



Dom Casmurro e Capitu: Um Estudo da Transposição da Literatura ao Audiovisual¹

Maria Vitoria Galvan MOMO²
Talita MELZ³

Kaíque Renan Silva HILÁRIO⁴
Adriana Tigre Lacerda NILO⁵

Universidade Federal do Tocantins, TO

Resumo: O presente trabalho realiza uma análise sobre as adaptações de livros para o gênero audiovisual, pautando como objeto a comparação do livro Dom Casmurro, de Machado de Assis e a minissérie Capitu, dirigido por Luiz Fernando Carvalho, exibida em cinco capítulos na Rede Globo de Televisão. A análise é realizada a partir da conceituação do que seria a adaptação e as formas de adaptar, além de conceitos ligados à atividade de convergência midiática. O artigo também considera para o estudo os elementos linguísticos dos dois meios em questão, o livro enquanto obra literária e a televisão enquanto (re)produtora da adaptação literária.

Palavras-chave: adaptação, literatura, televisão.

Introdução

Baseando-se na adaptação do livro Dom Casmurro, de Machado de Assis, para a minissérie Capitu, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, analisa-se a transformação das especificidades na mudança de linguagens literárias e televisivas. A adaptação dos 148 capítulos em mais de 150 páginas do livro, para a minissérie, foi feita em cinco episódios, com base em subcapítulos do romance. Apesar da facilidade de fazer uma trama linear eliminando as fragmentações do livro, a minissérie prezou, de modo geral, pela manutenção de características estabelecidas por Machado de Assis em sua obra. Uma das que se destaca, no campo da variação sociolinguística, é preservação de traços da linguagem escrita, mesmo

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – X Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduando em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Tocantins. E-mail: mvmomo@uft.edu.br

³ Graduando em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Tocantins. E-mail: talita.melz@hotmail.com

⁴ Graduando em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Tocantins. E-mail: kaiquerenan01@hotmail.com

⁵ Professora adjunta do curso de Comunicação Social (Jornalismo) da Universidade Federal do Tocantins. Mestre e Doutora em Linguística e orientadora deste artigo. E-mail: adrianatln@uft.edu.br

constatando-se que, devido ao distanciamento temporal entre o livro e a minissérie, algumas expressões estejam em desuso nos dias atuais.

Há nesse meio, porém, semelhanças e diferenças extremamente visíveis na adaptação do romance machadiano. Se por um lado, o diretor Luiz Fernando Carvalho resolveu manter boa parte da escrita do livro, em sua minissérie, por outro lado teve a “liberdade poética” de inverter o nome do romance. Enquanto Machado de Assis optou por nomear seu livro com o personagem narrador “Dom Casmurro”, Luiz Fernando estabeleceu o foco na personagem principal, alvo do amor do narrador e das especulações do autor, nomeando a minissérie de “Capitu”. A particularidade está justamente atrelada à conclusão do romance. O autor incita a dúvida ao leitor ao trazer indícios de que Capitu, com seus olhos de cigana obliqua e dissimulada, estaria traindo Bentinho (Dom Casmurro). Porém, como não produziu as provas, vale a interpretação de quem o lê e assiste.

Para a comparação foram utilizados três capítulos do livro, sendo eles: ‘Olhos de Ressaca’, ‘O penteado’ e ‘Sou homem’, todos passados em sequência no segundo episódio da minissérie. Os capítulos foram escolhidos pela relevância que possuem durante a trama. Os olhos de ressaca, lembrados por Dom Casmurro durante toda a narração do livro, são identificados logo nesse capítulo, e ajudam para a caracterização dissimulada da “traidora”. Já o penteado relata o primeiro beijo, fundamental para a fixação do romance infantil mantido pelos personagens. Esse beijo gera o terceiro capítulo analisado, momento em que Bentinho se visualiza homem, após seu primeiro contato direto com o sexo oposto.

Para a fundamentação do objeto analisado foram adotados, articuladamente, conceitos de adaptação, transmídia e intertextualidade. Além disso, para interpretação das linguagens e seus elementos, tornou-se necessária a compreensão das características literárias e televisivas, relacionando-as diretamente com os episódios da minissérie (suas linguagens, objetivos e formas de adaptação). Para o entendimento mais refinado de alguns conceitos vistos anteriormente, precedeu-se à conceituação de programas ficcionais, ressaltando-se alguns traços importantes para a sua caracterização, como por exemplo, os de audiência e conteúdo.

O objetivo é analisar como a adaptação comportou-se com relação à mudança do formato literário para o televisivo. E ainda, se essas mudanças são perceptíveis na minissérie, tendo em vista o conhecimento prévio do que seria esse formato – ela segue um padrão? Para não fugir ao tema, o estudo restringe-se apenas aos capítulos acima mencionados.

1. A adaptação nos programas de ficção televisiva

A televisão aberta privada brasileira possui basicamente dois campos de produtos televisivos: o da ficção e o da realidade. Ao abordar sobre os formatos na televisão, Kilpp (2003) os separa, em princípio, como documentais (realidade) e ficcionais (criação). Na categoria ficcional, as tramas dos programas giram em torno do inventado. Neste gênero os fatos, histórias e personagens (pessoas) dos textos e imagens são “verdadeiramente imaginários”, pois não existe relação direta com a realidade.

Porém, apesar de existirem esses dois gêneros, Kilpp (2003) lembra que um programa televisivo pode ser híbrido, ou seja, o ficcional e o documental podem se apresentar em um único formato. Por outro lado, Balogh (2002) destaca que os programas de formato ficcional já são híbridos, pois utilizam da linguagem de outros meios:

O que hoje se rotula hoje como “ficcional televisual” é, na realidade, o resultado de várias atividades culturais cujas origens se perdem no tempo. Os formatos ficcionais na TV são herdeiros num vasto caudal de formas narrativas e dramáticas prévias: narrativa oral, a literatura, a radiofônica, a teatral, a pictórica, a fílmica e a mítica, entre outras. (BALOGH, 2002, p. 32)

Os produtos ficcionais mais comuns na televisão são programas humorísticos e alguns programas de auditório, telenovelas, seriados, minisséries. Segundo Balogh (2002) as minisséries são classificadas como o “ponto alto” da ficção, considerado o formato mais completo no ponto de vista da estrutura dramática. Ao longo dos quarenta anos, de acordo com Mungoli (2013), as minisséries desenvolveram recursos temáticos, estéticos e discursivos que os tornaram produtos diferenciais no meio televisivo. Além disso, observa o autor:

A minissérie é geralmente exibida após as 22h o que pressupõe um público com mais opções de lazer que o da novela e, portanto, mais exigente. Costumam ser exibidas nos cinco dias da semana por uma ou mais semanas consecutivas. As estrangeiras são bem mais curtas, as brasileiras são extensas, algumas chegando a ter mais de trinta episódios. (BALOGH, 2002, p. 96)

A este respeito, para Wolton (2004) esse público mais exigente se classificaria como telespectador de “cultura de elite”. Público que possui outras formas de entretenimento como

livros, teatro, música, pintura, ópera, artes plásticas e, assim, não necessita necessariamente da televisão para adquirir conteúdo cultural.

De todo modo, na busca de interlocução com o grande público, percebe-se que, no campo da ficção, é comum encontrar minisséries oriundas do gênero literário, ou seja, o “formato recorre frequentemente à adaptação de obras literárias nacionais consagradas como gênero preferencial (romances)” (BALOGH, 2002, p. 96).

Hutcheon (2006) explica que de acordo com o dicionário, adaptar significa ajustar, alterar, fazer adequado, podendo ser feito de diversas maneiras. Porém, para além disso, a adaptação pode ser descrita como a transposição reconhecida de um trabalho ou trabalhos; como um ato criativo e interpretativo de apropriação/resgate e também como um compromisso intertextual estendido com o trabalho adaptado.

A adaptação é uma derivação, um trabalho que é o segundo, sem ser secundário, pois apresenta novos elementos em sua composição inexistentes no original. O ‘trabalho derivado’ significa, em síntese, que é baseado em trabalhos preexistentes, remodelado e transformado, fazendo surgir um novo trabalho relacionado ao anterior. “When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or Works”⁶ (HUTCHEON, 2006, p. 6).

De acordo com Gérard Genette (1982) apud Hutcheon, (2006), a adaptação pode ser chamada de texto do “segundo grau”, pois é criada e recebida em relação a um texto preexistente. Esse segundo trabalho, porém, não é menosprezado pelos autores, podendo ser, inclusive, um melhoramento do texto anterior. Caso o receptor já conheça o trabalho original, quando em contato com a adaptação, pode ser tomado por uma onda nostálgica, pois já tem conhecimento prévio do assunto tratado. “If we know that prior text, we always feel its presence shadowing the one we are experiencing directly”⁷ (HUTCHEON, 2006, p. 6)

Partindo dessas concepções de transposição, Hutcheon, (2006) identificou três formas de se falar em adaptação. A primeira, vista como uma entidade ou produto formal, (...) an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. This “transcoding” can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of

⁶ Quando chamamos um trabalho de adaptação, nós abertamente anunciamos sua evidente relação com outros trabalhos, ou trabalho. (HUTCHEON, 2006, p. 6, tradução nossa).

⁷ Se nós conhecemos o texto antecedente, nós sempre sentimos sua presença sombreando aquele que nós estamos experimentando diretamente (HUTCHEON, 2006, p. 6, tradução nossa).

view, for instance, can create a manifestly different interpretation. Transposition can also mean a shift in ontology from the real to the fictional, from a historical account or biography to a fictionalized narrative or drama⁸ (HUTCHEON, 2006, p. 7).

Já a segunda forma é como um processo de criação, no qual a transposição envolve a (re)interpretação e a (re)criação, realizando assim um ato de apropriação e resgate. Finalmente, temos a terceira forma que visa a perspectiva de seu processo de recepção: “adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptations (as adaptations) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation”⁹ (HUTCHEON, 2006, p. 8).

Já Pucci (2001) sinaliza que adaptação trabalha com linguagens e recursos diferentes, pois, no caso da minissérie, adaptar é operação de transformar um texto verbal em um produto audiovisual. Como explica Balogh (2002), a produção de uma adaptação exige uma pesquisa prévia, que vai além do conhecimento da obra adaptada, já que em muitos casos há a necessidade do uso de recursos técnicos para manter a fidelidade ao e o tempo que se passa no trabalho transposto, e assim: “Por se tratar de uma adaptação de obra literária, espera-se que fiquem visíveis os elementos narrativos e de linguagem audiovisual que possam ter sido trabalhados de forma diferenciada”. (PUCCI, 2011, p. 215)

Além disso, de acordo com Müller (2010), adaptar as obras literárias para a televisão se tornou uma espécie de função das minisséries, o que faz a mídia televisiva ir além da simples busca de audiência:

Esta suposta função torna a minissérie algo necessário para a programação da televisão aberta, como uma maneira de divulgar essas importantes obras literárias e até pode ser entendida como forma de incentivo à leitura. (MÜLLER, 2010, p. 2)

Reimão (2004) apud Müller (2010) destaca que quando um livro é adaptado para o veículo midiático da televisão pode ocorrer a legitimação da TV como produtor de cultura nacional, o que para Wolton (2004) é o papel ao qual as televisões generalistas deveriam estar destinadas, pois “a televisão é a única atividade compartilhada por todas as classes sociais e

⁸ (...) uma adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de um trabalho, ou trabalhos, em particular. Essa “transcodificação” pode envolver alteração de meio (um poema para um filme) ou gênero (um épico para uma novela), ou uma mudança de quadro e assim de contexto: contar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação manifestamente diferente. Transposição pode também significar uma alteração na ontologia do real para o fictício, de uma consideração histórica ou biografia para um drama ou narrativa ficcional. (HUTCHEON, 2006, p. 7, tradução nossa).

⁹ a adaptação é uma forma de intertextualidade: nós experimentamos a adaptação (como adaptações) como palimpsestos através de nossa memória de outros trabalhos que ressonam pela repetição com variação (HUTCHEON, 2006, p. 8).

por todas as faixas etárias, estabelecendo, assim, um laço entre todos os meios” (WOLTON, 2004, p.135).

2. Correlações na prática da adaptação: técnicas da obra literária e televisiva

Antes de se avançar é importante entender que, como já lembrou Balogh (2002), a ficção na televisão é o resultado de várias atividades culturais de formas narrativas e dramáticas prévias. E isso, de acordo com Hutcheon (2006), já é uma transposição, “writ large, adaptation includes almost any act of alteration performed upon specific cultural works of the past and dovetails with a general process of cultural recreation”¹⁰ (FISCHLIN and FORTIER 2000, p. 4 apud HUTCHEON, 2006, p. 9).

Aqui pauta-se o método conhecido como transmídia, “[...] onde os elementos integrais da ficção são sistematicamente dispersos através de múltiplos canais de distribuição para criar uma experiência unificada e coordenada de entretenimento.” (JENKINS, 2006 apud ARNAULT et al, 2011, p.10).

Numa perspectiva semelhante, para Müller (2010), a transmídia é resultado do engajamento do público com a própria história contada. Para Wolton (2004) o telespectador precisa estar, de alguma forma, realmente envolvido com o conteúdo televisivo. No caso da minissérie, como de obra de ficção, o clima criado pela obra pretende envolver o público, visando um retorno financeiro. “A audiência colabora com o desenvolvimento da história, obtendo resultado positivo e levando à transversalização (ato associado a atravessar vários meios, difusão). Uma comparação visual entre conexões de conteúdos multimídia, crossmídia e transmídia.” (ARNAULT et al, 2011, p. 8)

No âmbito a discussão sobre o fenômeno da transmídia, faz-se necessário entender o conceito de intertextualidade, visto que ambos se correlacionam diretamente em seu conjunto de significâncias. Assim:

Intertextualidade é a capacidade do produto de uma mídia (livro, filme, videogame, etc.) de citar direta ou indiretamente, por meio de repetição, paráfrase ou outro recurso linguístico, uma cena de filme, um trecho de obra literária, uma frase musical. É um processo em que um texto “cita, de modo mais ou menos explícito, uma cadência, um episódio, um modo de narrar

¹⁰ Em larga escala, a adaptação inclui quase qualquer ato de alteração realizada acerca de trabalhos culturais específicos do passado e se encaixa com um processo geral de recreação cultural (FISCHLIN and FORTIER 2000, p. 4 apud HUTCHEON, 2006, p. 9)

que imita o texto de outrem”. (ECO, 1989, apud ARNAULT et al, 2011, p. 10).

A elaboração do projeto de transmídia ocorre a partir de uma história principal, um produto ou serviço, uma personagem, que tragam conteúdo envolvente, e com ele são usados elementos de outras atividades para aumentar a intensidade de determinado momento do projeto em execução:

Utilizando como exemplo um romance, sua história gira em torno das personagens principais utilizando ferramentas de envolvimento como, por exemplo, uma trilha musical marcante, que poderá fazer toda diferença no resultado final. Com esta ferramenta, pode-se, por exemplo, descrever a história através da letra da música, que pode ser utilizada como o conteúdo principal ou de algum fato marcante ou hilário ocorrido no decorrer da trama. (ARNAULT et al, 2011, p. 11)

Ainda pautando essa conexão de conteúdos, de acordo com Todorov (2006) a obra literária não pode ser considerada “original”. Já que todo o seu processo de produção está ligado a uma rede de relações, estabelecidas entre ela e outros trabalhos do mesmo autor, bem como, obras do mesmo gênero e da época de sua elaboração.

Desta forma o que podemos chamar de estrutura literária se manifesta “tanto nas relações entre as personagens, quanto nos diferentes estilos de narrativa, ou no ritmo”(TODOROV, 2006, p. 41), como entre outros elementos. Um dos pontos a se destacar é que o que se refere à temporalidade de uma obra, que pode ser organizada em duas partes, em princípio, incompatíveis:

Poder-se-ia definir a primeira como aquela em que predomina a problemática do homem colocado diante do mundo ou, em termos freudianos, o do sistema percepção-consciência. Pertence à segunda o tema das relações inter-humanas, o que nos remete ao sistema dos impulsos inconscientes. (TODOROV, 2006, p. 22)

Além disso, a literatura é um código, um sistema de signos, que se utiliza de traços de outras linguagens, porém se articula com qualquer outro código, como por exemplo, o das artes.

Por outro lado, e nisso ela se distingue das outras artes, constrói-se com a ajuda de uma estrutura, isto é, a língua; é pois um sistema significativo em segundo grau, por outras palavras, um sistema conotativo. (TODOROV, 2006, p. 32).

Para Preti (1991), apesar de tratar-se do uso do mesmo código linguístico, a língua portuguesa (no caso em questão), o ato de falar difere-se do ato de escrever, tanto na estruturação narrativa como no aspecto interativo. Ao escrever, um autor realiza um ato solitário, para um leitor virtual, que ele não conhece, assim: existe ainda,

A escrita é descontextualizada do sentido de que não depende de uma situação de comunicação que incida diretamente sobre o ato de escrever, [...] que se deve existir um sistema operacional comum entre escritor que extrapole os limites do texto, sem o qual a comunicação de torna difícil e até impossível. (PRETI, 1991, p.233)

Assim, o trabalho escrito deve ter mais atenção a aspectos que não importam, nem incidem do mesmo modo na linguagem oral. No escrito, exige-se o cumprimento de regras da chamada norma culta, mesmo quando o escritor tenta aproximar a obra da linguagem popular e da fala. Conforme argumenta Preti (1991), as formas de linguagem falada são contextualizadas e utilizam recursos de natureza linguística e situacional, inclusive na televisão:

O estilo do discurso da televisão, escrito para ser lido, resulta, antes de mais nada, num impasse: oral se revela elaborado, segundo as convenções mais rígidas da gramática, aproximando-se da língua escrita, ora demonstra claramente sua intenção de aproximar-se da linguagem falada, na sua sintaxe mais livre, na alta incidência de gíria e até de vocabulários chulos. (PRETI, 1991, p.234)

Entretanto, Preti lembra que, apesar desta característica da televisão, alguns gêneros de programas televisivos, necessitam de uma configuração marcada por um estilo verbal mais planejado e cuidadoso com “pequena ocorrência de repetições, estrutura sintáticas mais de acordo com as regras gramaticais, levando a um resultado que definimos com uma linguagem falada culta mais tensa, própria das situações formais” (PRETI, 1991, p.234).

Desta forma estes gêneros devem levar em conta os públicos que pretende atingir. Kilpp (2003) aponta, ao analisar Machado (2000), que cada programa é produzido dentro de uma “esfera de intencionalidade” para atingir determinado segmento. Partindo disso “a mensagem linguística da televisão deve levar em conta a categoria, o tipo de audiência, que

regula não só o desenvolvimento do tema, mas também as características da linguagem utilizada” (PRETI, 1991, p.232).

A esse respeito, Preti (1991) traça que os programas que possuem essas características são os gêneros educativos e noticiosos. Que nos programas ficcionais pode ocorrer da mesma forma ou com outros recursos, como já explicado anteriormente, o uso das linguagens do som, iluminação, elementos de cena. Esses elementos, como explica, Balogh (2002), ajudam os programas televisivos na interpretação dos conteúdos a serem passados, já que o formato televisivo possui uma forma de lidar com as referências de tempo e de espaço diferente de outros meios, como dos livros por exemplo.

3. Da literatura à televisão: a adaptação finalizada

Como expressão significativa da ficção televisiva brasileira, a minissérie “Capitu” atende as requisições desse formato. A produção foi adaptada de uma das maiores obras da literatura clássica brasileira, “Dom Casmurro”, de Machado de Assis, tornando-a repertório audiovisual cultural e educacional do grande público, à medida que retoma e recria um contexto sócio-histórico até então desconhecido para a maior parte da audiência televisiva.

A minissérie, também, utiliza elementos da narrativa fílmica e teatral, talvez até com um pouco de exagero, traçando um projeto transmidiático, dentro de um produto intertextual. Os recursos estéticos empregados são refinados, justamente para lembrar o período em que a história supostamente aconteceu, assim como a época em que viveu e escreveu o autor. Observa-se que esse emprego ocorre na roupa dos personagens, nos objetos do cenário, nos sons e/ou músicas de ambiente, e na própria fala dos personagens, de “época”.

Os elementos citados, além de definirem a elegância e estilo rebuscado do produto, caracterizam a intensidade como é tratada a adaptação e a busca pela fidelidade. Nitidamente, a minissérie é uma adaptação que firmou compromisso com a obra original. A produção realizou uma apropriação e um resgate de todos os ângulos e recursos que Machado Assis empregou na obra escrita, apesar das diferenças dos meios, considerando-se o texto original e o texto de “segundo grau”.

A minissérie é dividida em cinco episódios e subdividida em capítulos, sendo os mesmos capítulos do livro. Para esta análise utilizou-se do livros/minissérie os trechos “Olhos

de ressaca”, “O penteado” e “Sou homem!”. Os três capítulos foram desenvolvidos no segundo episódio da minissérie.

O cenário de toda a produção lembrava o teatro e as luzes, o cinema. Este diálogo entre tais elementos pode estabelecer relações dialógicas entre o estilo Machado e a televisão. Assim, foram conservados a narrativa e o ritmo do livro na televisão. O “palco” televisivo proporcionava à minissérie a manutenção de uma característica típica de Assis e altamente explorada em “Dom Casmurro”: a interrupção da narrativa para a utilização de comentários do narrador, sobre determinado acontecimento ou comentários destinados aos seus leitores. Inclusive pode-se notar, tanto no livro como na minissérie, o uso da expressão “querido leitor”, mantendo um diálogo entre Dom Casmurro e aquele que lê o livro, mesmo que na televisão esteja se dirigindo ao telespectador.

O livro é narrado em primeira pessoa, e conta sua própria história de vida. Além disso, utiliza duas nomenclaturas para referir-se ao mesmo personagem. Quando jovem, o narrador se reconhece por “Bentinho”, já quando velho (e é nessa idade, após todos os fatos ocorridos, que ele resolve contar a sua história de vida para o leitor) nomeia-se de Dom Casmurro. Esse jogo de nomes é explicado durante o romance e bem explorado na minissérie. Nesta, quem conta a história continua sendo Dom Casmurro, porém, durante suas lembranças o autor/narrador põe em cena outro personagem para caracterizá-lo jovem, ou seja, o papel de Bentinho.

Machado de Assis, em vários momentos, deixa seu narrador divagar por sua história, e conversar com quem a lê. No “palco” televisivo, o protagonista pode realizar as mesmas interrupções do livro. Em determinado momento do trecho analisado, a personagem central interrompe a narrativa para lembrar-se de um fato passado, ou seja, o tempo não é vivido, nem tratado, no seu modo linear. Faz-se, sim, uma viagem no tempo de acordo com a referência às lembranças do próprio personagem narrador.

Na adaptação, por exemplo, na primeira cena do capítulo “Olhos de Ressaca”, Dom Casmurro está escondido atrás de lençóis, relatando suas lembranças, quando, em *off*, marra “Eu me lembrara da definição que José Dias dera a eles” (vide decupagem em anexo). Na cena seguinte reaparece Bentinho jovem junto de Capitu, e a narrativa volta a seguir sua linearidade. Em outros momentos ainda, o narrador em sua velhice observa-se novo ao lado de Capitu.

Porém, a análise da minissérie observou que, apesar de transpor a obra escrita à linguagem audiovisual ao máximo, a minissérie precisou realizar ajustes. Nem em todos os momentos, a narrativa de Bentinho, presente no livro, era mostrada na minissérie. Foi necessário, por uma série de diferenças entre os dois meios, principalmente as relativas ao tempo e espaço narrativos, escolher quais os pontos-chaves que precisariam ser explorados durante a narração.

As cenas em que o narrador não realizava mudança alguma de tempo ou interrupção, a imagem, associada ou não a sons e/ou músicas, é responsável pela condução da interpretação. Como na cena do beijo, entre Bentinho e Capitu, o narrador não aparece. Na composição da cena, o desenrolar dos fatos, a expressão dos personagens e a música ao fundo, transparecem tudo o que o narrador sentiu naquele momento, que estão descritos apenas no livro.

Ao longo da minissérie, a linguagem oral manteve-se de forma semelhante à escrita. As conversas dos personagens no livro são transpostas para a minissérie. O estilo verbal, as palavras usadas e a forma culta de se falar são os mesmos nos dois meios.

No primeiro trecho “Olhos de ressaca”, o protagonista, Bentinho ao chegar na casa de Capitu pergunta à dona Fortunata, mãe de Capitu, sobre a moça. Conforme o livro, a mãe responde: “- Está na sala penteando o cabelo, disse-me; vá devagarzinho para lhe pregar um susto.” (ASSIS, 2005, p.56).

No livro o diálogo se passa após o texto narrativo introdutório da situação que, na minissérie, é representado por imagens, junto a sons ambientes. Por esse motivo, uma pequena alteração é feita na resposta de Dona Fortunata, para melhorar o entendimento do contexto: “Capitu está na sala penteando o cabelo// Vá devagar para que pregue um susto//”.

A partir disso, ressalta-se o impasse e a diferenciação que a escolha da manutenção dessa linguagem causa. Como observado anteriormente, existe na oralidade televisiva a tendência de se repetir as informações e se usar uma linguagem mais coloquial. A minissérie, entretanto, quebra essa tendência.

Os diálogos dos personagens utilizam uma linguagem culta e são semelhantes aos do livro, o que reflete a tentativa de manter a rede de relações estabelecidas pelo autor entre trabalhos do mesmo gênero, e sua época de elaboração. Porém, como observado, o hibridismo dos estilos na televisão, o uso de elementos de outros meios, a própria ação de adaptar se encaixa em um processo de recriação cultural. Processo este, o do trabalho derivado, que mais uma vez sofre interversões com as suas redes de relações.

Para, além disso, pode-se constatar que o formato, por ser de ficção, não precisa se preocupar com a repetição de dados. Os recursos de composição de cena, imagens, interpretação gestual dos personagens e/ou o som ambiente, reforçam o conteúdo da produção.

A transposição procurou seguir o ritmo e o “clima” da obra. “Dom Casmurro” é famoso, por ter um final ambíguo, sem solução. O jogo do uso dos elementos de cena de outros meios, cinema e teatro, pautou, justamente, retratar na minissérie essa dualidade presente no romance. O processo transmidiático da adaptação favoreceu, assim como no livro, a abertura para sua interpretação, por meio das estratégias narrativas e recursos discursivos intertextuais.

Desta forma, pelo uso de recursos de outros meios mais “cults” como o cinema e o teatro, além da apropriação de uma das grandes obras literárias com alta carga cultural, entende-se que o trabalho realizado em “Capitu” visa apresentar ao público o desenrolar dos fatos, de forma diferente do que pretendia o romance. E isso reflete no objetivo mais amplo que a simples busca por audiência. A minissérie realiza, assim, um laço social, idealizado por Wolton (2004) como sendo o papel principal das televisões abertas, notadamente, as emissoras públicas. Vale ressaltar que, nesse caso, vai muito além do que o autor propõe, pois se trata de uma veiculação por parte de uma emissora privada, cuja função cultural-educativa é realizada de forma mais tímida, claro, além de exercida em horários menos acessíveis, como no caso da minissérie “Capitu”.

Conclusão

Apesar de atender os elementos do formato presentes em minisséries (capítulos curtos de poucos episódios, apresentados após o horário nobre – telenovela), a produção de “Capitu” foge aos padrões conhecidos, pois volta sua linguagem para a escrita literária presente na obra machadiana, atrelando-a a encenações teatrais. Assim, ela não busca manter uma relação direta com a realidade, mas incitar o sentimento lúdico no telespectador utilizando recursos descritivos presentes no romance.

Participando do formato minissérie, ela se insere no “ponto alto” da ficção pela forma como foi desenvolvida. Desse modo, ela ultrapassa o patamar padrão de produções desse gênero, à medida que incursiona num universo culto da literatura brasileira, transpondo-o aos

telespectadores. Além dos aspectos já analisados sobre a linguagem, conseguiu manter a compreensão do livro, deixando a dúvida da traição para o telespectador, utilizando-se de recursos audiovisuais que reúnem formas cinematográficas e teatrais.

Por isso, essa minissérie cumpre o papel que a televisão deve ter, o de laço social, com o intuito de trazer cultura, mostrar o Brasil para o Brasil, juntar e transmitir ensinamentos à população. Ela alcança esse papel ao contar uma história que relembra a cultura de outra época, utilizando para tanto o livro “Dom Casmurro”, um clássico da literatura brasileira.

O simples fato de ser uma adaptação de um clássico já aponta o cumprimento desta função social, como elemento gerador ou ponte de inspiração. Além disso, “Capitu” mostra um lado que é pouco explorado pela televisão. De modo geral, esta mídia tem um maior interesse em exibir histórias comuns, em outros sub-gêneros que dão maior retorno de público. Porém, com esta adaptação em forma de minissérie foge da lógica de mercado, pautada pela busca exclusiva da audiência, e leva noções teatrais, históricas e literárias para boa parte da população que não possui contato direto com essas áreas.

Constata-se, portanto, em termos do teor abordado, a fidedignidade da produção audiovisual com a obra literária. Esta não se alicerça às características comuns dos programas televisivos, mas cumpre a função social primordial da TV generalista; a de disseminar cultura e educação a todas as classes sociais.

Referência

ASSIS, Machado. Dom Casmurro. In: **Obras Completas de Machado de Assis**. vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994. Disponível em:

<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm08.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2013

ARNAUT, Rodrigo; NOGUEIRA, Fernanda, et. al. A era transmídia. In: **Revista Geminis**, Ano 2 - n.2, 2011. Disponível em:

<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/93/pdf> Acesso em: 30 ago. 2013.

ARAÚJO. Griffith, Eisenstein e Vertov: do cinema à linguagem da televisão. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação na Região Norte**, IX., 2010, Rio Branco.

Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2010/resumos/R22-0267-1.pdf>. Acesso em: 13 de setembro de 2013

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.



CAPITU. (<https://www.youtube.com/watch?v=iJHpVy-8MVI>). Acesso em: 12 set. 2013

MÜLLER, Karin. Rede Globo 1982 – 2010: a divulgação de obras literárias através das minisséries adaptadas. In: **Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação (Celacom)**, 14., 2010, São Paulo. Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/55-Rede%20Globo%201982%202010_KarinMuller.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2013.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. “Eu vi um Brasil na TV”: temas e produção de sentidos de identidade em minisséries brasileiras. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXVI., 2013. **Anais...** Manaus, 2013. CD 1

PRETI, Dino. A linguagem da TV: o impasse entre o falado e o escrito. NOVAES, Aduto. **Rede imaginária: televisão democrática**. São Paulo: Companhia das letras, Secretaria Municipal da Cultura, 1991.

PUCCI, Jr., Renato Luiz. A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos. **Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 2, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/258/pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2013

KILPP, Suzana. **Ethnicidades Televisivas- sentidos identitários na TV**: moldurações homológicas e tensionamento. São Leopoldo:EdioraUnisinos, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WOLTON, Dominique. **Pensar a Comunicação**. Editora Universidade de Brasília, 2004.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. London: Routledge, 2006.