a respeito das produções culturais brasileiras, é que podemos partir, com suficiente bagagem teórica, para o estudo do meio televisivo, que ocorrerá no próximo capítulo. Por ora, seguimos com a programação prevista, detendo nossas atenções aos principais conceitos teóricos anunciados acima.

1.1 Hibridação e sociedade

Em *Culturas Híbridas*, o sociólogo mexicano Néstor García Canclini discorre sobre sua visão a respeito de uma suposta crise da modernidade na América Latina, envolvendo a complexidade cultural e a multiplicidade de lógicas de desenvolvimento num continente tão heterogêneo.

O conceito de hibridação tem sua origem nas ciências biológicas, ainda durante as pesquisas de Gregor Mendel¹, no século XIX, que mostrava o cruzamento genético em botânica, com a intenção de aproveitar características de células e plantas e aprimorar os seus desenvolvimentos, levando em consideração a qualidade, fertilidade, valor nutritivo e econômico. Ou seja, este é o primeiro momento em que o termo passa a confrontar com o princípio de que a *hibridação* está diretamente relacionada a algo infecundo ou infértil. Até então, a hibridação era tratada com desconfiança, pois indicaria um prejuízo ao desenvolvimento social. Mais tarde, no início do século XX, os avanços teóricos das ciências sociais resultaram em uma construção linguística e social do conceito de hibridação que o distanciou dos discursos biologicistas e essencialistas da pureza cultural (CANCLINI, 2008). Assim, para Canclini, entende-se por hibridação,

¹ (1822-1884) Gregor Mendel: monge agostiniano, botânico que propôs as Leis da Hereditariedade.

[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razões pela qual não podem ser consideradas fontes puras.²

Quando o autor se refere às fontes puras, ele justamente está se referindo aos processos que misturam diferentes matérias-primas produzidas pela sociedade (práticas culturais), criando novas significações. Hoje, para Canclini, o campo simbólico é fragmentado, fortemente marcado pela heterogeneidade cultural, responsável por um compósito simbólico e econômico com características bastante diferentes daquelas encontradas nos países capitalistas centrais, pois, além disso, a arte moderna e pós-moderna das metrópoles estão impossibilitadas de gerar a própria autonomia absoluta. Mas, as vanguardas buscaram ao extremo a autonomia na arte, procurando, até mesmo, a experimentar combinações com outros modelos da modernidade, na maioria das vezes se desligando dos movimentos sociais e políticos (projeto democratizador) (CANCLINI, 2008). “Essa exacerbação narcisista da descontinuidade gera um novo tipo de ritual, que na verdade é uma consequência extrema do que as vanguardas vinham fazendo. Nós os chamaremos de *ritos de egresso*.” (CANCLINI, 2008, p. 49).

Quando Néstor García Canclini se debruça sobre os processos de hibridação na cultura latino-americana, ele questiona as identidades de um povo como objeto de pesquisa, pois, segundo ele, a heterogeneidade não permite uma análise fixa:

Os estudos sobre narrativas indenitárias com enfoques teóricos que levam em conta os processos de hibridação (Hannerz; Hall) mostram que não é possível falar das identidades como se se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-los como a essência de uma etnia ou de uma nação. A história dos movimentos indenitários revela uma série de operações de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência.³

O que ele propõe, portanto, é que os processos culturais estão atrelados a uma hibridação intercultural por estar inserida em um “mundo tão fluidamente interconectado” (CANCLINI, 2008, p.XXIV) e que passe a considerar, como parte de uma identidade, as

² CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas* – São Paulo, Editora Edusp, p.XIX.

³ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas* – São Paulo, Editora Edusp, p.XXIII

práticas e produções heterodoxas, comumente excluídas ao se definir *o que é* identidade, mediante a abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas). Isto nos submete a uma reflexão importante: se a identidade de um povo deve assimilar a heterogeneidade, muitas vezes constituída pela hibridação intercultural, decorrente, sobretudo, da modernidade que interconecta a todos, então a televisão está inserida neste cenário como um dos meios de comunicação de massa responsáveis por contribuir, em sua determinada capacidade, para que sejam disseminados práticas, hábitos, condutas e tradições que, ao menos, reforçam a heterogeneidade, operada pela conexão fluída, típica do movimento de modernização. Tal conclusão ganhará maior sustentação, mais afrente, quando Néstor García Canclini, observar a indústria cultural como o agente principal (ou único) da modernização na América Latina.

A hibridação, ao conseguir minimizar os conceitos de identidade, emancipa a pluralidade de culturas de um simples reconhecimento segregado e extingue as políticas de homogeneização fundamentalista (CANCLINI, 2008). No entanto, os processos de hibridação, segundo o autor, devem ter uma capacidade hermenêutica para “torná-lo útil para interpretar as relações de sentido que se reconstroem nas misturas” (CANCLINI, 2008, p.XXIV). Por isso, é de extrema importância que a hibridação seja atrelada a uma outra rede de conceitos: contradição, mestiçagem, sincretismo, transculturação e criouliização. Sendo assim, o que se nota, ainda que de forma preliminar, é que a rede de conceitos, que antes eram segregados pela definição fundamentalista de identidade, passa a ganhar maior importância e relevância, a partir deste momento, reforçando a ideia de que produções heterodoxas devem ser estudadas como objetos únicos, levando em consideração os elementos híbridos que os constituem e suas relações com as instituições pós-modernas, eliminando uma análise única de estudo e pensamento.

Acredito que seja importante enfatizar o posicionamento do autor referente a questão da heterogeneidade e segregação, pois há de se compreender a essência do pensamento que permeia os processos de hibridação elencado por Canclini, pois, de certa forma, ao se aplicar esta teoria em um meio de comunicação – que é a proposta desta dissertação – é inevitável que esta essência se estenda ao estudo.

O pensamento em *Culturas Híbridas* está imerso em um mundo globalizado, em que há países com projetos modernizadores que não há nos países latino-americanos e que,

portanto, está imbricado em conceitos de mestiçagem e hibridação. É exatamente este composto de elementos de ordem social que, para ele, entre outras coisas, evita a segregação:

A hibridação, como processo de interseção, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade. As políticas de hibridação serviriam para trabalhar democraticamente com as divergências, para que a história não se reduza a guerras entre culturas, como imagina Samuel Huntington. Podemos escolher viver em estado de guerra ou em estado de hibridação.⁴

É claro que existem conflitos gerados pela hibridação e pela mestiçagem dentro deste ambiente em que há confrontos de ordens culturais, em muitos casos decorrentes de uma onda migratória, e Canclini reconhece isso. Entretanto, ele reforça que o objetivo de sua obra não é tratar a hibridação em si, mas, sim, os processos de hibridação (CANCLINI, 2008), os mesmos que serão utilizados para a análise do objeto desta monografia, a minissérie *Capitu*.

O conceito *ritos de egresso* pressupõe algo importante para esta discussão: no campo da arte não há produções genuinamente novas ou puras. Os *ritos de egresso* são a incessante busca de formas de representação não codificadas, a invenção de estruturas imprevisíveis e a relação delas com imagens pertencentes a cadeias semânticas jamais utilizadas anteriormente, pois “para estar na história da arte, é preciso estar saindo constantemente dela” (CANCLINI, 2008, p.49). Por mais que a arte pós-moderna renegue as vanguardas modernas e a noção de ruptura, o seu modo de fragmentar as imagens de outras épocas inseridas em seu discurso artístico, para Néstor García Canclini, acaba por reestabelecer um vínculo com o mundo da arte. E este fenômeno da busca exacerbada pela descontinuidade, primando pelo máximo valor estético a fim de sair para estar na história da arte, permanece:

A arte moderna continua praticando essas operações sem a pretensão de oferecer algo radicalmente inovador, incorporando o passado, mas de um modo não convencional. Com isso, renova a capacidade do campo artístico de representar a última diferença “legítima”. Essas experimentações transculturais engendram renovações na linguagem, no *desing*, nas formas de urbanidade e nos hábitos da juventude.⁵

⁴ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas* – São Paulo, Editora Edusp, 2008, p.XXVI

⁵ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas* – São Paulo, Editora Edusp, p.49.

A arte, portanto, não tem a capacidade de alcançar mais o grau de pureza, mas passa por um rito de egresso que é a incessante busca pela valorização estética, por meio de técnicas combinatórias, jamais realizadas antes, de estruturas, representações e imagens. Todavia, o alcance destas produções, referindo-se ao poder de impacto no sujeito espectador, leva o autor a concluir que as indústrias culturais proporcionam uma repercussão mais extensa que a alcançada por outras campanhas. (CANCLINI, 2008). Sendo assim, a problemática referente ao projeto modernizador dos países latino-americanos vem à tona novamente: “Enquanto o patrimônio tradicional continua sendo responsabilidade dos Estados, a promoção da cultura moderna é cada vez mais tarefa de empresas e órgãos privados” (CANCLINI, 2008, p.89). Isso ocorre, pois, estas empresas são as detentoras do capital necessário para o investimento em iniciativas inovadoras, que, por sua vez, não dão nenhuma margem concreta de garantia de que haverá uma boa recepção por parte do público ou se haverá lucro, afinal, esta é a ordem que rege o mercado da indústria cultural. Quando olhamos para a televisão, partindo dessa explicação, compreendemos alguns avanços técnicos que alteram a estética e chamam tanta a atenção dos espectadores.

Mas quando se trata de projetos modernizadores, como Canclini diz a todo instante, há de se olhar para os meios de comunicação e os tipos de governo. Para o estudioso naturalizado no México, a Indústria Cultural foi a responsável por esses projetos na América Latina. Mas como foi dito anteriormente, tal conceito generalista não pode e não deve ser aplicado, sem que as particularidades do Brasil sejam levadas em consideração.

Edgar Morin, em *Cultura de Massas no Século XX – Volume 1: Neurose*, consegue propor um debate mais lúcido acerca da questão de cultura de massa, que, embora não se atenha ao cenário nacional, engendra questões que possibilitam um aprofundamento posterior:

A cultura de massa desenvolve seus campos comuns imaginários no espaço: a tendência ao máximo do público leva-se a se adaptar às classes sociais, às idades, às nações diferentes. Mas isso não impede que ela expresse correntes sociais predominantes na civilização ocidental. Para compreender sua espacialidade, é preciso considerar ao mesmo tempo seus temas, seu enraizamento histórico e sociológico e sua difusão. Múltiplas diligências, incessante dialética do social ao imaginário, mas que nos permite esclarecer melhor um e outro, um pelo outro.⁶

⁶ MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX – Volume 1: Neurose*. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1997, p.85.

A adaptação da cultura de massa a determinados quesitos, como as classes sociais, leva em consideração temas importantes que constituem a subjetividade da sociedade, como foi citado por Edgar Morin, o enraizamento histórico e sociológico. Só por essa afirmação, podemos compreender melhor a crítica feita anteriormente à Canclini, na medida em que ele toma seus conceitos de forma genérica à América Latina. Há muitas diferenças culturais, de ordem de valores e consolidações das instituições democráticas, entre os países latino-americanos. Isso não elimina a construção teórica a respeito do que é hibridação, mas a aplicação na realidade brasileira, sem sombra de dúvidas difere-se da análise do autor.

Outro ponto que Edgar Morin levanta de forma bastante sutil, mas que serve de premissa para aprofundarmos mais adiante é a adaptação às classes sociais. Quando se trata de cultura de massa e classes sociais, sabemos que surge um conflito, uma vez que a desigualdade não será solucionada pela indústria cultural, que acima de tudo está preocupada com o lucro. A conta não fecha: ou a indústria cultural reforça a luta de classes (no sentido de reforçar as desigualdades) ou ela fortalece as classes mais oprimidas da sociedade. Com a ascensão da burguesia, a cultura de massa acabou nivelando por cima:

A seiva da vida encontra novas irrigações fora do trabalho, as vivências vão se refugiar no lazer e vão acentuar o movimento geral no sentido da vida privada. [...] A cultura de massa se constitui em função das necessidades individuais que emergem. Ela vai fornecer à vida privada as imagens e os modelos que dão forma a suas aparições. Algumas dessas aparições não podem se satisfazer nas grandes cidades civilizadas, burocratizadas; nesse caso a cultura resgata uma evasão por procuração em direção a um universo onde reinam a aventura, o movimento, a ação sem freio, a liberdade no sentido individual, afetivo, íntimo, da realização das necessidades os instintos inibidos e proibidos.⁷

Ora, o que se nota, portanto, é que de fato a indústria cultural jamais conseguirá atender a todas as demandas da sociedade, sobretudo daqueles sujeitos que não estão inseridos nas grandes metrópoles. O que ocasiona, então, é uma veiculação de desejos que saciem o desejo privado. De alguma forma, isso está relacionado com o tipo de governo operante. Em *Cultura de Massas no Século XX – Volume 1: Neurose*, Morin destaca que o impulso capitalista ocasionou o desenvolvimento de inversos meios de comunicação em massa. Mas estas criações ultrapassaram o sistema capitalista e se tornou fecundo em outros regimes

⁷ MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX – Volume 1: Neurose*. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1997, p.90.

políticos, como o socialismo (MORIN, 1997). Isso nos retoma a questão dos projetos modernizadores, que é um ponto chave para Canclini e que é preciso lapidar com maior cuidado aqui, para que o recorte de sua teoria seja devidamente compreendido.

Enquanto Canclini coloca a indústria cultural como o principal agente modernizador da América Latina, Edgar Morin vai mais a fundo observando a relação da indústria cultural com o tipo de regime político, pois é dessa relação que surgirá o efeito na sociedade. Sendo assim, o que Morin aponta é que no sistema socialista o Estado age como um senhor absoluto, censor e produtor, na intenção de propagar a ideologia do Estado, enquanto papel capital. Já no sistema capitalista, apesar de propor um ideal liberal, a iniciativa privada nunca está inteiramente entregue à sua própria evolução, ou seja, o Estado está fiscalizando (MORIN, 1997). E isso faz bastante sentido quando, mais afrente, formos mergulhar na televisão brasileira e analisar a fundo o projeto institucionalizado pela ditadura militar.

A hibridação sem dúvidas é um fenômeno que pode ser identificado nas diversas formas de expressão cultural de um povo. Ela vem na onda do movimento capitalista e da globalização e impacta cada sociedade de uma maneira, pois cada uma tem suas particularidades. A hibridação, aos olhos de Canclini, além de não ter a pretensão de propor algo novo, exerce a função de desmembrar a hierarquia cultural: destituir o hegemônico e horizontalizar as relações das práticas culturais, para que elas tenham uma inter-relação e a multiculturalidade se torne interculturalidade (CANCLINI, 2008). Mas quando se fala nos projetos modernizadores incompletos ou fracassados como agentes da realidade social dos países latino-americanos – e Canclini coloca a indústria cultural como o principal agente do projeto modernizador na América Latina – percebemos uma discrepância entre a teoria e a prática; a teoria e a história dos países latino-americanos, sobretudo o Brasil. Edgar Morin representa, teoricamente, o limite ao qual nos detemos ao pensamento de Canclini, uma vez que há de se observar com cautela não apenas a indústria cultural em si, enquanto projeto modernizador, mas a relação do regime político e a indústria cultural.

Quando se trata de projetos modernizadores e cultura, observa-se questões históricas que interferem diretamente nestes quesitos. Canclini está inserido em na sociedade mexicana que, após a independência, fundou a República e criou um vínculo artístico com as práticas dos povos pré-colombianos como referência de identidade nacional. Ao contrário disso, no Brasil, a declaração da independência inaugura não uma República, mas uma Monarquia. E a

relação com a cultura produzida aqui não teve o mesmo princípio que a mexicana, abrindo grandes espaços para a propagação de práticas, gostos e tendências estrangeiras. Sendo assim, sobressalta-se agora os motivos pelo qual é necessário realizar este corte pragmático na interpretação de Néstor García Canclini, e se ater ao que se refere à hibridação.

Sendo assim, uma vez compreendido o conceito de hibridação na cultura e a necessidade de se olhar com atenção para as particularidades do recorte desta pesquisa, ou seja, o Brasil, seguimos o pensamento rumo aos estudos da cultura popular e erudita, tendo como respaldo questões políticas que a cercam e a relação delas com a indústria cultural.

Somente tendo a plena consciência a respeito do modo como opera a relação de cultura popular, erudita e indústria cultural, considerando diferentes correntes teóricas, é conseguiremos chegar à hipótese de que uma adaptação literária para a televisão pode, por meio de técnicas de criação híbrida, ofertar uma nova interpretação, uma vez que temos o encontro de duas mídias diferentes: um clássico da literatura brasileira (cultura erudita) e indústria cultural (cultura de massa).

1.2 Cultura brasileira, modernidade e hibridismo.

Se a cultura opera de forma diferente no Brasil, comparado ao restante da América Latina, de forma que não se pode aplicar, em sua totalidade, a teoria de cultura híbrida, de Néstor García Canclini, então nós precisamos compreender como ela se relaciona com os meios de poder, com a modernidade e com a indústria cultural.

Renato Ortiz descreve sobre o processo modernizador da cultura brasileira no século XX, expondo as razões sociológicas para que a ordem dos fatores ocorresse de forma diferente do quadro cultural europeu, partindo do século anterior. A fragilidade do capitalismo no Brasil tornava difícil uma dimensão do mercado de bens simbólicos que conseguisse se expressar plenamente. Roberto Schwarz explica que as peças do quebra-cabeça não se encaixavam: a intenção não correspondia à realização (SCHWARZ, 2014). Enquanto as ideias liberais atendiam às necessidades dos grupos dominantes com ideologias particulares, ela se tornava inapropriada a ser confrontada com a realidade de uma sociedade escravista. É o que Renato chama de *cultura ornamental* (ORTIZ, 1993): uma falsidade determinada pela classe dominante com o objetivo de se sentir parte de países ocidentais avançados. Usariam da

doutrina liberal para ostentar um pertencimento à burguesia nacional e deixar de repouso o real atraso brasileiro em relação aos países centrais. É importante destacar que estes grupos dominantes eram configurados por diversas oligarquias que não necessariamente tinham os mesmos interesses e que até, de alguma forma, chegavam se confrontar nesse sentido. Mas, ainda assim, todas elas estavam inseridos em uma sociedade escravocrata e patriarcal.

Isto é, desde o principio existe uma espécie de maquiagem da realidade brasileira, em detrimento do benefício da burguesia que, de alguma forma, está preocupada em não deixar à vista as mazelas sociais ou, no caso da cultura, as produções culturais populares que são negadas por diversos motivos, como, por exemplo, o próprio preconceito. E como se não bastasse, ainda articula ideologias de forma que se crie uma falsa sensação de pertencimento e reforce o seu poder sobre as classes subalternas.

Marilena Chauí em *Cultura e Democracia* dialoga com essa questão quando problematiza acerca da possível contradição que estaria nos termos “cultura do povo” e “cultura das elites”. Haveria, a priori, duas interpretações possíveis para essa questão: tomá-los como “culturas realmente diferentes que exprimiriam a existência de diferenças sociais” (CHAUÍ, p.40) revelando uma sociedade internamente dividida ou tomar a cultura do povo como uma reprodutora limitada dos padrões culturais vindos do alto, que não conseguindo reproduzir da mesma forma, acabaria por evidenciar a distância e a diferença real entre as duas culturas (CHAUÍ, 1989). Uma não elimina a outra, mas ambas deixam em evidência a questão da luta de classes brevemente citadas anteriormente.

Imbricado à esta *cultura ornamental*, encontra-se, também, a Arte, começando pelo cinema. Em um país em que a revista *Cine-Arte* media o progresso do país pelo número de cinemas (ORTIZ, 1993), o que fica mais evidente, ao estudar o caso afincado, é a relação do setor artístico e o mercado, em que se salta a defasagem entre a modernização aparente e a realidade. Somente este ponto em específico do Brasil é capaz de mostrar que a modernização na América Latina não foi realizada pela Indústria Cultural, como defende Canclini. Isso porque a Indústria Cultural não se deu com o mesmo propósito que os demais países latino-americanos, como o México, por exemplo, em que há um movimento da arte de muralismo com um objetivo educativo-social. O cinema, aqui, exercia mais uma função de boa vitrine para o estrangeiro, do que exercer um real projeto social, fosse educativo ou um puro entretenimento.

Nesse sentido eu diria que a noção de modernidade está “fora do lugar” na medida em que o Modernismo ocorre no Brasil sem modernização. Não é por acaso que os críticos literários têm afirmado que o Modernismo da década de 20 “antecipa” mudanças que irão se concretizar somente nos anos posteriores. Antecipação que denuncia este hiato, a inadequação de certos conceitos aos tempos em que são anunciados. Não se trata, porém de uma previsão, de uma genialidade imanente ao homem de arte; o descompasso é um elemento da sociedade brasileira periférica, o que nos leva a indagar o que diferencia nosso Modernismo dos outros.⁸

O Modernismo é uma ideia fora do lugar que se expressa como projeto e que tem por trás algumas contradições que desagüam sobre um mesmo ponto: “só seremos modernos se formos nacionais” (ORTIZ, 1993, p.35). E é a partir da sede de ser moderno que se tem a necessidade da construção da identidade nacional. Renato destaca a Semana de 22 com o grande movimento que tirou o país da “pré-história”, como dizia Roland Corbisier, e tentou superar o subdesenvolvimento ao estimular a dualidade da razão que prioriza o moderno. E dentro da visão de luta de classes, a Semana de 22, segundo o autor, desempenhou um importante e considerável papel progressista, no sentido de se contrapor às forças oligárquicas que tinham sede por tudo que vinha de fora.

No entanto, os efeitos da Semana de 22 não se estenderam para os dias atuais. Pelo contrário: trouxeram um efeito colateral. Desenvolveu-se um acriticismo do mundo moderno, que é justamente o que nos diferencia do Modernismo europeu. Mas mais do que isso, os críticos da modernidade tornaram-se os intelectuais tradicionais. Ou seja, boa parte da visão consolidada que se tem do Brasil é proveniente de correntes teóricas oriundas de um acriticismo da modernidade, mas que retoma a valorização da ordem oligárquica.

Renato Ortiz cita como um dos exemplos mais significativos o trabalho escrito de Gilberto Freyre, autor de *Casa Grande e Senzala*. Ortiz fala da insistência do sociólogo ao retratar a história do Brasil a partir da casa-grande, ou seja, uma visão senhoril, e que se opõe às políticas e incentivos à industrialização na década de 30. Trata-se, portanto, de uma polaridade que se equipara ao termo *cultura ornamental* que Renato contextualiza em um período antecedente ao da Semana de Arte Moderna.

⁸ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993, p.32.

Nesta mesma linha de raciocínio de Gilberto Freyre, constrói-se um cenário discrepante entre as regiões do Brasil, como o Sudeste e o Nordeste. Renato também fala sobre essa questão, a fim de nos mostrar como o nosso modo de refletir o Brasil, seja social ou no âmbito da produção cultural, é polarizado e que acaba colocando a modernização entre o pensamento conservador e a questão nacional, de forma que ela acaba sendo “assumida como um valor em si, sem ser questionada” (ORTIZ, 1993, p.37). Para o autor, a concretização da nacionalidade brasileira se dá pela industrialização e esse pensamento deve ser estendido a esfera da cultura.

A cultura brasileira passa a ganhar nova cara entre os anos 40 e 50, quando se inicia um processo de nascimento de uma sociedade de consumo, a partir do advento das emissoras de rádio e televisão. Mas nas décadas seguintes, 60 e 70, consolida-se uma sociedade baseada no mercado de bens simbólicos. O que Renato Ortiz faz, e que acredito ser de extrema importância para a compreensão da relação entre cultura e televisão, é estabelecer uma relação entre as estruturas fundamentais para o desenvolvimento desse mercado e as transformações sociais que o Brasil passou no respectivo período.

O ponto chave para essa relação é o golpe militar de 64. A ditadura militar exerceu um papel determinante para os moldes televisivos e, conseqüentemente, para a definição de padrões daquilo que seria apropriado consumir, mesmo que para isso fosse necessário o uso da força. Ou seja, seguia-se um raciocínio de Ideologia da Segurança Nacional.

Estado militar possui na verdade um duplo significado: por um lado se define por sua dimensão política; por outro, aponta para transformações mais profundas que se realizam no nível da economia. [...] Em termos culturais essa reorientação econômica traz conseqüências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado de bens materiais, fortalece-se o parque industrial da produção de cultura e o mercado de bens culturais.⁹

Esse crescimento do parque industrial da produção de cultural e o mercado de bens culturais inicia-se, pontualmente, em 1965, com a criação da EMBRATEL. Suas políticas modernizadoras e regulamentadoras das telecomunicações que vão permitir a interligação de todo o território nacional. As dificuldades técnicas enfrentadas pelas emissoras de televisão na

⁹ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993, p.113.

década de 50 resolviam-se agora graças ao Estado. No entanto, essa integração nacional também atendia aos interesses das empresas privadas. A integração nacional, é, para os olhos dessas empresas, o desenvolvimento do mercado (ORTIZ, 1993).

O problema surge com a própria dicotomia da ditadura: se por um lado ela investe nas telecomunicações, por outro, ela censura as produções. Mas isso não se torna um problema, quando se tem um mercado de proporções gigantescas, como o Brasil. Por isso, emissoras como a TV Globo e a TV Tupi – até então as maiores emissoras do país – assinam um protocolo de autocensura em 1973, procurando controlar o conteúdo de programações (RICO; VANNUCCI, 2017). Esse era o preço que se pagava pelo crescimento da indústria cultural, que cada vez mais estavam atingindo uma massa consumidora.

Mas, como foi citado anteriormente, o Estado militar tinha um projeto de conduta social. Seus investimentos nas telecomunicações não estavam direcionados apenas para a integração nacional. Havia um propósito por trás de disseminar as ideologias que julgavam corretas para a sociedade brasileira. Com a censura, as emissoras tinham duas possibilidades: compactavam com o poder e atendiam às exigências no que dizia respeito ao conteúdo veiculado ou acabariam, cedo ou tarde, perdendo a oportunidade de crescer, pois, provavelmente, seriam fechadas.

Portanto, a televisão, tal qual conhecemos hoje, é derivada de um momento histórico brasileiro em que ela foi usada como um canal de veiculação de propósitos e ideias do Estado militar (a ideologia da Segurança Nacional), com a finalidade de ser constituir uma identidade nacional, e que, de alguma forma, contribuiu para a consolidação de valores morais e éticos imbricados até hoje na sociedade.

É importante retomar o pensamento de luta de classes que Marilena Chauí, para que observe como desde o período anterior à semana de Arte Moderna, como agora, em meados da década de 70, as resoluções políticas e econômicas privilegiam uma camada hegemônica da sociedade e como isso se replica na cultura e nas produções de bens culturais.

A cultura popular de massa é produto da sociedade moderna, mas a lógica da indústria cultural é também um processo de hegemonia. Com isso entendemos que a análise da problemática cultural deve levar em

conta o movimento mais amplo da sociedade, e, ao mesmo tempo, perceber a cultura como um espaço de luta e de distinção social.¹⁰

A partir dos anos 70, a criatividade é subordinada à lógica comercial. Isso implica em atender àquilo gera lucro. Edgar Morin afirma que a indústria cultural deve superar constantemente uma contradição fundamental de suas estruturas: burocracia-invenção e padrão-individualidade. Por isso, “em determinado momento precisa-se de mais, precisa-se da invenção” (MORIN, 1997, p.26), pois a burocracia acaba por ser obrigada a procurar a invenção, e o padrão se detém para ser aperfeiçoado pela originalidade.

Renato Ortiz sintoniza com Morin, mas não entende esse processo como uma dialética das estruturas da indústria cultural. Para Renato, existe uma relação de subordinação entre elas:

O advento de uma sociedade moderna reestrutura a relação entre a esfera de bens restritos e as de bens ampliados, a lógica comercial sendo agora dominante e determinando o espaço a ser conferido às outras formas de manifestação cultura.¹¹

O que se nota, portanto, é uma discrepância no quadro da racionalidade nacional, em relação a outros países, como os europeus, no sentido de que lá fora deu-se por meio de um processo natural, mas aqui deu-se por mérito da superestrutura política do quadro nacional. Renato Ortiz é categórico ao afirmar que “o estágio de racionalização da sociedade, e, por conseguinte, do comportamento individual, é percebido como consequência da existência do Estado autoritário” (ORTIZ, 1993, p.159). Este é um dos principais pontos que devem ser levados em consideração quando afirmo que há de se investigar as particularidades do Brasil, para que se aplique com maior coerência a teoria de hibridismo cultural defendida por Canclini. O desenvolvimento da cultura brasileira analisada até aqui, exprime uma completa diferença em relação aos demais países, sobretudo neste ponto da história em que há um pacto entre as instituições privadas de comunicação e o Estado militar: elas visam o lucro derivado do crescimento do mercado patrocinado pelo Estado, e ele, por sua vez, visa a difusão da

¹⁰ CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia*. São Paulo, Editora Cortez, 1989, p. 42.

¹¹ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993, p.148.

Ideologia de Segurança Nacional. Tal fator histórico-social não se deu em todos os países latino-americanos.

Outro ponto importante é quando Canclini cita a indústria cultural como principal agente do projeto modernizador na América Latina (CANCLINI, 2008). Ora, de fato, quando olhamos para o caso do Brasil temos uma primeira impressão de que isso faz completo sentido. No entanto, há de se lembrar que o regime militar foi quem financiou a integração nacional, expandindo o mercado e criando uma oportunidade de crescimento às instituições privadas de comunicação, caso elas produzissem um conteúdo condizente com sua ideologia. Renato Ortiz atribui isso tudo a uma especificidade do capitalismo brasileiro:

Entre nós o Estado é o agente da modernização, o que significa que por um lado ele é propulsor de uma nova ordem social, por outro, é promotor de um “desencantamento duplo do mundo” [...] A nível estrutural ela acompanha o processo de transformação da sociedade como um todo; a nível da esfera política, ela expressa o lado autoritário do regime militar.¹²

Com a consolidação de um mercado de bens culturais, a noção de nacional se transforma, principalmente, graças à televisão: o veículo de integração nacional. O que o autor sugere é que a cultura nacional-popular – baseada em regionalismos e tradições populares, que Peter Burke analisa como uma descoberta dada pelos estudiosos europeus em países periféricos em sua obra *Popular Culture in Early Modern Europe* – foi substituída por uma cultura mercado-consumo (ORTIZ, 1993), que vai favorecer, de qualquer forma, um interesse de consumo hegemônico. Mas para evitar a resistência em locais onde as tradições exercem um papel fundamental no que diz respeito a constituição de identidade do sujeito inserido naquele ambiente, a indústria impõe a hegemonia a partir de uma construção exclusiva no plano simbólico, misturando-a a valores internalizados pela população local.

Para uma empresa de telecomunicação conseguir integrar uma nação com tantas diferenças culturais, como o Brasil, e ainda ter um caráter nacional, era preciso encontrar um formato unificador. A dramaturgia passa a exercer essa função, mas, mais especificamente, na década de 70, quando as telenovelas – filhas das antigas radionovelas, fotonovelas e teleteatros – passam a incorporar temáticas menos melodramáticas e mais realistas, até mesmo

¹² ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993, p.159.

para atender a uma demanda de um público diferenciado, que não se limitasse a temáticas mais femininas e estrangeiras, mas agradasse também a homens e jovens (ORTIZ, 1993).

Como não há dúvidas sobre a consolidação de uma indústria da cultura de caráter nacional, aceitarmos que a realidade da sociedade seja idêntica à proposta do realismo nacional-popular significa admitir que a identidade brasileira se efetivou. Dentro desse raciocínio não haveria mais oposição entre o que se propunha realizar e o que se alcançou, e a própria noção de alienação deixaria de fazer sentido.¹³

O que o autor afirma nesta passagem é que a telenovela, ao deixar seu modelo melodramático para trás, passa a assumir tramas realistas, que serviriam de espelho para a sociedade. A TV passa a ser um canal que difunde a proposta do realismo nacional-popular enquanto identidade brasileira. Mas Renato Ortiz vai mais afundo em sua análise, na medida em que ele afirma uma preocupação da indústria cultural, principalmente da televisão, em atender uma demanda de mercado externa, ou seja, incorporar dentro de suas produções, demandas internacionais do mercado. Isso não tem a ver unicamente com uma questão de mercado, mas para a ótica do autor, trata-se do país sair de uma zona periférica, associada a tradições folclóricas e exotismo, e a ganhar certo destaque no cenário internacional (ORTIZ, 1993).

Se dentro do território do Brasil houve uma análise sobre a tradição nacional, tendo em vista que esta era constituída por expressões folclóricas, agora, dentro de um cenário internacional, o mercado aplica o mesmo olhar crítico aos países. Nesse cenário internacional, as telenovelas brasileiras deveriam conseguir incorporar demandas hegemônicas das elites nacionais e do mercado internacional às tradições e valores de uma população local. Isso reforça ainda mais o que o autor chama de *cultura mercado-consumo* (ORTIZ, 1993). O que acrescenta a esta inter-relação entre demandas tradicionais locais e hegemônicas locais, é a necessidade de trazer elementos que estabeleçam um diálogo com o mercado internacional, a fim de ter um reconhecimento por parte desta comunidade e isso gerar algum tipo de lucro. Isso, hoje em dia, é comprovado pela quantidade de novelas da Rede Globo – a maior produtora de telenovelas da América Latina – que são exportadas para diversos países.

A consolidação de uma sociedade moderna no Brasil reorienta essa imagem na medida em que a cultura brasileira passa a integrar o

¹³ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993, p.181.

mercado ajustada agora aos padrões internacionais. A penetração de um produto como a telenovela na América Latina, e em vários países da Europa, aponta para uma outra direção, a de passarmos da defesa do nacional-popular para a exportação do “internacional-popular”. [...] Nessa disputa acirrada vamos nos apresentar como portadores de um outro tipo de identidade, que na verdade não é tão distinta assim da dos nossos concorrentes, na medida em que elas são intercambiáveis. No entanto, dentro desse novo panorama, a discussão sobre o nacional adquire uma outra feição. Até então, ela se confinava aos limites internos da nação brasileira, seja na sua versão tradicional, seja na forma ibesiana; hoje ela se transforma em ideologia que justifica a ação dos grupos empresariais no mercado mundial.¹⁴

Contudo, a lógica capitalista que permeia as relações entre sociedade, cultura e política operou, e ainda opera, de forma discrepante às demais sociedades latino-americanas. Ainda assim, nesse contexto, é imprescindível citar a congruência de pensamento entre a Escola de Frankfurt e a consolidação da sociedade moderna no Brasil, explicada por Renato Ortiz.

Em 1944, Theodor Adorno e Max Horkheimer publicam a obra *Dialética do Esclarecimento*, em que fazem uma ácida crítica aos elementos que permeiam a vida de um sujeito, entre elas a arte e a cultura. Neste livro, é a primeira vez que o termo *indústria cultural* é citado com o propósito de designar a situação da arte na sociedade capitalista industrial. Para eles, a reprodutibilidade técnica e os processos de criação estão estagnados, o que resulta em produções simbólicas vazias, com repetição exaustiva de conteúdo e estruturas dramáticas.

Na opinião dos sociólogos, a perda do apoio que a religião objetiva fornecia, a dissolução dos últimos resíduos pré-capitalistas, a diferenciação técnica e social e a extrema especialização levaram a um caos cultural. Ora, essa opinião encontra a cada dia um novo desmentido. Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada sector é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto.¹⁵

Adorno e Horkheimer se debruçam sobre o cinema, o rádio e a televisão para analisar a questão da produção cultural, tendo como pressuposto aquilo que foi afirmado anteriormente nesta dissertação a respeito dos meios de comunicação que contribuem para a

¹⁴ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993, p.205.

¹⁵ ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1985 p.2

propagação de práticas e bens culturais consumíveis: por serem veículos de massa, eles possuem um alto poder de dissipação de ideias, ideologias e práticas; e tais elementos são matéria-prima para a cultura e identidade de uma sociedade.

A crítica encontrada em *Dialética do Esclarecimento* não estabelece uma visão limitada aos meios de comunicação de massa, mas também os impactos que elas causam na sociedade:

A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus directores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos.¹⁶

Existe uma lógica econômica por detrás desta análise, assim como há no pensamento de Néstor García Canclini, ainda que neste estudo haja um recorte pragmático. Embora as duas obras tenham sido escritas em períodos diferentes – *Dialética do Esclarecimento* escrita e publicada durante a Segunda Guerra Mundial e a primeira edição de *Culturas Híbridas* na década de 90 – existe um mesmo propulsor econômico de diversas situações sociais: o capitalismo. A ordem capitalista, que está em constante busca do lucro e do domínio técnico, infiltra-se nas emissoras e instituições que, supostamente, deveriam difundir a cultura e a ciência, e altera este projeto inicial.

As mercadorias culturais da indústria se orientam, como dissertam Brecht e Suhrkamp há já trinta anos, segundo o princípio de sua comercialização e não segundo o seu próprio conteúdo e sua figuração adequada. Toda a prática da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais. A partir do momento em que essas mercadorias asseguram a vida de seus produtores no mercado, elas já estão contaminadas por essa motivação. Mas eles não almejavam o lucro senão de forma mediata, através de seu caráter autônomo. O que é novo na indústria cultural é o primado imediato e confesso do efeito,

¹⁶ Ibidem.

que por sua vez é precisamente calculado em seus produtos mais típicos.¹⁷

O que se nota, portanto, é que o pensamento da Escola de Frankfurt, liderado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, parte de uma observação sobre a sociedade atrelada ao regime capitalista e os efeitos que esta economia gera às produções culturais. Isto é, a produção em série, a partir de uma ordem de reprodutibilidade técnica, que esvazia os sentidos das práticas simbólicas e desgasta os signos, passa a ser comparada a uma verdadeira indústria.

Quando Canclini explica que hibridação são resultados socioculturais, em que práticas discretas que coexistiam passam a se combinar para gerar novas estruturas sem a ambição de serem consideradas fontes puras, ele não apenas está falando de combinações aleatórias (CANCLINI, 2008). Trata-se, também, de ressignificações de práticas já existentes e resultados da incessante busca pela valorização estética, que, por sua vez, nada mais é do que a própria manifestação do sistema capitalista.

Sendo assim, conseguimos identificar um comum diálogo entre os autores aqui apresentados. Mas, neste momento, a pergunta que talvez seja mais importante seja: como é visto, ou, como se dá os procedimentos híbridos na cultura brasileira, tendo em vista essas relevâncias na história cultural do Brasil? Sabendo que a teoria de Canclini não pode ser aplicada no caso do Brasil, pois a constituição da noção de identidade cultural brasileira se deu de forma diferente – como foi aprofundado com base na obra de Renato Ortiz – é necessário que façamos uma breve análise para compreender como essa definição de hibridação ocorre na sociedade.

O ponto de partida é o que Renato Ortiz chamou de *internacional-popular* (ORTIZ, 1993) e que foi explicado anteriormente: uma padronização imposta pela lógica mercantil capitalista na indústria cultural para que haja, em certa medida, uma combinação de elementos que atendam, ao mesmo tempo, a demanda nacional e internacional. É sob essa *práxis* em que a indústria cultural, sobretudo a televisão, está agindo hoje em dia.

¹⁷ ADORNO, Theodor. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1996, p.289.

Quando Canelini fala sobre hibridação como um fator decorrente da modernidade, ele está apontando para a indústria cultural como grande propulsora disso na América Latina. No entanto, como vimos, no Brasil, o Estado autoritário exerceu maior influência nesse quesito. Contudo, o que se nota é que há dois fatores importantes para a consolidação dos procedimentos híbridos no Brasil: o primeiro é o movimento nacional, político e econômico, para ocupar um papel de destaque no mercado internacional. Trata-se de uma extensão do pensamento anterior a Semana de Arte Moderna, em apresentar uma boa vitrine para o mundo, mesmo que a realidade não seja condizente, com os olhos voltados para as oportunidades de negócios e investimentos.

Já o segundo ponto, ao mesmo tempo que é um ponto positivo, também se mostra como um desafio. Do ponto de vista da hibridação, como uma ferramenta para a indústria cultural, a constituição etnológica do povo brasileiro possibilitou tal intercâmbio cultural, que se tornou uma fonte rica de matéria-prima. E, como vimos, essa matéria-prima (práticas culturais) sai das zonas periféricas (folclore e tradição), se combina com outras práticas culturais (ressignificação e rito de egresso) e atende a uma demanda de mercado nacional e internacional (hegemonia). Ou seja, quanto a isso, o Brasil possui um grande garimpo a ser explorado pela indústria. O desafio surge justamente neste ponto: conseguir colher práticas culturais locais, combiná-las às demandas hegemônicas nacionais e, ainda, efetuar uma nova combinação com demandas hegemônicas internacionais.

Como a Escola de Frankfurt previu, é preciso um nivelamento dessas demandas. Tudo deve ter mais ou menos a mesma referência para que o maior número de pessoas possa ter um repertório mínimo para absorver aquela mensagem. Se, por exemplo, a demanda hegemônica fosse a mesma da internacional, então o processo seria simplificado. E na verdade, esse é o caminho que estamos percorrendo hoje.

Ainda assim, acredito que quanto maior o país, maior a dificuldade para se conseguir a combinação perfeita. No caso do Brasil, que possui um território de proporções continentais, a pluralidade cultural é uma via de duas mãos: ao mesmo tempo que serve de matéria-prima, a mesma não pode ser deturpada de tal modo que o público que a consoma na sua forma tradicional não a reconheça mais; ou pior, não se reconheça mais nela. Pois, estamos falando de bens simbólicos, que, de alguma forma, são elementos constituintes de um sujeito inserido em uma comunidade.

O risco de os procedimentos híbridos serem um fracasso no Brasil é justamente a deformação destes bens simbólicos. Risco que cito pensando na questão do mercado e da lógica capitalista do consumo versus lucro. Há de se ter um equilíbrio entre o grau de deturpação para que o produto final tenha êxito tanto no Brasil como no exterior.

Mas existe um motivo para que ainda haja essa regra para o sucesso. Se compararmos, por exemplo, a televisão brasileira com a de países europeus, notaremos uma diferença na saturação de determinadas técnicas que por aqui não são exploradas. O motivo disso foi explicado por Néstor García Canclini: “as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar” (CANCLINI, 2008, p.17).

1.3 O meio televisivo

Visto como se aplica os processos híbridos na produção cultural brasileira, levando em consideração a lógica do mercado e as particularidades políticas, econômicas e sociais do Brasil, é necessário, neste momento, prosseguir com o estudo rumo à televisão inserido neste contexto. Embora a televisão seja uma representante exemplar da indústria cultural e já ter sido citado o seu papel no Brasil, principalmente no período do Estado autoritário, ainda existe uma necessidade de compreender em que medida a televisão impactou o mundo, tendo em vista sua representatividade de modernidade.

O sociólogo Raymond Williams, em seu livro *Televisão: tecnologia e forma cultural*, elaborou um pensamento bastante sólido sobre o papel da televisão na sociedade, ou melhor, o impacto dela para o mundo. Em linhas gerais ele diz que a televisão tem alterado o mundo em que vivemos (WILLIAMS, 2016). Mas para chegar a isso, ele faz um extenso levantamento histórico das invenções ligadas ao mundo da comunicação, destacando as fotos, o rádio e o cinema. O que ele expõe, como elo de ligação entre as invenções, é que se nota um avanço oriundo de um acúmulo de conhecimento e tecnologia (WILLIAMS, 2016). O autor também contextualiza cada invenção, de modo que se tenha, por meio do historicismo, uma boa compreensão do modo como a sociedade vivia e como passou a viver, após o desenvolvimento e aplicação de determinada tecnologia. Entretanto, ainda que boa parte desta história seja de extrema importância para o conhecimento detalhado da história das mídias, pretendo me ater unicamente às tecnologias que, de alguma forma, estabeleçam algum

vínculo com a televisão (seja na questão técnica ou conteúdo) para que esta dissertação de mestrado prime pela objetividade. Contudo, mediante a intenção do autor em estabelecer a relação das mídias com as práticas sociais, isto é, suas funções exercidas na sociedade, julgo de extrema importância esta passagem que sintetiza a ideia em questão:

É significativo que, até o período após a Primeira Guerra Mundial e, de certa forma, até o período logo após a Segunda Guerra Mundial, essas necessidades variáveis de um novo tipo de sociedade e de uma nova forma de vida foram atendidas por meios vistos como especializados: a imprensa para informação política e econômica; a fotografia para a comunidade, a família e a vida pessoal; o filme para a curiosidade e o entretenimento; a telegrafia e a telefonia para informações comerciais e algumas mensagens pessoais importantes. Foi desse complexo de formas especializadas que surgiu a radiodifusão¹⁸

A questão, dentro da história das mídias, passa a ficar mais complicada com o surgimento da radiodifusão. Segundo o autor, os usos sociais do rádio não pareciam tão bem definidos quanto os outros meios. No entanto, com o decorrer do tempo, as definições e instituições criadas, entorno do rádio, passaram a ser as mesmas que originaram a teledifusão (WILLIAMS, 2016). E sobre a televisão, Raymond expõe sua visão:

[...] uma importante instituição social, alvo constante de polêmica, mas que, em sua forma conhecida, parece predestinada pela tecnologia. [...] pode ser diagnosticada como uma nova e poderosa forma de integração social e de controle. Muitos de seus principais usos podem ser considerados sociais, comerciais, e, às vezes, politicamente manipuladores.¹⁹

Mas esta avaliação sobre a televisão levou tempo para que fosse consolidada. Há de se compreender que o surgimento de uma nova tecnologia leva a sociedade a promover questionamentos que só são solucionados ao longo da utilização dela. Ainda assim, Raymond Williams deixa em evidência a proximidade entre a televisão e outros dois meios. Um deles, como foi dito mais cedo, é o rádio, que sofreu esta mesma questão acerca da sua função social. E como dito, as instituições fundadas por esse veículo serviram de base para o desenvolvimento da televisão.

¹⁸ WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Belo Horizonte, Editora PUCMinas, 2016, p.36.

¹⁹ WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Belo Horizonte, Editora PUCMinas, 2016, p.35.

O rádio serviu como base para a elaboração da grade de programação da televisão, assim como serviu de molde para que a TV elaborasse o seu modo de transmitir uma mensagem. O autor, em determinado momento, passa a analisar cada tipo de conteúdo transmitido pela televisão. No caso da dramaturgia, por exemplo – tipo de produção que é objeto desta dissertação de mestrado – ele explica que

A radiodifusão sonora, pela primeira vez, deu alguma base regular para esse tipo de experimento. A maioria do teatro de rádio era ainda ortodoxa, mas, no início da década de 1950, surgiu um conjunto significativo de novos trabalhos.²⁰

Além do rádio, o autor cita o desenvolvimento do cinema. Este, ao longo dos capítulos da obra *Televisão: tecnologia e forma cultural*, entende-se como um meio de comunicação de massa, que mais se aproximava da TV, pela questão da transmissão de imagem em movimento. Entretanto, a partir do momento que a teledifusão ganha maior aderência por parte da sociedade, o monopólio do entretenimento, mantido pelo cinema, começa a ruir e os filmes passam a integrar a programação da televisão: “Os filmes se encaixavam perfeitamente no modelo de radiodifusão como transmissão de obras já disponíveis” (WILLIAMS, 2016, p.72).

Em meados da década de 1950 – por volta do período em que o drama televisivo tornou-se uma forma marjoritária –, cada uma dessas tendências já havia passado por importantes desenvolvimentos no cinema. No entanto, em algumas formas, a televisão começou a substituir o cinema como grande instituição dramática.²¹

Embora estes sejam os meios de comunicação dos quais a televisão mais tenha se valido de técnicas e especificidades, Raymond Williams observa que em determinadas produções havia apropriações de práticas à parte da cultura de massa. Este é o caso do *teatro de variedades*, em que o autor destaca, primeiramente uma divisão cultural dentro do teatro: o legítimo (a montagem de peças de teatro tradicionais) e o ilegítimo (teatro de variedades), que surgiu ainda no século XVIII como formas de expressões semelhantes à arte circense e que misturava música, dança e novos estilos de comédia (WILLIAMS, 2016). É observado, também os efeitos sociais de algumas produções ou conteúdo veiculado pela televisão. A transmissão dos esportes, no caso, por mais que transpareça a sensação de estimular bons

²⁰ Ibidem, p.66.

²¹ WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Belo Horizonte, Editora PUCMinas, 2016, p.68.

hábitos ao espectador, ela apresenta um fenômeno mais complexo, pois, segundo Williams, a transmissão de eventos esportivos “tem um efeito sobre a presença do público em eventos esportivos menores e, por isso, é controlado em alguns casos.” (WILLIAMS, 2016, p.77).

As análises específicas de cada tipo de produção veiculada pela televisão encaminha o pensamento do autor para uma visão detalhada sobre os possíveis impactos que este veículo pode causar na sociedade. No entanto, mais do que isso, ainda seguindo a ordem cronológica dos desenvolvimentos técnicos da televisão, Williams chega a afirmar que

[...] a tecnologia de transmissão e recepção se desenvolveu antes que o conteúdo e as partes importantes do conteúdo foram e, continuarão sendo, subprodutos da tecnologia ao invés de empresas independentes. Apenas com o surgimento da televisão colorida é que se começou a elaborar programas “coloridos” para persuadir os espectadores a comprar os aparelhos com essas características.²²

Portanto, somente com o surgimento da televisão com cores (final da década de 50) é que este meio de comunicação passou a se destacar e a se valer de um elemento técnico para “deixar de ser” um veículo aglutinador. E assim como ocorreu com o rádio em 1930, a TV passa a ter uma significativa produção de programas originais que foram muito importantes para o desenvolvimento do conteúdo do meio (WILLIAMS, 2016). E a partir disso, a televisão passou a se auto reinventar, propondo inovações estéticas que alteravam a experiência do espectador com o meio. É por conta disso, que o autor chega a uma conclusão, ao fim da análise de cada conteúdo televisivo: “É irônico ter de dizer, finalmente, que uma das formas inovadoras da televisão é a própria televisão.” (WILLIAMS, 2016, p.103).

O avanço da televisão se deu graças a possibilidade de incorporar técnicas e desenvolvimentos tecnológicos de outros meios, como o rádio e o cinema. Graças a sua capacidade técnica de aglutinar, a televisão tem maior chance de se reinventar e de criar novos formatos. O impacto na sociedade está, sobretudo, na experiência que ela proporciona. Cito como exemplo, uma passagem do próprio autor ao relatar um dia em que estava em Miami, no ano de 1973, assistindo a um filme pela televisão e foi surpreendido por uma técnica de comercial do próprio canal, jamais vista até então:

²² Ibidem, p.38.

Dois outros filmes, programados para exibição em outras noites no mesmo canal, foram inseridos *trailers*. Um crime em São Francisco (o assunto do filme original) começou a operar num extraordinário contraponto não somente com os comerciais de desodorante e de cereais, mas também com um romance em Paris e a fúria de um monstro pré-histórico que devastava Nova Iorque. [...] Além do mais, essa era uma sequência em um novo sentido. Mesmo na televisão britânica, comercial, há um sinal visual antes e depois das sequências comerciais, e *trailers* de programas apenas são exibidos entre programas. No canal norte-americano, assistia a algo bem diferente, já que as passagens do filme para o comercial e do filme A para os filmes B e C não eram assinaladas. [...] Ainda não estou certo de que realmente captei todo aquele fluxo.²³

O relato de Raymond Williams, além de comprovar o modo como a televisão reinventa a forma de aplicar as suas próprias técnicas, a fim de prender atenção do espectador, traz à tona a questão do fluxo de mensagem. Segundo o autor, o desenvolvimento de novas técnicas, utilizando tecnologias já conhecidas, possui a função de prender a atenção do espectador, uma vez que ele possui o poder de mudar de canal ou não, dependendo do conteúdo que está sendo veiculado. Sendo assim, supõe-se que uma boa parcela dos telespectadores mudaria de canal ao perceber que o intervalo comercial iria entrar, no entanto, com esta técnica abrupta, o espectador é pego de surpresa e passa ficar imóvel diante daquela nova experiência. A questão do fluxo, mencionado por Williams, tem a ver com isso – a necessidade de passar o maior número de informação possível, sobretudo, da própria programação, sem que o espectador tenha sequer a chance de pensar em mudar de canal – como também tem a ver com a renovação estética que o Canclini destacou em *Culturas Híbridas*, ao discorrer acerca do modo como opera o campo da arte na América Latina. Dentro deste prisma, notamos que a descrição da televisão feita por Raymond Williams, corresponde, inquestionavelmente, a uma instituição pertencente à indústria cultural. Ainda assim, o que Raymond Williams oferece de substancial para esta dissertação, e que está em total afinidade com o pensamento de Canclini, é a *experiência de mobilidade visual*:

O que pode acontecer, então, e certa forma surpreendente, é uma experiência de mobilidade visual, de contraste de ângulo, de variação de foco, que muitas vezes é muito bonita. Passei a notar isso enquanto assistia a coisas bem diversas em seu conteúdo mais evidente, como corridas de cavalos, uma entrevista de rua, um episódio ao ar livre, uma peça ou um documentário. Para a maioria dos analistas da televisão,

²³ WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Belo Horizonte, Editora PUCMinas, 2016, p.101.

preocupados com o conteúdo declarado ou direcionado, esses elementos, quando e se de fato vistos, não são considerados mais do que um subproduto de outra experiência. No entanto, vejo isso como um dos processos primários da tecnologia em si e que pode vir a ter importância crescente. Quando, no passado, tentei descrever e explicar isso, achei muito significativo que os únicos que concordaram comigo eram pintores.²⁴

Mas vale lembrar que Raymond Williams exprime uma posição que tende a ser marxista e, desta forma, tem uma aproximação com o pensamento da Escola de Frankfurt. Williams compara o efeito de mobilidade visual ao universo das artes, mas ele ainda crê que essa questão está a mercê da lógica do lucro, ou seja, atende a demanda do mercado.

Entretanto, atendo-se ainda a uma análise focada na televisão, o que se pode notar é que a questão da mobilidade visual não se limita a um período de tempo, portanto, à década de 70, quando a obra de Williams foi escrita. O desenvolvimento técnico televisivo é constante. O hibridismo está para a mobilidade visual, assim como a mobilidade visual está para a lógica da indústria cultural. Isto é, o hibridismo faz parte da mobilidade visual, seja em qual prática cultural for, e a mobilidade visual, por sua vez, está sob a tutela da *práxis* mercantil. Em suma, o sistema capitalista rege o modo como se dá a indústria cultural e o hibridismo é apenas mais uma possibilidade de ferramenta que pode ser utilizada com o propósito do lucro. No entanto, como vimos há pouco, quando se trata de hibridismo no Brasil, existe a necessidade em se equacionar os bens simbólicos, as demandas hegemônicas nacionais e a imposição do mercado internacional de forma que todos os públicos – ou a grande maioria deles – consuma determinado produto. Ao falarmos de hibridação, estamos sugerindo uma aceleração na dinâmica dos intercâmbios entre formas eruditas e populares, eruditas e de massa, populares e de massa, etc.

E ainda que estejamos falando sobre uma *práxis* mercantil, não podemos tomar como verdade definitiva a teoria da Escola de Frankfurt, que prega o esvaziamento de significados dos bens simbólicos por meio da reprodutibilidade técnica. Se fosse isso, não faria sentido escrever sobre a hipótese de novas interpretações sobre textos conhecidos adaptados para a televisão.

²⁴ WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Belo Horizonte, Editora PUCMinas, 2016, p.87.

Por isso, neste momento, compartilho da visão de Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados*²⁵, em que ele posiciona, de forma bastante lúcida, sobre a crítica à indústria cultural, apontando ressalvas, como, por exemplo, o modo que deve proceder uma análise de um produto televisivo. Do seu ponto de vista, os apocalípticos se privam de estudar de forma concreta os produtos e as maneiras pelas quais eles são, na verdade, consumidos “E ao invés de analisá-lo, caso por caso, para fazer dele emergirem as características estruturais, nega-o em bloco” (ECO, 2015, p.19).

Umberto Eco está preocupado em um estudo isolado da mensagem construída pelos canais que elaboram sua produção, a partir da lei da oferta e procura. Ou seja, ele não nega a influência capitalista, mas discorda em estudar a parte pelo todo. Uma análise sensata, segundo o autor, parte do princípio de adotar o termo *comunicações de massa*, ao invés de *cultura de massa*, e segue para o âmbito estrutural da mensagem, que não se detém apenas à forma, mas em que medida ela é determinada pelas condições objetivas da emissão (ECO, 2015).

Ao elencar as definições preliminares, o autor resume o termo *mensagem* em um

[...] complexo objetivo dos significantes, enquanto elaborada com base em um ou mais códigos para transmitir certos significados, e enquanto interpretada e interpretável com base nos mesmos códigos ou em outros [...] Todo nível de significado é decifrável com base num quadro de referência específico. Até agora temos chamado esses quadros de referência pelo termo genérico de “código”.²⁶

O código, por sua vez, compreende um sistema de convenções comunicativas que formam as regras de uso e organização de vários significantes. Umberto Eco cita como exemplos os códigos icônicos (baseada nos processos de percepção visual), linguístico e sonoro. (ECO, 2015). E dentro de cada um deles, ainda há divisões de subcódigos, que só serão apresentados ao decorrer da análise da minissérie, caso seja identificado algum destes subcódigos. O fato é que esse conjunto de códigos e subcódigos são combinado pelo emissor, preocupado com a escolha dos significados a comunicar, com qual finalidade, a quem se destina a mensagem, e de que modo os organiza através dos níveis da mensagem (ECO, 2015).

²⁵ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*, Perspectiva, São Paulo, 2015.

²⁶ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Editora perspectiva, 2015, p.371.

O autor explica que “a função de uma mensagem existe quando a mensagem indica antes de mais nada, a própria estrutura como o primeiro dos seus significados, isto é, quando é auto reflexiva” (ECO, 2015, p.381). Portanto, quando se tem uma mensagem concluída, e percebe-se a interação entre códigos, subcódigos e o quadro de referência do receptor, identifica-se a completude da mensagem enquanto qualidade artística e exercício de uma função estética. Neste ponto, revela-se a estrutura dos vários níveis de significados criadores de uma dialética comunicativa entre objetividade e novidade.

Uma mensagem óbvia comunica um significado claro e compreensível para todos (comunica o que já sei). Uma mensagem improvável comunica uma taxa de informação (o que ainda não sei), que, superado certo limite de improbabilidade, redundando em pura desordem e “ruído”. Na mensagem deve, portanto, estabelecer-se uma dialética entre obviedade e novidade. A mensagem pode resultar óbvia ou improvável tanto com respeito aos códigos e subcódigos em que se inspira, quanto ao quadro de referência cultural do receptor.²⁷

Essa dialética automaticamente me remete ao problema que tentei explicar anteriormente, no instante em que a indústria cultural tem a necessidade de equacionar as demandas mercantis tomando cuidado para que o bem simbólico não se deturpe por completo a medida em que é incorporado às demandas hegemônicas locais e globais, que por sua vez, tendem cada vez mais a serem as mesmas, ao passo em que o país se moderniza, tendo como base o ponto de vista de Canclini, que acredita que há nos países hegemônicos uma suposta modernização importada por outros países – os latino-americanos – principalmente no campo da construção de produtos culturais.

Mais do que isso, o processo híbrido se encaixa perfeitamente na tese de Umberto Eco, por se tratar justamente desta dialética: combinações de ordem estética diferentes, aplicadas sobre um bem simbólico popular/tradicional e que, com sorte, será consumido também por mercados estrangeiros. Os processos híbridos vão trabalhar com a obviedade e a improbabilidade a todo instante, pois é justamente o sistema capitalista da indústria cultural que vai delimitar as regras de dosagem de cada um. Ainda assim, é dentro desta limitação, que os processos híbridos podem encontrar soluções estéticas diferentes às produzidas anteriormente.

²⁷ Ibidem, p.383.

Com isso, Umberto Eco está propondo uma visão menos radical sobre a indústria cultural e que justifica, de certo modo, o trabalho que se propõe neste estudo, sabendo que mais adiante será analisado um produto específico de televisão. A visão integralista nos dá o direito da dúvida e do real estudo do produto específico. Já a apocalíptica, impõe um julgamento em bloco por causa do meio televisivo e não pelo produto específico.

Tudo o que se disse nos permite concluir que a TV pode oferecer possibilidades de “cultura”, entendida esta como relação crítica com o ambiente. A TV será elemento de cultura para o cidadão das áreas subdesenvolvidas, levando-o ao conhecimento da realidade nacional a dimensão “mundo”, e será elemento de cultura para o homem médio de uma zona industrial, agindo como elemento de “provocação” face as suas tendências passivas.²⁸

Essa possibilidade de cultura que o autor cita, abre caminhos para estudos como este e para pensamentos, a meu ver, um pouco mais utópicos como a implementação de sábias políticas culturais capazes de criar uma civilização em que a TV e o livro fossem complementares, e assim o meio exerce apenas um fim educativo. Acredito, que o poder do sistema impediria tal feito, sabendo também que isso não atenderia às vontades de uma pequena maioria detentora dos meios de produção, no entanto, por outro lado, eu também acredito que pensamentos como estes não podem ser descartados. Estudos que se remetam a produtos específicos da televisão, talvez possam encontrar limites, que atendam tanto a lógica mercantil, quanto cumpram um papel educativa. Esse é um dos motivadores desta pesquisa, mesmo que estejamos tratando de um mercado e sociedade tão complexos como o Brasil.

Quando falamos dos procedimentos híbridos e da necessidade de se atender a demandas artísticas e mercadológicas é comum que se pense na questão do receptor, isto é, do público. No entanto, existe uma dificuldade para tal em uma análise de minissérie, como a que será feita mais adiante. Por isso, a delimitação teórica e dá nesse instante, em que Umberto Eco coloca mais a questão do mercado do que do sujeito que consome determinada produção.

²⁸ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Editora perspectiva, 2015, p.351.

2. TELEVISÃO E PARTICULARIDADES

A história da televisão soma mais de cem anos de estudos, experimentos e avanços tecnológicos, na medida em que a sua narrativa se funde com a história da fotografia e cinema. Isso, porque a imagem em movimento, antes de ganhar tal atributo, precisou ser desenvolvida e comercializada de forma estática, ou seja, por meio da fotografia.

O desenvolvimento do cinema (anterior à televisão), e a TV, dependia necessariamente da câmera. A primeira delas foi a câmera obscura (câmera escura), que ao longo do século XIX foi aprimorada principalmente na França e na Grã-Bretanha.

Eadweard Muybridge²⁹ foi o primeiro a empregar a sensação de movimento em imagens produzidas por máquinas fotográficas. “Sua série cronofotográfica de movimentos de cavalos, feita em 1872 para o governador da Califórnia, que gostava muito desses animais, provou que um cavalo, ao trotar, por vezes ficava com todas as patas no chão” (BRIGGS; BURKE, 2006, p.168). Mais tarde, com novas patentes e tecnologias, cineastas passaram a ganhar destaque, como Max e Emil Skladanowsky, os irmãos Lumière e Georges Méliès. E logo nos primeiros anos do século XX, as salas de cinema começaram a ser inauguradas pelo mundo.

Quase ao mesmo tempo, surgiram alguns experimentos televisivos. O primeiro a desenvolver a televisão foi o norte-americano Philco Farnsworth. No entanto, o seu processo para patentear a invenção foi retardado pela RCA, uma das maiores companhias de comunicação da época, que lutava para deter o monopólio da televisão. O conglomerado encontrou o russo Vladimir Zworykin, que já estava desenvolvendo um trabalho semelhante. Mesmo assim, Philco conseguiu registrar sua invenção primeiro, em 1922. No entanto, depois de não ter recursos para manter a sua patente, a RCA teve acesso aos seus estudos e passou a valer a patente de Vladimir, feita em 1923. O cientista russo, contratado pela RCA, passou a desenvolver, em segredo, um novo tubo de câmera, o iconoscópio de 240 linhas, que viria a ser um dos primeiros avanços tecnológicos da televisão.

Neste período, a televisão passou a ser comercializada, embora no início não tenha feito muito sucesso no mercado. Todavia, a situação muda quando a publicidade passa a entrar nas grades de programação e a gerar receita.

²⁹ Eadweard Muybridge (1830 – 1904): fotógrafo britânico pioneiro nos estudos de foto em movimento.

Enquanto isso, no Brasil, a televisão não fazia parte da realidade da sociedade. Na década de 20, ao passo que a televisão surgia, mesmo que timidamente, na Europa e nos Estados Unidos, aqui ocorria a primeira transmissão de rádio, em 1922.

2.1 Televisão no Brasil

Para falar sobre a história da televisão no Brasil, é importante destacarmos alguns eventos e características importantes que fizeram deste meio quase que uma presença em todas as residências brasileiras. Para isso, recorro à obra *Biografia da televisão brasileira – V.1 e V.2*, lançada recentemente pelos colunistas Flávio Ricco e José Armando Vannucci.

A primeira emissora do Brasil, a TV Tupi, foi inaugurada em 18 de setembro de 1950, às 16 horas, em São Paulo, idealizada por Assis Chateaubriand, dono do maior conglomerado da área da comunicação brasileira, o grupo Diário dos Associados. Para o lançamento, o empresário encomendou 200 televisores que foram espalhados em pontos estratégicos da cidade, para que as pessoas pudessem acompanhar a programação de estreia, que contou com uma pequena cerimônia religiosa do então bispo auxiliar de São Paulo, Dom Paulo Rolim Loureiro, discursos de políticos e participação de artistas da época.

Nos dias que se sucederam, a grade de programação da TV Tupi era construída para atender a um determinado período de tempo: entrava no ar às 18 horas e terminava às 23 horas. E o conteúdo, sempre ao vivo, era o de cinco programações que iam do infantil à dramaturgia. Uma vez que os recursos eram escassos e as estruturas eram precárias, havia uma enorme dificuldade em produzir algo que fosse ao vivo e não atendesse exclusivamente ao horário nobre. Ou seja, à faixa de horário em que se acreditava que a família toda já estaria reunida após um dia de trabalho e escola. Mas além disso, havia mais dois fatores que comprometiam a capacidade de se estender a grade de programação. Primeiramente, a mão de obra especializada em televisão. Flávio Ricco e José Armando Vannucci explicam o fenômeno de migrações dos profissionais do rádio para a TV

Muita gente do rádio – e nem poderia ser diferente – foi aproveitada pela televisão, desde os primeiros dias de sua implantação. Claro que com as devidas e necessárias exceções. César Montecarlo, por exemplo, sempre se destacou por ser o galã das radionovelas, por ter uma voz que levava à loucura as ouvintes da época. Mas não era, e ele mesmo reconhecia, uma pessoa muito bonita. Como muita gente, ele

também foi trabalhar na televisão, mas só nos bastidores. Começou como secretário de Cassiano Gabus Mendes e depois chegou a diretor da TV Tupi, em São Paulo.³⁰

O segundo fator limitante era o preço dos televisores. O aparelho, que começou a ser fabricado no Brasil em 1951 – antes disso, apenas televisores importados – era um artigo de luxo, que somente a classe alta tinha condições de comprar, já que seu valor chegava próximo ao de um carro zero quilômetro ou três vezes o de uma radiola. Mesmo assim, calcula-se que naquela época haviam 7 mil televisores em residências paulistanas (RICCO; VANNUCCI, 2017).

Ao decorrer dos meses, após a inauguração da TV Tupi, surgem outras emissoras. A TV Tupi Rio, a TV Paulista, fundada pelo deputado Oswaldo Ortiz Monteiro, a TV Record, TV Excelsior e TV Manchete. E embora muitas delas já não existam mais, a dramaturgia esteve presente em quase todas as grades de programação desde os primeiros dias da TV Tupi.

Como os primeiros profissionais vieram do rádio, em que as novelas diárias faziam enorme sucesso, logo se apostou no gênero, mas, diante da precariedade das estruturas das emissoras e da obrigatoriedade de tudo ser ao vivo, as adaptações teatrais se tornaram realidade. As primeiras produções mesclaram os atores populares do rádio com os jovens artistas dos palcos paulistanos. Entraram no ar pequenas adaptações de peças clássicas interpretadas em ato único ou com um intervalo no meio para destacar os patrocinadores da noite. Nesse segmento, no dia 29 de novembro de 1950, foi exibido o primeiro teleteatro completo da televisão brasileira, com Lia de Aguiar no papel principal de *A Vida por um Fio*, adaptação de Cassiano Gabus Mendes para filme *Sorry, Wrong Number*.³¹

Esta citação, além de ser importante para contextualizar o princípio da dramaturgia na televisão brasileira – uma vez que este trabalho se propõe a fazer justamente uma análise sobre este conteúdo – ela nos remete a um pensamento bastante importante a respeito da essência da televisão. Como vimos, a mão-de-obra era, basicamente, a mesma que ocupava as

³⁰ RICCO, Flavio; Vannuci, J.Armando. *Biografia da televisão brasileira*. São Paulo, Editora Matrix, 2017, p.30.

³¹ RICCO, Flavio; Vannuci, J.Armando. *Biografia da televisão brasileira*. São Paulo, Editora Matrix, 2017, p.49.

estações de rádio. Quando falamos de conteúdo, o mesmo tipo de migração ocorre. Mas dessa vez, não se delimitava unicamente aos formatos radiofônicos.

O teatro e os espetáculos de dança foram as primeiras manifestações artísticas a serem incorporadas pela televisão. E não se trata apenas de transmitir, mas de repensar essas formas de expressões para um novo espaço em que a prioridade é a câmera. Marcação de cena, interpretação, figurino, expressões, tudo agora é direcionado para a câmera.

Tudo isso nos remete a um pensamento já bastante discutido – acredito que não haja nenhuma divergência sobre esta análise – mas que, todavia, julgo ser importante explorá-lo, mesmo que brevemente, com a finalidade de elucidar o raciocínio que vem sendo construído ao longo desta pesquisa a respeito da forma híbrida aplicada, necessariamente, na adaptação literária para a televisão. Trata-se do que se refere à TV enquanto uma mídia essencialmente híbrida.

Em *Cultura das Mídias*, Lúcia Santaella explica um pouco sobre isso:

A TV se caracteriza como uma mídia das mídias, isto é, tem um caráter antropofágico. Ela absorve e devora todas as outras mídias e formas de cultura, desde as mais artesanais, folclóricas e prosaicas até as formas mais eruditas: do cinema, jornal, documentário até o circo, teatro, etc. Ora, em geral um balé ou um concerto, por exemplo, quando televisionados, adquirem necessariamente novas feições que são próprias daquilo que a TV possibilita ou limita. O elenco dos exemplos ficaria certamente insuficiente se não se mencionasse a TV, a mais híbrida de todas as mídias, que absorve e deglute todas as outras. Nessa medida, por mais que a mensagem transmitida pela TV seja banal, superficial e esquemática, sua complexidade semiótica é sempre grande. Tudo se dá ao mesmo tempo: som verbo, imagens que podem adquirir feições as mais diversas e multifacetadas, além do ritmo dos cortes, junções, aproximações e distanciamentos que provavelmente se constituem num dos aspectos mais característicos dessa mídia.³²

Quando observamos que a primeira produção dramatúrgica para a televisão foi uma adaptação, percebemos como, desde o princípio, essa mídia se alimenta e se mantém da fonte de outros formatos. O *Grande Teatro Tupi*, o primeiro programa de ficção, reunia diversos artistas de São Paulo e Rio de Janeiro, entrava no ar todas às segundas-feiras, às 22 horas e

³² SANTAELLA, Lucia. *Cultura das Mídias*. São Paulo, Editora Experimento, 1996, p.42.

permaneceu na grade por nove anos, totalizando a apresentação de mais de 450 peças adaptadas de grandes artistas nacionais e internacionais (RICCO; VANNUCCI, 2017).

Enquanto isso, a principal atração das emissoras de rádio eram as radionovelas, com linguagens mais populares e tramas carregadas de emoção e suspense, típico dos romances folhetinescos. E foi com a proposta de retratar o cotidiano das pessoas que o ator Walter Foster propôs uma história dividida em 25 episódios a serem exibidos duas vezes por semana, às terças e quintas. Nascia, então, *Sua Vida me Pertence*, considerada por alguns estudiosos como a primeira telenovela brasileira – outros alegam que *2-5499 Ocupado* (1963) deve ser considerada como a primeira, embora não haja um consenso – que tinha no elenco o próprio Walter Foster e Vida Alves. A história sobre um triângulo amoroso, além de ser uma das primeiras a ser dividida em episódios, exibiu o primeiro beijo da televisão. “O assunto era tabu não apenas para o público, mas também entre os artistas” (RICCO; VANNUCCI, 2017, p.23). Mas esse evento foi a primeira prova do poder que a televisão tinha em questionar e a mudar comportamentos da sociedade e, principalmente, a combater os preconceitos.

As novelas caíram no gosto das pessoas. Prova disso foi que, em 14 de março de 1952, a TV Paulista exibiu, como programa de estreia da emissora a novela *Helena*, um texto de Manoel Carlos, baseado na obra de Machado de Assis. “A novela foi um grande sucesso de público e também foi bem recebida pela crítica, porque trouxe uma história clássica de nossa literatura para os dias atuais” (RICCO; VANNUCCI, 2017, p.27). Ou seja, mais uma vez, vemos a adaptação fazendo parte da programação televisiva, mas dessa vez, uma adaptação literária.

Para não ficar atrás, Cassiano Gabus Mendes, lança pela TV Tupi, em 17 de agosto daquele mesmo ano, o programa *TV Vanguarda*, que tinha como propósito levar a ficção ao mais alto nível de qualidade e surpresa para os espectadores. Ele faria isso aos domingos, às 21 horas, exibindo adaptações de textos universais entre peças de teatro, filmes e livros.

Na fase inicial do projeto era clara a influência do cinema, principalmente em relação à direção e ao tratamento da fotografia, mas aos poucos produtores, diretores e técnicos encontram uma linguagem ideal à televisão, em que todos os elementos possuem pesos semelhantes e a iluminação certa faz a diferença.³³

³³ RICCO, Flavio; Vannuci, J.Armando. *Biografia da televisão brasileira*. São Paulo, Editora Matrix, 2017, p.52.

Quando a TV Record foi inaugurada, em 27 de setembro de 1953, também havia espaço para a dramaturgia em sua programação. Liderado por Nilton Travesso, o *Grande Teatro Cacilda Becker* reuniu nomes importantes dos palcos paulistanos. Em 17 de julho de 1955, a TV Rio entrou no ar e marcou história com a produção de novelas de Nelson Rodrigues, a versão brasileira de *O Direito de Nascer* e o teleteatro *Teatro Moinho de ouro* (RICCO; VANNUCCI, 2017).

A dramaturgia segue seu desenvolvimento ao passo que os aparelhos de televisão ficam mais populares, assim como novas emissoras surgem em todo o país. A TV Excelsior, inaugurada em 9 de julho 1960, que já fazia sucesso em São Paulo, propondo qualidade e modernidade – inovando ao criar o *Teatro Nove*, um teleteatro baseado apenas em obras escritas por brasileiros, como as do famoso grupo teatral paulistano Teatro Arena – chega ao Rio de Janeiro e causa problemas para a TV Rio, que perdeu para a nova concorrente estrelas como Chico Anysio e Dercy Gonçalves. A derrocada da *carioquinha*, como era popularmente chamada, foi quando o seu diretor, o publicitário Walter Clarck – um publicitário que compreendia a televisão como um veículo de massa, que só cresceria se atingisse as famílias de todas as classes – fechou para a recém-inaugurada TV Globo.

Em 26 de abril de 1965 entrou no ar, apenas para o Rio de Janeiro, a Rede Globo, a emissora de TV da família Marinho, dona da então Rádio Globo e o periódico impresso O Globo. Apesar da data tardia em relação às demais emissoras – 15 anos depois da inauguração da televisão no Brasil – o pedido de concessão de um canal foi realizado em 1951, durante o governo Eurico Gaspar Dutra, mas com a entrada de Getúlio Vargas o pedido ficou engavetado. Somente no governo seguinte, o de Juscelino Kubitschek, em 1957, é que a solicitação foi atendida. A partir daí o empresário Roberto Marinho passou a levantar fundos e fechou um polêmico acordo com o grupo de comunicação norte-americano Time-Life, que injetou 300 milhões de Cruzados no projeto. O investimento estrangeiro, proibido naquela época, foi julgado pelo Congresso Nacional como um empréstimo e não uma associação. Mesmo assim, isso não impediu que os principais grupos de comunicação, como Os Diários Associados, de Assis Chateaubriand, dono da TV Tupi, iniciassem uma campanha contra a TV Globo.

Segundo a *Biografia da televisão brasileira*, os primeiros anos da TV Globo, de fato, não foram bons e, pressionado pelos investidores da Time-Life, Roberto Marinho promete resultados efetivos dentro de um prazo de tempo. O primeiro passo foi contratar Walter Clark.

“Walter Clark já havia definido o conceito de grade na TV Rio no início dos anos 60, mas o levou à perfeição na Globo, estabelecendo um padrão brasileiro”, afirma Gabriel Priolli, biógrafo de Walter Clark, que acredita ser o maior feito do executivo a criação de uma disciplina na parte comercial da TV, com tempos rígidos e regras para atender melhor cada anunciante. Para colocar seu plano em ação e atingir a liderança dentro do tempo prometido, Walter Clark promoveu inúmeras demissões nos cargos administrativos, avaliando objetivamente cada profissional e deixando na empresa somente os que entendiam do negócio ou estavam dispostos a fazer diferente.³⁴

Não apenas na parte estrutural, Walter Clark trouxe nomes importantes para a direção das principais áreas da TV Globo, como Boni na programação, José Ulisses Arce na superintendência comercial e Armando Nogueira no jornalismo (RICCO; VANNUCCI, 2017). E com estes nomes criou-se uma cultura de intolerância a falhas e erros, que contribuiu para que se instaura-se um padrão de qualidade que estava muito acima às demais emissoras.

No início da década de 70, após o fechamento da TV Excelsior e da TV Tupi, o desenvolvimento de uma grade mais completa e o avanço da tecnologia, que trouxe a imagem colorida e permitiu o aprimoramento da utilização do videoteipe, a TV Globo alcançou o primeiro lugar em audiência. Ao longo dos seus mais de cinquenta anos de história, a Globo foi a grande contribuinte para o aprimoramento da televisão brasileira, nos mais diferentes segmentos: jornalismo, dramaturgia e entretenimento. O seu crescimento descomunal, comparado às outras emissoras, também a colocou no *hall* das críticas, sendo alvo de acusações de monopólio e manipulação, como no caso do debate a Presidência da República, em 1989, em que houve uma edição que favoreceu Fernando Collor contra Lula. Ainda sobre este caso, a própria emissora, durante uma série especial do *Jornal Nacional*, pelos cinquenta anos da emissora, reconheceu o erro (RICCO; VANNUCCI, 2017).

Ainda assim, ao que se delimita ao propósito desta pesquisa, sobre novas interpretações a partir do conceito de cultura híbrida, aplicado a adaptações literárias para a TV, há de se

³⁴ RICCO, Flavio; Vannuci, J.Armando. *Biografia da televisão brasileira*. São Paulo, Editora Matrix, 2017, p.260.

reconhecer a qualidade e importância da TV Globo, sobretudo porque a minissérie que será objeto de análise mais adiante, *Capitu*, foi produzida pela emissora carioca.

Dois anos após a inauguração da Rede Globo, em 13 de maio de 1967, entrava no ar a TV Bandeirantes. Fundada por João Jorge Saad, a emissora, na verdade, tinha planos de ser inaugurada bem antes, na década de 50, quando Getúlio Vargas havia concedido a concessão de TV. No entanto, com a entrada de Juscelino Kubitschek, a concessão foi cancelada, voltando a ter valor apenas no governo de João Goulart. Até este período, João Jorge Saad já havia consolidado no mercado a Rádio Bandeirantes, comprada de seu sogro, o então governador de São Paulo, Ademar de Barros.

A TV Bandeirantes se destacou nos primeiros anos propondo uma grade de programação eclética, mas que priorizava a transmissão de eventos esportivos (como a Copa do Mundo de 1970), filmes e telejornais. Mas havia também, em menor escala, a transmissão de telenovelas, como foi o caso da versão de *Os Miseráveis* (1967), escrita por Wather Negrão e Chico de Assis.

Se a Rede Globo e a Bandeirantes foram inauguradas muitos anos depois do início da televisão no Brasil, então a TVS (atual SBT) acabou por superá-las neste quesito. Sua inauguração ocorreu em 19 de agosto de 1981, 31 anos após a inauguração da TV Tupi, já extinta naquela época. Aliás, de acordo com *Biografia da televisão brasileira*, Silvio Santos venceu em março daquele mesmo ano a concessão de TV que antes pertenciam à Rede Tupi, nas cidades de São Paulo, Porto Alegre e Belém (RICCO; VANNUCCI, 2017). Ou seja, a TVS entrou no ar contando com um sistema de transmissão e uma seleção de artistas recontratados também da extinta Tupi, como Wilton Franco, Christina Rocha, Wagner Montes e Sérgio Malandro.

O sucesso dos primeiros anos se deu, principalmente, pela percepção de se construir uma grade de programação mais popular. *O Povo na TV* foi um sucesso de audiência e um dos primeiros a explorar o jornalismo sensacionalista, colocando na plateia políticos e cidadãos.

E com este sucesso, a TVS começou o seu embate para superar a Rede Globo, que já estava solidamente estabilizada como a líder de audiência nacional. Apesar de nunca ter conseguido ocupar este posto, a TVS teve seus marcos importantes para a história da

televisão, como o programa infantil *Bozo*, os seriados mexicanos – trazidos a partir de uma parceria feita com a emissora mexicana Televisa, numa tentativa de enfrentar o excelente catálogo de filmes que somente a globo conseguia comprar – *El Chavo del Ocho* e *Chapolin*, as apresentadoras Mara Maravilha, Angélica e Eliana, além de Hebe Camargo, que ficou no ar, pela emissora, durante 24 anos.

Dois anos depois da inauguração da TVS, em 1983, mais uma emissora entrava no ar: a Manchete. De forma semelhante a de Silvio Santos, o empresário Adolpho Bloch conseguiu sua concessão junto ao governo militar de Figueiredo. Com um investimento milionário e a ajuda financeira da colônia judaica, a Manchete era a televisão mais bem equipada, segundo os autores Flávio Ricco e José Armando Vanucci. Desde sua estreia, a Manchete incomodou a Rede Globo, chegando a superá-la, logo nos primeiros dias, no Rio de Janeiro. Com a proposta de levar ao telespectador uma programação da mais alta qualidade, a TV Manchete contava com programas infantis, como *Clube da Criança*, apresentado, inicialmente pela Xuxa e, posteriormente, pela Angélica, telejornais ao longo do dia e o *Programa de Domingo*, principal atração para enfrentar o já famoso *Fantástico*, da Rede Globo.

A estreia da emissora na área da dramaturgia se deu em 1985, com a novela *Antônio Maria*, escrita e dirigida por Geraldo Vietri. Depois dela vieram outras produções que marcaram época: *Dona Beija* (1986), *Novo Amor*, (1986), *Corpo Santo* (1987), *Xica da Silva* (1996) e *Pantanal* (1990), um dos maiores sucessos de todos os tempos, escrita por Benedito Ruy Barbosa e que contou com uma produção descomunal para uma telenovela: gravar boa parte dos 216 capítulos no próprio Pantanal.

Como um todo, a Manchete lançou grandes nomes da televisão como Maurício Shermanm, Maitê Proença, Walcyr Carrasco e Carolina Ferraz, mas, a partir de 1990, a emissora começou a enfrentar problemas com dívidas, demissão de empresários – o político Orestes Quércia era um deles – greves trabalhistas e o falecimento do fundador, Adolpho Bloch. No dia 10 de maio de 1999, a Manchete acabou por sair do ar definitivamente.

A mais nova rede de televisão do Brasil começou sua história ainda em 8 de maio de 1999. Os empresários Amilcare Dallevo e Marcelo de Carvalho, sócios da TeleTV e conhecidos por promover sorteios pelo 0900 em quase todas as emissoras de TV, fecham um acordo e compram as cinco concessões da TV Manchete, com emissoras em São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Fortaleza e Belo Horizonte. Em 15 de novembro daquele mesmo ano,

entrava no ar a Rede TV!. Apesar das muitas dificuldades, descritas pelos autores do livro *Biografia da televisão brasileira*, a emissora conseguiu encontrar um caminho seguro em programas de entretenimento, como o *TV Fama*, *Eu Vi na TV*, *Noite Afora* e *Late Show*.

Uma das dificuldades foram as dívidas herdadas da extinta TV Manchete e os investimentos em grandes produções, que embora fossem boas, não trouxeram o retorno de audiência esperado, como é o caso da versão brasileira de *Desperate Housewives*, que foi traduzido para *Casas Desesperadas*. Hoje, a Rede TV!, conta com 35 filiadas e é a primeira emissora aberta do mundo a transmitir em 3D, utilizando uma tecnologia desenvolvida pelos próprios engenheiros.

Como pode ser analisado até agora, a história da televisão no Brasil começou pela iniciativa privada. Esta prática se perpetuou ao longo dos anos, possibilitando que novas emissoras nascessem a partir de compras de concessões e acordos políticos. Até o fim da década de 60, não havia nenhuma emissora pública no Brasil, algo que destoava do cenário televisivo de outros países, com o Reino Unido que inaugurou sua primeira emissora pública, a BBC, em 1922, vinte e oito anos antes da estreia da TV Tupi, promovida pelo dono do conglomerado de comunicação Diário dos Associados, Assis Chateaubriand. Na verdade, em 1922 também foi inaugurado a BBC News, um canal dedicado unicamente ao noticiário, e, em 1936, a BBC One.

No Brasil, a primeira emissora pública, com fins educativos, foi a TV Universitária, fundada em 1968. Mantida pela Universidade Federal de Pernambuco, a emissora não tem cobertura nacional e serve de retransmissora do conteúdo produzido, hoje, pela TV Brasil. Esta emissora, por sua vez, recebe investimentos do governo federal e foi inaugurada em dezembro de 2007.

No entanto, um ano depois, em 1969, entrava no ar a primeira emissora pública, em TV aberta, com fins educativos e culturais: a TV Cultura. Na verdade, a inauguração ocorreu em 20 de setembro de 1960, promovida pelos Diários Associados, de Assis Chateaubriand. Até então, ela pertencia à iniciativa privada, assim como operava a TV Tupi, mas em 1967 o governador indicado pela ditadura militar, Roberto Costa de Abreu Sodré, cria a Fundação Padre Anchieta e compra a emissora, realizando sua reinauguração.

Na sua grade de programação, a proposta de ter um conteúdo voltado para a educação, contando com um formato de negócio baseado em investimento público e privado (venda de espaço publicitário entre os blocos das atrações), permitiu, e continua a permitir, que não haja uma preocupação tão grande com a audiência, da mesma forma que há nas outras emissoras. Sobretudo, porque, a TV Cultura adota uma filosofia de linguagem e conteúdo diferenciado. A emissora, ao longo dos anos, tem produzido seriados infantis, programas jornalísticos e revistas eletrônicas.

Não é a proposta desta pesquisa fazer uma análise comparativa entre as emissoras comerciais e públicas, tendo como base as que são referência de qualidade dentro e fora do Brasil, no entanto, cabe aqui uma breve observação sobre o destaque da iniciativa privada no ramo da comunicação televisiva. Isso não quer dizer que o conteúdo produzido por uma ou outra é melhor ou pior, mas nota-se um reflexo daquilo que foi mencionado no capítulo anterior a respeito da influência da ditadura militar na história da televisão brasileira.

A chegada da TV e a construção das primeiras emissoras se deu, exclusivamente, pela iniciativa privada. Houve apoio político na consolidação de diversas emissoras, mas não se tratou de uma iniciativa pública. Somente após sua consolidação no Brasil, é que o governo – na época, regime militar – passou a ver a televisão como uma ferramenta de disseminação de princípios e ideias. Foi por esta intenção, que o Estado financiou o crescimento da televisão e, portanto, do projeto modernizador do Brasil. Como afirma Renato Ortiz, por um lado a ditadura acompanha o processo de transformação da sociedade como um todo, e por outro, na esfera política, ela expressa o seu lado autoritário e repressivo (ORTIZ, 1993).

2.2 Videoteipe: o primeiro grande desenvolvimento

Ao longo da história da televisão centenas de novas tecnologias foram aprimoradas. Muitas delas acarretaram também no aperfeiçoamento dos métodos de produção. Entretanto, um dos principais avanços tecnológicos da televisão ocorreu muito antes da inauguração das principais emissoras de hoje.

O videoteipe chegou ao Brasil em 1960 e foi utilizada na inauguração da Rede Record, em Brasília. Mas no ano seguinte, em 61, o humorista Chico Anysio utilizou o equipamento em seu programa, pela TV Rio, para televisionar uma cena em que ele contracenava consigo

mesmo. Algo que foi revolucionário para a época³⁵. Tão revolucionário que, ao passo que o seu custo foi barateando – no princípio as emissoras tinham que importar – a lógica de produção foi sendo alterada e gerando novos impactos no espectador.

Raymond Williams, como foi discorrido no capítulo anterior, afirmou a televisão como uma experiência de mobilidade visual.

O que pode acontecer, então, e certa forma surpreendente, é uma experiência de mobilidade visual, de contraste de ângulo, de variação de foco, que muitas vezes é muito bonita. Passei a notar isso enquanto assistia a coisas bem diversas em seu conteúdo mais evidente³⁶.

Isso se confirma ao tomarmos como ponto de observação esses primeiros anos da televisão no Brasil. Inicialmente, os programas eram televisionados ao vivo e, a respeito da dramaturgia, as produções se aproximavam mais do teatro do que do cinema. Isso se dava por diversos fatores, desde estrutura e verba para investimento, como no conteúdo, sendo que a maior parte das histórias eram adaptações de peças ou de livros. Tecnicamente, também, as produções tinham limitações de cenários e movimento de câmeras, além dos nomes que quase sempre remetiam ao universo do teatro, como *Grande Teatro Tupi*, *Grande Teatro Cacilda Becker* e *Teatro Moinho de Ouro*. no espectador.

No entanto, quando o videotape entra em cena, as produções ganham a oportunidade de serem lapidadas. As cenas são pensadas, as interpretações aprimoradas e o conjunto da obra, como um todo, passa a ser melhor pensado. Neste instante, a televisão, tendo a capacidade de gravar e editar o conteúdo captado, se aproximou das possibilidades que já eram exploradas pelo cinema. Desta forma, o teatro passa a se distanciar da televisão, dando lugar ao cinema, em suas devidas proporções, pois apesar da semelhança técnica, ainda existia uma lógica de produção fundamental que diferencia o trabalho feito para as telonas e para os televisores.

Até hoje, megaproduções televisivas são comparadas às produções de cinema. A expressão “parece coisa de cinema” se tornou popular nestes casos. O fato é que a lógica da TV, de um formato de grade quase que institucionalizado nas principais emissoras do país – exibição diária de diversos tipos de formatos e conteúdos, como telejornais e dramaturgia – impede que haja o mesmo requinte de produção e investimento. Por exemplo, no caso de uma

³⁵ Disponível em: http://portalimprensa.com.br/tv60anos/anos50_59_videotape_texto.asp – Acessado em 17/01/2018, às 15h e 13min.

³⁶ WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*, Belo Horizonte, PUCMinas 2016, p.87.

novela – o principal produto de dramaturgia da televisão – há uma média de 100 a 200 capítulos, cada um com 1 hora de duração. Já um longa-metragem apresenta uma trama que se soluciona, em média, em 1 hora e meia ou 2 horas. Ou seja, a produção das telenovelas requer uma programação maior em diversos aspectos: cenário, cronograma de transmissão, escala de atores, locações, tempo de edição e tempo de veiculação. O tempo para a veiculação, que se dá durante as gravações, não permite que haja um investimento e uma elaboração mais aprimorada da obra com o um todo. Mas isso não impede que o cinema sirva de influência para a televisão.

A TV Globo, ao longo de suas 329 novelas³⁷, houve uma preocupação em tornar a ficção mais próxima da realidade. A criação de uma cidade cenográfica, inaugurada em 1995, reflete essa preocupação, bem como a inserção de efeitos especiais.

Tudo isso contribuiu para a evolução da televisão brasileira, sobretudo na produção de dramaturgia. O videoteipe possibilitou que a televisão desse um importante passo rumo a novas possibilidades para os conteúdos que se propunha a veicular. É neste momento que, mais uma vez, a televisão passa a exercer seu papel híbrido de incorporar os formatos de outras mídias.

2.3 Formatos de dramaturgia

A televisão entrou no ar preenchendo suas poucas horas de grade com conteúdo inspirado nos formatos produzidos pelas emissoras de rádio, principalmente a dramaturgia, que agora, tinha como fonte o teatro. Ao longo da sua história e desenvolvimento técnico os formatos foram sendo atualizados e aprimorados. E para compreender o objeto de estudo desta pesquisa, a minissérie *Capitu*, é preciso compreender as particularidades dos principais formatos dramáticos.

Mas é inevitável falar de formatos televisivos e dramaturgia sem citarmos a solidificação da grade de programação.

Os formatos sempre foram os mais diversos: teleteatros, novelas, minisséries, seriados e atrações de dramaturgia não seriada. Predominava o gênero conhecido como capa e espada, que retratava

³⁷ Informação concedida pelo Departamento de Entretenimento da Rede Globo. Contagem vai até a produção *Deus Salve o Rei*, que entrou no ar em Janeiro de 2018.

melodramas e histórias fantásticas, distantes da realidade nacional, tendo como referência a literatura estrangeira, o teatro e o rádio. A mudança de estilo ocorreu em 1969, com *Véu de Noiva* e *Verão Vermelho*, que passaram a explorar temáticas brasileiras.

Nos anos 70, com a consolidação da telenovela como produto comercial, a emissora instituiu, gradualmente, horários fixos, após uma avaliação do perfil do público. O horário das 18h voltou-se para as histórias leves e românticas e muitas tramas da época; 0 das 19h, para comédias; e os das 20h (hoje 21h), para enredos mais densos. Durante um período ainda foram produzidas novelas para as 22h, horário dedicado a propostas inovadoras e tramas mais sofisticadas, como *O Rebu* (1974) e *Saramandaia* (1976).³⁸

Esse trecho extraído do *Guia ilustrado TV Globo – Novelas e Minisséries* faz um breve resumo sobre os formatos e a instauração de uma grade dramática, baseada em tipos de conteúdos. Hoje, o cenário não sofreu grandes alterações, mas soma-se a tudo isso novos formatos de entretenimento, jornalismo e da própria dramaturgia, como o caso das minisséries e micro-séries.

A novela, principal produto dramático da televisão brasileira, tem como característica principal o seu longo período de duração. Algumas produções ultrapassaram 9 meses, como foi o caso de *Redenção*, exibida pela TV Excelsior, entre 1966 e 1968. Hoje em dia, o período de duração das telenovelas diminuiu. A Rede Globo, por exemplo, exibiu um *remake* da novela *Meu Pedacinho de Chão*, também dirigida por Fernando Luiz Carvalho, em apenas três meses. Há, claro, exceções, como novelas que apresentam algumas temporadas, com mudança de tramas e elenco, como é o caso de *Malhação*, também da Rede Globo, que segue no ar desde 1995 e *Chiquititas*, do SBT, que exibiu cinco temporadas entre 1997 e 2001. A verdade é que o tempo de duração também tem uma profunda ligação com a audiência, receptividade do público e crítica. Produções que não estão dando audiência representam, para a emissora, um produto pouco atrativo comercialmente, pois vai gerar menos receita publicitária e comprometer os orçamentos. É o caso, por exemplo, da recente novela da Record, *Apocalypse* (2017), que, devido a sua má performance, teve 60 capítulos encurtados.

Vale ressaltar que as telenovelas fazem parte de uma lógica de produção que se torna inviável entrar no ar com tudo gravado. No mesmo dia em que é exibido um capítulo de determinada novela, a equipe está gravando um outro capítulo, bem mais a frente na trama, e o autor está escrevendo outro capítulo mais a frente ainda. Essa margem de trabalho dá

³⁸ – *Guia ilustrado TV Globo – Novelas e Minisséries*, Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2010, p.3.

segurança e tempo para que o autor, juntamente dos diretores, consiga alterar os rumos da novela em casos de emergência, como, por exemplo, ocorreu na novela *Sete Pecados* (2007). Neste ocorrido, o autor Walcyr Carrasco parou seus trabalhos por um período de tempo para decidir novos rumos para a trama que estava indo muito mal.³⁹

Nas novelas, ao longo de 45 anos, a narrativa se tornou cada vez mais complexa. Se antes era focada em uma trama central, hoje há uma rede de tramas paralelas. Com mais personagens, capítulos maiores e a tecnologia de alta definição exigindo um rigor estético ainda mais apurado, as etapas de produção tiveram de ser adaptadas.⁴⁰

Os seriados de TV representam um formato que igualmente às telenovelas, os capítulos vão sendo gravados, a medida que outros são exibidos e escritos. A diferença está, basicamente, no tipo de trama: as histórias têm um começo, meio e fim a cada capítulo, mas mantendo os personagens, sem a necessidade de assistir aos episódios em uma sequência cronológica. Nos Estados Unidos, essa estrutura dramática, tendendo para a comédia, ganhou o nome de *sitcom*. No Brasil, ao longo da história algumas produções entraram para a história, como *Somos Dois* (1953 – TV Tupi), *Capitão 7* (1954 – TV Record), *O Vigilante Rodoviário* (1962 – TV Tupi), *Família Trapo* (1967 – TV Record), *Shazan, Xerife & Cia* (1972 – Rede Globo), *Carga Pesada* (1979 – Rede Globo), *Malu Mulher* (1979 – Rede globo) e *Dona Santa* (1980 – TV Bandeirantes).

Mas, talvez o caso de maior sucesso seja *A Grande Família*, que teve uma primeira versão, entre 1972 e 1975. A produção, inspirada no seriado norte-americano *All In The Family* (1971 – pela Rede CBS), contou com quatro temporadas e foi sucesso de audiência ao passar a retratar e abordar assuntos do cotidiano de uma típica família brasileira de classe média baixa. Vinte e seis anos depois, em 2001, *A Grande Família* ganhou uma segunda versão, com novos atores interpretando os principais personagens e trazendo novas figuras para as tramas. Esta versão do seriado ficou treze anos no ar, sendo, hoje, a produção, deste formato, com maior tempo de exibição.⁴¹

³⁹ Informação concedida pelo próprio autor no curso *Roteiro Televisivo*, na escolar INCENNA, em 2010.

⁴⁰ – *Guia ilustrado TV Globo – Novelas e Minisséries*, Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2010, p.4.

⁴¹ Memória Globo - <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/a-grande-familia-2-versao/formato.htm> - Acesso em 18/01/2018, às 22h e 07min

Já as séries estão dentro de um formato televisivo pouco explorado no Brasil, se comparado com os Estados Unidos. Seu formato é constituído pela necessidade de se acompanhar uma sequência de episódios, para que se compreenda o desfecho da trama central. O caso mais recente na televisão brasileira é a série *Treze Dias Longe do Sol* (2017), também exibido pela emissora carioca.

Em 1982, pela Rede Globo, entrou no ar, na faixa das 22 horas (destinada para experimentações e produções mais sofisticadas) a primeira minissérie brasileira: *Lampião e Maria Bonita*, escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato. Graças ao seu êxito, esse novo formato de dramaturgia ganhou mais espaço na televisão.

Adaptações de obras literárias e enredos baseados em períodos ou personalidades da história do país se tornaram recorrentes no formato. Com um ritmo de produção um pouco mais lento que o de uma novela, as minisséries conquistaram o público, apresentando um trabalho meticuloso de texto e imagem. Os êxitos e avanços de linguagem nesse formato, com maior liberdade de criação, têm impulsionado a qualidade da teledramaturgia como um todo.⁴²

Diferente das telenovelas, as minisséries possuem menos capítulos. Não há uma regra, mas, geralmente, ficam entre 3 e 30 capítulos, salvo algumas exceções como *Riacho Doce* (1990), com 40 capítulos, *A Muralha* (2000), com 49 capítulos e *Aquarela do Brasil* (2000), com 60 capítulos. Além disso, na grandiosa maioria das vezes, a minissérie entra no ar com todos os episódios gravados, ou seja, não há a possibilidade de alterar os rumos da história ao longo da exibição, como ocorre nas novelas. A partir do momento que entrou no ar, não se pode mais mudar nada. Até porque, como as gravações ocorrem com muita antecedência, quando a produção estreia, uma parte do elenco, normalmente, já está comprometida com outros trabalhos.

Entretanto, as vantagens das minisséries estão justamente no seu maior tempo disponível para as etapas de pré-produção e criação. A minissérie ainda carrega consigo sua essência de inovação, instaurada desde do princípio. Se as novelas passaram a tratar de assuntos do cotidiano, aproximando a dramaturgia da vida real, então coube às minisséries a possibilidade de explorar o universo fantástico ou histórico.

⁴² – *Guia ilustrado TV Globo – Novelas e Minisséries*, Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2010, p.4.

No caso da primeira minissérie *Lampião e Maria Bonita*, a produção contou uma vasta pesquisa a respeito dos personagens para a composição de figurino, maquiagem e, obviamente, o roteiro da história, que, embora fosse baseado na vida dos cangaceiros, contou com elementos ficcionais.

As gravações foram feitas em diversas cidades nordestinas, que, durante um mês, abrigaram cerca de 100 profissionais da emissora. Para que o equipamento aguentasse o calor e as árduas condições de trabalho, foram montadas duas unidades portáteis: uma de supervisão e outra de manutenção. Muitas cenas também foram realizadas nos estúdios da TV Globo, no Rio de Janeiro.⁴³

O nível de sofisticação desta minissérie foi tanta que ganhou a medalha de ouro no Festival Internacional de Cinema e Televisão de Nova Iorque. O mesmo feito se repetiu em outras produções do mesmo formato como, *Hoje é dia de Maria* (2005), dirigida e roteirizada por Luiz Fernando Carvalho, que foi finalista no International Emmy Awards 2005, destaque do Prix Jeunesse International Alemanha 2006 e vencedor em 6 premiações nacionais.⁴⁴

A minissérie *Padre Cícero* (1984), ambientada entre 1884 e 1906, também se inspirou na vida de uma figura popular nacionalmente conhecida, assim como *Lampião e Maria Bonita*. E assim como esta última produção, *Padre Cícero* contou com uma estrutura grandiosa, típica das minisséries: uma equipe de 130 pessoas passou mais de três meses no povoado de Minuim, na Bahia, para realizar as gravações. Outras tantas produções, baseadas em histórias de personalidades reais, ganharam as telas e surpreenderam pelo capricho: *Chiquinha Gonzaga* (1999), *Quinto dos Infernos* (2002), *A Casa das Sete Mulheres* (2003), *Um Só Coração* (2004), *JK* (2006), *Amazônia – De Galvez a Chico Mendes* (2007) e *Som & Fúria* (2009).

Dentre as centenas de minisséries já produzidas – a grande maioria pela Rede Globo – as adaptações ganharam destaque desde o princípio da veiculação deste formato. O escritor Jorge Amado foi o autor que mais teve suas obras adaptadas para a televisão, seja no formato de novelas ou minisséries. No caso de minisséries, *Tenda dos Milagres* (1985) e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1998). Mas outros nomes renomados da literatura tiveram suas obras

⁴³ – *Guia ilustrado TV Globo – Novelas e Minisséries*, Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2010, p.249.

⁴⁴ Memória Globo - <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/hoje-e-dia-de-maria/curiosidades.htm> - Acesso em 18/01/2018, às 22h e 00min

adaptadas para a televisão em forma de minissérie, como *O Tempo e o Vento*⁴⁵, *Grande Sertão Veredas*⁴⁶, *O Primo Basílio*⁴⁷, *Memorial de Maria Moura*⁴⁸, *Engraçadinha...Seus Amores e Seus Pecados*⁴⁹ e a *Pedra do Reino*⁵⁰.

2.4 Adaptações para a TV

Como mostrado anteriormente, a teledramaturgia brasileira baseou-se, desde os seus primeiros anos, na adaptação. O objeto de estudo que será analisado mais adiante é uma adaptação da obra *Dom Casmurro*, escrita por Machado de Assis. Por isso, julga-se importante um estudo sobre esse formato televisivo, para que se tenha conhecimento de suas particularidades, uma vez que já temos como repertório as características de cada formato dramaturgico na televisão e a história dela no Brasil.

Não apenas na televisão, como também no cinema, as adaptações são populares. Segundo levantamento, 85% dos premiados pelo Oscar na categoria Melhor Filme são adaptações; 45% de todos os filmes feitos especialmente para a TV são adaptações, assim como 70% dos ganhadores do Emmy vêm desses filmes; 83% de todas as minisséries são adaptações e 95% das minisséries vencedoras do Emmy são escolhidas dentre essas adaptações⁵¹.

Temos duas mídias em questão: um livro e uma televisão/cinema. A principal diferença entre elas é a ausência ou presença da imagem. Ao menos, imagem em movimento, considerando que algumas obras literárias contam com ilustrações. Todavia, é justamente neste ponto que muitos pesquisadores sobre o tema iniciam suas análises para compreender os caminhos que são percorridos ao fazer uma adaptação literária para o audiovisual.

⁴⁵ Adaptação do homônimo da obra de Érico Veríssimo, veiculada em 1985, pela Rede Globo

⁴⁶ Adaptação do homônimo da obra de Guimarães Rosa, veiculada em 1985, pela Rede Globo

⁴⁷ Adaptação do homônimo da obra de Eça de Queiroz, veiculada em 1988, pela Rede Globo

⁴⁸ Adaptação do homônimo da obra de Raquel de Queiroz, veiculada em 1994, pela Rede Globo

⁴⁹ Adaptação da obra *Asfalto Selvagem: Engraçadinha, Seus Amores, Seus Pecados*, de Nelson Rodrigues, veiculada em 1995.

⁵⁰ Adaptação da obra *O Romance d'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna, veiculada em 2007.

⁵¹ SEGER, Linda. *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. São Paulo, Editora Bossa Nova, 2007, p.11.

Linda Seger, autora de uma série de livros e manuais para profissionais da área de TV e cinema, indica alguns passos essenciais para a construção de um bom projeto de adaptação:

Adaptar um tema para outra mídia nem sempre é tarefa fácil, pois a maneira de tratar determinado assunto pode diferir de uma pessoa para outra. O processo consiste primeiro em definir o tema, e depois em encontrar maneiras dramáticas, em vez de literárias, para explorá-lo⁵²

Levando-se em conta ainda o caráter primordial ao que difere as duas mídias, isto é, a imagem, Linda também destaca que é importante identificar o tema da obra por meio de “imagens usadas nas descrições do livro, que possam ser traduzidas em imagens cinematográficas” (SEGER, 2007, p.172). Neste mesmo sentido, Anna Maria Balogh e Maria Cristina Palma Munglioli apontam para a necessidade em observar que essa *tradução* literária para imagens, coloca em evidência a relação de um certo número de códigos que estão sujeitos a interpretações de diferentes ordens.

Portanto, essa passagem determinará de qualquer forma uma relativização do sentido, que inevitavelmente produzirá novos sentidos, possibilitando novas interpretações.⁵³

Entretanto, este processo de transmutação de elementos literários em signo icônico diz respeito a uma particularidade do diretor que fará escolhas estéticas e visuais para narrar determinada história. Neste ponto, pode ser acrescido o lado que corresponde à visão artística do diretor; o modo como interpreta o texto será impresso por diferentes meios estéticos e visuais na tela. Todavia, antes que ele tome determinadas decisões, há um processo antecessor a este que corresponde à análise das escolhas narrativas feitas pelo autor da obra:

Quando se está escrevendo um livro, um roteiro ou uma peça de teatro, o escritor age como se fosse Deus. Ele tem nas mãos a oportunidade de decidir o que acontecerá aos personagens, e são essas escolhas que ajudam o público a entender melhor o tema. [...] Vemos, portanto, que a opção por fazer com que um determinado fato aconteça, em vez de outro, confere à história todo um conjunto de significados completamente diferente.⁵⁴

⁵² Ibidem, p.172.

⁵³ BALOGH, C.; MUNGIOLI, M. C. *Adaptações e remakes: entrando no jardim dos caminhos cruzados*. In LOPES, Maria. de. *Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. São Paulo: Editora Globo, 2009, p. 317.

⁵⁴ SEGER, Linda. *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. São Paulo, Editora Bossa Nova, 2007, p. 176.

Quando se analisa o texto de uma obra literária com a intenção de adaptá-la para o meio audiovisual, leva-se em consideração aquilo que Bahktin se referia a uma forma de construção social, pois não se trata unicamente de um autor, mas sim de “uma construção híbrida, que mistura palavra de uma pessoa com a de outra” (STAM, 2008, p.XX), havendo um enlaço entre autor e leitor, e, principalmente, interpretações variadas. É a partir desta profunda análise de diálogo, intenção e escolhas autorais, que o diretor e roteirista elaboram e colocam em prática um projeto de adaptação audiovisual. Soma-se, também, o estudo sobre o autor literário e levantamento histórico do período em que a obra foi publicada, a fim de fazer uma análise de impacto e intenção social que se propôs.

Em suma, tudo isso nos leva a um campo de possibilidades que, não digo ser infinitas, mas, sim, um grande campo de possibilidades. As restrições em um princípio utópico, desprendido do sistema mercadológico, regido pela lógica capitalista, à qual a industrial cultural está submetida, são as demandas de consumo; as práticas culturais que se tornam tendência e podem, rapidamente, se tornar práticas hegemônicas dentro de uma sociedade.

Sendo assim, neste instante em que se consolida esta ponte teórica entre o que foi explanado mais profundamente no primeiro capítulo, e o que foi observado agora, compreende-se que, embora a televisão – e o cinema também – tenha uma série de recursos tecnológicos que possibilitem inovações estéticas – a televisão em menor teor, uma vez que seu princípio híbrido não permite a criação de algo exclusivamente novo, mas sim uma incessante busca de formas de representação não codificadas, a invenção de estruturas imprevisíveis e a relação delas com imagens pertencentes a cadeias semânticas jamais utilizadas anteriormente – há ainda um elemento regulador que não permite que isso ocorra a cada nova produção: a audiência.

Quando um diretor se propõe a fazer uma adaptação literária, ele realiza opções estéticas para contar determinada trama. Estas escolhas devem ser fundamentadas por aquilo que vai gerar audiência e, conseqüentemente, lucro para a emissora. Apesar de ser um grande campo de possibilidades, é também um campo de incertezas, mesmo que hajam inúmeras pesquisas sobre tendências e opinião popular. O diretor, portanto, pode adaptar uma obra do século XVIII, adotando uma estética realista, condizente com o que é narrado pelo autor,

como também pode propor uma releitura estética, realocando a trama em outro espaço e tempo. Mais ainda: uma adaptação literária pode romper com o real e caminhar pelo campo do fantástico, como foi o caso da novela *Meu Pedacinho de Chão*. A trama veiculada originalmente em 1971, pela Rede Globo, durante o período da ditadura militar, abordou questões sociais e trouxe para a televisão uma estética realista, ambientada na área rural. Quarenta e três anos depois, Luiz Fernando Carvalho faz um *remake* da novela, adotando uma estética lúdica: roupas coloridas (em tons neons, feitas de materiais improváveis como acetato e plástico) cenário que remete a fábulas de contos infantis e interpretações que extraíam dos personagens seus lados mais caricatos, deixando a trama, anteriormente dramática, mais humorística.

Entretanto, toda a elaboração deste novo universo em cima de uma trama já contada na televisão, aparentemente, não agradou o público. Os índices de audiência foram baixos. Desde a estreia, em 7 de abril, *Meu Pedacinho de Chão* registrou média de 17,7 pontos no Ibope da Grande São Paulo, batendo o recorde negativo da emissora, na novela *Lado a Lado* (2012). Por outro lado, assim como esta última, *Meu Pedacinho de Chão* foi um sucesso da crítica, o que por um lado poderia atrair prêmios e agregar valor à emissora.

Lado a Lado (2013) ganhou o Emmy Internacional, ao retratar uma trama fictícia, ambientada no Rio de Janeiro do início do século XX. Ou seja, embora a audiência não tenha sido satisfatória, ao menos a produção teve reconhecimento internacional e mudou a percepção do público brasileiro. Trata-se de um processo que se equipara ao valor simbólico elucidado por Pierre Bourdieu. Críticos apostavam que o feito se repetiria com *Meu Pedacinho de Chão*, no entanto, estavam enganados. A novela não foi finalista e acabou por somar mais um desgosto para a Rede Globo.

Regras de criação poderiam ser descobertas a partir dos inúmeros casos de fracassos de audiência na televisão. A questão é que a cultura está em constante movimento, e, portanto, torna-se cada vez mais incerto acertar aquilo que será bem aceito pelo público. Todavia, ainda que produções como *Meu Pedacinho de Chão*, não tenham feito sucesso, há de imaginar que alguma parcela dos espectadores – por menor que seja – se encantou por essa nova estética e ampliou o seu repertório de alguma maneira. É verdade que isso não faz parte das intenções da emissora, mas, enquanto um estudo, fatores como este não podem ser ignorados.

Em suma, as adaptações estão presentes na televisão brasileira desde o seu primeiro ano, mas ainda percorre caminhos incertos ao se submeter às lógicas do mercado e à difícil tarefa em romper com o óbvio e acertar a dose de inovação, rompendo ou agregando algo ao livro, de forma que agrade não apenas ao telespectador em geral, mas também os fãs da obra literária.

2.5 Roteiro televisivo

As adaptações literárias para a televisão passam por um processo de transposição de mídia: da escrita para o audiovisual. No entanto, antes dessa transposição ser concluída, a adaptação passa por uma etapa importante: o roteiro.

O roteiro televisivo é, em linhas gerais, o projeto escrito daquilo que será produzido nas mais diversas áreas como iluminação, figurino, cenografia, entonação, diálogo, efeitos sonoros, efeitos especiais e edição. Acredito que seja primordial que haja, neste estudo, em que se mergulha na questão da adaptação literária para a televisão, um aprofundamento acerca deste processo de confecção do roteiro, partindo do pressuposto de que o roteiro televisivo tem em si um valor literário, se equiparado a um livro. O que se deve considerar, em primeiro lugar, é, justamente, a questão do que se considera um valor. Nem mesmo na literatura, isso faz-se fácil mensurar. Na Arte, como um todo, insiste-se em separar as produções culturais populares e eruditas, ou, pretende-se catalogar aquilo que pode ser considerado Cultura. Há que se pontuar que o desígnio do *valor literário* muitas vezes passa pela crítica dominante naquele momento histórico, o que tornaria o conceito relativo e subjetivo. Além disso, desconsidera-se o sujeito que consome e avalia se determinada obra possui, ou não, um valor para si. Desconsidera-se ainda a televisão como um veículo de massa, com um poder inquestionável e que, ao longo dos anos, foi aglutinando e modificando técnicas e formatos dos mais diversos meios de comunicação, assim como já foi elucidado anteriormente pelo discurso de Raymond Williams e Lúcia Santaella.

Mas por que partir do pressuposto de que o roteiro audiovisual possui um valor literário? Primeiramente, porque as estruturas que surgiram nas matrizes do texto dramático são as mesmas que estão presentes em obras literárias e nos roteiros televisivos. Além disso, é importante definir este laço entre uma obra literária e um roteiro audiovisual, para que o

debate sobre as adaptações para a televisão dê um passo no sentido de não se limitar unicamente a explicações sobre diferenças entre mídias. Uma adaptação para a televisão trata, além das questões óbvias de transposição do escrito para o audiovisual, de questões mais amplas como estética, proposta e intenção, sabendo que, embora haja um mercado pautado pela lógica capitalista, existe inúmeras possibilidades narrativas e estéticas em se adaptar uma história para a televisão. Portanto, voltar os olhos agora para o roteiro se faz necessário, pois esta é uma etapa essencial dentro do processo de adaptação, que vem sido explorada até aqui, e porque vai permitir que a análise da minissérie *Capitu*, feita mais adiante, tenha não apenas um estofo teórico, mas um estofo de conhecimento técnico de processos-chave como este.

Aquilo que definimos como roteiro televisivo, enquanto objeto que organiza as ideias de uma maneira específica e dá diretrizes de atuação e composição de cena, servindo, então, de informação para todos os segmentos de uma produção audiovisual (desde direção e atores até segmentos técnicos, como iluminação e produção), é o que o texto dramático anteriormente propôs como estrutura para a elaboração de uma história destinada ao teatro. Essa estrutura envolve elementos padrões de formulação de um roteiro e uma maneira de se contar história, que passa por um processo de adaptação ao meio televisivo, mas sem sofrer qualquer alteração que aniquile a relação entre ambos.

A princípio, pode-se notar, no Brasil, a influência do teatro sobre a dramaturgia televisiva desde os seus primeiros anos de existência, quando as câmeras ocuparam os salões e televisionaram *O Grande Teatro Tupi*⁵⁵ e posteriormente o *Teatro de Vanguarda*⁵⁶. A transposição de peças teatrais para a televisão passou por uma metamorfose, principalmente técnica, na medida em que os equipamentos foram se sofisticando e a TV ganhando mais audiência. No entanto, a essência do texto dramático permaneceu e se perpetuou até os atuais roteiros de produções televisivas.

Jean-Pierre Ryngaert, em *Introdução à análise do teatro*, apresenta brevemente os princípios da dramaturgia através de seis elementos que o texto dramático coloca como fundamentais para se contar uma história, pressupondo que ela só ocorra se houver uma intriga que movimente os personagens e resulte em ações. Esses elementos seriam:

⁵⁵ Dirigido por Sérgio **Britto**, o programa foi idealizado pela TV Tupi do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre o período de 1954 e 1961. Ia ao ar às segundas-feiras.

⁵⁶ Foi ao ar entre 1952 e 1960, pela TV Tupi. Suas peças eram baseadas em obras literárias. Havia rotatividade de diretores.

Exposição: período em que o dramaturgo expõe as informações necessárias para a compreensão da peça, e das ações que a permitem continuidade. Desde ambiente, tempo, espaço, personagens e suas características até o elemento primordial para o entendimento da história, o assunto.

Nó: As circunstâncias que permitem a ação que só ganha força e ao exhibir os obstáculos que o impulsiona. Isto é, numa linha dramática há um grande nó que deve ser desatado, ou não, ao final da história, e pequenos nós que se colocam ao longo da linha até o seu desfecho.

Peripécias: São armações dramáticas em que se altera, subitamente, a situação, surpreendendo por meio de uma inversão de ação. Atualmente, outro termo é designado para essa inversão de ação e situação do personagem. O roteirista norte-americano Robert McKee dá a esse item o nome de *turn point*.

Desfecho: A solução do último nó, precursor de todas as ações, ou o derradeiro *turn point*, e os eventos que podem ocorrer após tudo isso. Esse período posterior ao desatamento do último nó, ou desdobramento do *turn point*, recebe o nome de epílogo.

Abrupto: Dá-se no início da peça, quando não há o conhecimento dos personagens, ambiente e situação. As explicações serão dadas, então, de forma abrupta por meio de diálogos e acontecimentos, e à medida que a história vai se desenrolando, o espectador passar a ter consciência do que está ocorrendo no palco.

Fricção: As fricções são os atritos que se apresentam durante a linha dramática. Não alcançam o status de Nó, mas o compõe de tal forma que o aquece, o torna mais próximo do cotidiano e faz surgir a história. Pode estar em gestos, falas e olhares.

Outro autor, David Ball, acrescenta dois períodos que estão presentes em todo texto dramático: estase e intrusão. O primeiro refere-se a uma estabilidade entre as forças, isto é, o momento que se dá no início de uma história onde não há conflito. O segundo, responsável por causar o conflito e desencadear uma série de ações e superação de obstáculos, leva o nome de intrusão. Após a resolução do nó, o personagem principal volta ao estado de estase, ou seja, equilíbrio.

A interpretação, que garante o entrelaçamento da *ação* com o *diálogo*, é livre, sobretudo porque há uma ferramenta técnica que aponta as ações essenciais para o dramaturgo, chamada *didascálias*. Segundo Jean-Pierre Ryngaert, didascálias são indicações de movimentação cênica, objetos de cena, determinadas ações dos personagens e estados emocionais; tudo para que o diretor e os atores compreendam, por mais livre que seja a interpretação de texto, aquilo que o dramaturgo quis acentuar. (RYNGAERT, 1996). Afinal, o texto constitui-se a base para a construção de personagens, cenas e ambientes elaborados. David Ball completa descrevendo dois modos de ação: detonador e montante (BALL, 1999) Personagens seguem a lei da ação e reação/ação, que resulta em outra reação/ação e assim por diante, aplicada ao ritmo de um texto dramático, ao qual David Ball compara a um efeito dominó (BALL, 1999).

Sobre o texto analisado para a construção de uma peça, é importante que se avalie a dupla enunciação no teatro, para que não haja equívocos completamente destoantes na interpretação. A comunicação teatral não existe apenas entre os personagens que contracenam por meio de diálogos. Há uma comunicação operando num eixo que se inicia no texto dramático e deságua no público por meio de uma cadeia de emissores, os atores.

Estes conceitos levantados por Jean-Pierre e David Ball deixam em evidência, para os que conhecem o processo de criação de teledramaturgia, as semelhanças que há entre o Teatro e a TV. O roteirista Doc Comparato explica esta proximidade de trabalho e técnica entre o dramaturgo e roteirista:

Dramaturgo para mim é sinônimo de roteirista de cinema e/ou televisão [...] Nas várias etapas da construção de um roteiro ou peça teatral, o autor roteirista tem seu momento poético, de contista e por fim de estruturador e dialoguista.⁵⁷

Em uma narrativa, adota-se a mesma curva dramática, contendo no mínimo três atos (conflito, clímax e desfecho) para histórias escritas, peças de teatro e roteiros televisivos. Há uma consonância com o conceito de Jean-Pierre Ryngaert referente à ação atrelada ao diálogo e ao que David Ball escreveu sobre os elementos constituintes da ação dramática. O conflito é o fator resultante da ação e gênese do *detonador* e *montante*. O conflito terá a responsabilidade de gerar ações. Entretanto, ao invés de *conflito*, Doc Comparato adota a

⁵⁷ COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro. Teoria e prática*. São Paulo, Sammus Editorial, 2009, p.17.

nomenclatura *plot* (COMPARATO, 2009), um termo muito usado na atualidade por roteiristas, principalmente os norte-americanos. A solução desse conflito só ocorre por meio de ações. Se o texto dramático e o roteiro televisivo convergem no ideal de que há uma sequência de ações presentes no próprio texto, então eles também convergem na ideia aristotélica de que o enredo é composto por este fator. E ao enredo, Doc Comparato vai denominar, de forma redutora: *ideia*. É a partir de um assunto ao qual se tem necessidade de falar que o roteirista irá criar uma história com um conflito precursor de ações condizentes a ele (ao enredo), destinadas, ou não, a solucioná-lo.

Igualmente a Jean-Pierre, Flávio de Campos acredita que o desenrolar das ações seja dado em grande parte pelo diálogo: “É dramática a fala cuja função principal é motivar reação de outro personagem” (CAMPOS, 2007, p.187) e reafirma a teoria “E falar é uma forma de agir” (CAMPOS, 2007, p.187). Os diálogos não são meramente falados. Exatamente similar ao texto dramático, o roteiro televisivo possui camadas dentro desses diálogos. Além do texto, há uma camada de subtexto (mensagem do personagem implícita) e o que Doc Comparato chama de *sobretexto* uma “vivência histórica e social e até de valores morais que paira sobre aquele texto.” (COMPARATO, 2009, p.184). A dupla enunciação do teatro, dessa forma, transpõe-se para o roteiro televisivo, pois, por detrás dos diálogos e indicações, existe um autor que quer transmitir uma mensagem. Ora, se retomarmos a definição de ideia dada por Comparato, como nova nomenclatura para enredo, logo percebemos que a escolha livre do roteirista, por abordar determinado assunto, explicita uma necessidade particular em dizer algo sobre. Ou seja, é mais do que evidente que nas entrelinhas do texto haja uma mensagem do autor, seja nas indicações cênicas ou no próprio texto dos discursos. E isso permanece mesmo quando há uma imposição de tema a ser roteirizado. O roteirista sempre tem algo a dizer sobre.

Presente ainda nos discursos, há o que Jean-Pierre Ryngaert denominou como indicações do dramaturgo, *didascálias* (RYNGAERT, 1996). Hoje em dia, o nome usado para as indicações cênicas e emocionais momentâneas dadas pelo autor roteirista é rubricas. Apesar dos nomes diferentes, a função permanece a mesma. A análise de Doc Comparato sobre as rubricas é peculiar no sentido em que ele acredita numa produção coletiva (roteirista, diretor, atores, etc...) e, portanto, o autor deve se limitar a colocar rubricas que sejam essenciais ou indispensáveis. Por mais que ele não tenha atribuído à rubrica a função de

indicar ações essenciais, Jean-Pierre Ryngaert expõe uma visão que é mais adotada por roteiristas televisivos:

Embora sejam casos excepcionais, existem obras, até, em que todo o texto é constituído por indicações cênicas que descrevem com exatidão as ações que as personagens devem executar.⁵⁸

No roteiro televisivo também há a delimitação de tempo e espaço. No entanto, para uma organização técnica e produtiva, destaca-se o lugar e o período do dia. A encenação, quando sai das caixas fechadas do teatro, ganha uma gama de possibilidades de cenários, não só em estúdios, mas também no meio externo; cenários naturais e locações. Por conta disso, o roteirista de televisão indica se o espaço é interno ou externo. A indicação do período do dia serve para os iluminadores preparem a luz ideal para a cena. O mesmo ocorre no cinema. Flavio Campos utiliza um trecho do roteiro do filme *Cidadão Kane* para exemplificar a organização dessa indicação, que viria antes do texto:

Cena 52 – Int. Casa de Kane – Sala de Café da Manhã – Dia – 1901
Kane, de fraque e gravata branca, e Emily com roupa normal. Kane serve um copo de leite para Emily, inclina-se sobre a mulher e afaga a sua nuca.
EMILY
(excitada)
Charles!
(Gostando)
Vá se sentar no seu lugar.⁵⁹

Esse trecho do filme dirigido por Wells, além de exemplificar a indicação de tempo e espaço, demonstra a esquemática aplicada, as rubricas (didascálias), diálogo, ação e texto. Ainda que seja um trecho de um filme, pressupõe-se que o cinema, enquanto linguagem e técnica, é o que mais se aproxima da televisão.

Tanto os conceitos explanados por Jean-Pierre Ryngaert quanto os de David Ball mostram-se condizentes com a elaboração de uma história escrita para a televisão. O que se nota de diferente entre estes elementos do texto dramático e do roteiro televisivo para dramaturgia são as peculiaridades da TV, no que diz respeito à nomenclatura e tecnologia. Por exemplo, na televisão há *flashbacks*, *inserts* e *flash-forward*. Estes recursos surgiram com

⁵⁸ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1996, p.45

⁵⁹ CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de cinema e televisão. A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2007, p.220.

os avanços das edições de vídeo, mas os seus conceitos também são aplicados – com menor recorrência – em peças teatrais. No entanto, a essência e as estruturas básicas da narrativa audiovisual são claramente oriundas do texto dramático clássico. Ainda que as nomenclaturas, em alguns casos, sejam diferentes, as aplicabilidades são as mesmas. A TV ganha, por um lado, em número de artifícios permitidos pelos desenvolvimentos tecnológicos. Raymond Williams, sobre isso, diz que a TV oferece uma experiência de mobilidade visual constantemente aprimorada pelo avanço das técnicas. E isso não infere no julgamento de valor da produção final, ao contrário, estes recursos aprimoram e criam novas formas de contar uma mesma história (WILLIAMS, 2016).

Os livros de ficção e os textos dramáticos possuem estruturas narrativas coincidentes, mesmo que cada um possua traços estilísticos específicos, como a presença do narrador, na Épica, responsável por articular a ação, delimitar tempo e espaço e ser a *voz* do autor.

O texto dramático, recorrendo a todos os artifícios narrativos, constrói uma história que será interpretada pelo diretor e encenada pelos atores. Há ainda a *mise-en-scène* que possibilita a ampliação do universo textual. O roteiro televisivo e a filmagem, como a *mise-en-scène*, possuem a mesma lógica. Recorrentemente, encontra-se nas livrarias para serem lidos, como os textos de grandes dramaturgos. O cineasta Sylvio Back, sobre isso, afirma:

O espectador adora virar “leitor de um filme”, da linguagem e carpintaria do roteiro, é como se ali encontrasse algum mistério revelado no que viu ou no que verá na tela. Isso transforma, sim, o roteiro de cinema num gênero⁶⁰.

Ora, se um roteiro se torna um livro, há nele a possibilidade de entreter, instigar a imaginação e proporcionar diferentes interpretações, assim como qualquer obra literária ou texto dramático, que por estes mesmos motivos possui, em si, um valor literário.

O oposto também ocorre. Muitas produções televisivas, como novelas, têm virado livros com um caráter mais próximo do teatro e do romance. É o caso da coleção pela Editora Globo, Grandes Novelas, que fazem uma adaptação da trama em formato de romance literário.

⁶⁰ BACK, Sylvio. *Jornal do Brasil*, Caderno Ideias, 24 de janeiro de 2009.

Renata Pallotini nos relembra o caráter híbrido da televisão, que para compor sua teledramaturgia se apropriou de técnicas de outros meios:

A ficção de TV utilizou toda a experiência desses dois veículos, o teatro e o cinema, e acrescentou-lhes os recursos do rádio, sem esquecer uma das mais ricas e permanentes fontes de matéria ficcional, a narrativa pura, a literatura de gênero épico, escrita ou não.⁶¹

A essência narrativa é a mesma para o texto literário, dramático e roteiro televisivo. As histórias contadas são elaboradas a partir dos mesmos conceitos, alterando, unicamente, as particularidades de cada suporte (o livro impresso, o palco e a TV) e o aprimoramento de determinadas técnicas devido ao desenvolvimento tecnológico. A transposição de um meio para outro não anula os efeitos, as funções da narrativa ou o valor impregnado na história. Cada qual tem seu modo particular de contar, mas, em suma, possuem estruturas narrativas coincidentes.

Acerca deste debate, é interessante o pensamento de Guillermo Arriaga, que além de ser roteirista, consagrou-se como escritor da nova literatura mexicana:

Sou um escritor que escolhe modos diferentes de contar uma história, que pode ser um romance ou um filme. Tenho o mesmo cuidado, o mesmo trabalho no que escrevo em ficção ou no cinema. Surgem os mesmos problemas de linguagem, os mesmos problemas de estrutura. Os mesmos de construção de personagens. [...] São dois tipos de pensamento, de criação, mas, no fim, é só uma mudança de formato. Seria como um romancista que se põe a escrever uma obra de teatro.⁶²

Este modo de pensar o faz recusar a nomenclatura de roteirista, pois considera que escrever romances ou roteiros é literatura e nada mais. E não existe literatura que não tenha valor, pois não se emprega aqui métodos avaliativos para delimitar o que é ou não uma boa literatura. Talvez, esta avaliação de ordem qualitativa pudesse ser delegada ao leitor.

Depois que uma produção televisiva é veiculada, tem sido comum a publicação do seu texto. Este é o caso da minissérie *Hoje é dia de Maria* (Rede Globo, 2005), que teve suas duas temporadas publicadas em uma edição com formato de roteiro.

⁶¹ PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2012, p.24.

⁶² ARRIAGA, Guillermo. Revista *CULT*. São Paulo, no 114, junho/2007.

2.6 Novas leituras

Após este estudo aprofundado sobre a história da televisão, formatos dramatúrgicos, especificidades a respeito das adaptações e do processo de transposição por meio do roteiro televisivo, esta dissertação se debruça sobre uma análise que muito tem a ver com o propósito desta pesquisa: as novas formas de leituras. Isso vai além das questões semióticas destacadas por Lúcia Santaella, ao elucidar o caráter híbrido da televisão, a partir dos fatores combinatórios de diferentes signos. Isso também é válido para a discussão, mas também tomo como premissa o pensamento de Jesús Martín Barbero e Germán Rey em *Os Exercícios do ver. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva* revela uma perspectiva diferenciada sobre o meio e que complementa o já discorrido no campo semiótico.

O impacto social do audiovisual na sociedade, traduzido pelas transformações de comportamento que a televisão induziu, municiou o modo de ver e as relações da sociedade com os meios e instituições nacionais. Contudo, o que os autores destacam de antemão é o choque que a televisão causou na cultura do texto, ao derrubar a barreira que os segregava.

A televisão rompe o que os autores chamam de autoridade familiar, pois no instante em que a criança deixa um livro apropriado para a sua idade e passa a consumir as produções (para adultos) veiculadas pelas emissoras, automaticamente ele passa a ter acesso a um conteúdo que desmascara os papéis dos pais, em que eles mentem, rouparam, se maltratam. “É no múltiplo desordenamento que vive o mundo familiar em que se insere a desordem cultural introduzida pela televisão” (BARBERO; REY, 2001, p.56).

No entanto, essa reflexão se desdobra na medida em que os autores estão preocupados em discorrer a respeito da educação da criança e do jovem, partindo do regime do saber, institucionalizado pelo texto impresso.

Desde os monastérios medievais até as escolas de hoje, o saber conservou este duplo caráter de ser, ao mesmo tempo, centralizado especialmente e associado a determinados suportes e figuras sociais, com frequência exclusivos e fortemente excludentes. Daí que as transformações nos modos como circula o saber constituíam uma das mais profundas mutações que uma sociedade pode sofrer. Disperso e fragmentado, é como o saber escapa dos lugares sagrados, que antes o continham e legitimavam, e das figuras sociais, que o detinham e administravam. A atual diversificação e difusão do saber constitui, portanto, um dos reptos mais sérios que o mundo da comunicação apresenta ao sistema educativo E, diante desse estudantado, cujo meio

ambiente comunicativo o “empapa” cotidianamente desses outros saberes-mosaico que, em forma de informação, circulam pela sociedade, a reação da escola é, quase sempre, de entrincheiramento em seu próprio discurso: qualquer outro é entendido pelo sistema escola como um atentado à sua autoridade.⁶³

A crítica presente em *Os Exercícios do ver. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva* está no modo defensivo do sistema educacional que identifica o livro como o melhor modelo pedagógico e anatematiza o universo audiovisual como o da frivolidade e manipulação das mentes dos jovens. O que ocorre, na verdade, é que ao se apegar ao livro, a escola deixa de se aproximar da cultura que é produzida e que circula pelo mundo da imagem e das oralidades: dois mundos que vivem da hibridação e da mestiçagem, conceitos que já foram apresentados a partir da ótica de Néstor Garcia Canclini.

O efeito dessa atitude é a de imposição de leituras que são reproduzidas por um sistema de eco, de forma que a imaginação é castrada ou pouco incentivada. Qualquer outra forma de escrita, interpretação ou criação é considerada como anormalidade, por parte dos professores.

Os autores propõem, portanto, uma mudança nesse hábito, readequando a escola de acordo com as constantes mudanças que a sociedade passa, ampliando as interpretações dos textos e não se limitando ao livro como única plataforma metodológica.

O livro continua e continuará sendo a chave da primeira alfabetização formal que, em vez de fechar sobre si mesma, deve hoje pôr as bases para essa segunda alfabetização que nos abre às múltiplas escrituras, hoje conformando o mundo do audiovisual e da informática. Porque estamos diante de uma mudança nos protocolos e processos de leitura, que não significa, nem pode significar, a simples substituição de um modo de ler por outro, senão a articulação complexa de um e outro, da leitura de textos e da de hipertextos, da dupla inserção de uns em outros, com tudo o que isso implica de continuidades e rupturas, de reconfiguração da leitura como conjunto de modos muito diversos de navegar pelos hipertextos. Pois é por essa pluralidade de escritas que passa, hoje, a construção de cidadãos, que saibam ler tanto jornais como noticiários de televisão, videogames, videocliques e hipertextos.⁶⁴

⁶³ BARBERO, J. Martín; REY, Germán. *Os exercícios do ver. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo, Editora Senac, 2001, p.59.

⁶⁴ BARBERO, J. Martín; REY, Germán. *Os exercícios do ver. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo, Editora Senac, 2001, p.62.

Os autores apontam para a tecnicidade midiática como dimensão estratégica da cultura, como o caminho para a escola se inserir nos processos de mudanças sociais e interatuar com os campos de experiência, onde ocorrem as desterritorialização das identidades, as hibridações das ciências e das artes, da literatura e das escritas e das audiovisuais. Consequentemente, isso imbrica na reorganização dos saberes.

Trazer esse debate para o estudo significa atar duas pontas: a da literatura e do audiovisual (televisão). O que as liga é o procedimento híbrido presente na sociedade e a possibilidade de novas leituras poderem ganhar espaço e gerar novos debates. Uma adaptação literária para a televisão, utilizando técnicas híbridas de composição, é, antes de mais nada, uma nova forma de ler aquele texto, recorrendo a ferramentas de hipertexto, se inserindo às mudanças sociais e contribuindo para a educação, sobretudo, na medida em que jovens não-letrados podem ter acesso a determinada obra.

3. RELENDO *CAPITU*

3.1 A produção televisiva de Luiz Fernando Carvalho

Luiz Fernando Carvalho, nasceu no Rio de Janeiro, em 1960, estudou letras e arquitetura, sendo que este último ele acabou desistindo quando teve a oportunidade de trabalhar no cinema como estagiário. Não demorou muito e ele foi convidado para participar do núcleo Usina de Teledramaturgia da Rede Globo, onde acabou conhecendo o diretor de fotografia Walter Carvalho e passou a desenvolver uma série de trabalhos em conjunto. Mais tarde, Luiz Fernando Carvalho foi assistente de minisséries como *O Tempo e o Vento* (1985) e *Grande Sertão: Veredas* (1985).

Foi em telenovelas como *Tieta* (1989) e *Rei do Gado* (1996), em que Luiz Fernando consagrou-se como diretor de teledramaturgia. Obviamente que boa parte de seu sucesso vem de seu talento, mas acredito que parte do seu talento vem de sua formação em letras, que o permite olhar para a produção audiovisual com outros olhos.

No caso da novela *Rei do Gado*, ele deixa bem claro a sua percepção literária do roteiro escrito por Benedito Ruy Barbosa, durante uma entrevista concedida ao blog do Mauricio Stycer sobre a reprise no *Vale a Pena Ver de Novo*, em 2015:

Quais são as qualidades principais desta novela? Brasilidade + Realismo + Emoção. O texto trabalha sobre estas linhas o tempo todo. Isso não é pouco. São passos que precisam ser revisitados por todos nós, e que nos foram roubados pelo acúmulo das repetições e o excesso da tecnologia. Tecnologia é bom e eu gosto. Hoje a tecnologia está em tudo: na forma com que os autores escrevem, que a câmera registra, que os atores se colocam em cena; enfim, tudo a nossa volta se resume a um enorme conjunto de tecnologias. Mas se a tecnologia te domina, você morre, não fazendo o menor sentido você estar ali, qualquer outro poderia estar, ela te anula.

Naquele tempo não havia marcação de luz, era preciso criar a luz no set. E a luz deveria representar simplesmente a realidade e não ficar imitando filme de ação americano, esfriando a imagem ao ponto de deslocá-la do real, afastando a emotividade de um melodrama em troca de uma cor da moda. Se o figurino não estivesse na textura certa, dentro das coordenadas de cada personagem, não havia pós-produção para “afinar” tudo. Tudo deveria dialogar diretamente com as emoções do texto que, diga-se de passagem, eram muitas! Esse exercício da construção do real é, no meu modo de sentir, a maior qualidade desta e de qualquer grande novela. É uma qualidade que parte do texto, mas

circula por todos os departamentos da produção com o forte propósito de reafirmar a síntese ficcional do autor. “O Rei do Gado” era isso.⁶⁵

O que Luiz Fernando Carvalho faz diante de um roteiro é justamente o exercício de transpor para a tela a identidade visual que se apropriou da estética realista. Muitos diretores e artistas fazem-se especialistas em um determinado procedimento ou técnica. Luiz Fernando poderia ter se acomodado ao realismo neste momento, após o sucesso da novela, mas ele foi além do tentador comodismo e executou trabalhos que esteticamente não condiziam com o tipo de procedimento estético comumente visto na televisão.

No caso de *Capitu*, me parece que Luiz Fernando faz o mesmo movimento que Machado de Assis: ele dialoga com o contexto. Ele bebe na frase do Machado de “todo autor é um homem da sua época e não é um homem da sua época.” Ou seja, o diretor se aproxima de um homem que não é da sua época, que é o Machado, mas ele está fazendo um trabalho próprio e, acima de tudo, autoral. O modo como ele executa esse trabalho se refere a uma opção estética. Na novela, *O Rei do Gado*, ele fez uma opção estética pelo realismo, uma forma mimética de tratar a realidade. A medida que ele ganha espaço na televisão e desenvolve suas habilidades de autor – considerando que todo diretor é também um autor – ele consegue dominar esse meio, que é iminentemente realista, – ou seja, a televisão tradicionalmente explora uma opção estética realista – e consegue estabelecer um rompimento no padrão vigente, inaugurando na TV uma nova estética, bem como fez Machado de Assis na literatura ao romper com a mimese enquanto forma de narrar; enquanto estética.

O autor tem como figura de linguagem principal, empregada em suas obras, incluindo *Dom Casmurro*, a ironia. A ironia, enquanto figura de linguagem, representa o deslocamento, o sentindo oposto ao que é dito. Tanto Machado de Assis, quanto Luiz Fernando Carvalho, se aproximam na medida em que ambos negam um amaneira de retratar uma realidade e fazem dessa ironia seus traços estilísticos; um modo de criar, escrever e conceber uma narrativa.

Prova disso, por exemplo, é a reedição da novela *Meu Pedacinho de Chão*, que foi ao ar pela primeira vez na década de 70, durante a ditadura militar. O enredo que tinha um discurso social imbricado em seu texto, ganha outra abordagem quando o diretor faz a opção de criar um cenário lúdico ao explorar o universo do fantástico, sem alterar o texto original.

⁶⁵ <http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2015/02/19/diretor-explica-por-que-terceira-reprise-de-rei-do-gado-faz-tanto-sucesso/> - Acesso em 16/11/2017, às 10h e 55min.

Não quero tratar aqui, especificamente, desse trabalho do Luiz Fernando. A intenção de trazer esse caso para o debate é apenas de elucidar a sua diversidade de criação para que tenhamos um perfil completo de sua obra.

Figura 1 – Personagem Serelepe e Pituquinha na versão da novela, em 1971.

Figura 2 – Personagem serelepe e Pituquinha no remake da novela, em 2010

Figura 3 – A ambientação da novela em 1971 era, na maioria das vezes, em cenários reais.

Figura 4 – Cenografia da novela, em 2010

É possível que Luiz Fernando Carvalho tenha se inspirado em telenovelas como *Saramandaia* (1976), ou obras televisivas de Dias Gomes⁶⁶, que, de uma forma bastante clara, estão relacionados aos contos do Gabriel García Marquez⁶⁷, mas, mais do que isso, estão empenhados em abordar os contos fantásticos. O que se pode pressupor é que houve o convívio com essa teledramaturgia de ruptura, como uma forma de narrar. Contudo, o movimento do Luiz Fernando se mostra mais sofisticado, na medida em que ele se aproxima de Machado de Assis, e se estabelece como um autor que inaugura um tipo de estilo

⁶⁶ Dias Gomes (1922-1999): autor de telenovelas.

⁶⁷ Gabriel García Marquez (1927-2014): jornalista e autor de romances e novelas.

televisivo. Por sua vez, Machado de Assis, segundo Carlos Fuentes⁶⁸, vem de uma tradição mais próxima ao da história de *Dom Quixote*, em que se fala da realidade por meio da fantasia.

Ao longo de sua carreira, Luiz Fernando Carvalho passou a dirigir uma série de adaptações literárias para a televisão, como *A Farsa da Boa Preguiça* (1995), *Os Maias* (2001), *Hoje é dia de Maria* (2005), *A Pedra do Reino* (2007), *Alexandre e Outros Heróis* (2013), *Dois Irmãos* (2017), e *Capitu* (2008). Estes três últimos fazem parte do Projeto Quadrante criado em 2006 pelo diretor, que tem como objetivo idealizar no formato de minisséries quatro adaptações literárias. A quarta será *Dançar Tango em Porto Alegre*, obra de Sérgio Faraco. Cada uma dessas séries refere-se a uma região específica do país, como Amazonas (*Dois Irmãos*), Pernambuco (*A Pedra do Reino*), Porto Alegre (*Dançar Tanto em Porto Alegre*) e Rio de Janeiro (*Capitu*). Mas, durante o seminário de lançamento da minissérie *A Pedra do Reino*, no Rio de Janeiro, Luiz Fernando explica o real propósito do projeto:

Esta é a estrutura do projeto: criar esse encontro com os talentos de todo o país, desenvolver projetos a partir dessa troca e deixar lá uma semente para que aquilo lá produza; para que aquilo decentralize um pouco essa criação em relação ao eixo Rio-São Paulo.⁶⁹

Há críticas negativas a respeito do seu trabalho. Muitos acreditam que ao atribuir significados múltiplos a determinado objeto de cena, de modo que isso interfira na interpretação da história, o público passa a se distanciar da produção. O próprio Luiz explica, porém, o que o movimenta nessa busca constante de novas formas estéticas:

Precisamos pensar em uma televisão do futuro. Esta já passou. É fundamental abriremos uma reflexão dos conteúdos paralelamente à linha de produção diária [...] Quando digo abrir uma reflexão, estou clamando por um gesto radical, capaz de refletir sobre procedimentos artísticos que não vemos, ou que apenas surgem na superfície das questões, mas que não se aprofundam, nem se realizam. Por mais que haja boas intenções, falta o salto do pensamento, do desejo, uma ação corajosa em direção às pesquisas estéticas, às novas linguagens artísticas e aos novos formatos e modelos de produção.⁷⁰

⁶⁸ Palestra na ABL. Machado de La Mancha. *Declarações Entusiastas sobre a Língua Portuguesa*.

⁶⁹ Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globocidadania/videos/v/sobre-o-projeto-quadrante/788866/> - Acessado em 16/11/2017, 20h 17 min.

⁷⁰ RACY, Sonia. Estadão Online. <https://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/a-televisao-brasileira-tem-dado-claros-sinais-de-esgotamento-de-seu-modelo/> - Acessado em 12/12/2017, às 15h, 23min.

Quando se trata em propor uma elaboração estética não convencional, não há uma fórmula correta e certa. Existe uma combinação de significados óbvios e novos e uma busca pelo equilíbrio perfeito dessa dialética. (ECO, 2015) Mas esse esforço de Luiz Fernando Carvalho é merecedor de destaque para que possamos compreender quem é este diretor inserido na indústria cultural.

A minha intenção mais verdadeira e sincera na televisão é contribuir para o homem simples, comum, que não tem acesso ao grande cinema, aos museus internacionais, aos livros de história da arte, enfim, trazer um pouco dessa sensação de se deparar com uma criação genuína.⁷¹

Além disso, essas questões, a respeito do perfil de Luiz, fazem-se necessárias, pois mais adiante, ao se voltar para a análise da minissérie *Capitu* e da obra literária *Dom Casmurro*, teremos como ponto de partida para a compreensão do processo de criação esse preceito do diretor em querer, de um lado, propor uma reflexão sobre os procedimentos artísticos e, de outro, conseguir atingir um equilíbrio entre obviedade e novidade, citado há pouco por Umberto Eco, e contribuir para que o homem simples possa desfrutar de uma experiência, no mínimo, diferente.

3.2 A obra Dom Casmurro

Dom Casmurro foi escrito próximo à virada do século XX, em 1899, por Machado de Assis. Até então, ele já havia publicado outras obras que se tornaram conhecidas, como *Memórias de Brás Cubas*. Machado escreve sob o signo do Realismo, movimento estético imbuído pelas correntes filosóficas europeias, como o liberalismo, o positivismo e o cientificismo.

A história é narrada em primeira pessoa, pelo próprio Dom Casmurro, ou Bento Santiago, o Bentinho. O tempo da narrativa é psicológico, o que acaba por torna-la um grande flashback. Sendo que uma memória só pode ser acessada de um momento presente, então, os acontecimentos passam pelo filtro da subjetividade do narrador. E que, portanto, o olhar do leitor está atrelado ao testemunho do personagem Dom Casmurro.

⁷¹ Depoimento colhido durante palestra do Festival Telas 2014, em conversa com o público, ocorrida em novembro de 2014, em São Paulo.

A história inicia com a descoberta de que a mãe de Bentinho, Dona Glória, pretende manda-lo ao seminário no cumprimento de uma promessa feita antes de seu nascimento. Mas já a esta altura, Bentinho estava vivendo uma amizade estreita com a vizinha, Capitu, o que levantou suspeitas do agregado José Dias. Ainda que Capitu tentasse ajudar Bentinho a evitar a ida ao seminário, não houve esforços que impedissem. No seminário, Bentinho conhece Ezequiel de Souza Escobar, que se torna o seu melhor amigo, ao passo que Capitu passa a se aproximar mais de Dona Glória. A solução para tirar bentinho da vida de seminarista vem do próprio amigo: enviar um outro rapaz para ser ordenado no lugar de Bentinho, uma vez que ela havia prometido a Deus um sacerdote, mas não, necessariamente, o filho dela. Dona Glória concorda e Bentinho acaba indo para São Paulo estudar Direito. Quando conclui os estudos, torna-se o doutor Bento de Albuquerque Santiago. Ocorre então o casamento tão esperado entre Bento e Capitu. Escobar, por seu lado, casa-se com Sancha, uma antiga amiga de colégio de Capitu. A felicidade, entretanto, começa a ser ameaçada com a demora do casal em ter um filho. Depois de alguns anos, Capitu finalmente tem um filho, e o casal batiza o filho com o mesmo nome do amigo, como forma de homenagem: Ezequiel. No entanto, ao decorrer do tempo Bento vê uma semelhança terrível entre o pequeno Ezequiel e seu amigo Escobar, que, numa de suas aventuras na praia morre afogado. Bento enxerga no filho a figura do amigo falecido e fica convencido de que fora traído pela mulher. Após inúmeras discussões, o casal decide separar-se. Arruma-se uma viagem para a Europa com o intuito de encobrir a nova situação, que levantaria muita polêmica. Capitu morre no exterior e Ezequiel tenta reatar relações com ele, mas a semelhança extrema com Escobar faz com que Bento Santiago o rejeite novamente. O destino de Ezequiel é infeliz: ele morre de febre tifóide durante uma pesquisa arqueológica em Jerusalém. Triste e nostálgico, o narrador constrói uma casa que imita sua casa de infância, na rua de Matacavalos. O próprio livro é também uma tentativa de recuperar o sentido de sua vida.

O Realismo, enquanto movimento literário, tinha uma proposta de desnudar o real e desvendar os contrastes do íntimo, tentando explicá-los com métodos racionais. Trata-se de um período histórico marcado por mudanças sócio-políticas no Brasil, como a abolição da escravidão (1888), a Proclamação da República (1889), a chegada de imigrantes e a modernização no país, que dinamizou a vida social e cultural, sobretudo no Rio de Janeiro, capital do governo na época. Inserido nesse contexto, Machado cria uma trama que questiona a alma humana, que explora a dúvida como força motriz de sua história e, portanto, da humanidade. Neste ponto, Renato Ortiz nos permite ver o que Machado coloca nas suas

linhas, uma vez que o teórico explica essa questão da sociedade ornamental (ORTIZ, 1993). Isso torna Machado de Assis um homem a frente de seu tempo: ele conseguia ver um pouco mais fundo as questões do homem e sociedade, pois tinha um olhar crítico a quase tudo.

Renato Ortiz, como foi explanado, retrata o Brasil da metade do século XIX até o início do XX, como um país de *cultura ornamental* (ORTIZ, 1993), que se apropria da doutrina liberal para ostentar um pertencimento ao grupo de países ocidentais avançados, e esconde o real atraso brasileiro. A abolição da escravidão no Brasil, além de ser tardia, ocorreu por pressões externas e era uma questão definitiva para que o país pudesse ser classificado como liberal. E mesmo após a libertação dos escravos, prevaleceu a postura senhoril do restante da sociedade branca.

Machado vivenciou tudo isso e absorveu essa realidade de tal forma, que, ao escrever *Dom Casmurro*, consegue estabelecer personagens e tramas construídos em camadas, que vão sendo desveladas à medida que se lê a história. Ainda que o ciúme de Bentinho possa aproximá-lo da personagem shakespeariana Otelo, o sentimento também pode ser lido como fruto de uma mente racionalista, fruto de um movimento cientificista, que tenta atribuir razão a tudo, como, por exemplo, a similaridade entre seu filho e seu amigo Escobar. Isso, contudo, não exclui o quanto o ciúme do personagem o move a querer criar hipóteses sobre os acontecimentos, de forma que tudo lhe pareça fazer tanto sentido.

Estas camadas estão dentro do universo da dúvida e do simulacro. Machado de Assis constrói personagens e situações que levantam suspeitas sobre a veracidade. Sobre isto, combina-se muito bem o ciúme e a narração em primeira pessoa, pois este é um sentimento cria verdades que pode ser chancelado por um testemunho em uma narrativa em primeira pessoa, a qual não há como ouvir uma outra versão dos fatos. Todavia, é interessante observar como a percepção destas camadas levaram tempo para serem interpretadas aqui no Brasil, como aponta Elvis Paulo Couto em seu estudo *Roberto Schwarz e a crítica social na literatura de Machado de Assis*, publicada pela Revista Florestan Fernandes.⁷²

Em primeiro lugar, o testemunho – narração de *Dom Casmurro* – vem de um homem, proprietário de terras e escravos, e patriarca de uma família. O lugar de fala de Bentinho, o dá credibilidade. O que ele tem (suas posses) certifica a veracidade do que ele

⁷² COUTO, E. Paulo. *Roberto Schwarz e a crítica social na literatura de Machado de Assis*. São Paulo, Revista Florestan, 2016, Ano 3, N.1.p.151-163.

narra. Este autoritarismo do narrador em primeira pessoa, até a década de 60, resultou em uma e única interpretação: Capitu traiu Bentinho. Foi a leitura realizada pela norte-americana Helen Caldwell, que passou a questionar as limitações de interpretação da crítica brasileira. Helen, foi uma professora da Califórnia responsável por traduzir *Dom Casmurro* para o inglês, além de se dedicar profundamente ao estudo de Machado de Assis, que escreve duas obras bastante reconhecidas pelos críticos literários: *The brazilian Othello of Machado de Assis* e *Machado de Assis: the brazilian máster and his novels*.

A professora norte-americana levantou questões importante como: por que o narrador quer nos convencer de que Capitu o traiu? Por que o julgamento dos homens proprietários de terras é sempre congruente? Por que a visão dos que estão em cima, no topo da pirâmide social, é a correta? Quando estas perguntas saíram do campo acadêmico e, de alguma forma, se disseminaram para os seus leitores, a obra passou a estar aberta para novos questionamentos, fosse como uma história que refletia nossa sociedade, ou como uma obra que trazia outras interpretações dentro de si.

Além disso, os questionamentos de Helen Caldwell apontam que o brasileiro, na maior parte das vezes, concorda passivamente, e sem duvidar, com a arbitrariedade da classe dominante. Daí a força da literatura de Machado no sentido de nos fazer observar com olhos desacostumados as relações sociais brasileiras.⁷³

Isso se reflete na leitura de *Dom Casmurro* na reação do leitor que, até aquela época, concordava com o narrador, afinal, por trás de uma leitura há uma consciência e uma realidade nacional que nos acostuma a aceitar as relações sociais tais como elas se dão, ou seja, a dominação da classe dominante. É sobre esta submissão que o pesquisador Elvis Paulo Couto estabelece uma relação com o conceito de clientelismo, dado por Schwarz, e o personagem do agregado, José Dias.

Roberto Schwartz em *As ideias fora do lugar* explica o clientelismo como um dos componentes do Império, que se personifica na obra de Machado de Assis, como o agregado, José Dias. É este agregado, que tem estreitas relações com a elite, que faz as esferas da administração, política e econômica estarem em pleno funcionamento. (SCHWARZ, 2000). Sendo assim, a burguesia oitocentista não passava de uma classe social dependente da

⁷³ COUTO, E. Paulo. *Roberto Schwarz e a crítica social na literatura de Machado de Assis*. São Paulo, Revista Florestan, 2016, Ano 3, N.1.p.156.

subserviência e dos agregados para imitar aquilo que vinha de fora, de forma a incorporá-lo falsamente à vida brasileira, além de manter o luxo e os benefícios.

Com esta análise, que muito retoma o conceito de *cultura ornamental*, descrita por Renato Ortiz, já é possível olhar com outros olhos, por exemplo, para o personagem de José Dias. Esta figura não se limita a um antagonista, ele também é reflexo de uma camada social que concordava com as atitudes contraditórias da classe dominante, pois esta era a única forma de sobreviverem. Isto se torna um fator chave se voltarmos para a história de *Dom Casmurro* e gestarmos o trecho em que Capitu convence Bentinho a pedir ajuda de José Dias, o mesmo que antes havia lembrado Dona Glória da promessa:

- Posso confessar?
- Pois, sim, mas seria aparecer francamente, e o melhor é outra coisa. José Dias...
- Que tem José Dias?
- Pode ser um bom empenho.
- Mas se foi ele mesmo que falou...
- Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra coisa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é a favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado. D. Glória presta-lhe atenção, mas o principal é isso; é que ele, tendo de servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa.⁷⁴

Hoje, 129 anos após a publicação de *Dom Casmurro*, há inúmeras análises e reflexões acerca do título; pensamentos que saem da obra e migram para a sociedade como um todo, permitindo que se voltasse para a narrativa com outras percepções de entendimentos.

Quando Helen faz sua leitura sobre a obra de Machado, o seu olhar parte de uma realidade outra da feita pelo pensamento brasileiro. Talvez, isso se deva ao fato de que a professora e estudiosa de Machado venha de um país em que os projetos hegemônicos exercem influência sobre a cultura da América Latina, como Canclini evidencia (CANCLINI, 2003), onde não ocorreria a prática ornamental de manter as aparências de algo mentiroso (ORTIZ, 1993). Os Estados Unidos da América, na década de 60 já despontavam como um país moderno e imponente na economia mundial. Portanto, quando ela se debruça sobre a obra e as interpretações que os brasileiros tinham da história, ela consegue evidenciar que a

⁷⁴ ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo, Editora Ática, 2005, p.38.

nossa limitação de compreensão textual era derivada de uma questão social. Quando eu estabeleço essa reflexão, chego a conclusão que, possivelmente, daqui cem anos, outras análises poderão ser feitas a respeito da obra, pois a sociedade está em constante movimento – e isto vale para movimentos retrógrados ou avanços sociais. Mas este não é o único motivo. Apesar de ainda ser visto como um componente primário na análise da obra, a temática que se consolidou na década de 60, permitiu que novas leituras fossem feitas. Refiro-me à temática da dúvida, do simulacro, da desfaçatez de classe, que, por si só, é capaz de instigar novas aberturas de portas de interpretação. Não se trata unicamente da dúvida a respeito do adultério – este é um dos debates da trama – mas, sim, da dissimulação que se enreda pelas tramas e sub-tramas do texto; trata-se de uma dúvida que deveria nos fazer suspender juízo e descobrir, no subtexto, segundas intenções dos personagens e do autor.

Ítalo Calvino, em *Por que ler os clássicos*, inúmera alguns motivos que podemos nos apropriar para explicar o motivo pelo qual *Dom Casmurro* é considerado um clássico. Entre eles, destaco 5, dentre os 14, pois julgo serem os mais próximos de evidenciar os pontos que foram percorridos até agora:

4. Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira.
5. Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura.
7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).
9. Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato, mais se revelam novos, inesperados, inéditos.
14. É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível.⁷⁵

A análise de determinadas obras literárias se faz uma tarefa complexa, por ter como insumo as correlações entre autor, período em que foi escrito, cenário político-econômico-social e narrativa. À medida que o tempo passa, *Dom Casmurro* se torna uma obra pertinente ao tempo presente, mas também um retrato do passado, por atualizar questões universais para o homem: a dúvida, a dissimulação, o cinismo, a ironia.

⁷⁵ CALVINO Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2007 p.11-12-15.

Além disso, há de se lucidar uma importante ideia discutida pelo próprio Machado em seu texto *Instinto de Nacionalidade*, a respeito sobre o que é ser brasileiro. Ele está escrevendo em um momento, em que a influência da forma de pensar delimita a literatura brasileira, enquanto uma escrita que trate apenas de problemas brasileiros. Mas ele também coloca a possibilidade de a literatura brasileira ser o que ele chama de *cor local* (ASSIS, 1973). Ele advoga, em um sentido, por uma literatura com marca universal. Por isso, o *Dom Casmurro*, está navegando, nas entrelinhas, com a narrativa de *Otelo*, que expõe problemas e questões muito semelhantes. Ainda que haja uma inversão de papéis sociais dos personagens, – Bentinho é da elite e Otelo é de uma classe dominada – dentro de uma lógica universal da literatura como aquela que traz imagens humanas, acima de qualquer coisa, Machado traz, para a literatura, a cor local: as marcas da humanidade na realidade brasileira. Este movimento não se distancia do trabalho de Luiz Fernando Carvalho, pelo contrário: o diretor vai retratar as mesmas questões que já existiam no século XIV de Shakespeare, que se perpetuaram no século XIX de Machado e continua, presentes hoje em dia, como a disputa de poder, a relação amorosa como forma de dominação, o homem dominando a mulher e, até mesmo, as questões raciais de preconceito e papel social de cada indivíduo e instituição.

Neste sentido, no emaranhado de pensamentos, este estudo se coloca na intenção de observar em que grau Luiz Fernando Carvalho explorou todas estas possibilidades de interpretação e traduziu para a televisão, recorrendo a procedimentos híbridos de narrativas audiovisuais. Assim, como explorar essas questões em todos os sentidos por meio de ferramentas disponibilizadas pela televisão?

3.3 A minissérie *Capitu*

Como dito anteriormente, a minissérie *Capitu* faz parte de um projeto chamado *Quadrante*, que prevê a adaptação de quatro clássicos da literatura brasileira para a televisão. A primeira adaptação foi *A pedra do reino*, escrita por Ariano Suassuna, que foi ao ar em 2006. A segunda foi *Capitu*, em 2008, e a terceira foi *Dois Irmãos*, de Milton Hatoun, em 2017. Segundo o site do projeto, encabeçado pela Rede Globo, ainda resta a adaptação da obra *Dançar tango em Porto Alegre*, de Sérgio Faraco, sem data prevista de produção e estreia.

A minissérie, sendo um produto especial dentro da grade de programação, ganha um investimento maior, por ter um caráter experimental típico de seu formato. *Capitu*, tinha um

orçamento de 1 milhão de reais para cada um dos seus cinco episódios, um investimento alto, mas que ainda assim, não permitia muitas locações ou construções cenográficas de época.

Segundo o site *Memória Globo*, o elenco de *Capitu* teve cerca de três meses de exercícios diários para ensaiar e compor os personagens, com muitas improvisações, além de participar de oficinas teóricas com psicanalistas, historiadores e comunicadores sobre a obra de Machado de Assis. Temas como modernidade, costumes, feminilidade, maternidade, amor, ciúme, homoafetividade, crueldade, ambiguidade e dúvida foram discutidos pelos seguintes profissionais: o pesquisador e escritor Antônio Edmilson Martins Rodrigues; os psicanalistas Carlos Byington, Luiz Alberto Pinheiro de Freitas e Maria Rita Kehl; o jornalista e escritor Daniel Piza; e os ensaístas Gustavo Bernardo e Sergio Paulo Rouanet.

Embora estejamos falando de uma adaptação – que já discorremos no Capítulo 2 sobre os fatores que implicam o processo de transposição – acho de extrema importância termos como embasamento a fala do próprio diretor e roteirista Luiz Fernando Carvalho, sobre a sua obra, em específico, *Capitu*, que integra a seção de *extras* do DVD.

Costumo dizer que não acredito em adaptações. Adaptações são de alguma forma o achatamento da obra, um assassinato do texto original. Por conta disso, defino o trabalho feito na minissérie como uma aproximação. Por isso, também, optei por um outro título: *Capitu*. Assim, ficaria mais clara a tentativa de aproximação e não de transposição de um suporte para outro. E sim um diálogo com a obra original. Na minissérie, estou reafirmando a dúvida, presente em *Dom Casmurro*, como parte do processo cultural da modernidade, como processo dialético da modernidade.⁷⁶

Luiz Fernando Carvalho, portanto, deixa evidente a sua intenção de estabelecer um diálogo com a obra. Entendo que este diálogo se refere a novas interpretações que podem ser feitas no tempo presente – século XXI – com as temáticas abordadas. Quando o diretor e roteirista fala da dúvida, enquanto um processo cultural da modernidade, pode-se retomar os conceitos explicados anteriormente por Néstor García Canclini e Renato Ortiz, tendo como pressuposto a ideia de que os projetos modernizadores não foram concluídos no Brasil.

Mas, a maneira como se dá esse diálogo é o que, de fato, nos interessa neste capítulo, pois é justamente este diálogo que vamos analisar a presença ou não de elementos híbridos.

⁷⁶ DVD *Capitu* – Making Of. Transcrição da fala de Luiz Fernando Carvalho feita por mim.

Hibridismo que Canclini elucida no campo da Arte e que, aqui, passa a incorporar um conceito aplicado às técnicas e procedimentos de produção da Indústria Cultural. São nas diferentes combinações de elementos audiovisuais que vamos poder analisar se há, ou não, interpretações diversas daquelas que temos em uma leitura da obra escrita.

Para estabelecer esse diálogo, Luiz Fernando Carvalho faz uma releitura da obra, na medida em que faz um profundo estudo sobre o Machado de Assis e a obra em questão, para que esteja munido de informações que lhe sejam úteis para o processo de criação. Esta releitura se inicia com uma intertextualidade entre Machado de Assis e *Otelo*, de Shakespeare.

Em *Dom Casmurro*, há algumas alusões feitas à *Otelo* que faz, de certa forma, uma apologia à vida como um grande teatro. É uma forma dramática de colocar em evidência as entrelinhas do texto. Afirmando isso, pois são três capítulos em que Machado de Assis cita ou faz uma referência a *Otelo*: São eles: “Uma ponta de Iago” (capítulo LXII), “Uma reforma dramática” (capítulo LXXII) e “Otelo” (capítulo CXXXV).

No capítulo “Uma ponta de Iago”, José Dias numa de suas visitas a Bentinho, no seminário, minando a relação entre o jovem casal, desencadeia a primeira crise do ciúme, ao insinuar que Capitu mantinha-se alegre, como sempre, na distância e que não tardaria a pegar algum peralta da vizinhança.

No outro capítulo, “Uma reforma dramática”, o destino é personificado. O narrador-personagem divaga sobre o poder que o destino tem de alterar uma história, bem como um dramaturgo de uma peça de teatro. Então, ele propõe uma reforma no estilo das apresentações teatrais, em que elas comessem de trás para frente. Nessa lógica, ele cita Otelo como exemplo de como funcionaria essa reforma:

Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro acto, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: «Mete dinheiro na bolsa.» Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos actos explicariam o desfecho do primeiro, espécie de conceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor:
El amou o que me afligia,
Eu amei a piedade dela⁷⁷

⁷⁷ ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo, Editora Ática, 2005, p.106.

E no capítulo “Otelo”, já perto do final da história, Bentinho, já com ideia fiza da suposta traição, vai sozinho ao teatro em que está sendo encenado a peça de Shakespeare, *Otelo*. Neste capítulo, o personagem deixa em evidência a sua autoanálise acerca do ciúme que sentia de Capitu.

O diretor e roteirista da série, Luiz Fernando Carvalho, reconhece esse diálogo entre *Dom Casmurro* e *Otelo* e mergulha nas reflexões que poderiam render algum fruto à minissérie, acabando por fortalecer a escrita do próprio Machado. Era inevitável fazer uma aproximação do autor, sem levar em consideração as influências vindas de Shakespere. Por isso, Luiz Fernando Carvalho se atenta a estas questões de *Otelo*, que exala a apologia ao teatro – como foi dito – e explora de forma mais complexa a frase “a vida é uma ópera” (ASSIS, 2005, p.13): frase dita pelo próprio personagem, Bentinho.

A ópera teve um papel nessa aproximação que proponho com Machado. Machado era um apaixonado pela ópera. Escreveu e afirmou que “a vida é uma ópera pífia, com alguns entremeios sérios, com alguma música séria.” Quando Machado afirma isso, ele também está querendo refletir sobre o mundo das aparências, onde muitas vezes a verossimilhança conta mais do que a própria verdade. Esse é o mundo das máscaras, o mundo da ópera como metáfora do mundo social.⁷⁸

A interpretação de Luiz Fernando Carvalho já parte de algo mais substancial, ao passo que absorve as referências de Machado de Assis e estabelece a ligação com os elementos presentes na própria obra. A ideia da ópera, enquanto mundo das máscaras, é, se não, o mesmo mundo do teatro; fonte shakespeariana que Machado bebeu. Portanto, para a composição dos personagens, Luiz Fernando se apropria disso. Cada personagem, para ele, tem mais de uma camada. Cada personagem é mais do que aparenta ser. É a dubiedade e o simulacro que se explora na construção de cada personagem, sobretudo, na de Capitu. E é esta mesma dubiedade, este mundo das aparências, que notamos em completa harmonia com a minissérie, o autor e a crítica machadiana e o conceito de sociedade ornamental.

⁷⁸ DVD *Capitu* – Making Of. Transcrição da fala de Luiz Fernando Carvalho feita por mim.

Figura 5 – Elenco utiliza máscara para a composição do personagem. Fonte: DVD *Capitu*.

Figura 6 – Galpão de ensaio da minissérie. Fonte: DVD *Capitu*.

A preparadora de corpo Tiche Vianna, colaboradora de Luiz Fernando Carvalho desde *Hoje É Dia de Maria* (2005), trabalhou com os atores a partir das máscaras da *commedia dell'arte*. A preparação e construção dos personagens, portanto, seguiram desta premissa analítica a qual o diretor se submeteu e que, como vimos, estabelece um claro diálogo com tudo o que foi abordado até agora: desde a relação de Machado de Assis com *Otelo*, até a imersão da questão do teatro como metáfora. No entanto, este processo ganha maior percepção do espectador, a partir do momento em que se define uma linha de atuação capaz de despertar esta sensibilidade dual.

É interessante refletirmos a questão de duas formas de interpretação: a da textual e a da *mise-en-scène*. Nesta última, é a construção do personagem que dará vida àquelas linhas escritas. Dependendo da forma de como o ator (e diretor) dá aquele texto, a interpretação – no sentido de entendimento – pode ser outro. Na leitura de uma obra, o autor cria subtextos com a intenção de que o leitor seja capaz de compreender a intenção real que se desejava passar,

principalmente quando se trata de uma história narrada em primeira pessoa, como é o caso de *Dom Casmurro*. Na interpretação, a encenação do ator/atriz pode causar o mesmo efeito, talvez, de forma mais evidente. Certamente, pelo o autor criar todo esse paralelo entre o mundo das máscaras/ópera como metáfora para o mundo social, a interpretação segue o mesmo conceito, o de despertar a dúvida.

Em entrevista ao jornal O Globo, em 31/11/2008, o ator Pierri Baitelli, que dá vida ao personagem de Escobar, revela um pouco sobre a orientação que Luiz Fernando Carvalho, enquanto diretor, deu a ele na intenção de prevalecer a dúvida para o espectador:

- O Luiz falava muito para trabalhar com o verso dos personagens, com o positivo e o negativo, com esta dubiedade - conta Pierre, que atuou o tempo todo norteado por essas palavras. - Escobar é descrito por um dos personagens como dono de olhos dulcíssimos e por outro como se tivesse olhos policiais. Construir isso não foi fácil. Eu não podia em nenhum momento entregar se ele era uma pessoa boa ou não - explica.⁷⁹

Nota-se, em determinados momentos da série, a adoção de diferentes estéticas de atuação que ganham maior efeito quando combinados com o jogo de câmeras. Ao contrário do teatro tradicional, é a câmera que direciona o olhar do espectador, privilegiando o que deve ser atentado.

A personagem de Dona Glória, por exemplo, interpretada pela atriz Eliane Giardini, possui uma construção que é engrandecida pela linguagem de câmera, que, vale ressaltar, é, no geral, proveniente de uma linguagem oriunda do cinema e que a televisão, por ser um meio híbrido por natureza, acabou por se apropriando. Dona Glória é descrita pelo personagem, Bentinho, como uma santa (ASSIS, 2005). Bem, além desta áurea casta que a fala transmite, a *mise-en-scène* reforça isso em alguns momentos. O primeiro deles ocorre nos primeiros minutos da minissérie, quando ela está conversando com os parentes sobre a suposição de um namoro entre Bentinho e Capitu. Os trajes volumosos do século XIX, os gestos dos braços e das mãos, e as mucamas esticando a capa, compõe uma cena que nos remete à imagem de uma santa católica, mas com ar e expressão imponente. Este misto de elementos ganha maior impressão quando a câmera é posicionada de tal forma que o olhar do espectador a observa de

⁷⁹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/luiz-fernando-carvalho-lanca-atores-novatos-na-serie-capitu-da-globo-3605140> - Acesso em 15/02/2018, às 22h e 43min.

baixo para cima, como se, de fato, estivesse a admirar uma santa. O mesmo artifício técnico ocorre em outros momentos da minissérie, como na cena em que Escobar faz perguntas à Bentinho sobre a vida pessoal de sua mãe. Neste momento, ela surge em um balcão e o espectador, mais uma vez, a admira de baixo para cima, bem como Escobar que a encara como se fosse um bem que ele almejava, mas jamais poderia alcançar.

Figura 7 – Dona Glória vista de baixo para cima, com pose que remete a uma santa.
Fonte: DVD *Capitu*.

Figura 8 – Câmera posicionada de baixo para cima para retratar a imponência de Dona Glória. Fonte: DVD *Capitu*.

Figura 9 – Câmera posicionada de baixo para cima na cena em que Escobar faz perguntas sobre Dona Glória. Fonte: DVD *Capitu*.

Mas a câmera, assim como direciona o olhar do espectador, neste caso em que se vivencia o passado do narrador, pode-se também enxergar a partir dos olhos dele. A minissérie *Capitu* contou com a criação de uma retina de cerca de 30 cm de diâmetro, cheia de água, para criar dimensão ótica a partir da refração da água. Apelidada pelo diretor de *lente-Dom Casmurro*, ela foi usada nas cenas de Dom Casmurro e nas que representam o seu ponto de vista observando determinada situação, ou seja, suas memórias e fantasias.

Outro elemento que ainda entra nessa *mise-en-scène* que descrevo, é o efeito sonoro. Na cena referente a Figura 8, Dona Glória, ao se levantar e indagar “A gente do Pádua?”, subitamente congela seus movimentos ao mesmo tempo em que entra um arranjo sonoro, oriundo de óperas, em que há cenas de suspense e/ou revelação. Tal efeito, engrandece a composição de sua imagem santificada pelo posicionamento da câmera de baixo para cima, além de trazer a temática teatral à tona desde os primeiros minutos da minissérie. O artifício sonoro, neste momento, também exerce a função de pontuar o texto, destacar a devida importância para a indagação da personagem, pois o conflito da história está surgindo naquele instante, e emanar o tom de suspense. Colocando essa explicação em linhas corridas, parece que se trata de algo complexo, mas vale lembrar que estamos analisando um meio que é complexo por natureza, pois, como Lúcia Santaella disse “Tudo se dá ao mesmo tempo: som verbo, imagens que podem adquirir feições as mais diversas e multifacetadas, além do ritmo

dos cortes, junções, aproximações e distanciamentos que provavelmente se constituem num dos aspectos mais característicos dessa mídia” (SANTAELLA, 1996, p.47)

Retomando a questão das linhas de atuação, Luiz Fernando Carvalho explora de duas formas diferentes. A primeira volta-se para os momentos de narração. O diretor optou por trazer em cena o próprio Bentinho para narrar a sua própria vida e, junto com o espectador, assistir às cenas que ele descreve e revive. Para estes momentos, o personagem oscila entre uma interpretação mais teatral e uma mais *clown*. Não é à toa que para viver Bentinho, Michel Melamed teve exercícios de clown com Rodolfo Vaz, do grupo teatral de pesquisa Galpão, companhia com origem no teatro popular e de rua e que desenvolve pesquisas com vários elementos cênicos, principalmente linguagens do circo e da música.

A interpretação teatral a que me refiro é aquela em que a voz tem uma maior projeção, bem como os gestos e movimentos são mais expansivos; uma técnica que se fez pertinente no teatro, para que todos da plateia possam ver e ouvir. Já a atuação *clown* segue uma linha de atuação proveniente do circo e é caracterizada por expressões mais caricatas e utilização de elementos cênicos que reforcem o exagero de sentimentos. A composição do personagem Bentinho remete ao teatro, mais que os outros, sendo que é possível notar uma maquiagem que desenha suas sobrancelhas e bigode, sem haver nenhuma preocupação em transmitir a representação fiel da realidade.

Figura 10 – Bentinho narrador. Fonte: DVD *Capitu*.

Figura 11 – Bentinho narrador chorando. Fonte: DVD *Capitu*.

Figura 12 – Bentinho narrador mostrando seu coração pulsando.
Fonte: DVD *Capitu*.

É interessante notar que diferente de um produto audiovisual tradicional, a minissérie *Capitu* mistura, com ousadia, diferentes formas de atuação para um mesmo personagem. Talvez, o mais previsível fosse diferentes formas de atuação para diferentes personagens, com a finalidade de delimitar traços de personalidades de cada um. Mas, como o Luiz Fernando disse, e foi analisado anteriormente, a obra *Dom Casmurro* é sobre a dissimulação e as diversas faces de cada personagem, escondidas por debaixo de máscaras. É mais do que compreensível, dentro desta ótica, a utilização de interpretações teatrais e *clown*, até porque, se o objetivo maior da produção é explorar a dúvida, quando um personagem, inesperadamente, tem uma reação que beira o exagerado – como sugere a técnica *clown* – então pode haver um questionamento sobre a veracidade desse sentimento. Ou seja, não é apenas uma técnica pela técnica, mas, sim, uma técnica que agrega para a temática do

simulacro a veracidade daquele sentimento que o personagem está sentindo. Quando, por exemplo, Bentinho surge chorando com a ajuda de mangueiras (vide Figura 11), pode surgir várias possibilidades de questionamentos: seria esse choro uma ironia? Um deboche do que o personagem viveu na cena que está sendo narrada? Ou uma hipérbole verdadeira com intenção de tornar visível a dor que ele estava sofrendo naquele momento? Este tipo de combinação técnica é atípico para qualquer outra produção audiovisual e se enquadra à explicação de Canclini a respeito sobre a essência do conceito de hibridação: a combinação de elementos não codificados que passam a compor um novo signo; não puro, mas novo enquanto resultado de combinações de estruturas jamais realizadas antes. Isto é, a construção do narrador-personagem já se faz diferenciada por ter uma concepção que segue a lógica do processo híbrido de criação, na medida em que, com a intenção de explorar a temática da dúvida e revelar (ou não) as faces que estão omitidas pelas máscaras sociais, o diretor opta por linhas de atuação diferentes.

Existem outras cenas em que a *mise-en-scène* é construída de tal forma, que acabamos por ter uma interpretação diferente da que é possível em uma leitura. No capítulo XCIII “Um amigo por um defunto”, Bentinho narra a vez em que Escobar vai até sua casa e acaba ficando para o jantar. Na obra escrita por Machado, iniciamos o capítulo com este trecho:

Quanto à outra pessoa que teve a força obliterativa, foi meu colega Escobar que no domingo, antes do meio-dia, veio ter a Matacavalos. Um amigo supria assim um defunto, e tal amigo que durante cinco minutos esteve com a minha mão entre as suas, como se não visse desde longos meses.

— Você janta conosco, Escobar?

— Vim para isto mesmo.⁸⁰

Na minissérie, o texto permanece o mesmo. Mas a construção da cena, acrescenta detalhes que em uma primeira leitura talvez passe despercebido a um leitor comum. Abre-se o capítulo com a imagem de Bentinho, narrador, dando corda ao que parece ser um gramofone. Inicia-se uma trilha sonora de época, com melodia de flauta doce e, na sequência, vemos em plano fechado as mãos de Bentinho, menino, e Escobar, sobrepostas e trocando carícias. O enquadramento da câmera abre apenas no momento em que se inicia o diálogo entre os dois, revelando Bentinho de costas para o espectador e Escobar olhando para ele, com semblante de encantado.

⁸⁰ ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo, Editora Ática, 2005, p.125.

Figura 13 – Bentinho narrador dando corda ao gramofone.
Fonte: DVD *Capitu*.

Figura 14 – Bentinho e Escobar entrelaçam as mãos. Fonte: DVD *Capitu*.

Figura 15 – Semblante encantado de Escobar por Bentinho. Fonte: DVD *Capitu*.

Há um ponto importante: a história se passa no século XIX. Ainda que fosse um período embrionário da modernidade, com o início da República, o comportamento social não havia aceito ainda alguns gestos entre pessoas do mesmo sexo. A cena de dois homens, de mãos dadas, por mais de cinco minutos, poderia ter uma compreensão distorcida dos fatos. Luiz Fernando Carvalho deixa a câmera em plano fechado nas mãos se segurando, se sobrepondo uma após a outra, sendo que a última é a mão de Escobar, que num movimento

mais lento e delicado chega a acariciar a mão de Bentinho. Como Ítalo Calvino elucidou, “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira.” (CALVINO, 1993, p.11) Portanto, justamente por *Dom Casmurro* ser um clássico da literatura, é que se permite encontrar no próprio texto as portas que nos levam para novas interpretações ou novas leituras. A escolha estética da linguagem de câmera reforça e evidencia a intenção do diretor de se levantar mais uma dúvida entre as tantas que a obra apresenta: será que Bentinho não tinha uma atração por Escobar e vice-e-versa?

Mais adiante, no mesmo capítulo, ocorre o jantar com todos da família de Bentinho juntos de Escobar. Machado de Assis descreve determinado trecho desta forma:

Todos ficaram gostando dele. Eu estava tão contente como se Escobar fosse invenção minha. José Dias desfechou-lhe dois superlativos, tio Cosme dois capotes, e prima Justina não achou tacha que lhe pôr; depois, sim, no segundo ou terceiro domingo, veio ela confessar-nos que o meu amigo Escobar era um tanto metedigo e tinha uns olhos policiais a que não escapava nada.⁸¹

Na minissérie, o texto é bastante semelhante, havendo alterações da seguinte ordem: algumas indicações de falas dos personagens se tornam, propriamente, diálogos entre eles. Enquanto o narrador da obra diz que José Dias desfechou-lhe dois superlativos, na minissérie o personagem de José Dias diz “Arranjaste um amigo boníssimo, Bentinho. Educadíssimo.”⁸² Mas, o que vale para esta análise, é a observação da atuação do personagem Bentinho jovem. Enquanto Escobar fala sobre o quão querido o filho de Dona Glória é, Bentinho fica desconcertado, mas também deita os olhos de forma admiradora, que, de alguma forma, contribui para reforçar o tom da suspeita de aproximação com Escobar, levantada na cena anterior. Ao fim da narração sobre o jantar, Dom Casmurro conta como todos de sua família ficaram encantados pelo rapaz, algo, que dentro dessa ótica que estamos adotando, soa como uma aprovação por ter Escobar em sua vida; semelhante de cenas típicas em que os pais vão conhecer o namorado(a) de sua filha(o).

Ainda assim, a partir do meio do capítulo, esta situação sofre uma virada. Até aqui, a construção da *mise-en-scène* foi baseada na intenção de despertar um questionamento sobre a aproximação afetiva entre Escobar e Bentinho. No entanto, após o jantar, Bentinho e Escobar se colocam a conversar e uma nova possibilidade de interpretação se apresenta:

⁸¹ ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo, Editora Ática, 2005, p.126.

⁸² DVD *Capitu* – CD2, minutagem: 14’00”

- A mim parece-me um mocinho muito sério, disse minha mãe.

- Justamente! confirmou José Dias para não discordar dela.

Quando eu referi a Escobar aquela opinião de minha mãe (sem lhe contar as outras naturalmente) vi que o prazer dele foi extraordinário. Agradeceu, dizendo que eram bondades, e elogiou também minha mãe, senhora grave, distinta e moça, muito moça... Que idade teria?

- Já fez quarenta, respondi eu vagamente por vaidade.

- Não é possível! Exclamou Escobar. Quarenta anos! Nem parece trinta; está muito moça e bonita. Também a alguém há de você sair, com esses olhos que Deus lhe deu; são exatamente os dela. Enviuvou há muitos anos?

Contei-lhe o que sabia da vida dela e de meu pai. Escobar escutava atento, perguntando mais, pedindo explicação das passagens omissas ou só escuras. Quando eu lhe disse que não me lembrava nada da roça, tão pequenino viera, contou-me duas ou três reminiscências dos seus três anos de idade, ainda agora frescas. E não contávamos voltar à roça?

- Não, agora não voltamos mais. Olhe, aquele preto que ali vai passando, é de lá. Tomás!

- Nhnhnhô!

Estávamos na horta da minha casa, e o preto andava em serviço; chegou-se a nós e esperou.

- É casado, disse eu para Escobar. Maria onde está?

- Está socando milho, sim, senhor.

- Você ainda se lembra da roça, Tomás?

- Alembra, sim, senhor.

- Bem, vá-se embora.

Mostrei outro, mais outro, e ainda outro, este Pedro, aquele José, aquele outro Damião...

- Todas as letras do alfabeto, interrompeu Escobar.

Com efeito, eram diferentes letras, e só então reparei nisto; apontei ainda outros escravos, alguns com os mesmos nomes, distinguindo-se por um apelido, ou da pessoa, como João Fulo, Maria Gorda ou de nação como Pedro Benguela, Antônio Moçambique...

- E estão todos aqui em casa? perguntou ele.

- Não, alguns andam ganhando na rua, outros estão alugados. Não era possível ter todos em casa. Nem são todos os da rosa: a maior parte ficou lá.

- O que me admira é que D. Glória se acostumasse logo a viver, em casa da cidade, onde tudo é apertado; a de lá é naturalmente grande.

- Não sei, mas parece. Mamãe tem outras casas maiores que esta; diz porém que há de morrer aqui. As outras estão alugadas. Algumas são bem grandes, como a da Rua da Quitanda...

- Conheço essa, é bonita.

- Tem também no Rio Comprido, na Cidade-Nova, uma no Catete...

- Não lhe hão de faltar tectos, concluiu ele sorrindo com simpatia.

Caminhamos para o fundo. Passamos o lavadouro; ele parou um instante aí, mirando a pedra de bater roupa e fazendo reflexões a propósito do asseio; depois continuamos. Quais foram as reflexões não me lembra agora; lembra-me só que as achei engenhosas, e ri, ele riu também. A minha alegria acordava a dele, e o céu estava tão azul, e o ar tão claro, que a natureza parecia rir também conosco. São assim as boas horas deste mundo. Escobar confessou esse acordo do interno com o externo, por palavras tão finas e altas que me comoveram; depois, a

propósito da beleza moral que se ajusta à física, tornou a falar de minha mãe, "um anjo dobrado", disse ele.⁸³

Na minissérie *Capitu*, este trecho do capítulo ocorre da seguinte forma: após o momento em que a mãe de Bentinho, Dona Glória, elogia Escobar, somos levados diretamente para a cena em que os dois amigos caminham e conversam, iniciando o diálogo nas perguntas sobre a vida pessoal da matriarca da família. No entanto, quando entra a voz de Escobar, estamos vendo um vídeo de poucos segundos, em preto e branco, que mostra escravos trabalhando. Na sequência, vemos Bentinho e Escobar já conversando.

- Sua mãe é uma senhora distinta e moça. Muito moça. Que idade ela teria?

- Já fez quarenta!

- Não é possível. Quarenta anos? Nem parece trinta. Está muito moça. Também alguém você haveria de sair com esses olhos que Deus lhe deu. Ela enviuvou faz muitos anos?⁸⁴

Nada mais é acrescentado a esta cena, embora, como tenha sido apresentado anteriormente, a conversa ainda se desdobra sobre as propriedades e bens que a família de Bentinho possui e que sua mãe administra. Isso se faz válido por um motivo: da metade deste capítulo até o final, levanta-se a dúvida sobre um suposto interesse de Escobar em relação a Dona Glória. Um interesse afetivo baseado no interesse material, uma vez que a família de Bentinho possui muitas posses e escravos. Todavia, a minissérie tem limitações de tempo e por não ser, propriamente, um capítulo curto para ser colocado na íntegra, Luiz Fernando Carvalho faz opções estéticas que priorizam a ênfase que se desejar dar e que são importantes de serem destacadas.

Quando o diálogo se inicia, vemos o vídeo de negros, escravos, trabalhando. Na sequência, o diálogo se inicia de prontidão no momento em que Escobar faz elogios à Dona Glória, sem que houvesse o momento antecedente, no qual Bentinho conta a os comentários que sua mãe lhe fez. Na sequência, vemos que há projeções de fotografias de negros trabalhando nas paredes, dando a sensação de que eles estão caminhando ao ar livre, pela propriedade. O recurso das projeções como forma de ambientação, embora seja moderno, já faz parte de montagens teatrais contemporâneas, o que, mais uma vez, reforça o estreitamento estético da minissérie com os artifícios do teatro. Ao contrário do livro, Dona Glória, na

⁸³ ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo, Editora Ática, 2005, p.126.

⁸⁴ DVD *Capitu* – CD2, minutagem: 16'04"

minissérie, surge neste instante, quando Escobar lhe elogia “Está muito moça”. Sua aparição se dá em um balcão, no alto, de onde ela consegue ver todos os negros, escravos, trabalhando. A câmera, assim como na cena do começo da minissérie, descrita anteriormente, volta a se colocar de baixo para cima, do mesmo ponto de vista em que está Escobar, que não cessa de admirá-la, embora sua fala não seja mais a respeito dela, mas, sim, de Bentinho. Escobar elogia os olhos do amigo, enquanto admira Dona Glória, que permanece com sua postura imponente, no alto de todos. A dicotomia entre a fala e o gesto é a síntese da intenção do diretor em explorar a dúvida como força motriz da trama. Ao mesmo tempo em que se elogia um amigo, o personagem olha com admiração para a mãe dele. Se antes parecia que Escobar tinha interesse afetivo em Bentinho, agora lhe parece mais proveitoso ter interesse em Dona Glória, que já estava viúva e era dona de muitos escravos. Ou, talvez, fosse interessante se aproximar de qualquer um dos dois, afinal, Bentinho, um dia, seria dono de tudo aquilo.

Figura 16 – Bentinho e Escobar conversam sobre Dona Glória.
Fonte: DVD *Capitu*.

Figura 17 – Dona Glória aparece no balcão. Fonte: DVD *Capitu*.

Figura 18 – Escobar observa as projeções de imagens de escravos.
Fonte: DVD *Capitu*.

Figura 19 – Sequência de imagens de escravos que surgem em tela cheia ao som de uma trilha afro. Fonte: DVD *Capitu*.

Luiz Fernando Carvalho faz os recortes necessários para que as segundas camadas do texto de Machado de Assis ganhem maior destaque, evidenciando o simulacro e a ironia de cada personagem. Primeiramente, não é colocado o trecho em que Bentinho conta a Escobar o elogio que sua mãe lhe dera. E isso parece proposital para destacar as segundas intenções de Escobar ao fazer tantas perguntas sobre Dona Glória. Em uma primeira leitura da obra, essa interpretação passa quase que de forma despercebida, pois temos o trecho que inicia essa conversa – o elogio de Dona Glória – e um longo diálogo com o escravo da família, sobre o passado e as propriedades que eles têm. Luiz Fernando abre o capítulo com um vídeo de escravos, projeta imagens de escravos ao redor dos personagens e fecha o capítulo com fotografias de escravos, intercaladas com *takes* de Escobar admirando a paisagem ao seu redor, composta pelas projeções. Nota-se, além de tudo, que a intenção e a exploração da temática afro nesse trecho, trazem imbricados em si uma necessidade do diretor em manter um sólido diálogo com o Machado de Assis, ao que diz respeito ao pensamento a cerca da modernidade oriunda do trabalho escravo, como dizia o próprio escritor. As projeções, em

segundo plano, contextualizam a cena e a época, colocando o negro dentro de um ambiente em que ele é associado a um bem, uma posse. Mas quando Luiz Fernando Carvalho opta por romper com isso, trazendo para a tela cheia uma sequência de fotografias de negros, escravos, ele dá protagonismo a eles de uma forma mais crítica e que, hoje, pode ser interpretado como uma própria crítica ao passado – um dia a humanidade considerou os negros como uma mercadoria – e ao presente também, uma vez que hoje são os próprios negros que permanecem ocupando cargos subalternos no mercado de trabalho e que, de alguma forma, continuam a sustentar os privilégios de uma classe dominante, na sua grande maioria, branca.

O que o diretor da minissérie faz é direcionar nosso olhar para a possibilidade de Escobar ter interesse na família – seja por Bentinho ou por Dona Glória – tendo em vista que poderia se tornar dono de muitas propriedades, incluindo escravos. E isso ganha maior sonoridade ao acrescentar elementos sonoros que pontuam intenções, bem como naquela primeira cena descrita anteriormente, quando falávamos sobre a composição do personagem de Dona Glória e o posicionamento da câmera de baixo para cima. Naquela cena, foi acrescentado um signo que remete à ópera. Neste, após a indagação de Escobar “Ela enviuvou há muitos anos?”, entra uma trilha sonora que se inicia com um chocalho e que se desdobra em um canto afro, responsável por contribuir na construção do restante da cena, elaborada com o clipe de imagens de negros escravos.

Nota-se que não existe uma linearidade estética para a composição da *mise-en-scène* da minissérie. Cada elemento acrescentado na produção, seja sonoro ou visual, exerce uma função de solidificação de uma mensagem que está sendo transmitida. A intenção com que os atores dão ao texto, o posicionamento da câmera de baixo para cima, a ambientação composta por imagens de negros, a trilha sonora afro e as fotografias de negros são combinados de tal forma que, avalio não serem pensadas no produto como um todo, mas, sim, exclusivamente para aquele trecho. Ou seja, a música afro se faz pertinente neste momento, pois a intenção da cena é levantar a dúvida sobre o interesse de Escobar pela família de Bentinho, uma vez que eles são donos de muitas posses, incluindo os escravos. A mesma música não caberia em outro momento da minissérie – e há outros em que há a presença de serviçais negros – pois não iria contribuir em nada para construção da mensagem. Há, então, um propósito para a composição híbrida da *mise-en-scène*. São estes tipos de artifícios audiovisuais que, combinados de diferentes formas com outros elementos – como a atuação, por exemplo – são

capazes de criar novas interpretações. A leitura do livro, nesse sentido, no geral, deixa menos evidente as possíveis interpretações desta ordem, embora tudo esteja no próprio texto.

Uma nova frente de interpretação da história pode ser observada no capítulo XVIII “Um Plano”. Neste episódio da trama, Bentinho e Capitu conversam sobre a ida para o seminário como promessa de Dona Glória, mas tudo é interrompido com a chegada de um negro que vendida cocadas. No livro, Machado de Assis escreve a cena assim:

Tínhamos chegado à janela; um preto, que, desde algum tempo, vinha apregoando cocadas, parou em frente e perguntou:

- Sinhazinha, qué cocada hoje?

- Não respondeu, Capitu.

- Cocadinha tá boa.

- Vá-se embora, replicou ela sem rispidez.

- Dê cá! disse eu descendo o braço para receber duas.

Compreei-as, mas tive de as comer sozinho; Capitu recusou. Vi que, em meio da crise, eu conservava um canto para as cocadas, o que tanto pode ser perfeição como imperfeição, mas o momento não é para definições tais; fiquemos em que a minha amiga, apesar de equilibrada e lúcida, não quis saber de doce, e gostava muito de doce. Ao contrário, o pregão que o preto foi cantando, o pregão das velhas tardes, tão sabido do bairro e da nossa infância:

Chora, menina, chora,

Chora, porque não tem

Vintém,

a modo que lhe deixara uma impressão aborrecida. Da toada não era; ela a sabia de cor e de longe, usava repeti-la nos nossos jogos da puerícia, rindo, saltando, trocando os papéis comigo, ora vendendo, ora comprando um doce ausente. Creio que a letra, destinada a picar a vaidade das crianças, foi que a enojou agora, porque logo depois me disse:

- Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa.⁸⁵

Esta passagem retirada da obra *Dom Casmurro*, em uma primeira leitura, não exprimiria nenhuma informação importante para a trama, se não se levasse em consideração a proximidade estética entre o diretor e o autor. Luiz Fernando Carvalho e Euclides Marinho levantaram nesta passagem mais uma dúvida: a de uma atração de Capitu pelo vendedor de cocadas e desfaçatez dela perante a paixão de Bentinho. A descrição de Bentinho referente ao desconcerto da menina e do aborrecimento inexplicável, na minissérie ganha uma cena em que a atuação remete à interpretação de que Capitu já tendia a ter atrações por terceiros.

⁸⁵ ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo, Editora Ática, 2005, p.37.

Na minissérie *Capitu*, temos Capitulina e Bentinho discutindo uma maneira de evitar a ida dele ao seminário. O capítulo chama-se “O Plano”, e, obviamente, por conta do título, o foco da trama propriamente deveria ser as ideias, ou a tentativa em ter-se uma que o ajudasse. Na cena, no entanto, ao ouvir-se a voz do negro vendedor de cocadas, Capitu corre à janela com expressão alegre, mas esta sofre drástica alteração quando, já na janela, ela observa a aproximação do vendedor. Entoando a canção, Capitu apoia a mão direita no vidro da janela, mantendo uma expressão que tange a linha do medo. Aos poucos os dedos vão escorregando pelo vidro, desgrudam-se e passam a deslizar sobre o corpo de Capitu que veste um vestido com saíote. A mão vai descendo e, já na altura da saia, escorrega a palma abaixo do umbigo. Em seguida desenrolam-se as falas; as mesmas transcritas acima. A narração a respeito do aborrecimento de Capitu é substituída pela encenação. Bentinho vai até a rua, compra duas cocadas e ao retornar a casa, Capitu está aborrecida e recusa as cocadas apenas com gestos.

Figura 20 – Sequência da reação de Capitu ao ver o negro que vende cocadas. Fonte: DVD *Capitu*.

Figura 21 – Vendedor de cocada. Fonte: DVD *Capitu*.

Esta é a adaptação de uma cena que, possivelmente, se não tivesse ocorrido esta leitura, poderia ter sido eliminada em outra versão. No entanto, o momento histórico-social no qual vivemos e a sensibilidade de Luiz Fernando Carvalho e Euclydes Marinho (também roteirista da minissérie) possibilitaram a criação deste movimento da mão de Capitu, que não só aponta para uma possível atração pelo negro vendedor de cocadas – o que no período em

que foi escrito, no século XIX, causaria muito alvoroço, já que o preconceito racial ainda era muito grande – como sugere também que Capitu não fosse plenamente apaixonada por Bentinho, desde menina. Isto é, apesar de querer tê-lo por perto, Capitu sente atração por outros rapazes.

Outro fator que vale ser destacado neste trecho é justamente o gesto das mãos de Capitu, que não constam no livro. Acredito que a leitura de Luiz Fernando Carvalho tenha sido justamente nesse sentido de explorar a dúvida que surge no texto, quando o narrador enfatiza o aborrecimento de Capitu, bem como reforçar a ousadia da personagem que se faz presente em diversos outros momentos, como quando ela ofende Dona Glória, ou quando ela pergunta à Bentinho quem ele escolheria entre ela e sua mãe, ou ainda quando ela provoca o rapaz ao dizer que ele, ordenado padre, batizaria seu primeiro filho. Entretanto, nesse trecho, nota-se uma ousadia que caminha mais pelo terreno da sensualidade, que volta e meia são descritos pelo próprio narrador.

Mais uma vez, o diretor utiliza de artifícios de composição da *mise-en-scène* para elaborar a mensagem dentro do campo da dúvida e do simulacro. Como vimos anteriormente, em uma estrutura de roteiro televisivo, o roteirista pode indicar, por meio de didascálias, ações e tons de fala. Ou seja, se tomássemos, por exemplo, o roteiro utilizado para a minissérie – algo que infelizmente não tive acesso para escrever esse trabalho – talvez encontraríamos ao lado da fala de Capitu uma indicação do gesto que a atriz (Letícia Persiles) deveria fazer. Esta ferramenta técnica serve, como foi exposto anteriormente por meio da ótica de Jean-Pierre Ryngaert, para ajudar os atores na interpretação da cena, para que eles consigam alcançar o tom esperado pelo diretor. Diferente disso, na obra literária, Machado de Assis constrói o texto de tal forma em que não há destaque, mas leituras e releituras mais atentas percebem nessa passagem da história uma brecha para questionamentos. Isso se torna mais evidente no capítulo CX “Rasgos da infância”, quando, já casados, Bentinho tenta recordar Capitu do pregão que o vendedor de cocadas entoava:

Gostava de música, não menos que de doce, e eu disse a Capitu que lhe tirasse ao piano o pregão do preto das cocadas de Mata-cavalos...

- Não me lembra.

- Não diga isso; você não se lembra daquele preto que vendia doce, às tardes...

- Lembra-me de um preto que vendia doce, mas não sei mais da toada.

- Nem das palavras?

- Nem das palavras.

A leitora, que ainda se lembrará das palavras, dado que me tenha lido com atenção, ficará espantada de tamanho esquecimento, tanto mais que lhe lembrarão ainda as vozes da sua infância e adolescência; haverá olvidado algumas, mas nem tudo fica na cabeça. Assim me replicou Capitu, e não achei tréplica. Fiz, porém, o que ela não esperava; corri aos meus papéis velhos. Em São Paulo, quando estudante, pedi a um professor de música que me transcrevesse a toada do pregão; ele o fez com prazer (bastou-me repetir-lho de memória), e eu guardei o papelzinho; fui procurá-lo. Daí a pouco interrompi um romance que ela tocava, com o pedacinho de papel na mão. Expliquei-lho; ela teclou as dezesseis notas.

Capitu achou à toada um sabor particular, quase delicioso; contou ao filho a história do pregão, e assim o cantava e teclava. Ezequiel aproveitou a música para pedir-me que desmentisse o texto, dando-lhe algum dinheiro.⁸⁶

Assim como um quebra-cabeças, Luiz Fernando junta os pedaços tentando compreender o porquê da importância dada pelo narrador a respeito deste fato. Obviamente existe a questão do ciúme que norteia a trama, sobretudo do personagem principal, Bentinho, que quando jovem nota o aborrecimento de Capitu e, depois de muitos anos, retoma o pregão para observar a reação da esposa. Mas, indo mais a fundo, o diretor da minissérie acrescenta o gesto das mãos para reforçar a intenção da dúvida defendida pelo narrador, ou seja, como uma evidência de que Capitu já tinha atrações por terceiros.

Sobre Capitu, ainda acho válido mencionar a preparação das atrizes e da construção do personagem. A preparadora Tiche Viana fez com que Letícia Persiles e Maria Fernanda Cândido imaginassem atitudes felinas para compor a protagonista. Os olhos da personagem ganharam atenção especial, afinal, é com destaque que Machado de Assis os descreve. Segundo Tiche Vianna, o eixo das atrizes deveria estar no olhar: o corpo não poderia fazer movimento sem que os olhos reagissem primeiro.

Quando disserto sobre os procedimentos híbridos de criação de uma obra literária para o audiovisual, o que mais se discute é a questão da fidelidade do texto e da narrativa. Como vimos, o diretor da minissérie *Capitu*, está claro quanto a sua proposta de diálogo com o Machado de Assis e o universo que o norteia, o teatro, a crítica social e a dúvida. E quando partimos para a análise, estabeleço uma comparação entre a obra escrita e a visual. Mas, o principal, neste caso, é que, embora a composição estética seja constituída por um processo

⁸⁶ ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo, Editora Ática, 2005, p.146.

híbrido – misturando diversos elementos, de diferentes fontes – o texto permanece o mesmo, conforme diz Luiz Fernando Carvalho:

O texto usado pelo elenco é absolutamente fiel ao que foi produzido por Machado. O texto é Machado puro, sem nenhum artigo meu, sem nenhuma vírgula minha. Tentei me aproximar dele com esse espírito da continuação, com esse tom dialético, libertado seu texto de leituras castradoras que o aprisionavam no século XIX.⁸⁷

Esta fala do diretor da minissérie é importante por dois motivos: o primeiro é propriamente a questão do texto. A fidelidade é extremamente importante para este estudo, pois, o que estamos analisando é como novas interpretações de um mesmo texto podem ser solidificadas a partir de processos de criação híbrida. E isso poderia ser mais fácil, por exemplo, se o texto fosse manipulado de tal forma, que o sentido e a intenção fossem alterados abruptamente. O que ocorre, no entanto, é o inverso: dentro do próprio texto do Machado, o diretor da minissérie encontra as possibilidades de novas interpretações. O desafio dele é justamente o de preservar o texto atual, conseguir manter um diálogo com a essência do autor do livro e criar formas inusitadas de evidenciar as segundas e terceiras camadas que a trama oferece.

Isso nos remete a uma reflexão que não é o principal objetivo aqui, mas que também não pode ser ignorada. Refiro-me a universalidade da utilização dos procedimentos híbridos de criação em todas adaptações literárias para o meio audiovisual. Quanto a isto, nesse primeiro momento – pois acredito que esse tema requereria uma pesquisa a parte – eu acredito que nem todas as obras literárias poderiam se tornar boas adaptações para o meio televisivo, por exemplo, seguindo os mesmos moldes de concepção, aos quais foram aplicados a *Capitu*. Digo isso com base no pressuposto de que para tal feito há de ser uma obra literária com estofo suficiente para possibilitar novas interpretações. Não quero entrar no campo de debate referente à qualidade, pois, particularmente acredito que isso é algo subjetivo, no entanto, há obras que exploram questões da natureza humana e que podem ser interpretadas de diversas formas, ao longo do tempo. É o que Ítalo Calvino explica em *Por que ler clássicos*, e que tentei retomar alguns dos motivos principais que julguei serem cabíveis ao caso de *Dom Casmurro*.

⁸⁷ DVD *Capitu* – Making Of. Transcrição do trecho feita por mim.

O segundo ponto é justamente sobre o que está implícito nesse processo de adaptação: a leitura. *Dom Casmurro*, por si só, já faz parte da história literária brasileira, devido ao debate que ocasionou em torno das questões que o autor conseguiu levantar e que, ao longo do tempo, foi se renovando, sem mudar de forma. Quando o diretor fala de libertar o texto machadiano de leituras castradoras que o aprisionavam no século XIX, ele está novamente se referindo ao propósito de estabelecer o diálogo entre o tempo passado e presente: é um romance que ocorreu no século XIX, mas que sua temática ainda se faz atual e, por isso, uma composição híbrida é capaz de equacionar esta demanda. Como? Primeiramente encontrando no texto as possibilidades de interpretação outra a qual estamos acostumados a ter (e, no caso, seria a questão do adultério de Capitu); em segundo lugar, buscando, na própria obra, elementos que possam servir como mote para o início da composição estética (no caso, o universo do teatro/ópera); e em terceiro lugar, utilizando de um vasto repertório para criar associações artísticas para a construção de personagens, caracterização, ambientação, edição, posicionamento de câmera, objetos de cena, luz, som e tudo aquilo que será captado pelos olhos do espectador.

Como disse ainda há pouco, todos os elementos querem dizer algo; exercem um papel fundamental para a narrativa ou para a mensagem que ela está passando para o espectador. Mais do que um diretor, Luiz Fernando Carvalho está criando um produto refinado por excelência, veiculado em horário nobre e que possui um valor artístico que vai além de uma mera adaptação. Não existiria um diálogo entre a minissérie e a obra de Machado de Assis, se o Luiz Fernando não tivesse nada a acrescentar de reflexivo. E o que ele fala não está propriamente em um discurso verbal, mas, sim, na composição estética.

Partindo disso, acho de extrema importância voltar a atenção para estes elementos que compõem a minissérie *Capitu*. Primeiramente, diferente do teatro tradicional, em que há uma indicação de tempo e espaço, a produção segue uma lógica inversa, que tenta romper estas delimitações. O diretor da minissérie diz:

É essência atemporal; trabalhando a questão da dúvida, das questões abstratas, as questões emocionais. E essas questões não podem ser presas a nada. Claro que em um nível elas são presas a um contexto, a uma época. Mas existe um outro nível que trata das questões universais e existenciais. E essas só se prendem ao contexto da natureza humana.⁸⁸

⁸⁸ DVD *Capitu* – Making Of. Transcrição do trecho feita por mim.

Uma das formas de delimitar o tempo em uma produção audiovisual é justamente se apropriar dos elementos que remetam à determinada época, como vestimenta, trilha sonora, ambientação, objetos de cena e o próprio texto, tendo em vista que as formas de expressão passam por significativas mudanças ao longo do tempo. Mas como há essa proposta de aproximação dos tempos, por meio da apropriação da ideia de simulacro, Luiz Fernando Carvalho quebra com a temporalidade do século XIX.

No capítulo CV “Os Braços”, Bentinho e Capitu, já casados, vão a um baile. Se a adaptação fosse o achatamento da obra, como o diretor diz não acreditar, ele apenas reproduziria a cena tal qual seria na época, de forma realista. No entanto, a sua opção estética é justamente avessa ao realismo: Luiz Fernando Carvalho acrescenta um elemento de cena que gera um ruído. Todos os personagens presentes no baile usam um MP3; cada um com o seu par de fones de ouvido. Ao utilizar esse objeto cênico, como um representante decodificado da atualidade, a produção quebra com a temporalidade, sem desterritorializar a ambientação da trama em um determinado período. O que possibilita essa construção icônica, a qual julgo ser híbrida, é o nível da história que trata das questões universais da natureza humana. Ora, se a história, além de ter uma possibilidade de interpretação pautada em uma suposta traição, também trata da dúvida enquanto elemento componente da natureza humana, então não há um fator *tempo* enquanto limitador. Pelo contrário, é justamente a temática universal – que está sendo amplamente explorada pela minissérie – que dá autoridade aos elementos que quebram com o previsível e edificam pontes entre o passado e o presente. De certa forma, Luiz Fernando Carvalho está levando para as telas a intenção da *cor local* defendida por Machado (ASSIS, 1959), ou seja, traços do humano (universal) nas histórias locais.

Figura 22 – Capitu no baile usando fones de ouvido. Fonte: DVD *Capitu*.

Outras duas cenas podem ser referência para essa quebra de tempo. Uma ocorre no capítulo CVI “Dez Libras Esterlinas”, quando Bentinho e Escobar estão conversando sobre a surpresa de Capitu: ela economizou dez libra esterlinas (uma quantia bastante alta para a época). Machado de Assis descreve a cena desta forma:

No dia seguinte, fui ter com Escobar ao armazém, e ri-me do segredo de ambos. Escobar sorriu e disse-me que estava para ir ao meu escritório contar-me tudo. A cunhadinha (continuava a dar este nome a Capitu) tinha-lhe falado naquilo por ocasião da nossa última visita a Andaraí, e disse-lhe a razão do segredo.⁸⁹

Embora haja uma delimitação de espaço, o armazém, a leitura de Luiz Fernando Carvalho é feita num sentido que acaba por não considerar esse espaço como algo que acrescente à temática explorada (a dúvida) e/ou seja primordial para a compreensão dos fatos. Por isso, com a intenção de transformar a narrativa atemporal, o diretor da minissérie *Capitu* propõe um reestabelecimento de espaço para esta cena. Vemos Bentinho e Escobar em um elevador panorâmico com vista para a região portuária da cidade do Rio de Janeiro, revelando a movimentação dos carros pela avenida próxima e pela ponte Rio-Niterói.

Ainda que a ambientação seja a atual, no século XXI, a vestimenta e caracterização dos personagens permanecem a mesma do começo da série, ou seja, trajes de época. Tal feito, de combinar ambientação do presente com personagens com caracterização de época, provoca um ruído que rompe o realismo e solidifica uma ponte temática da narrativa com o presente, provocando um ruído estético que vem exatamente no sentido de enfatizar a essência atemporal da história.

Mais ao final da trama, no capítulo CXXXV “Otelô”, o narrador, Bentinho, descreve sua ida ao teatro para assistir à tragédia de Shakespeare: “Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente *Otelô*, que eu nem vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência” (ASSIS, 2005, p.170).

A citação é breve, pois é com clareza que Machado deixa evidente que o cenário desta passagem é o teatro. No entanto, Luiz Fernando Carvalho traz essa ambientação para o presente e propõe a cena em um cinema. O interessante é que, como foi citado anteriormente,

⁸⁹ ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo, Editora Ática, 2005, p.142.

o texto permanece o mesmo. Sendo assim, o narrador descreve a ida ao teatro, mas o espectador vê uma sala de cinema. O recurso é utilizado justamente para atentar a este ruído, pois nem todas as pessoas sabem quando o cinema ganhou o país para enxergar ali uma questão de disparidade temporal. Mas, mais do que isso, no instante em que a cena é deslocada para o cinema, Luiz Fernando faz um distanciamento do teatro, que não o contradiz na intenção de se apropriar do espetáculo como uma metáfora social que permeia toda a série. Na verdade, esse distanciamento aqui exerce outra função relacionada à questão da modernidade como forma de tornar a história atemporal.

Isto é, o cinema, enquanto forma dramática, é uma evolução do teatro (WILLIANS, 2016), que desenvolveu técnicas próprias de produção e narrativa – que nada impede de beber na fonte dos textos dramáticos, assim como o faz a televisão – e que tem maior penetração na massa. Sendo assim, o cinema é um símbolo de maior reconhecimento para o público contemporâneo e que estabelece esse diálogo de uma narrativa de época com o presente.

O diretor da minissérie *Capitu*, Luiz Fernando Carvalho, ao falar sobre o processo de concepção da produção, documentado pelo DVD, explica exatamente essa questão da modernidade, não apenas como um fator que fortaleça a essência atemporal da história, como também uma forma de diálogo com o próprio Machado de Assis, que escreveu o romance durante um período em que estavam emergindo as ideias positivistas e progressistas, aliadas a um objetivo de modernizar o país:

Hoje temos essa história de estarmos plugados na internet, recebendo informações de todas as línguas, de todas as formas: vídeos, músicas, textos, blogs. Na época de Machado, as influências também não eram poucas. Corriam os anos das grandes invenções. Era o final do segundo reinado, a República atrairia um grande progresso. Então, o interessante é que o Machado, já antecipado e cético, dizia ser “uma novidade que já nascia em ruínas, devendo a sua existência ao trabalho escravo”.⁹⁰

Essa fala do diretor da minissérie nos leva para dois pontos importantes a serem elencados. O primeiro é sobre o cenário. Toda a história se passa em um palacete abandonado, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, onde, antigamente, funcionava o Automóvel Clube do Brasil. Segundo ele, a escolha do local atendia as suas necessidades de produção, sobretudo a questões orçamentárias, e, além de tudo, agregava algo a história.

⁹⁰ DVD *Capitu* – Making Of. Transcrição do trecho feita por mim.

A direção de arte da minissérie ficou por conta do artista plástico Raimundo Rodriguez, que assumiu a mesma função nas duas jornadas de *Hoje É Dia de Maria* (2005) e em *A Pedra do Reino* (2007). Sua equipe revestiu as paredes e colunas do salão do Automóvel Club com camadas de papel para dar a aparência de ruínas e encobrir as cores da última pintura do local. Os tetos de cores neutras e descascadas e os antigos espelhos manchados pelo tempo foram mantidos.

Diferentemente da linguagem naturalista, era um cenário aberto à imaginação dos espectadores. O prédio em ruínas foi apontado pelo diretor como o lugar perfeito para contar a história de um homem em ruínas, que não consegue resgatar o que perdeu. Bentinho se transforma em um prisioneiro patológico de sua própria imaginação e memória.

O local em quase ruínas tem paredes escamadas e metais enferrujados. É como se a grande casa em que se passa a história de *Dom Casmurro* também representasse uma parte da essência do pensamento de Machado de Assis a respeito do mundo e da humanidade. Além disso, a mesma construção é capaz de traduzir esteticamente a representação das diferentes camadas que uma história pode conter e, ainda, exprimir uma crítica às questões universais do homem, que mesmo com o passar do tempo e o avanço tecnológico, permanecem as mesmas. Aí está um fator que correlaciona os propósitos da minissérie, quando falamos das ambientações e delimitações temporais: a necessidade de se fazer presente a crítica de Machado perante o mundo e os projetos modernizadores, sem deixar de lado os elementos que são importantes para se cumprir o propósito maior da série que é fazer uma releitura da obra tornando-a atemporal, mas sem perder suas características de época, e conseguindo desvendar as outras camadas de interpretação.

Essa escolha de cenários, e outras ambientações que rompem com o realismo, enquanto ordem estética que prima pela mimese, são componentes importantes para a análise estética da produção, tendo em vista que eles também são códigos que transmitem significados e contribuem para a narrativa, no mínimo, no sentido de quebrar com a expectativa de assistir a algo realista. Quando falo isso, lembro-me que Luiz Fernando Carvalho também resgata uma famosa frase de Machado de Assis, que o guia durante a concepção estética da minissérie: *A realidade é boa, o realismo que não presta para nada*. Machado dizia isso a respeito da estética literária da época e o diretor da minissérie a aplica no âmbito audiovisual voltado para a adaptação da obra *Dom Casmurro*. É por isso que volto

a afirmar que o trabalho de Luiz Fernando caminha no sentido de romper com uma estética televisa padrão até o momento, baseado em um procedimento mimético (realismo), inaugurando uma nova forma de narrar uma história, bem como fez Machado de Assis.

O segundo ponto importante a ser elencado, com base na citação da fala do diretor da minissérie, é sobre o pensamento de Machado sobre a *novidade que já nascia em ruínas, devendo sua existência ao trabalho escravo*⁹¹. Machado de Assis, que teve origem pobre, no morro do Livramento, no Rio de Janeiro, convivia com os problemas do preconceito racial, por ser negro. A sua história o dá estofa para ter uma visão crítica sobre os novos ares que estavam pairando pelo Brasil e isso resgata alguns pensamentos sociais que se inter cruzam com a temática cultural, expostas por Renato Ortiz (ORTIZ, 1993). O teórico discute como a modernidade ironicamente, no Brasil, iniciou com o trabalho escravo. E Marilena Chauí acentua que a luta de classes se dissipa por toda a rede das inter-relações sociais, principalmente na cultura (CHAUÍ, 1989). Os romances de Machado antecipam algumas contradições que continuam em evidência no mundo contemporâneo: a modernidade, o sonho do progresso e as grandes invenções (coisas que se pregavam na época de Machado) não são para todos, na medida em que só teriam acesso aos seus benefícios, quem estivesse em classes sociais mais abonadas. No entanto, o país se utiliza desses avanços e melhorias, para se promover perante o mundo modernizado, como uma nação em desenvolvimento, escondendo, no entanto, a sua verdadeira realidade. Isto é, voltamos, mais uma vez ao conceito de *cultura ornamental* de Renato Ortiz (ORTIZ 1993), que a cada passo que se avança esta pesquisa, acredito ser um ponto teórico capaz de atar as propostas estéticas que estabelecem uma ligação entre diversas esferas: o passado e o presente, o mundo das aparências e a realidade, a certeza, a dúvida, a ironia crítica e o simulacro.

Dentro desta locação, o diretor da minissérie se propõe a criar quase todas as ambientações descritas ao longo da narrativa: a casa de Matacavalos, a casa da família de Capitu, o mar em que Escobar se afoga e o seminário. Para criar tal ilusão de estarmos em diferentes ambientes, mais uma vez Luiz Fernando Carvalho se aproxima do teatro, na medida em que recorre a recursos contemporâneos típicos dessa forma de expressão artística para delimitar espaços.

⁹¹ Citação retirada do DVD *Capitu*, dita por Luiz Fernando Carvalho.

Por exemplo, não precisa haver uma parede para que haja uma porta. Não precisa-se ter a fachada de uma casa, para ter uma janela que dá para a rua. Esteticamente, a minissérie *Capitu* dispõe de recursos muito utilizados no teatro contemporâneo, como o ilusionismo cênico, que desconstrói o real, mas não deixa de ser o elemento representado.

No cenário minimalista não há paredes. As portas (que variam em tamanho de acordo com a posição social do personagem) são móveis e carregadas pelos atores, e poucos são os objetos de cena, que, por sua vez, foram adquiridos em antiquários e acervos, criados ou restaurados pela equipe de direção de arte.

As camas de Dona Glória e Bentinho, assim como várias cortinas e o trem que leva Bentinho ao seminário, foram feitos de jornal, uma forma de lembrar o espectador que aquilo que ele vê, na verdade é algo que está sendo escrito e materializado. Os cavalos, como o do Tio Cosme, foram criados a partir de uma estrutura de metal similar a um quadriciclo com uma cabeça de cavalo esculpida. O mar de ressaca em que Escobar se afoga é feito pelo movimento de um enorme plástico balançado pelos próprios atores. A rua é representada no mesmo espaço cênico, só que recoberto por afixes (arte de rua que consiste na sobreposição de cartazes com diferentes rasgos, colagens e interferências para criar um painel multifacetado). Os figurantes que apareciam nas *ruas* – representadas dentro da locação – são, na verdade, desenhos em papelão.

A construção cênica do batizado é mais emblemática no sentido de desconstrução do que seria uma reprodução fiel a uma pia de batizado católico. A solução foi compor o espaço em torno de uma escada, sendo que o topo está o padre. Há aí uma mensagem referente ao pensamento da época referente à importância da Igreja e do sacerdote, que, de alguma forma, se coloca socialmente acima dos demais.

Outra cena emblemática, também apresenta uma outra construção cênica. No capítulo XIV “A inscrição”, *Capitu* escreve o seu nome junto ao de Bentinho no muro de sua casa. Uma reprodução realista da descrição da cena escrita por Machado de Assis, teria, de fato, um muro na frente da fachada de uma casa de época. No entanto, na minissérie, a opção estética foi outra: no chão é desenhado com giz de lousa o muro, com o portão entreaberto e atrás dele algumas árvores. Os atores, Letícia Persiles (*Capitu*) e César Cardadeiro (Bentinho), ficam deitados sobre este desenho enquanto a câmera é posicionada de cima. Talvez, este exemplo se distancie mais da questão do teatro enquanto fonte de técnicas para recriar ambientações,

dentro de uma proposta que prima pela quebra da mimese, no entanto, ainda assim, por mais que seja uma forma estética que funcione graças ao recurso da câmera estrategicamente posicionada do alto para baixo, há de se notar que, no mínimo, existe uma inspiração nos recursos teatrais desta ordem. A construção lúdica deste cenário, ao qual conversa muito bem com a passagem que exala a pureza do primeiro amor, tem muito a ver com a representação não real tão explorada pelo teatro.

Figura 23 – Capitu andando pela rua, se insinuando para outros homens feitos de papelão. Fonte: DVD *Capitu*.

Figura 24 – Capitu e Bentinho em frente ao muro de casa. Fonte: DVD *Capitu*.

Mais uma vez retomo a frase de Machado de Assis: *A realidade é boa, o realismo é que não presta pra nada*. Mas agora, a minha intenção é mostrar como essa frase que norteou o diretor da minissérie para a ambientação e composição dos cenários, também se faz presente em todo o projeto visual da produção. Luiz Fernando Carvalho afirma que é por causa disso que:

Há uma frase do autor que me orientou ao longo desse trabalho: *a realidade é boa, o realismo é que não presta pra nada*. A impressionante e maravilhosa escrita de Machado do século XIX,

dialoga bem com inúmeros movimentos. Inclusive com as correntes do Surrealismo, como dadaísmo que trabalha mais com assemblagens, colagens, repetições, afixes, cartazes, cartelas e com a proposta de distanciamento entre obra e espectador. De certa forma, Dom Casmurro é montado assim, como um conjunto de colagens, de camadas, de tempos e de avessos.⁹²

Este diálogo que ele cita no testemunho entre o texto de Machado de Assis e as correntes do Surrealismo, refere-se a um processo de tradução do literal para o visual. Ou seja, uma maneira estética de exibir aquele texto, tendo como premissa o pensamento machadiano de que o realismo não tem serventia para nada. Isso já insinua uma quebra com o convencional e a permissão para buscar em outros campos da criação humana material necessário para narra a trama. Sendo assim, mesmo tendo como uma possibilidade a corrente surrealista, o diretor poderia optar por apenas uma técnica. No entanto, como é dito, ele acaba explorando o maior número possível de ferramentas, dentro de um mesmo propósito, que acaba por configurar um processo que culmina em uma produção híbrida.

Ainda há outros três elementos, dentro do universo audiovisual, que fazem parte deste grande projeto híbrido, na medida em que eles se combinam com os demais elementos analisados até agora. Um deles é a música, ou, como se diz no mundo da televisão e cinema, a trilha sonora, que na minissérie é assinada pelo produtor musical, Tim Rescala.

Tratando-se de uma obra escrita e ambientada no final do século XIX, no Brasil, a maior parte da trilha sonora poderia ser baseada em estilos musicais correspondentes a este período. Seria, portanto, chorinho, marchinhas, tangos e valsas. Na minissérie *Capitu*, a escolha da trilha sonora transcende o real – como a esta altura da pesquisa, já era de se esperar. Estes estilos se fazem presentes em determinados momentos da produção, mas há outras escolhas musicais mais contemporâneas.

De início, a minissérie abre com um clássico na voz de Nelson Cavaquinho, composição dele em parceria com Élcio Soares, gravado em 1973: *Juízo Final*.

O sol há de brilhar mais uma vez
A luz há de chegar aos corações
Do mal será queimada a semente
O amor será eterno novamente

⁹² DVD *Capitu*. Making Of. Transcrição do trecho feita por mim.

A letra opera como um epílogo, uma antecipação do sentimento presente do narrador que inicia seu relato. A necessidade de se atar as duas pontas da vida, reviver o passado e, quem sabe, conseguir dar um fim às inquietas sombras que a todo tempo vêm lhe atormentar. Essa mesma canção encerra a série e acaba por servir como síntese da alma de Dom Casmurro, enquanto personagem ressentido pela traição da esposa com o melhor amigo.

Para as cenas que retratam o romance entre Bentinho e Capitu, a escolha foi uma canção internacional: *Elephant Gun*, da banda Beirut, de Zach Condon, rapaz nascido no Novo México que toca trompete e ukelele (instrumento havaiano semelhante a um banjo, mas menor), misturando sons do Leste Europeu com o *folk* americano. É difícil definir com clareza os motivos que fez o produtor musical Tim Rescala escolher esta canção, senão fosse a beleza melódica. Mas se nos atentarmos a tradução da letra, podemos encontrar alguma relação com a história:

Se eu fosse jovem, eu fugiria desta cidade.
Eu enterraria meus sonhos debaixo da terra.
Como eu fiz, nós bebemos pra morrer, bebemos esta noite.

Longe de casa, com armas de caça.
Vamos abatê-los um por um.
Nós vamos derrubá-lo, não foi encontrado, não está por aí.

Que comece a temporada - onde tudo é certo e errado.
Que comece a temporada - abatamos o grande rei.

Que comece a temporada - onde tudo é certo e errado.
Que comece a temporada - abatamos o grande rei.

E ele rompe pelo silêncio do nosso acampamento à noite.
E ele rompe através da noite, a noite toda, a noite toda.

E ele rompe pelo silêncio do nosso acampamento à noite.
E ele rompe através do silêncio.
Tudo o que resta é tudo o que eu escondi.⁹³

Conhecendo a história e o tom dramático que é colocado nas falas do narrador ao longo da produção da minissérie, é permissivo encontrarmos nessa letra certa relação com o discurso e a tristeza de Bentinho. Trata-se de uma canção que fala da fuga daquilo que o incomoda no presente, das verdades que foram omitidas até então, do enfrentamento dos fatos que precisam ser eliminados de uma vez por todas. E tudo isso, embalado por uma melodia

⁹³ Tradução livre da música *Elephant Gun*, da banda Beirut.

diferente do convencional, mas que casa com perfeição com as cenas românticas; uma combinação dispare que relembra as tragédias gregas: uma história triste, feita também de cenas comoventes. Cenas, que, no entanto, são narradas com trilhas melodicamente tocantes e gramaticalmente tristes. De certa forma, essa lógica dialoga bem com a proposta da dúvida ou, melhor, do universo das máscaras como metáfora social.

Além destas duas músicas, a minissérie *Capitu* explora os sons de Jimi Hendrix e Janis Joplin, os acordes metálicos de *Iron Man*, de Black Sabbath e *Cheek to Cheek*, cantada por Fred Astaire. Outro rock que compõe a trilha e merece maior atenção é a canção *Diabo*, da Banda Manacá, que mistura os acordes de guitarras com melodias e sons folclóricos da cultura nordestina brasileira. Ou seja, uma banda, que semelhante à Beirut, trabalham com combinações diversas de instrumentos para a composição de novos sons. Novos, não no sentido puro da palavra, mas novos enquanto combinações imprevisíveis de códigos.

A canção é inserida no capítulo LVIII “O Tratado”, quando é narrado um episódio em que Bentinho vê uma senhora, se vestindo e caminhando como as moças parisienses, tropeçar na rua do ouvidor. A evidência que fica é que se tratava de prostitutas da época e o que se sucede na sequência é uma sequência de sonhos tentadores:

A visões femininas seriam de ora avante consideradas como simples encarnações dos vícios, e por isso mesmo contempláveis, com o melhor modo de temperar o caráter e aguerri-lo para os combates ásperos da vida. Não formulei isto por palavras, nem foi preciso; o contrato fez-se tacitamente, com alguma repugnância, mas fez-se. E por alguns dias, era eu mesmo que evocava as visões para fortalecer-me, e não as rejeitava, senão elas mesmas, de cansadas, se iam embora.⁹⁴

Ao fim da narração correspondente a este trecho, entra o refrão da canção *Diabo*, citada acima, que diz: *O diabo me mordeu, laiá, laiá / O diabo me mordeu, laiá, laiá*. Parece evidente a ligação entre a canção e o trecho transcrito, mas, como Luiz Fernando Carvalho disse, a repetição é uma das ferramentas, dentro do universo surrealista, que dialoga bem com o texto machadiano. A repetição, aqui, se dá na mensagem da tentação e do pecado, que acabam por criar um contraponto à ambientação que é o seminário. Então, o que se nota é que esta canção também contribui para a formulação da mensagem, agregando um pensamento a

⁹⁴ ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo, Editora Ática, 2005, p.86.

mais, menos que sutilmente, estabelecendo uma ligação entre a tentação e o diabo, que, em momento algum deste capítulo, foi escrito por Machado de Assis.

O segundo, dos três outros elementos que restavam analisar dentro deste projeto híbrido chamado *Capitu*, é a dança. A coreógrafa Denise Stutz, uma das fundadoras do grupo Corpo, deu aulas de movimento ao elenco. Mas é na figura de Escobar que há maior concentração de trabalho. O personagem, na juventude ganha destaque por ter as suas aparições coreografadas ao som de acordes mais pesados de baixos e guitarras. A coreografia, claramente, mistura passos de balé clássico com dança contemporânea, que explora os mais diferentes movimentos do corpo e que exalam, de certo modo, sensualidade. Outras passagens, de menor duração, colocam os outros seminaristas também dançando. Contudo, é interessante observar que estas cenas, envolvendo coreografias, se limitam a ocorrer no seminário, um ambiente cercado de privações. A intenção está justamente em propor este contraponto e construir um cenário perfeito para levantar a dúvida sobre a atração entre Bentinho e Escobar que expliquei ainda há pouco. A *mise-en-scène* nestas cenas revela expressões de admiração e espanto por parte de Bentinho, que sempre imóvel, é cercado pelos movimentos do colega. No fim, o recurso da dança acaba por operar em duplo sentido: na construção mais profunda do personagem Escobar e nas reações despertadas em Bentinho, que viriam a justificar uma aproximação dos dois mais adiante na cena em que ficam de mãos dadas por mais de cinco minutos.

Já o terceiro e último elemento a ser analisado é o figurino criado por Beth Filipecki – que trabalhou com Luiz Fernando Carvalho em *Os Maias* (2001) e no filme *Lavoura Arcaica* (2001) – faz o elo dos personagens com o século XIX. Recursos visuais do teatro orientaram o desenho das roupas e a escolha das cores, valorizando elementos que dessem o tom e o ritmo do teatro operístico. Segundo a figurinista, em entrevista concedida a mim por telefone, a batina de Escobar, por exemplo, tem uma saia com diâmetro propositalmente maior – equivalente a uma saia feminina – para tornar os movimentos do personagem mais sedutores na visão de Bentinho. Para fazer prevalecer a unidade da obra, foi abolido o ângulo reto nas roupas. a forma mais arredondada facilitou a fusão das diferentes épocas. A intenção foi provocar o espectador com vestimentas que ganhavam diferentes formas pelo movimento dos atores e da câmera.

As roupas de Capitu foram cortadas obliquamente, tal como seu olhar enviesado de cigana, que traz consigo uma versão sensualizada da personagem, a partir da ótica do personagem-narrador. O volume de seus vestidos se expande em novas cores através de efeitos especiais. A saia foi confeccionada com quatro metros de diâmetro. Na juventude, Capitu aparece com roupas claras, com colagens de folhas, flores e coisas que encontra no chão. As espumas das ondas do mar de seu olhar de ressaca estavam representadas na anágua da saia, que tinha várias camadas de tecidos luminosos e transparentes. A tatuagem no braço da atriz Letícia Persiles representava mais uma flor do quintal da menina.

Quando se casa com Bentinho, Capitu passa a vestir cores quentes, típicas de uma cigana, uma forma de materializar a descrição de José Dias “Olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Beth Filipecki frisou que suas roupas nunca são simétricas: “Para cada ângulo que o telespectador olhar, terá uma visão diferente”. A personagem aparecia em vestidos de seda pura, organza e em bordados luxuosos. Em apenas uma saia, foram usados 20 metros de organza. Os cabelos, antes cacheados e revoltos, ganharam penteados elegantes e exuberantes que se harmonizavam com as roupas. As flores de seu jardim, que antes se prendiam na barra de seu vestido, em sua fase de menina, agora se fazem presente nos arranjos de seus cabelos.

A equipe de figurino trabalhou com o reaproveitamento de peças. Alguns adereços de Dona Glória estavam presentes nos trajes volumosos de Capitu. O vestido de casamento dela, por exemplo, era uma recriação a partir de um vestido da matriarca, antes de ela enviuar. O figurino também foi composto com sobreposição de diversos tecidos e elementos. Segundo Beth Filipecki, era uma forma de propor leituras inacabadas que necessitavam ser constantemente lidas e reescritas, possibilitando a comunicação com a grafia de cada cena. “É no registro da fragmentação que o figurino compõe sua unidade visual, pelo olhar do narrador”, definiu a figurinista.

A todo instante notamos como há afinidade entre os discursos da figurinista e do diretor da minissérie. É de se contemplar a aplicação das opções estéticas sobressaltadas anteriormente, como os pastiches, as colagens e repetições, se aplicam a proposta do figurino dos personagens. Destaco, ainda, a composição do figurino de Escobar que, como expliquei, foi confeccionado com uma proporção de saia maior, como se fosse uma saia feminina, justamente para valorizar os movimentos coreográficos e transmitir a sensualidade que há pouco eu cheguei a citar.

O elemento atemporal se faz mais do que presente neste quesito e, como os demais elementos descritos, favorece a construção de uma minissérie que não se prende a leituras, mas se propõe ampliá-las, no sentido de questionar e suscitar interpretações múltiplas; de estabelecer um diálogo entre o passado e o presente e criar figuras que se parecem como as concretizações dos restos de memórias que o narrador nos conta no livro.

Figura 25 – Figurino de Capitu e Bentinho. Fonte: DVD *Capitu*.

Figura 26 – Figurino de Bentinho e Capitu para o casamento.

Fonte: DVD *Capitu*.

Figura 27 – Figurino Capitu e Ezequiel. Fonte: DVD *Capitu*.

Assim como a arte e o figurino, a luz também contribuiu para o tom operístico e teatral da série. As duas fases do romance estão bem delimitadas pela iluminação: a infância é mais luminosa, de cor branca, sem muita interferência de gelatinas artificiais; a maturidade ganha cores mais intensas, como o vermelho, e as imagens são mais densas e contrastadas, com áreas claras e escuras compondo o quadro. Não se pode afirmar de forma categórica que a luz, por si só, seja um elemento resultante de uma composição híbrida, como é, por exemplo, o caso do figurino ou das combinações artísticas para a direção de arte. Todavia, dentro de um projeto audiovisual, em que tudo deve estar integrado de tal forma, acredito que seja importante esta análise para se compreenda que os demais elementos funcionam bem dentro de um propósito, quando os demais estão no mesmo direcionamento. Então, se pararmos para analisar, o figurino de Capitu menina, confeccionado em cores claras, com colagens de folhas e folhas, dialoga bem com as cores claras. Já na fase adulta, quando o ciúme de Bentinho e as supostas evidências de uma traição ficam maiores, o figurino de Capitu, baseado em cores quentes, cria uma coesão com a iluminação de cores mais intensas. Acredito que, ao analisarmos desta forma, a iluminação esteja operando no sentido de reforçar mensagens, transmitidas por todos os elementos que constroem personagens e ações.

A última cena do narrador-personagem na minissérie não exploraria outra coisa senão a sua conclusão de que Capitu lhe traiu com Escobar. Mas, a maneira com o qual isso é apresentado na produção televisiva se dá, a meu ver, de uma forma simbólica, sobretudo para esta pesquisa. Bentinho surge sentado, utilizando um traje que é uma verdadeira colagem dos

outros personagens: a saia e o véu de Capitu, a barba no queixo de Escobar, os óculos de Prima Justina, a bengala de José Dias, o colar e o terço de Dona Glória. O narrador, enfim, se consoma como uma composição híbrida dos personagens da história, pois, no fundo, ele é feito das memórias que estes personagens deixaram em sua vida. É disto que é feita a história de Dom Casmurro.

Figura 28 – Bentinho em cena final. Fonte: DVD *Capitu*.

É, portanto, nesta última cena que fica convicta a afirmação de que a minissérie *Capitu* é elaborada a partir de procedimentos híbridos de composição audiovisual. Partindo de um propósito maior de explorar a dúvida, o cinismo e o simulacro em todas as camadas possíveis, aliado a uma bagagem pessoal de conhecimento acerca da vida, contexto e pensamento machadiano, é que Luiz Fernando Carvalho consegue criar sinapses entre universos que, à primeira vista, soam discrepantes, mas que ao serem combinados, revelam-se coerentes perante o que se propõe, não apenas relacionado à proposta, mas também a ideia de estabelecer um diálogo entre o passado e presente.

Luiz Fernando Carvalho conquista um feito único ao colocar no ar um produto que possui uma complexa rede de associações e composições que misturam diferentes códigos, mas que, juntos, trabalham no sentido de transmitir a mesma mensagem, ou, no caso, mensagens diferentes e antagônicas, pois todas estão dentro do território da dúvida, do cinismo e do simulacro. Além disso, preserva-se o texto original e a trama primária sobre a traição de Capitu, possibilitando que, ainda que não absorva todas as camadas de subtextos, o espectador viva uma experiência diferente da que ele está acostumado a ver em uma televisão.

3.3 Audiência, críticas e novas leituras

Uma das formas de se medir o sucesso de um produto audiovisual na televisão é por meio dos números de audiência, medidos pelo Ibope. A minissérie *Capitu*, foi ao ar entre os dias 9 e 13 de dezembro de 2008, na faixa das 23 horas e obteve a seguinte pontuação:

Dia	Pontos
9/12/2008 – Terça	17 pts
10/12/2008 – Quarta	16 pts
11/12/2008 – Quinta	15 pts
12/12/2008 – Sexta	14 pts
13/12/2008 – Sábado ⁹⁵	15 pts

A média da minissérie foi de 15 pontos, um resultado muito satisfatório, tendo em vista o horário de veiculação e os dias da semana exibidos, como, por exemplo, sexta e sábado, que são dias em que a audiência geralmente é menor na faixa das 23 horas. Vale lembrar que cada ponto registrado pelo Ibope correspondia, naquela época, a 240.886 domicílios ou 684.202 indivíduos.⁹⁶ Ou seja, pela média, foram mais de 3 milhões e meio de domicílios com seus televisores ligados na Rede Globo, durante a transmissão de *Capitu*. Tais resultados colocaram a emissora em primeiro lugar, todos os dias.

A estreia, em particular, merece destaque dentro desta análise de audiência, pois naquele dia (9/12/2008) estava sendo exibido pela Record o último capítulo da novela *Chamas da vida*, que acabou ficando em segundo lugar, com pico de 16 pontos. Nesta mesma faixa, o SBT obteve uma média de 10 pontos, exibindo o final de um episódio da famosa novela *Pantanal* e o começo de um novo episódio da novela *Revelação*. Dentro destas circunstâncias, tratando-se de um produto que, diante de algumas análises, pode ser considerado mais elitista, mesmo concorrendo contra produtos mais populares engendrados em novelas, obteve resultados satisfatórios e que garantiram a liderança de audiência.

Sob os olhos da crítica, *Capitu* arrancou muitos elogios e comentários que resgatam e reforçam alguns quesitos que foram discutidos nessa pesquisa:

⁹⁵ Informação retirada em: <https://pppaudienciadatv.wordpress.com/2012/02/18/audiencia-detalhada-da-minisserie-capitu/> - Acessado em 30/02/2018, às 11h, 25min.

⁹⁶ Até o dia 31/12/2017 cada ponto de audiência correspondia a 67.113 lares.

A aproximação de Luiz Fernando Machado é ao mesmo tempo fidelíssima e infidelíssima. Num típico paradoxo machadiano, porém, a infidelidade do diretor não poderia ser mais fiel. Como o escritor lembrava seu leitor a cada página de que ele lia ficção e não “a verdade”, o diretor estruturou a minissérie como uma ópera bufa, lembrando sempre seu espectador de que o cenário é um cenário e o personagem é um personagem, ou seja: um fruto da imaginação produzido para enriquecer.⁹⁷

Fazer com que as imagens respeitem a margem de dúvidas guardada nas palavras é talvez o êxito mais notável de *Capitu*. Em um aspecto o diretor escolheu ser inteiramente literal: na vivacidade e beleza dos olhos de Letícia Persiles e Maria Fernanda Cândido. Como exigir de um narrador enfeitado que ele seja lúcido?⁹⁸

Luiz Fernando Carvalho evitou a adaptação e assumiu o que eu chamaria de “posição”, ao mesmo tempo em que traz o novo na abordagem de um grande clássico.⁹⁹

O notável é como o espírito da obra de Machado aparece na microssérie com sua força e sinuosidade, embora a adaptação em nada apareça subserviente ao texto. Ao contrário, para ser fiel, Carvalho abriu-se à invenção.¹⁰⁰

Carvalho faz obra de arte na tela, convoca o brio do espectador para que ele não aceite nada mastigado, mas que mastigue com Casmurro (e com eles, Machado e Carvalho), que o espectador seja um ruminante com quatro estômagos para que ele seja partícipe da criação da fábula e da criação de sua própria vida como cidadão.¹⁰¹

Além disso, isso nos atenta à crítica *adorniana* acerca da qualidade e da audiência, pautada pela proporção inversa, em que quanto maior for a qualidade, menor será a audiência. Neste caso, embora os resultados não tenham sido espetaculares, notamos que há um movimento por parte dos espectadores de acompanhar a trama do início ao fim, mesmo tendo opções, na televisão aberta, de formatos mais simples, enquanto composição estética – e, portanto, de maior facilidade de compreensão, identificação e assimilação – amplamente explorados diariamente pelas grandes emissoras.

Suponho que seja quase impossível medir o nível de compreensão dos espectadores diante de todas as camadas de interpretações exploradas por Luiz Fernando Carvalho em *Capitu*. Não restam dúvidas sobre a necessidade de um repertório capaz de estabelecer as mesmas associações que o diretor fez para se compreender a magnitude que é a concepção estética da minissérie. Mas, isso, a meu ver, é

⁹⁷ KRAUSE, Gustavo Bernardo – *Prosa & Verso* – Globo online 9/12/2008

⁹⁸ BOSCOV, Isabela – Revista Veja, Editora Abril, N.2090 – 10/12/2008

⁹⁹ CONY, Carlos Heitor – *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 22/11/2008

¹⁰⁰ ORICCHIO, Luiz Zanin – *O Estado de São Paulo*, Caderno Cultura, 8/12/2008

¹⁰¹ VILLELA, Gabriel – *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 8/12/2008

algo extremamente subjetivo, que depende de muitos fatores, inclusive da origem de cada sujeito. Há outros fatores também que podem ser argumentados contra composições híbridas, como esta, que é a minissérie *Capitu*: a capacidade de compreensão de tudo o que foi percorrido anteriormente durante a transmissão, que se deu uma única vez, sem a possibilidade de pausar ou rever as cenas. Mesmo que posteriormente a minissérie tenha sido lançada em formato de DVD, nota-se que esta acaba sendo mais uma atitude subjugada à lógica mercantil de explorar ao máximo um produto e que resulta, obviamente, a uma segregação de ordem financeira, em que alguns poderão dispor desse dinheiro e outros não.

Todavia, não acredito que estas questões desmereçam o trabalho e o impacto causado pela minissérie. A audiência revela que a aderência do público reflete em certo encantamento pela produção. Além disso, lembremos que, segundo o próprio diretor, a proposta da minissérie era o de explorar o território da dúvida, utilizando-se da máscara/teatro como metáfora social e de diversas outras ferramentas artísticas e técnicas do mundo audiovisual que contribuíssem para que a história de *Dom Casmurro* ganhasse aspecto atemporal e, de alguma forma, dialogasse com o presente. Não necessariamente se espera que quem assista tenha o conhecimento específico de todos os artifícios utilizados. Não necessariamente um espectador precisa reconhecer a guitarra da canção *Iron Man*, de Black Sabbath, em determinada cena. O que se deve levar em consideração aqui é o resultado final, enquanto uma nova experiência sensorial promovida por uma emissora privada, de canal aberto, que tem penetração em 99% de todo o território nacional¹⁰². Mais do que isso, não só conseguindo criar uma experiência nova – por meio de combinações imprevisíveis, características de composições híbridas – como tornando atual um clássico por natureza, que muito é discutido e cobrado em escolas, cursinhos e vestibulares. A releitura de Luiz Fernando Carvalho opera no sentido de ampliar interpretações por meio de linguagens que, hoje, no mundo em que a imagem tem mais força que a palavra, são mais atrativas para o público. Quem já conhecia a história de *Dom Casmurro*, talvez tenha ampliado seus horizontes de interpretação. Quem não conhecia, pode ter se encantado pela obra e ter procurado a leitura. Ou, a própria produção pode ter se tornado material de apoio em aulas de literatura.

Jésus Martín-Barbero e Germán Rey em *Os exercícios do ver – Hegemonia audiovisual e ficção televisiva* fazem um estudo bastante interessante sobre o poder da televisão sobre o imaginário das pessoas, direcionando o olhar principalmente para as sociedades da América Latina. Assim como Néstor García Canclini, que propõe sua teoria

¹⁰² Informação concedida pelo Central Globo de Comunicação.

partindo de uma análise generalista dos países latino-americanos, e, portanto, fizemos uma leitura pragmática do conceito dele criado a respeito do hibridismo, no caso destes dois autores tivemos o mesmo cuidado. No entanto, o recorte deles aqui é, em particular, um capítulo que faz uma reflexão sobre os novos modos de ver/ler, partindo da premissa de que a chegada da televisão nos lares gera um curto-circuito nos filtros da autoridade parental (ninguém consegue escolher o conteúdo que uma criança, por exemplo, vai assistir) e na disseminação do saber, na medida em que a escola começa a perder o monopólio sobre a produção das imagens. Algo que, segundo os autores, começou ainda na Igreja com a leitura passiva da sagrada escritura instaurou ao longo dos séculos de tal forma, que os professores passavam a deter o saber de uma leitura unívoca, e tornavam a leitura do aluno em puro eco. (BARBERO; REY, 2001). “A autonomia do leitor depende de uma transformação das relações sociais, que sobredeterminam sua relação com os textos. A criatividade do leitor cresce à medida que decresce o peso da instituição que a controla” (CERTEAU, In BARBERO; REY, 2001, p. 57).

O que ocorreu, no entanto, foi que as transformações no modo como circula o saber alteraram, drasticamente, o modo como o saber passou a ser disseminado. “A atual diversificação e difusão do saber constitui, portanto, um dos reptos mais sérios que o mundo da comunicação apresenta ao sistema educativo” (BARBERO; REY, 2001). É possível notar que os autores estão bastante empenhados em solidificar uma crítica ao sistema de ensino, principalmente ao direcionar o discurso para o monopólio da escola sobre as imagens. Todavia, ainda que haja, em certo nível, uma ligação entre essa crítica que eles colocam e a pesquisa que está sendo apresentada aqui, acho que é mais válido utilizar alguns argumentos que eles escrevem ao longo da tese, para que eu consiga defender o meu ponto de vista, neste momento: o de que é possível ter um produto de qualidade e conteúdo na televisão e que, talvez, a nossa percepção degradante sobre esta mídia tenha sido baseada, também, pela nossa educação escolar.

Pela maneira como se apegamos ao livro, a escola desconhece tudo o que de cultura se produz pelo mundo da imagem e das oralidades: dois mundos que vivem, justamente, da hibridação e da mestiçagem, do revolvimento de memórias territoriais com imaginários des-localizados. O que nos coloca diante de um dos mais graves mal-entendidos atuais, já que o reconhecimento da multiculturalidade em nossos países implica aceitar não só as diferenças étnicas, raciais ou de gênero, mas significa também aceitar que, em nossas sociedades, convivem hoje “indígenas” da cultura letrada com indígenas da cultura oral – desde a riqueza das narrativas étnicas às urbanas da piada e da fofoca, do rap e do rock latino – e as

culturas do audiovisual, do cinema e da televisão, da internet e dos videogames. E isto no seu sentido mais forte, uma vez que essas três culturas configuram modos muito diferentes de ver e de ouvir, de aprender, de sentir e de experimentar. [...] O livro continua e continuará sendo a chave da primeira alfabetização formal que, em vez de se fechar sobre si mesma, deve hoje pôr as bases para essa segunda alfabetização que nos abre às múltiplas escrituras, hoje conformando o mundo do audiovisual e da informática.¹⁰³

O que os autores sugerem é que estamos vivendo um processo em que não há apenas um modo de leitura, mas, sim, modos diversos de leituras de textos, hipertextos e configurações mais complexas como as de dupla inserção, o que implica em rupturas e reconfigurações. “Pois é por essa pluralidade de escritas que passa, hoje, a construção de cidadãos, que saibam ler tanto os jornais, como noticiários de televisão, videogames, videoclipes e hipertextos” (BARBERO; REY, 2001)

O curioso é que existe uma afinidade de pensamento entre Barbero e Rey, e o diretor da minissérie *Capitu*, pois, a partir do momento que os autores consideram legítima a disseminação de conhecimento e ampliação de novas leituras em mídias de massa, como a televisão – amplamente criticada por correntes adornianas – eles, consequentemente, reconhecem a capacidade de se veicular conteúdo de qualidade, não apenas em termos de estética, mas também em termos de capacidade em se contribuir para o repertório intelectual do espectador.

Para o visual, Luiz Fernando Carvalho escolheu um universo de ópera rock, lembrando sequências do filme “Moulin Rouge”, estrelado por Nicole Kidman. “Acredito na televisão feita com qualidade. Neste país, infelizmente, o nível educacional e cultural tem sido rebaixado barbaramente pela indústria cultural, que só se interessa pela consagração imediata e pelo consumo”, afirma. “Eu corro na contramão”, completa o diretor.¹⁰⁴

Obviamente, a fala de Luiz Fernando carvalho se torna contraditória no sentido de exprimir uma intenção real de ir na contramão da indústria cultural, produzindo um conteúdo que é veiculado por uma mídia de massa. Ainda assim, isso não desmerece o caráter atípico da sua produção para os padrões convencionais da televisão, que tem um propósito bastante

¹⁰³ BARBERO, J. Martín, REY, Germán. *Os exercícios do ver. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo, Editora SENAC, São Paulo, 2001, p.62.

¹⁰⁴ Portal G1. <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL915667-7084,00-CAPITU+CHEGA+A+TELEVISAO+EM+VERSAO+POP.html> – Acessado em 25/4/2018, às 17h e 49min.

alinhado com a obra de Machado de Assis e, ao que parece, que também está orientada por uma crença particular dele em tentar contribuir para a educação ao expandir as interpretações sobre textos que estão há tanto tempo sendo lidos e estudados em nossa sociedade.

É claro que a hipótese, que essa dissertação de mestrado se delimitava, dizia a respeito a possibilidade em se ter novas interpretações ao se adaptar uma obra literária para a televisão, utilizando-se de procedimentos híbridos de composição. Ao meu ver, *Capitu* cumpre essa missão pela complexa teia de técnicas e universos artísticos que foram combinados de tal forma como se define uma produção híbrida, de acordo com o teórico Néstor García Canclini. Mas eu julguei de extrema importância fazer essa última reflexão teórica por dois motivos: mostrar a sua aderência no mercado, para comprovar como a produção, mesmo sendo exibida em dias e horários que geralmente têm menor audiência, se mostrou relevante para o espectador, e para discorrer, brevemente, sobre desdobramentos de efeitos que esse tipo de produção pode causar na sociedade; uma questão, que para mim, se faz inerente a esta pesquisa, pois, a meu ver, não há uma motivação para se comprovar as formas de novas interpretações de textos já conhecidos, se não com uma finalidade de haver um impacto social. Isto é, ainda que seja apenas uma reflexão ao nível de suposição (o que precisaria ser melhor aprofundado em outro trabalho), se não fosse uma opção estética com um propósito real, seria apenas a forma pela forma. No entanto, a todo o momento da análise, percebe-se que as escolhas estéticas são oriundas de um propósito criador que também se relaciona com a obra e que, de alguma forma, se desdobra para o engrandecimento do conhecimento do espectador.

Infelizmente, hoje, quase dez anos depois de *Capitu* são pouquíssimas as produções televisivas que recorreram a estes procedimentos estéticos. Isso não afetou a audiência das emissoras. Na verdade, hoje, a concorrência de todas as emissoras são os canais pagos, o *mainstreams*, o celular e a internet. Mas o que posso garantir é que, assim como Umberto Eco defende (ECO, 2015), nós não podemos generalizar a situação e afirmar que todas as produções que foram ao ar ou que, um dia, ainda serão veiculadas em massa, terão a mesma capacidade, em casos de adaptações literárias, de gerar novas interpretações. É um estudo de caso a caso, levando em consideração todas as particularidades, desde a obra literária até o que serviu de material para concepção do produto audiovisual, aliado a um propósito.

Vale pontuar também que esta análise nos leva a um outro embate reflexivo: ao passo que se disserta acerca das novas possibilidades de interpretação da obra *Dom Casmurro*, questiona-se se o receptor consegue criar novas interpretações a partir da concepção de Luiz Fernando Carvalho, que não aquelas que ele exibiu.

Ao meu ver, a televisão abre janelas para que os procedimentos híbridos exerçam esse papel emancipador de interpretações. No entanto, estes sempre estão ligados à visão do diretor. Em nenhum momento expressa-se um diálogo com a sociedade de forma que seja captado as percepções daqueles que vão consumir o produto. Sendo assim, o público fica a mercê de pensadores, artistas e emissoras para que elas os mostrem novas possibilidades de pensamento e interpretação.

Isso não diminui o papel da Rede Globo em permitir que um projeto como este tenha sido concebido e televisionado. Principalmente tendo em vista a realidade e a qualidade das produções televisivas brasileiras que se delimitam a assuntos rasos e produções banais. Mas, ainda assim, percebemos que a produção, por si só, não é capaz de estimular o sujeito a ter interpretações diferentes daquelas que Luiz Fernando Carvalho explicitou em sua concepção estética. Podemos contar que, com grande esforço, algum espectador tenha assistido à minissérie, voltado ao livro e conseguido interpretar resoluções diferentes ou questionar as interpretações que ele absorveu na televisão. Isso já seria interessante, tratando-se de um movimento inusitado de reflexão sobre a trama.

Portanto, os procedimentos híbridos emancipam interpretações primárias, mas não emancipam o pensamento e a interpretação subjetiva. Para o meu entendimento, isso é reflexo da educação e da consolidação de repertório que cada indivíduo vai receber e conceber.

CONSIDERAÇÕES FINAIS E APONTAMENTOS FUTUROS

Ao longo do processo de pesquisa, gratas surpresas, frutos de análises e pesquisas, comprovaram a hipótese de que procedimentos híbridos na teledramaturgia são capazes de resultar novas interpretações sobre um texto adapto.

Quando observamos com a atenção para Machado de Assis e Luiz Fenando Carvalho, notamos uma proximidade autoral que se torna fundamental para que uma adaptação literária tenha esse efeito na televisão. Mais do que conhecer a obra *Dom Casmurro*, é preciso ter referência que contextualize o autor e o período em que a história é escrita. Partindo disso notamos como ele se apropria da ironia, enquanto forma de linguagem para romper com uma forma estética de narrar daquela época, que era baseada no realismo, enquanto forma mimética de representar a vida. O que o Machado faz, em alguns de seus livros, é justamente o oposto: utilizar a fantasia para falar da realidade. No caso de *Dom Casmurro*, no entanto, ele faz uso maior da ironia, propriamente dita, mas também deixa em evidência aquilo que ele chamava de *cor local* (ASSIS, 1973): uma literatura que resgata traços do que é humano para dentro da realidade brasileira. É o que ele faz quando explora a dúvida, a dissimulação e o cinismo, tendo como pano de fundo uma grande ópera; um mundo do teatro onde os personagens não passam de meras encenações e sempre há um sub-texto em seus diálogos.

Da mesma forma que Machado de Assis rompe com um determinado procedimento estético literário, Luiz Fernando Carvalho rompe com o procedimento comum da televisão. Ele começou a carreira trabalhando em novelas, cujas temáticas, bastante enraizadas na cultura brasileira, ganharam uma estética mimética, fiel ao real. Ao decorrer dos anos, e do aprimoramento profissional enquanto diretor e autor, Luiz Fernando consegue ganhar espaço no mercado e lançar mão de procedimentos poucos comuns na televisão. É quando ele vai dirigir *Capitu* – adaptação de *Dom Casmurro* – que ele rompe, por completo, com uma estética realista e inaugura uma nova forma de contar história na TV. Essa nova forma é o que eu chamo de procedimentos híbridos.

O autor que define aquilo que chamamos de hibridismo é Néstor García Canclini:

[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas

chamadas discretas foram resultado de hibridações, razões pela qual não podem ser consideradas fontes puras.¹⁰⁵

No entanto, a sua análise de hibridismo está muito focada nos processos modernizadores dos países-latino americanos, sem levar em consideração as particularidades de cada um, principalmente do Brasil. Por isso, é preciso compreender esse recorte pragmático estabelecido no estudo do autor e aplicar este conceito dentro de uma realidade brasileira melhor compreendida por um teórico nacional, como Renato Ortiz.

Os estudos de Ortiz em *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, nos levam a uma ampla compreensão acerca das questões sociais e políticas que culminaram no desenvolvimento do pensamento e da cultura nacional, bem como no desenvolvimento das telecomunicações no período da ditadura militar. O teórico levanta uma explicação bastante coerente sobre a cultura brasileira, que, de alguma forma, se equipara ao pensamento de Machado de Assis. Enquanto Renato Ortiz afirma que o brasileiro tem uma *cultura ornamental* (ORTIZ, 1993) – uma cultura de fachada para que a uma pequena elite se sinta parte do grupo de países desenvolvidos – Machado de Assis, elucidava pensamentos como “A República é uma novidade que já nasce em ruínas, devendo a sua existência ao trabalho escravo”¹⁰⁶.

Ambos autores, Renato e Machado, falam a mesma coisa: a ironia com que o Brasil lida com determinados assuntos, para tentar transparecer uma imagem de desenvolvimento e progresso perante as economias centrais, sem se atentar ou se preocupar em resolver os reais problemas internos. É nessa medida, e nessa co-relação que estabeleço na dialética dos dois, que notamos e confirmamos a ironia como traço principal na linguagem de Machado de Assis.

De alguma forma, quando trago o pensamento de Renato Ortiz para perto de Machado, eu também aproximo dos dois Luiz Fernando Carvalho, que a todo tempo se volta para o autor de *Dom Casmurro*, como referencial para a criação de seu trabalho. Desta forma, a ideia de *cultura ornamental* de Ortiz, tem relação com o pensamento e o modo de contar histórias de Machado de Assis e também se faz presente na minissérie *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho. Claramente, a questão da luta de classes debatida por Marilena Chauí também faz parte desse campo de análise em que aproximo teorias, pensamentos e execuções, mas, ainda

¹⁰⁵ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas* – São Paulo, Editora Edusp, 2008, p.XIX.

¹⁰⁶ Citação dita por Luiz Fernando Carvalho no DVD *Capitu* – Making Of, transcrita por mim.

assim, considero essa questão menos presente. *Dom Casmurro* está mais voltado para uma questão do *simulacro*, do que para um debate a respeito das lutas de dominação das classes sociais, ainda que ela possa ser observada na trama.

Dom Casmurro é, por excelência, o romance de Machado de Assis do *simulacro*. Tudo tem uma espécie de desdobramento no espaço e no tempo, e, como todo simulacro, é constituído de verdades e mentiras. O desafio posto ao leitor é o de não deixar-se enganar por eles, como deixou-se enganar o herói-narrador e transformou-se ele num simulacro de si próprio.¹⁰⁷

A aplicação deste procedimento híbrido só se fez possível, também, por causa do meio televisivo, que como Raymond Williams observou, trata-se de um fenômeno de *mobilidade visual* (WILLIAMS, 2016): um acúmulo de tecnologia que resulta em um aprimoramento técnico. Esta tecnologia não precisa ser necessariamente derivada da própria televisão, pois o movimento deste meio de comunicação é o de justamente se apropriar e deglutir outras técnicas provenientes de outros campos, seja do cinema, das artes plásticas, do teatro ou da dança. É isto que faz da televisão um meio de comunicação híbrido por natureza.

Quando voltamos para a história da televisão e a concepção das primeiras grades de programação, notamos como houve uma apropriação do teatro e dos clássicos da literatura para gerar conteúdo. Nota-se, principalmente, os nomes dados aos programas, como *O Grande Teatro Tupi*. Ou seja, deixava-se evidente que a televisão estava levando a mesma linguagem do teatro, para milhares de televisores do Brasil, sem perceber que estavam criando uma nova outra forma de linguagem. Isto é, a partir do momento em que se passa a combinar elementos de diferentes áreas, passa-se a criar uma possibilidade em gerar mensagens inusitadas.

Umberto Eco afirma que quando se tem uma mensagem concluída, e percebe-se a interação entre códigos, subcódigos e o quadro de referência do receptor, identifica-se a completude da mensagem enquanto qualidade artística e exercício de uma função estética

¹⁰⁷ RONCARI, Luiz. *Dom Casmurro e o retrato do país* In *Machado de Assis no espelho: o bruxo do cosme velho*. São Paulo, Editora Alameda, 2004, p.79.

(ECO, 2015). Neste ponto, revela-se a estrutura dos vários níveis de significados criadores de uma dialética comunicativa entre objetividade e novidade.

Não se pode esquecer, no entanto, que embora a televisão caminhe, de certa forma, pelo campo artístico, ela está operando dentro de uma lógica capitalista em que se tem um objetivo maior do que criar algo de qualidade: o lucro. Sendo assim, o mercado é quem dita as regras e quem delimita aquilo que vai ao ar ou não, na televisão. Canclini, em seu estudo, fala também da influência das economias hegemônicas sobre a construção da cultura e identidade e países latino-americanos (CANCLINI, 2008). Considero bastante pertinente esse pensamento, uma vez que notamos a cada dia mais a influência da música estrangeira ou pela sede de consumo de séries e filmes nos moldes hollywoodianos. Todavia, os procedimentos híbridos entram como uma ferramenta neste cenário com a difícil tarefa de equacionar demandas, para que haja lucro, consumo, aceitação da crítica e para que, além disso, consiga propor algo esteticamente novo. Vale lembrar que o *novo* não tem caráter puro, como lembra Néstor García Canclini em sua obra, mas, sim, faz parte de um processo que ele chama de *ritos de egresso*, em que ocorre uma exacerbação narcisista da descontinuidade capaz de gerar um novo tipo de ritual (CANCLINI, 2008).

Capitu consegue atender a estas difíceis demandas. A sua audiência foi satisfatória e as críticas foram todas positivas, revelando uma boa receptividade quanto ao procedimento estético adotado por Luiz Fernando Carvalho. No entanto, mais do que isso, a minissérie consegue agregar novas interpretações acerca de sua trama, partindo da proposta de se revelar as camadas que existem de debaixo de cada fala e ação de cada personagem. A ironia, o cinismo e o simulacro são os guias para a construção de uma adaptação que traz novos sentidos como, por exemplo, uma possível paixão entre Bentinho e Escobar, uma atração sexual na adolescência entre Capitu e o vendedor de cocadas ou, ainda, um interesse de Escobar pela mãe de Bentinho, Dona Glória.

A linguagem da câmera que direciona o olhar do espectador, a trilha sonora, a inserção de efeitos sonoros que marcam intenções, as diferentes combinações de interpretações dramáticas, a cenografia o figurino e os objetos de cenas, cada qual seguindo um padrão diferente, entram em plena sintonia quando enquadrados no ângulo correto, que contribuirá para que o espectador tenha uma determinação sensação e possa reler a obra *Dom Casmurro*

de outra maneira, talvez, mais emancipador perante as leituras castradoras que tínhamos até os anos 60.

Jesús Martín-Barbero e Germán Rey em *Os Exercícios do Ver – Hegemonia audiovisual e ficção televisiva* dedicam um capítulo que eu considero um apontamento para outros caminhos que esta pesquisa pode tomar no futuro. Trata-se de uma questão da disseminação do saber e dos novos modos de leitura.

Para os autores, a televisão não apenas mudou a configuração do lar, como também passou a disputar com a escola o poder de disseminação de conhecimento, sendo que popularmente se considera a televisão como um meio de comunicação pobre, que aliena as pessoas e que não oferece nenhum tipo de conteúdo de qualidade. No entanto, anteriormente a Igreja e hoje, mais fortemente a escola, são as instituições que para eles detém o monopólio do saber e que se fecham para as produções audiovisuais e as formas de comunicação que os jovens estão consumindo.

Isso faz com que as leituras e releituras de determinados textos permaneçam sempre os mesmos e que os alunos apenas reproduzam, mecanicamente, aquilo que aprenderam. Michel de Certeau afirma que “A autonomia do leitor depende de uma transformação das relações sociais, que sobredeterminam sua relação com os textos. A criatividade do leitor cresce à medida que decresce o peso da instituição que a controla” (CERTEAU, In BARBERO; REY, 2001, p. 57). Mas é sobre a pluralidade de leituras de textos, hipertextos e configurações mais complexas, como as de dupla inserção, o que implica em rupturas e reconfigurações.

O livro é, e sempre será, a base para os textos audiovisuais (BARBERO; REY, 2001). Mas são os textos audiovisuais que hoje estão mais próximos da sociedade que a cada dia consome mais imagem e menos texto escrito. Além disso, é na produção audiovisual que notamos um acúmulo ferramentas e tecnologias que podem ser combinadas de tais formas a resultar em novas leituras, novos procedimentos estéticos e contribuir para o desenvolvimento intelectual de todos aqueles – não apenas jovens estudantes – que se proponham a ler determinada obra, no sentido de não serem propagadores de interpretações dadas, mas que consigam criar seus próprios sentidos perante aquela história, para que, no mínimo, seja construída uma relação subjetiva de compreensão.

Nesse sentido, observo que a televisão ainda é um campo que pode ser bastante estudado, principalmente se for tomado como base a questão não generalista, como propõe Umberto Eco (ECO, 2015) Neste trabalho, a pesquisa limitou-se à minissérie *Capitu*, que, pelo seu próprio formato, é um produto previamente elaborado, mais curto, com um perfil mais requintado e com um investimento superior ao de outras produções televisivas. Mas há outros formatos televisivos que já tiveram o mesmo tipo de procedimento estético aplicado, como é o caso do remake da novela *Meu Pedacinho de Chão*, ou a série dividida em duas temporadas *Hoje é Dia de Maria* (adaptação do texto original para teatro de André Sofredini). Isso me leva a perguntar em qual medida um formato televisivo tem influência sobre as possibilidades de interpretação ou aderência do público, sendo que o mesmo é produzido a partir desse procedimento estético híbrido?

Acredito que estudos futuros que caminhem por questões semelhantes a essas são essenciais para contribuir para a construção de uma televisão que esteja empenhada em inventar e se reinventar esteticamente, além de contribuir de alguma forma para a disseminação de conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

– **Dicionário da TV Globo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

– **Guia ilustrado TV Globo**. Novelas e Minisséries, Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2010.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. **A indústria cultural e a sociedade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

ASSIS, Machado de. **Instinto de Nacionalidade** In **Machado de Assis**: crítica, notícia da atual literatura brasileira. São Paulo: Editora Agir, 1959.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Ática, 2005.

BACK, Sylvio. **Jornal do Brasil**, Caderno Ideias, 24 de janeiro de 2009.

BALL, David. **Para trás e para frente**: um guia para leitura de peças teatrais. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

BALOGH, A.M; MUNGIOLI, M.C. **Adaptações e remakes: entrando no jardim dos caminhos cruzados**. In **Ficção televisiva no Brasil**: temas e perspectivas. São Paulo: Editora Globo, 2009.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1989.

BOSCOV, Isabela. **Revista Veja**. Editora Abril, N.2090 – 10/12/2008

BRAUNE, Bia; RIXA. **Almanaque da TV**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

BREGGS, Asa; BRUKE, Peter. **Uma história sócia da mídi**: De Gutenberg à internet. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.

CALVINO Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão** – A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2007.

CANCLINI, N.G. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora Edusp, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. São Paulo: Editora Cortez, 1989.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

CONY, Carlos Heitor. **Caderno Ilustrada**. Folha de São Paulo – 22/11/2008

COUTO, E. Paulo. **Roberto Schwarz e a crítica social na literatura de Machado de Assis**. São Paulo, Revista Florestan, Ano 3, N1, 2016.

DIVERSOS. **Capitu – Minissérie de Luiz Fernando Carvalho, a partir da obra Dom Casmurro, de Machado de Assis**. São Paulo: Editora Casa da Palavra, 2008.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

JIMENEZ, Keila; PIERRY, Marcos. **Papéis trocados**. In: JUNIOR, Luiz. C. P. A vida com a TV: o poder da televisão no cotidiano, São Paulo: Editora Saraiva, 2009.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. **Coluna Prosa & Verso**. Globo online – 9/12/2008

MACHADO, Ludmila Ayres. **Design e linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Bucher, 2012.

MAIOR, Marcel Souto. **Almanaque da TV Globo**. São Paulo: Editora Globo, 2006.

MANNHEIM, Karl. **Sociologia da cultura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

MARTIN, Marcel. **Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Editora Arte e Letra, 2010.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX**. Volume 1: neurose. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1997.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Caderno Cultura**. O Estado de São Paulo – 8/12/2008

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2012.

RICCO, Flávio; VANNUCCI, José. A. **Biografia da televisão brasileira**. São Paulo: Editora Matrix, 2017

RONCARI, Luiz. **Dom Casmurro e o retrato do país** In **Machado de Assis no espelho: o bruxo do cosme velho**. São Paulo: Editora Alameda, 2004.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Editora Experimento, 1996.

SCHAWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2014.

SCHAWARZ, Roberto. **Duas meninas** São Paulo: Editor Companhia das Letras, 1997.

SCHAWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1987.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme**. São Paulo: Editora Bossa Nova, 2007.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VILLELA, Gabriel. **Caderno Ilustrada**. Folha de São Paulo – 8/12/2008

WILLIAMS, Raymond. **Televisão**. Tecnologia e forma cultural. Belo Horizonte: Editora PUCMinas, 2016.

Estadão. **A televisão tem dado claros sinais de esgotamento de seu modelo**. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/a-televisao-brasileira-tem-dado-claros-sinais-de-esgotamento-de-seu-modelo/>

G1. **Capitu chega a televisão em versão pop**. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL915667-7084,00-CAPITU+CHEGA+A+TELEVISAO+EM+VERSAO+POP.html>.

Luiz Fernando Carvalho. Disponível em: <http://luizfernandocarvalho.com/fortuna-critica/>

Memorial Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com>

O Globo. **Minissérie Capitu alcança 17 pontos de média no Ibope, na estreia**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/minisserie-capitu-alcanca-17-pontos-de-media-no-ibope-na-estreia-3603924>

Portal Imprensa. **Videotape**. Disponível em: http://portalimprensa.com.br/tv60anos/anos50_59_videotape_texto.asp

UOL. **Capitu traduz para TV modo de narrar Machado de Assis**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0808200923.htm>

UOL. **Diretor explica porque a terceira reprise de Rei do Gado faz tanto sucesso**. Disponível em: <http://mauriciostycer.blogsfera.uol.com.br/2015/02/19/diretor-explica-por-que-terceira-reprise-de-rei-do-gado-faz-tanto-sucesso/>

UOL. **Ibope atualiza representatividade de 1 ponto de audiência**. Disponível em: <http://natelinha.uol.com.br/noticias/2016/01/07/ibope-atualiza-representatividade-de-1-ponto-de-audiencia-veja-comparativo-95454.php>

UOL. Saiba quanto um ponto no Ibope vai valer a partir de 1 de janeiro. Disponível em: <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/saiba-quanto-um-ponto-no-ibope-vai-valer-a-partir-de-1-de-janeiro-18357>

Veja SP. Disponível em: <http://vejasp.com.br>