

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

UZIEL MOREIRA DOS SANTOS

DE “DOM CASMURRO” À “CAPITU”: PROCESSO E PRODUTO DE UMA
ADAPTAÇÃO

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2014

UZIEL MOREIRA DOS SANTOS

**DE “DOM CASMURRO” À “CAPITU”: PROCESSO E PRODUTO DE UMA
ADAPTAÇÃO**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria Aparecida Junqueira.

SÃO PAULO

2014

Banca Examinadora:

AGRADECIMENTOS

A Deus, sobre todas as coisas, pelas bênçãos sem fim.

Aos meus pais, Elizete e Davi, pelo apoio que me possibilita ter coragem para enfrentar os desafios da vida.

À professora Maria Aparecida Junqueira, pela orientação eficiente e extremamente humana. Sem a sua ajuda, este trabalho não teria sido possível.

À professora Juliana Loyola, que muito me ensinou sobre o fenômeno da adaptação e muito me inspirou com sua personalidade marcante.

À professora Elisabete Alfeld, que, de maneira incisiva, mas bastante gentil e coerente, apontou novos caminhos para maior aprofundamento deste trabalho.

À professora Maria José Palo, pelas indicações de leitura e incentivo.

À professora Vera Bastarzin, pelas aulas dinâmicas e desafiantes.

À professora Maria Rosa, responsável por me apresentar outros modos de ver o mundo.

À Ana Albertina, secretária do Programa LCL, por sua eficiência, amizade e alegria.

Às professoras do ensino médio, Daina Teixeira, Maria Rita Barbosa e Juciene Nascimento, que me inspiraram a seguir o caminho das Letras. E ao professor Davi Oliveira, que durante a faculdade, conservou meu interesse pela literatura.

A Josadaque Mota, por ter me acolhido em sua casa durante os primeiros meses da minha estadia em São Paulo. E à Maiana Muricy, pelos dois meses serenos em que dividimos apartamento.

A Ricardo Farah, do Site Pop, por confiar no meu trabalho e compreender minha limitações de horário; e à Ângela Scipelliti, do Colégio Pedroso e Oliveira, pela oportunidade e compreensão em minhas decisões.

A todos os meus colegas do mestrado, em especial: Simone Sanfelice, com quem fiz amizade no primeiro dia da seleção, Clíce Salles e Guilherme Sakai, pela disposição em ajudar. Aos amigos, Elisângela Ribeiro e Laécio Rocha pela prestatividade. E também às minhas vizinhas mestradas: Luciana Amaral e Mary Rocha.

SANTOS, Uziel Moreira dos. **De “Dom Casmurro” à “Capitu”: processo e produto de uma adaptação.** Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2014. 107 p.

RESUMO

Esta pesquisa consiste em analisar a adaptação do romance **Dom Casmurro**, de Machado de Assis, para a microssérie televisiva **Capitu**, dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Pretende-se expor e analisar semelhanças e diferenças entre as obras escolhidas, assim como investigar as escolhas e os procedimentos realizados em diálogo com a teoria e a prática daquilo que corresponde ao cerne das adaptações. Para tanto buscou-se responder as seguintes questões-problemas: como foram adaptados os elementos narratológicos e as especificidades literárias do romance **Dom Casmurro** para a microssérie **Capitu**? Como situar as mudanças entre original e seu palimpsesto midiático, levando em conta o contexto dicotômico que ronda o fenômeno da adaptação? Quais procedimentos, empregados nessa adaptação, resultaram em possibilidades artísticas para o produto televisivo? Para averiguar a legitimidade de tais afirmações, foram revisitados os estudos a respeito do fenômeno em análise, assim como as normas da linguagem televisiva e cinematográfica, respeitando o gênero transmidiático assumido na micro-série **Capitu**. Foi analisado também o modo como a narrativa e as especificidades literárias em **Dom Casmurro** foram trabalhadas pelo diretor, tal qual os recursos audiovisuais criados que apontam para o nível de complexidade da leitura realizada pelo adaptador sobre o original. Nesse sentido, foi selecionado o núcleo teórico-crítico que teve como principais autores: Robert Stam, Linda Hutcheon, Linda Seger, Maria Ester Maciel, Ismail Xavier. Buscou-se, no decorrer de três capítulos, colocar tais pensadores em diálogo com o *corpus*.

Palavras-chave: Adaptação. **Dom Casmurro**. **Capitu**. Processo. Produto. Narrativa. Especificidades.

ABSTRACT

This research consists of analyzing the adaptation of the romance **Dom Casmurro**, by Machado de Assis, to the television micro-series **Capitu**, directed by Luiz Fernand Carvalho. It is intended to expose and analyze the similarities and differences between the chosen works, as well as the choices and procedures made inside dialogues with the theory and the practice of which corresponds to the core of the adaptations. For that, it was sought to answer the following questions-problems: how to adapt the narrative elements and the literary specifics of the novel **Dom Casmurro** to the micro-series **Capitu**? How to situate the changes between the original and its mediated palimpsest, taking into consideration the dichotomous context surrounding the adaptation's phenomenon? Which procedures, employed in this adaptation, resulted into artistic possibilities to a television product? To investigate the legitimacy of such information, a revision of the studies about the analysis phenomenon was performed, as well as a television and cinematographic language norms, respecting the trans-didactic genre embedded in the micro-series **Capitu**. It was also analysed the way in which the narrative and the literary specifics in **Dom Casmurro** were worked by the director, as well as the audiovisual resources created showing the level of complexity of the reading done by the adapter over the original. In this sense, it was selected a critical-theoretical nucleus composed of the main authors: Robert Stam, Linda Hutcheon, Linda Seger, Maria Ester Maciel, Ismail Xavier. In the course of three chapters, it was arranged for the thinkers to dialog with the corpus.

Keywords: Adaptation. **Dom Casmurro**. **Capitu**. Process. Product. Narrative. Specifics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Dom Casmurro com asas.....	26
Figura 2: Bento Santiago dentro de um trem moderno.....	28
Figura 3: Metalinguagem em cena do filme E La Nave Va , de Fellini.....	35
Figura 4: Cena similar ao cinema de Fellini em Hoje é Dia de Maria	36
Figura 5: Casarão que serviu de sede para todos os cenários.....	42
Figura 6: Cena do muro da casa de Capitu feito no chão com giz.....	44
Figura 7: Cena da morte de Escobar com telas de plástico representando o mar	45
Figura: 8 Capitu jovem dançando ao lado de Bento Santiago idoso.....	49
Figura 9: Efeito da “lente-Dom Casmurro” no enterro de Escobar.....	56
Figura 10: Figurantes de papelão.....	59
Figura 11: Créditos dos adaptadores em Tenda dos Milagres	66
Figura 12: Créditos de abertura em A Muralha	67
Figura 13: Quadro de Os excêntricos Tenenbaums	69
Figura 14: Créditos da minissérie O Idiota , de “Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski”	69
Figura 15: Sumário na abertura de Capitu	71
Figura 16: Intertítulo dividindo a sequência de Capitu	72
Figura 17: Frames da abertura: 00:05s, 00:47s, 00:54s, 01m03s.....	85
Figura 18: Frames da sequência inicial: 1m06, 1m11s, 1m13s, 1m15s.....	86
Figura 19: Fones de ouvido e <i>Ipods</i> na entrada do baile.....	88
Figura 20: Capitu com fones de ouvido no baile.....	89
Figura 21: Vestido de Capitu feito com peças de outros vestidos.....	91
Figura 22: Michel Melamed personificando a hibridez textual de Machado.....	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – Diferentes olhares sobre o fenômeno da adaptação	
1.1 – Hierarquia: literatura, cinema, televisão.....	13
1.2 – Contexto teórico-crítico da adaptação.....	15
1.3 – Conceitos e facetas da adaptação.....	19
CAPÍTULO II – A adaptação da narrativa	
2.1 – A narrativa e a visão de Carvalho.....	29
2.2 – O espaço na adaptação.....	38
2.2.1 – A cenografia em “Capitu”.....	41
2.3 – Tempo, ação e personagens na imagem-cristal.....	47
2.4 – Paratexto.....	59
2.4.1 – Informação genérica.....	64
2.4.2 – Peritexto metalinguístico.....	68
CAPÍTULO III – A adaptação de especificidades literárias	
3.1 – Além da narrativa.....	77
3.2 – Equivalências intersemióticas.....	81
3.3 – De “Dom Casmurro” à “Capitu”.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS: Atando duas pontas	94
REFERÊNCIAS	97
ANEXO	103

INTRODUÇÃO

Atualmente, tudo parece ser adaptação. Nas muitas possibilidades que o fenômeno abarca, a depreciação crítica é constante (HUTCHEON, 2011). Preconceituosamente, dissemina-se a ideia de que obras clássicas adaptadas para versões condensadas têm como único objetivo facilitar a leitura. Um exemplo dessa espécie de produto é a versão reduzida de **Os Miseráveis**, assinada por Walcyr Carrasco (2010). Também é vista com desconfiança, a adaptação de clássicos para histórias em quadrinhos, caso de **Memórias de um Sargento de Milícias**, de Manuel Antônio de Almeida (2008), que ganhou uma versão desenhada por Lailson de Holanda Cavalcanti (2008). Há ainda romances que têm o gênero adaptado, exemplo de **Orgulho e Preconceito [Pride and Prejudice]**, de Jane Austen (2010), que se tornou um romance de humor gótico intitulado **Orgulho e Preconceito e Zumbis [Pride and Prejudice and Zombies]**, na releitura de Seth Grahame-Smith (2008). No campo cinematográfico existem as refilmagens e, na televisão, os *remakes*, novelas de décadas passadas que voltam atualizadas.

O modo mais difundido do fenômeno da adaptação é o transporte de um texto do código literário para uma arte performática¹, como é o caso de um romance que vira filme, teatro, ópera. O inverso também ocorre: textos performáticos que se tornam romances, como **Eu sei que vou te Amar**, de Arnaldo Jabour (2007), livro derivado do seu filme homônimo de 1986. Há ainda produções cinematográficas que dão origem a *videogames*, e *games*, a franquias fílmicas, como **Resident Evil**, dirigido por Paul W. S. Anderson (2004).

Entre tantas variantes do fenômeno da adaptação, este trabalho se volta para a adaptação da literatura para a televisão. Ao revisitarmos historicamente a relação entre literatura e cinema, observamos que este, em seus primórdios, apoiou-se na literatura, seja no material ficcional, seja na busca de credibilidade para se firmar como uma nova e respeitável arte. Em pouco tempo, a cinematografia se difundiu a ponto de influenciar a literatura em seus meios de expressão, como bem pontua Roland Barthes (1973). De igual modo, a televisão, em seus primeiros anos de teledramaturgia, buscou na literatura prestígio e legitimidade cultural (BALOGH; MUNGIOLI, 2009). Embora inicialmente tenha sido contaminada pela linguagem literária e cinematográfica, hoje a TV também exerce influências sobre o cinema

¹ Trabalhando com o modo de engajamento Contar ← → Mostrar, Linda Hutcheon (2011) distingue o meio impresso do meio performático que engloba cinema, televisão, *videogame*, teatro, ópera, etc.

(FECHINE; FIGUERÔA, 2009) e a literatura. É devido à consciência do intercâmbio entre os códigos, algo ainda mais evidenciado em tempos de transmediação (LOPES et al., 2009), que nosso trabalho recorre a outros veículos midiáticos.

Ao falar em adaptação, sempre surge um impasse: adaptação audiovisual não consegue transcrever o livro de forma fiel. Embora haja pontos de intersecção, a divergência do papel hierárquico entre as artes tem problematizado o fenômeno. Estudiosos vêm debatendo o assunto sem chegar a um consenso. Ora consideram o produto inferior ao original, ora igualam sua importância, ora explicitam a diferença estrutural em cada um dos campos.

Antes de tudo, são linguagens diferentes, além disso, seria impossível filmar linha por linha. Todavia, apesar da diferença entre palavra e película, há elementos fílmicos que correspondem ao textual, realizando, o filme, uma releitura fiel da obra. Esta é a preocupação dos pesquisadores que fazem parte da chamada “Perspectiva Poética da Fidelidade”.

Para determinado público, uma imagem vale por mil palavras; para outro, uma palavra vale por mil imagens. Para o público da primeira vertente, é possível assistir a um filme baseado em um livro e não se sentir traído. Os atuais estudos sobre o tema convergem para esta compreensão do poder da imagem, na qual nenhuma adaptação se restringe a um resumo, como espera o público da segunda vertente. Pelo contrário, o roteiro exige transgressão, combinação e até mesmo recriação, pois para esta corrente, intitulada “Perspectiva Poética da Recriação”, todo produto adaptado é um novo material e deve ser julgado como tal.

Inicialmente, os estudos sobre adaptação eram dominados pela Perspectiva Poética da Fidelidade, que, para muitos teóricos contrários, como Ismail Xavier (2003), limita e avalia a adaptação de acordo com o grau de fidelidade com o original. Esta noção de fidelidade vem sendo desacreditada pela atuação da Perspectiva Poética da Recriação que prega o dialogismo entre as obras, visto o produto desdobrado não ser igual ao original, pois a mudança de código implica outra espécie de material.

Segundo Juliana de Fátima (2010), esta dicotomia entre as perspectivas da adaptação foi primeiramente exposta por Peña-Ardid e depois afirmada por Andrew. Nesse debate, escritores como Viginia Woolf e Jean Cocteau defendiam que o filme deveria ser fiel ao romance, enquanto estudiosos como Boris Eichenbaum, George-

Albert Astre e Gilbert Durand defendiam a ideia de recriação e interdependência entre cinema e literatura.

Pensando nesse contexto crítico e teórico do fenômeno, nossa pesquisa tem como *corpus* duas obras de códigos distintos, uma do campo da literatura e outra do audiovisual, mais precisamente da televisão. Trata-se, pois, do original e de sua adaptação. São elas: **Dom Casmurro**, publicada em 1900, do canônico escritor Machado de Assis (1955), e **Capitu** (2009), microssérie do diretor Luiz Fernando Carvalho, exibida pela Rede Globo entre 9 a 13 de dezembro de 2008.

A escolha de tal *corpus* se pautou pelo interesse em estudar uma adaptação recente e baseada em um clássico. Também pesou o fato de **Capitu** ser um material feito para a televisão. Assim, temos a oportunidade de estender a questão do fenômeno da adaptação a este aparato tecnológico que geralmente é excluído ou esquecido dos estudos sobre o tema que, comumente, concentram-se em produções concebidas para o cinema. Além dessas razões, a escolha também se deu pela complexidade e riqueza de ambas as obras, as quais, acreditamos, são consistentes o suficiente para servir de análise às mais diversas problematizações.

Considerando os conflitos expostos sobre o fenômeno da adaptação – hierarquia, perspectivas e métodos –, elegemos para estudo as seguintes questões-problema: como foram adaptados os elementos narratológicos e as especificidades literárias do romance **Dom Casmurro** para a microssérie **Capitu**? Como situar as mudanças entre o original e seu palimpsesto midiático, levando em conta o contexto dicotômico que ronda o fenômeno da adaptação? Quais procedimentos, empregados nessa adaptação, resultaram em possibilidades artísticas para o produto televisivo?

Ao comparar as duas obras, o romance e a microssérie, temos como objetivos expor e analisar semelhanças e diferenças entre elas, assim como investigar as escolhas e os procedimentos realizados em diálogo com a teoria e a prática daquilo que corresponde ao cerne das adaptações. Acreditamos que a leitura eficaz do original influencia diretamente no modo como os elementos da narrativa e as especificidades da linguagem literária serão transportadas do código verbal para o não-verbal. Nesse sentido, quanto mais conhecimento o adaptador tiver do objeto literário, maior será a possibilidade de encontrar novas estratégias de conversão, atribuindo à adaptação midiática maior qualidade estética. O processo, nesse caso,

prova-se rico e complexo, enquanto o produto se distancia dos padrões, dos lugares-comuns da linguagem do veículo adaptador.

A fim de nos guiar a respeito da adaptação, principal conceito desta pesquisa, selecionamos como núcleo teórico: Robert Stam, Linda Hutcheon, Linda Seger, Maria Ester Maciel, Ismail Xavier, entre outros. Buscamos, no decorrer de três capítulos, colocar tais pensadores em diálogo com o nosso *corpus*.

O capítulo I, intitulado “Diferentes Olhares sobre o Fenômeno da Adaptação”, faz a exposição dos conceitos e contextualiza o fenômeno da adaptação – sua posição em relação às demais artes, seu alcance cultural, suas peculiaridades, sua utilização, assim como diferencia as características das principais perspectivas que predominam nos estudos da questão. Após o reconhecimento efetivo do tema, confrontamos empiricamente os principais mitos, preconceitos e pontos obscuros sobre o fenômeno, a fim de adentrar numa análise mais aprofundada.

O segundo capítulo, denominado “A Adaptação da Narrativa”, analisa as unidades narratológicas, os elementos que as artes de códigos diferentes têm em comum: espaço, tempo, personagens, enredo, paratexto. Por serem compartilhados entre os códigos, esses elementos possuem um histórico de utilização dentro da linguagem do audiovisual. Desse modo, não se restringe a comparar as diferenças e semelhanças de determinado item no original e em sua adaptação, mas também analisa como foi executado o elemento na microssérie em relação ao uso padrão na televisão e no cinema, já que antes da análise defendemos **Capitu** como um gênero experimentalmente transmidiático.

Por fim, o terceiro capítulo, intitulado “A Adaptação de Especificidades Literárias”, concentra-se nos elementos estranhos ao audiovisual, mas que, em se tratando de adaptação, espera-se que sejam convertidos semioticamente. A análise se debruça sobre aspectos específicos da linguagem literária, presentes em **Dom Casmurro**, buscando apreender como estes se encontram apresentados em **Capitu**.

CAPÍTULO 1: DIFERENTES OLHARES SOBRE O FENÔMENO DA ADAPTAÇÃO

Infelizmente a maioria das discussões sobre adaptação fílmica pode ser resumida pela charge do New Yorker em que Alfred Hitchcock uma vez descreveu para François Truffaut: duas cabras estão comendo um monte de filmes enlatados, e uma cabra diz para a outra, 'Particularmente, eu gostei mais do livro'. (NAREMORE, 2000, p. 2, tradução nossa).²

1.1 HIERARQUIA: LITERATURA, CINEMA, TELEVISÃO

Em um dos debates promovidos pelo Festival da Mantiqueira, realizado em junho de 2013, os escritores e roteiristas Lauro César Muniz, José Roberto Torero e Fernando Bonassi discutiram sobre a tumultuada relação entre literatura, cinema e televisão. Os discursos apresentados nessa mesa redonda reproduziram uma espécie de síntese do pensamento que predomina nesses três campos.

Ao ser questionado sobre as diferenças entre os códigos, o dramaturgo Lauro César Muniz (2013) comentou primeiro acerca da recepção: "São muito diferentes. O leitor acaricia o livro, dorme com o livro, é uma forma de fruição muito sensorial. O público do cinema é mais impaciente, quer ser conquistado logo". Ao falar sobre a televisão, meio com o qual se tornou conhecido do grande público, principalmente após o sucesso da telenovela **O Salvador da Pátria** de 1989, Muniz (2013) escancarou o discurso valorativo, fazendo uma analogia de cunho escatológico para marcar o quanto desprestigia a arte televisiva: "Quando faço teatro, eu me isolo, não quero que ninguém se meta. Você não quer ninguém do seu lado quando está fazendo cocô. Mas quando estou escrevendo para televisão, pode ficar do meu lado. É só um xixizinho".

O escritor José Roberto Torero (1999) – autor de **O Chalaça**, livro que "inspirou" o teledramaturgo Carlos Lombardi na realização de **O Quinto dos Infernos**, minissérie de 2002 – também possui trabalhos na área de adaptação. Sobre o fenômeno em questão, Torero (2013) comentou: "É excelente trabalhar com defunto. Machado é um cara sensacional e não reclama de nada". No entanto, apesar de atuar como roteirista para o cinema e a TV, destacou sua predileção pela literatura, fazendo uma afirmação taxativamente hierárquica: "O personagem de

² "Unfortunately, most discussions of adaptation in film can be summarized by a New Yorker cartoon that Alfred Hitchcock once described to Francois Truffaut: two goats are eating a pile of film cans, and one goat says to the other, 'Personally, I liked the book better'" (Nanemore, 2000, p. 2)

cinema não pensa. Ele mostra o que é pela ação. Não há o pensamento, reflexão interior. Por isso o cinema é inferior à literatura. [...] No livro você é sempre coautor. Você precisa imaginar as cenas, os personagens".

O escritor Fernando Bonassi (2013), que também possui trabalhos nas três plataformas, tentou explicar o porquê da literatura atraí-lo mais quando comentou sobre sua experiência ao roteirizar o filme **Cazuza** (2004), dirigido por Sandra Werneck e Walter Carvalho: "No **Cazuza**, por exemplo, a mãe dele queria preservar o filho, o produtor queria vender ingresso e a diretora queria fazer um filme de arte. E você fica no meio disso tudo. Já a literatura é o lugar da personalidade, onde assino e ninguém interfere".

A fala desses três profissionais da área serve como exemplo do cenário hierárquico em que essas artes narrativas estão inseridas. A literatura segue suprema no julgamento valorativo, como denota o discurso logofílico de José Roberto Torero, coincidentemente ou não, o que possui – entre os três – mais obras literárias no currículo. Se a literatura é *oconcur* em credibilidade e preferência artística, nas artes de caráter performático, também a escala hierárquica aparece. O teatro vem em primeiro lugar, como dá a entender o comentário de Lauro César Muniz, enquanto a televisão surge marginalizada na última colocação, e o cinema se mantém no meio-termo.

Nessa classificação dos quatro códigos, realizada por produtores, podemos inferir que a literatura é tida como superior por permitir maior liberdade artística, imaginativa, inúmeras possibilidades de conexões, construções subjetivas que visam à interiorização. Além disso, há a generalizada logofilia disseminada pela ideia de que a linguagem escrita corresponde ao que é culto e a linguagem oral ao que é indóuto.

Por ser o teatro uma arte performática mais comprometida com a reflexão do que com a ação, e dada a sua subjetividade e produção de difícil realização em termos econômicos, exigindo motivações consideradas artisticamente mais nobres que a financeira, ele se aproxima do cerne da literatura. Herda uma espécie de aprovação, enquanto que o cinema – com sua objetividade – é visto com ressalvas, e a televisão – com seu ultranaturalismo, produção a toque de caixa e público de massa – é a mais distante dos preceitos da literatura, portanto, desprestigiada como arte. O fenômeno da adaptação entra no meio desta conflitiva relação hierárquica

como um complicador, já que provoca uma ligação direta, que aponta para a equiparidade entre códigos, os quais, na prática, são valorizados desigualmente.

A superioridade axiomática da literatura e a inferioridade do cinema e da televisão, baseada em preconceitos primordiais como a iconofobia e a anti-corporalidade (STAM, 2006, p. 20), promovem o falso conceito de que a adaptação é o ato de se repetir histórias por falta de criatividade. Ademais, para uma parte da recepção, trata-se de um processo parasita de subtração, cujo produto final se mantém incompleto, já que não é puramente literatura nem puramente cinema nem TV.

Sobre esta questão hierárquica, Randal Johnson (2003, p. 41) sintetiza:

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre literatura e cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária original. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que freqüentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão profunda.

No entanto, esse problema não inibe a propagação do fenômeno em nossa cultura.

1.2 CONTEXTO TEÓRICO-CRÍTICO DA ADAPTAÇÃO

Independente do teor negativo que paira sobre o tema, o número de produções com roteiros advindos da literatura são impressionantes. A primeira edição do Oscar, realizada em 1929, já contava com a categoria de Melhor Roteiro Adaptado, visto a quantidade de adaptações que existiam desde aquela época. Na recente edição da premiação realizada em 2013, podemos observar o quanto as adaptações continuam em alta. Dos nove filmes que concorriam à categoria principal, cinco eram produções adaptadas, incluindo o vencedor, **Argo** de Ben Affleck (2012).

Na televisão, as adaptações também superaram o número de produções originais quando se fala em minisséries e microsséries. Abrangendo desde o início da década de 90 até julho de 2013 e excluindo os filmes estendidos que viraram

microséries, a Rede Globo, por exemplo, apresentou, no horário nobre, 48 produções no formato de minisséries e microséries, das quais 30 são baseadas em livros de ficção e/ou biografias. Na televisão norte-americana, por sua vez, a quantidade de produção adaptada é ainda maior, 70% dos filmes feitos para a TV e 95% das minisséries são adaptações.

Em **Uma Teoria da Adaptação**, Linda Hutcheon (2011, p. 25) apresenta um dos motivos pelos quais a adaptação se propaga no mercado e em nossa cultura, mesmo diante do modo negativo com que é recebida pelo público e pela crítica fiel à forma literária: “tem a ver com a aparição constante de novas mídias e canais de difusão em massa. [...] Isso, sem dúvida, alimentou uma demanda enorme por diferentes tipos de histórias”.

Além do surgimento de novas mídias, tecnologias, formatos, pode-se incluir o surgimento de novas leis, as quais também justificam o aumento de produções adaptadas. No Brasil, um exemplo é a Lei da TV Paga, aprovada no Congresso Nacional em 2011, que obriga canais a cabo a produzirem material audiovisual de conteúdo próprio a fim de gerar novos empregos, *royalties* e de fortalecer culturalmente o país³.

Com a lei em vigor, a demanda por roteiros cresceu e a adaptação de textos literários mais uma vez se mostrou uma ótima opção. Isso devido ao poder de agregar capital cultural e credibilidade, atraindo a atenção de patrocinadores que buscam investir em produtos de forte apelo comercial, contando com uma audiência à qual se soma o público leitor do original. Em termos artísticos, o roteirista, que opta por adaptar, mesmo quando a empresa lhe concede licença para assinar uma obra original, é motivado pelos mais diferentes desejos. Segundo Hutcheon (2011, p. 28 e 29),

[...] O desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o. Adaptações tais como as refilmagens podem inclusive expor um propósito misto: “homenagem contestadora” [...], edipicamente ciumenta e, ao mesmo tempo, veneradora [...].

³ Informação de acordo com matéria publicada no *site* da ANCINE. Disponível em:

<http://www.ancine.gov.br/lei-da-tv-paga>

A exposição dos motivos que leva um roteirista/cineasta a adaptar ao invés de criar sua própria história, serve-nos para desfazer duas impressões errôneas que acompanham o senso comum sobre o processo e o produto. A primeira ressalta que o roteirista opta pela adaptação para não ter o trabalho de criar algo novo, fixando-se somente na atividade de copiar e colar as ações mais importantes de um livro, excluindo a dimensionalidade, o que tornará o produto final uma derivação inevitavelmente superficial e, conseqüentemente, inferior ao original. Como afirma Robert Stam (2006, p. 20): “É inegável de que muitas adaptações baseadas em romances importantes são medíocres ou mal orientadas”. Isso leva à suposição de que um dos fatores seja a lei de menor esforço e a intenção comercial de seus adaptadores. No entanto, não podemos esquecer que a maioria dos profissionais dessa área são artistas e, como tais, possuem motivações artísticas. Nesse sentido, a carga negativa que o ofício de adaptador carrega, assim como o risco de ser taxado de oportunista, transforma-se em algo motivador. A possibilidade de vencer esse desafio é um dos atrativos que impulsiona escritores, diretores e produtores a se aventurar no mundo da adaptação. José Carlos Avellar (1994, p. 124) argumenta a esse respeito:

O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é quase impossível.

A segunda impressão equivocada é que o desempenho do produto deve ser medido de acordo com o nível de fidelidade, como faz parecer a *Perspectiva Poética da Fidelidade*. Antes mesmo do advento do cinema e de qualquer concepção teórica sobre o fenômeno, numa época em que o teatro e a ópera ainda reinavam como arte performática, a fidelidade já era o critério de maior peso para a apreciação de uma adaptação (GUIMARÃES, 2003).

No século XX, a adaptação seguiu sendo vista com desdém e tendo sua valoração atrelada à ideia de fidelidade. Randal Johnson (2003) exemplifica quando ressalta que sobre o filme **A Hora da Estrela**, de Suzana Amaral, Luiza Lobo criticou a falta de riqueza tanto na narrativa, quanto nos diálogos, ao compará-lo à novela homônima de Clarice Lispector, assim como Ana Cristina de Rezende Chiara que

julgou o filme **Dona Flor e Seus Dois Maridos**, de Bruno Barreto, como “um belo filme”, porém concluiu que o livro era “melhor” que o filme.

Essa crítica, voltada para a vertente que analisa as adaptações conforme o prisma da fidelidade, se, por um lado, julga o filme pelo fato de ele não fazer o que os livros fazem, por outro, não observa que também os livros não são capazes de fazer o que o cinema faz. O problema da fidelidade, de maneira extremista, mostra-se sem razão de ser, entretanto, a recepção generalizada continua esperando por uma reprodução fiel. Quando ela não ocorre, surge a frustração e, simultaneamente, a falácia coletiva de que nenhuma adaptação é melhor ou tão boa quanto o livro, pois não pode transpor tudo o que está nele.

Para abolir esta expectativa, bastaria pensar que a transposição literal não é um dos desejos do adaptador que intenciona justamente romper com a imagem de parasita incapaz de inovar. Este adaptador pode rompê-la das mais diferentes maneiras: imprimir sua interpretação individual, seus gostos, suas experiências de vida, ou contestar, incitar o debate, ou deslocar o gênero, experimentar estilos, etc. Já o adaptador, que intencione obter a mesma fidelidade exagerada que a recepção espera, estará assumindo uma missão duplamente fracassada: primeiro, porque nunca conseguirá transpor a totalidade de um livro para o filme, visto que “assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal” (HUTCHEON, 2011, p. 39), ainda mais quando se trata de códigos por natureza distintos; segundo, porque uma repetição literal se mostraria funcionalmente sem razão de ser, além de esbarrar no sentido de cópia automática e ir de encontro à confirmação da visão negativa que cerca o posto de adaptador.

No ambiente acadêmico e crítico, a Perspectiva Poética da Fidelidade já se vê ultrapassada pela Perspectiva Poética da Recriação, a qual entende as adaptações – sem entrar por hora no mérito dos exageros ou fanatismo – como objetos autônomos, livres de qualquer satisfação para com o texto base. Foi a partir da década de 1980 e com mais força na de 1990, que a noção de recriação ganhou força nos estudos da adaptação. Pesquisadores como Randal Johnson, Ismail Xavier, José Carlos Avellar, Tânia Pellegrini, Linda Hutcheon, Maria Ester Maciel, Linda Seger, descartam os ditames literários sobre a adaptação fílmica e valorizam o diálogo entre os códigos, a visão do cineasta sobre o original e o acréscimo do contexto atual sobre o clássico.

Entre esses estudiosos, Linda Seger (2007), em **A Arte da Adaptação**, enfatiza as diferenças objetivas entre a arte literária e as artemídias. Para ela, o cinema, assim como a televisão, é, sobretudo, entretenimento e mercado. Isto não impede que um filme disponha de um conteúdo profundo e de uma estética artística que vise ao experimental, porém há limitações para o que chama de dimensionalidade. Em outras palavras, Seger defende o chamado cinema de prosa, o que, no âmbito das adaptações, sugere a separação entre o conteúdo e a forma. Nesse caso, usam-se os elementos narrativos do livro a ser adaptado, trabalhando-os, reajustando-os, conforme a demanda e as possibilidades do suporte midiático; rejeita-se, portanto, o que for de ordem estética, o que caracteriza a linguagem literária.

Maria Esther Maciel (2003), que argumenta a favor da “transcrição”, contradiz o discurso de Linda Seger ao criticar veementemente a adaptação puramente narrativa. Para Maciel, o cinema pode e deve encontrar, criativamente, meios equivalentes de representar partes da forma literária presente no romance para sua adaptação audiovisual. Ela recorre às habilidades de cineastas, como Luis Buñuel e Sergei Eisenstein, que realizam imagens e sequências poéticas, para defender que é possível adaptar construções estéticas do livro para a tela.

Como podemos perceber, a complexidade do fenômeno cria confrontos até mesmo dentro da mesma vertente. Se pensássemos numa adaptação a partir da proposta de Seger, teríamos um produto de assimilação mais instantânea, pois o enredo cinematográfico se utilizaria apenas dos elementos que necessita para funcionar como entretenimento. É como se o roteiro do filme fosse um questionário vazio que precisasse ser preenchido com as respostas que estão dispostas no romance. Para Seger, tais respostas precisam ser remanejadas, mastigadas, a fim de atender objetivamente ao que se pede.

Já numa adaptação mais próxima do que propõe Maciel, o produto poderá parecer de difícil assimilação, pois será preciso reinvenção, manipulação na estrutura do código audiovisual para adaptar aquilo que o texto literário tem de mais específico.

1.3 CONCEITOS E FACETAS DA ADAPTAÇÃO

Diante desse estado da questão, o conceito de adaptação segue sendo discutido por vários teóricos, entre eles, Linda Hutcheon (2011, p. 29 e 30) que afirma:

[...] Como *entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver mudanças de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente [...]. A transposição também pode significar uma mudança em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. [...]

Como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto (re-)interpretação quanto (re-)criação; dependendo da perspectiva isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. [...]

Vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade, nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição.

Na visão de Hutcheon, a adaptação se mostra uma arte paradoxal entre a repetição, o ato de mudar configurações e de receber tais mudanças. Desse modo, a retórica de comparação, baseada na fidelidade e equivalência, só persiste em pairar sobre o tema devido aos maus produtos adaptados. Esses produtos, de tão rasos e concentrados na história, não permitem outras perspectivas de avaliação ou análise. Adaptações baseadas apenas em ações esquecem-se de que, por mais que a literatura contenha as mais interessantes tramas, a história narrada nos romances geralmente serve ao autor como elemento de sedução, um falsete criado para desafiar o leitor a adentrar numa história maior que lá está escondida, convida-o a perceber sentidos múltiplos camuflados, que, não raramente, nem mesmo o autor possui consciência. É por isso que, quando uma adaptação se reduz a trabalhar tão somente a superficial narrativa que serve de enquadramento para a narrativa principal, o produto final vulgariza a atividade, o estudo e os materiais que são catalogados como adaptação. Ainda que tenhamos uma enorme quantidade de filmes e minisséries adaptados com aprofundamento em todo o mundo, geralmente, são as adaptações, centradas superficialmente no enredo, que caracterizam o fenômeno.

Adaptações cinematográficas de grande apelo comercial e de temas leves também contribuem para a manutenção do preconceito referente ao fenômeno da adaptação. Exemplo disso são as sagas adolescentes: **Crepúsculo [Twilight]** (2008), **Harry Potter** (2001) e **O Senhor dos Anéis** (2005). Como muitos partem do pressuposto de que o romance é sempre melhor, pode parecer que a franquia cinematográfica de tais séries editoriais é adaptada de maneira medíocre, preocupando-se apenas em reproduzir as ações que formam o conteúdo do original. No entanto, todos esses *best-sellers* não possuem a qualidade e nem a pretensão de figurarem entre os clássicos da literatura, ou se destacarem pela excelência da linguagem estética. São textos populares, que visam ao público juvenil interessado em leitura de entretenimento. Desse modo, aos que consideram tais filmes ruins, é equivocado pensar que isto se deve simplesmente porque se tratam de adaptações. É como se culpassem o fenômeno, quando na realidade a depreciação se dá, antes de tudo, por se tratar de um produto consumido pelas massas. Há aí um antiodismo não assumido.

Outra prática que fortalece a vulgarização das adaptações é quando escritores, cujas obras são frequentemente adaptadas para o cinema, passam a escrever com o intuito de atender ao mercado cinematográfico. Nicholas Sparks, autor americano de **Diário de Uma Paixão [The Notebook]** (2010), **Querido John [Dear John]** (2010), **Um Amor para Recordar [A Walk to Remember]** (2011), é um desses escritores que a cada romance publicado, um filme correspondente é produzido. Sua escrita passa a ser, de certo modo, subordinada ao que seus parágrafos se tornarão na tela grande, o que não só compromete a qualidade do livro, como também enfraquece a complexidade exigida pelo processo de adaptação.

Ainda que mecanismos como esses não deixem de existir, já que grandes interesses econômicos levam à produção de materiais sem nenhum ou com pouco apuro estético e de fácil assimilação à custa de um nivelamento feito por baixo, é preciso ter claro que tais práticas só confirmam o quanto a fidelidade por si só não garante que a adaptação seja bem sucedida, já que no nível narrativo, essas produções são bastante fidedignas. Outra comprovação aferida por esses exemplos diz respeito à complexidade e riqueza do fenômeno da adaptação, pois mesmo que algumas conversões induzam o uso de termos negativos, como: “inferioridade”, “perda”, “subtração”, “cópia”, entre outros que vez ou outra povoam o discurso crítico

e popular, a teoria da adaptação apresenta termos que fogem da dicotomia valorativa que tanto empobrece e desqualifica o processo e o produto.

Segundo Robert Stam (2006, p. 27), a adaptação pode ser entendida:

[...] enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. [...] Cada termo joga luz sobre uma faceta diferente da adaptação.

Com este extenso vocabulário, e passando pelas teorias de diversos pensadores como Gilles Deleuze, Mikhail Bakhtin, Jacques Derrida e Gérard Genette, Stam nos mostra que as intenções, motivações, objetivos, métodos, execuções e qualquer outro aspecto referente à feitura de uma adaptação podem conter infinitas possibilidades, se combinadas. Nesse caso, a combinação vai das mais comerciais às mais artísticas, das mais assimiláveis às mais indigestas, das mais objetivas às mais subjetivas, das mais ambiciosas às mais despretensiosas.

Embora tenhamos o repertório que nomeia os mais diferentes engajamentos na adaptação de uma obra literária para o audiovisual, e constatemos que esses são sobrepujados pela hierarquia pretensiosa que domina a fricção entre os códigos em foco, a pesquisadora Juliana de Fátima (2010) atenta para o perigo de algumas nomenclaturas, contrárias à noção de fidelidade, caírem no extremismo da recriação e até mesmo saírem do conceito básico de adaptação.

Acerca de tipos de adaptação, um deles, conhecido por “analogia”, categoria proposta por Geoffrey Wagner, na qual o produto é totalmente distinto do original; e outro conhecido por “empréstimo”, modo definido por J. Dudley Andrew como a exploração de algum aspecto do romance apenas para atrair o público, e, em alguns casos, utiliza-se apenas o título, Fátima (2010, p. 66) defende que esses métodos não podem ser considerados como adaptação. Para ela, o conceito de adaptação implica um “vínculo formal, temático, semântico-narrativo ou discursivo com a obra que lhe deu origem – mesmo quando lhe subverte o sentido”.

Propostas voltadas para a Perspectiva Poética da Recriação, que tenham a interpretação como justificativa para negar a fidelidade – como é o caso de Avellar (1994, p. 124) que compara a adaptação ao improviso dos cantadores de cordel do Nordeste, “onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar,

a fazer exatamente o que acha que deve fazer” –, também correm o risco de se enquadrarem fora do conceito básico do fenômeno, pois é preciso ter em mente que interpretar é diferente de dar sentidos aleatórios ao texto. Afinal, tratando-se de uma obra literária, “indeterminação, infinitude, multiplicidade, subjetividade e liberdade de interpretação não implicam em arbitrariedade” (FÁTIMA, 2010, p. 56). Os espaços interpretativos e/ou lacunares seguem um percurso textual que pode e deve ser respeitado.

Tais observações enfatizam que não só a perspectiva de fidelidade possui um método falho de análise, ao supervalorizar a literatura e inferiorizar o produto audiovisual, mas também as mesmas falhas podem ocorrer se a análise for feita sob algumas propostas da perspectiva de recriação que supervalorizam a adaptação audiovisual como produto inteiramente independente, excluindo qualquer comprometimento com a alteridade do original. Nesse sentido, esta última desembarca igualmente na hierarquia apregoada pela perspectiva da fidelidade, com a diferença que o cinema estará, nesse quadro, acima da literatura.

Embora concordemos conceitualmente que a adaptação envolve um processo de recriação, discordamos, metodologicamente, da utilização arbitrária do texto base, tal como da supremacia de um objeto ou de um código frente ao outro. É por isso que, ao analisar a microssérie **Capitu**, não podemos abrir mão de compará-la ao romance que lhe deu origem, pois ainda que a tenhamos como um produto autônomo, ou seja, que não exige do telespectador a leitura prévia de **Dom Casmurro**, trata-se de uma adaptação, e como tal precisa conter marcas dialógicas.

Esse respeito pela alteridade do original não significa ter que seguir a via da fidelidade, até porque o sentido de fidelidade no âmbito das adaptações pode ser bastante relativo. Em **Capitu**, por exemplo, o ator Michel Melamed, que interpreta Bento Santiago, não recebeu um roteiro, pois, como suas falas eram as mesmas do romance, ele acabou por decorar o livro inteiro. Logo na primeira cena da microssérie, em voz *off*, o ator divaga o seguinte texto: “Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou-me da Lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus”. Esse trecho se encontra no primeiro capítulo do livro, disposto da seguinte maneira:

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da Lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus (ASSIS, 1955, p. 5).

Comparando a enunciação feita na microssérie com a forma que está narrada no livro, o leitor se dá conta de como o diálogo foi fielmente adaptado. Há apenas duas diferenças no uso dos pronomes que são quase imperceptíveis. As falas ditas por todo o programa seguem apresentando essa fidelidade ao texto original. Melamed, em entrevista a Rosa (2012, p. 115), confirma: “as palavras são iguais. Não há uma palavra ali que não tenha no livro⁴”. No entanto, há outros elementos como, por exemplo, o estilo, em que a adaptação parece ter seguido o caminho oposto. Diogo Mainardi (2008) expôs, numa crítica rasa, a diferença entre os estilos presentes em **Capitu** e **Dom Casmurro**:

A série *Capitu* tem um aspecto circense. É Machado de Assis encenado por Orlando Orfei. É Bentinho imitando Arrelia no picadeiro de Fausto Silva: "Como vai, como vai, vai, vai? Eu vou bem, muito bem, bem, bem". Luiz Fernando Carvalho usa uma linguagem grotesca, afetada, espalhafatosa, cheia de contorcionismos e de malabarismos.

Machado de Assis é o oposto. No livro *Dom Casmurro*, o relato de Bentinho é espantosamente seco e desencantado. Ele narra sua história apenas para combater o tédio: sem drama, sem sentimentalismo, sem teatralidade. Quando Bentinho descobre que o filho bastardo de Capitu com Escobar morreu de febre tifoide, ele comenta simplesmente: "Apesar de tudo, jantei bem e fui ao teatro". Luiz Fernando Carvalho só foi autenticamente machadiano na metalinguagem.

Mesmo sendo fidelíssimo nos diálogos, **Capitu** foi acusada por Mainardi de ser o oposto do que era **Dom Casmurro**, o que nos mostra: primeiro, que a recepção continua a exigir fidelidade excessiva como critério de valoração; segundo, que uma adaptação pode respeitar a alteridade, ainda que apresente diferenciações em determinados elementos; e terceiro, que a fidelidade é relativa quando se trata de adaptar obras literárias. Desse modo, tendo em consideração as sutilezas do fenômeno, parece-nos totalmente despropositada a acusação de Mainardi, quando

⁴ Esta e outras falas do ator Michel Melamed que contam nesse texto foram extraídas da entrevista concedida à Luiza Maria Almeida Rosa. (2012).

diz que o relato de Bentinho seja desprovido de drama, sentimentalismo e teatralidade.

Ao dizer que “a vida é uma ópera e uma grande ópera” (ASSIS, 1955, p. 28 e 29), o narrador-personagem lança uma alternativa de como o seu relato pode ser lido diferente da forma seca que parece ser. Talvez o desencanto com que narra seja falso, e o estilo verdadeiro seja, de uma forma menos óbvia, o de uma ópera. Pensando desse modo: o que há de mais dramático, no sentido aristotélico do termo, e mais sentimental do que uma ópera? Com essa concepção, o estilo barroco impregnado na microssérie ganha explicação.

No Capítulo CXXXIII, Bento Santiago diz por metáfora:

Um dia, — era uma sexta-feira, — não pude mais. Certa idéia, que negrejava em mim, abriu as asas e entrou a batê-las de um lado para outro, como fazem as idéias que querem sair. [...] Entretanto, não havendo almanaques no cérebro, é provável que a idéia não batesse as asas senão pela necessidade que sentia de vir ao ar e à vida (ASSIS, 1955, p. 404).

Para levar à tela esta ideia, Carvalho não se contenta que o ator apenas fale o texto. O diretor coloca asas no ator e o suspende no ar como se estivesse voando, assim, a metáfora é concretizada pela hipérbole, isto é, o sentido figurado se torna literal quando a ideia de fato faz o personagem abrir e bater asas⁵:

⁵ Todas as imagens de cenas da microssérie **Capitu** que compõem o corpo dessa dissertação foram extraídas do DVD Capitu (2009).



Figura 1: Dom Casmurro com asas.

Esse exagero explicita o estilo barroco que perpassa toda a microssérie, e é por meio dele que, se pensarmos o relato de Bentinho como uma ópera, Carvalho estaria sendo fiel. Logo, a fidelidade mais uma vez se mostra um frágil critério de valoração, além de um sentido de arriscada definição no que concerne à adaptação.

Em **Tradução Intersemiótica**, Julio Plaza (1987, p. 30) explica com propriedade que em qualquer mudança de um código para o outro, seja da literatura para o cinema, para televisão, ou vice-versa:

os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos em caminhamentos inerentes à sua estrutura. [...] Embora a tradução seja transparente, pois que não oculta o original e nem lhe rouba a luz, não obstante todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, “para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade, continuar a seguir seu próprio caminho que seria o da tradução criativa.

Desse modo, as recriações não são justificadas apenas por interesse comercial, limitações gerais ou por interpretação e intencionalidade do adaptador, mas principalmente devido às naturais diferenças que existem entre os códigos.

Entretanto, como dito anteriormente, na perspectiva da recriação há duas propostas para o processo adaptativo: concentrar-se apenas na narrativa e no que os códigos têm em comum; e/ou investir também na estética para representar na tela os elementos que não são, naturalmente, compartilhados entre a literatura e a linguagem cinematográfica.

Assim como em todo romance que apresente uma história e possua elaboração estética, **Dom Casmurro** pode ser adaptado de ambos os modos. O filme **Dom**, de Moacyr Góes (2003), manteve o argumento da traição existente na obra e recriou os demais elementos da narrativa: o tempo foi deslocado para a contemporaneidade, o espaço deixou de ser do Rio de Janeiro, os diálogos são inteiramente outros... Os personagens, tampouco são os mesmos do livro. O Dom do título do filme não é propriamente o Dom Casmurro da literatura, trata-se do apelido de um outro personagem, o qual, vivido pelo ator Marcos Palmeira, foi batizado de Bento, porque na história do filme seus pais são leitores aficionados por Machado de Assis.

Embora as diferenças para com o original sejam extremas, **Dom** pode ser considerado uma adaptação devido ao diálogo que mantém com o romance no nível narrativo. No entanto, para alguns estudiosos da perspectiva da recriação, o que desmerece a produção é a falta de diálogo no nível das especificidades. Ao optar por contar a história utilizando as possibilidades reconhecidamente comuns à linguagem cinematográfica do gênero escolhido, o diretor empobrece o processo adaptativo.

Já **Capitu** surge como um exemplo de adaptação de **Dom Casmurro** que levou em conta não somente a narrativa, como também os aspectos específicos da obra. E isto se evidencia de antemão pela estranheza que o telespectador sente ao comparar a estética apresentada na microssérie com a linguagem presente na maioria das produções televisivas.

O início de **Capitu** já deflagra um apuro diferenciado em relação aos padrões da TV. Na primeira sequência do programa, imagens atuais de um trem pichado são mescladas às imagens de arquivo que remetem ao século XIX. Essa introdução serve para informar que as ações se passam numa época anterior à nossa. Ao cortar para o interior do trem, vemos os personagens usando figurinos que confirmam isso. No entanto, ao lado dos personagens estão figurantes usando roupas modernas, o vagão do trem não representa o transporte da época e, além

disso, vemos um ator jovem interpretando Bento Santiago em sua velhice. Há, assim, uma quebra imediata da estética naturalista que predomina na televisão:



Figura 2: Bento Santiago dentro de um trem moderno.

Tal mudança causa primeiro um estranhamento e, em seguida, a intuição de que essa adaptação vai além da história. Pela transgressão se denuncia um produto rico, capaz de responder a algumas inquietações sobre o fenômeno, entre elas, como a narrativa e os elementos da linguagem literária podem ser adaptados, transcriados e, ao mesmo tempo, manter em alteridade com o original.

CAPÍTULO 2: A ADAPTAÇÃO DA NARRATIVA

A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes; até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida. (BARTHES, 1973, p. 103 e 104)

2.1 A NARRATIVA E A VISÃO DE CARVALHO

A heterogeneidade da linguagem cinematográfica é um dos motivos que possibilita o fenômeno da adaptação. Embora contenha características específicas, o cinema é em sua totalidade um conjunto de interseções com outras artes. Do teatro, compartilha a dramaturgia; da música, todos os tipos de som: fônico, instrumental, analógico; da pintura, enquadramentos, luz etc. Do mesmo modo, podemos pensar a televisão como uma artemídia plural.

Entre tantos pontos de contato que o cinema e a televisão possuem com as demais artes, Robert Stam (2006, p. 24) sintetiza o principal elemento de ordem literária que interliga todas elas:

A narrativa é protéica, assumindo uma variedade de formas, das narrativas pessoais da vida quotidiana até as miríades de formas de narrativa pública – quadrinhos, histórias, comerciais de TV, as notícias da noite e, claro, o cinema.

Ao concordamos com esta afirmação, parece-nos lógico dizer que se “o cinema e a televisão são mídias que contam histórias” (SEGER, 2007, p. 103) e se “o próprio do cinema narrativo é narrar” (METZ, 2011, p. 215), o processo da adaptação se dá através da narrativa, pois ela se apresenta como a semelhança dominante entre os campos ou, nas palavras de Ismail Xavier (2003, p. 64):

A narrativa é uma forma do discurso que pode ser examinada num grau de generalidade que permite descrever o mundo narrado (esse espaço-tempo imaginário em que vivem as personagens) ou falar sobre muitas coisas que ocorrem no próprio ofício da narração sem que seja necessário considerar as particularidades de cada meio material (a comunicação oral, o texto escrito, o filme, a peça de teatro, os quadrinhos, a novela de TV).

Também, Hutcheon (2011, p. 32) afirma o que a maioria das teorias da adaptação anuncia: “a história é o denominador comum”. Nesse sentido, há de se intuir que, em sendo a narrativa a maior ligação entre a linguagem literária e a audiovisual, os elementos que a constituem são os principais pontos a serem trabalhados/reorganizados no processo de adaptação.

Em **A Narrativa da Ficção**, Vicente Ataíde (1971) pontuou o que para ele são os constituintes de qualquer narração ficcional: enredo, personagens, tempo, espaço, situação-ambiente, ponto de vista. Em **Como Analisar Narrativas**, Cândida Vilares Gancho (2004) apresenta a mesma divisão didática dos elementos que formam o conjunto narrativo, com a diferença que ela chama “situação-ambiente” apenas de “ambiente” e “ponto de vista” de “narrador”. Esses guias simplificados servem ao menos para demonstrar que há uma gramática objetiva que se refere à estrutura das narrativas, ainda que seja subjetivo o modo como esses elementos se correlatem em cada texto.

O processo de adaptação de um romance para o audiovisual não somente passa por essas categorias estruturais da narrativa, como, às vezes, limita-se a permanecer nelas, como é o caso das adaptações mais comerciais, que focam exclusivamente o conteúdo e abandonam qualquer elaboração estética. Kamilla Elliot (*apud* HUTCHEON, 2011, p. 29) observou que a adaptação cometeu a heresia de mostrar que modo de expressão e modo de conteúdo podem ser separados. Cabe-nos então investigar se esta separação é sempre tão radical e pobre como as críticas negativas sobre o fenômeno levam a crer.

Entre os elementos narratológicos que constituem a história escolhida para ser adaptada, é impossível afirmar em que ordem eles serão pensados pelo adaptador. Cada cineasta, roteirista, produtor, inicia o processo da adaptação pela trilha que melhor lhe convém, alguns preferem começar pelo enredo. Há quem se interesse em começar pelo tempo, organizando-o linearmente ou conforme a montagem pretendida. A primeira etapa do processo pode se dar, antes de tudo, pela escalação do elenco, imaginar quem interpretará os principais personagens. A concepção do espaço ou do ambiente também pode ser o primeiro passo do processo, como ocorre em casos de ficções científicas, em que o visual ganha extrema importância.

Devido a essa falta de ordem sistemática, analisamos nosso *corpus* tal qual o processo nele empregado. Seguimos uma ordem despreziosamente valorativa

sobre os elementos que constituem a estrutura da narrativa, os quais, em algum momento, por serem compartilhados entre os códigos, tornam-se itens a serem decodificados por parte daqueles que estão envolvidos numa tradução de signos verbais em sistemas não-verbais (PLAZA, 1987).

Sabemos, por exemplo, o porquê do diretor Luiz Fernando Carvalho (2008 b) escolher **Dom Casmurro** para ganhar uma adaptação para a TV:

Capitu faz parte de um projeto maior chamado Quadrante, que surgiu da minha necessidade de refletir sobre o país. Para isso, me agarrei na produção literária nacional e hoje estamos apresentando a nossa Capitu. Cada autor traz uma visão de mundo e o conjunto desses autores produz uma idéia multifacetada do Brasil. Com Capitu, eu me agarro na literatura de Machado de Assis para contar uma faceta do país.

Não é revelada, porém, a ordem em que os elementos narrativos foram trabalhados. Talvez nem o próprio adaptador saberia dizer. O que realmente interessa saber é como tais elementos foram transpostos. Mas antes é preciso ressaltar que as perspectivas da adaptação conduzem e evidenciam o modo de tradução, enquanto o aparato tecnológico e o gênero do produto influenciam na maneira como os constituintes da narrativa literária serão decodificados.

Um programa ficcional de TV, seja de roteiro adaptado ou original, não é concebido do mesmo modo que um filme de cinema, isso porque cada veículo de comunicação possui especificidades que diferenciam seus produtos. Em **A televisão levada a sério**, Arlindo Machado (2009, p. 86) denuncia algumas das diferenças entre a gramática televisiva e a cinematográfica:

A necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra. Com isso, é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmos cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática. Enquanto produtos como livro, o filme e o disco de música são concebidos como unidades mais ou menos independentes, que demoram um tempo relativamente longo para serem produzidos, o programa de televisão é concebido como um sintagma padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores.

É verdade que a rapidez exigida na produção, a necessidade de vender e de dialogar com um público muito amplo podem afetar a qualidade do que é exibido na televisão. No entanto, isso não determina que todo material seja ruim, pois, assim como o cinema, a literatura e qualquer arte, a TV possui materiais de qualidade variada, alguns muito bons e outros inferiores.

Arlindo Machado (2009) chama a atenção para a diversidade dos gêneros ou formatos existentes na televisão. No conjunto das ficções, podemos citar: novelas, minisséries, microseriados, seriados, telefilmes. Cada categoria possui suas peculiaridades, subclassificações, além da possibilidade de evoluir, retroceder, desaparecer, ressurgir.

Anna Maria Balogh (2004, p. 95) chegou a considerar as minisséries como “la crème de la crème da ficção na TV”. Isto porque:

Além de roteiristas e profissionais consagrados na área de realização, as minisséries costumam reunir elencos hollywoodianos de dar inveja a qualquer diretor. Ainda assim, os diretores exigem exaustivos ensaios do elenco [...] O ritmo industrial de produção das novelas só permitem algumas incursões ocasionais de padrões fílmicos de realização, em geral nos primeiros capítulos, visando causar grande impacto de público e de audiência, ainda que as telenovelas tenham o selo do padrão Globo de qualidade. Das minisséries, no entanto, exige-se um padrão estético muito mais apurado ainda ao longo de toda a série.

Sandra Reimão (2004, p. 29 e 30) defende um discurso semelhante em relação às minisséries e destaca a aproximação do gênero com a literatura e com o cinema:

Dos anos 1980 para cá, parece que as minisséries, produtos de maior prestígio e sofisticação no conjunto da produção televisiva ficcional seriada, é que passam então, a ser o espaço da adaptação de romances de autores nacionais com ênfase para este fato. Nas minisséries, o recurso a tramas e personagens advindos de romances de escritores brasileiros parece ter duas funções básicas: a primeira delas seria fornecer personagens e enredos mais sólidos que os da média das telenovelas, muitos deles com traços de ‘época’ ou regionalismos que se destacam em uma produção que se propõe ser mais cinematográfica que televisiva.

Mesmo sem dever em qualidade, as minisséries brasileiras mantinham uma diferença substancial entre suas congêneres estrangeiras: a quantidade de

capítulos. Enquanto no exterior “não passam de uma dezena” (BALOGH, 2004, p. 96), no Brasil, possuíam uma média de 30 a 40 capítulos.

Em 1999, um ousado projeto iniciou um novo gênero na teledramaturgia brasileira ao introduzir o fenômeno da transmediação no cenário da produção nacional. Trata-se da microssérie **O Auto da Compadecida** (2000) de Guel Arraes. Baseada na obra de Ariano Suassuna, a produção foi gravada em película e exibida na televisão em quatro capítulos, para logo em seguida ser remodulada e lançada no circuito cinematográfico. Com a experiência bem sucedida tanto no IBOPE quanto na bilheteria do cinema, o núcleo Guel Arraes lançou no ano seguinte, em três capítulos, **A Invenção do Brasil**, a qual também foi remontada como filme para as telas do cinema.

A bem-sucedida estratégia comercial protagonizada por esses produtos do tipo “dois em um” abriu caminho na Globo para várias experiências semelhantes de concepção de produtos ficcionais de entretenimento concebidos, ao mesmo tempo, para a exibição na TV, no cinema e, posteriormente, para comercialização em DVD (FECHINI & FIGUERÔA, 2009, p. 354 e 355).

Com o passar dos anos, experiências de convergência entre as mídias se tornaram frequentes. Microsséries e seriados viravam filmes, caso de **A Grande Família**; como também o inverso: produtos primeiramente lançados no cinema se transformavam em seriados, **Antônia** (2006) de Tatá Amaral é um exemplo; ou eram exibidos como microsséries, o que ocorreu com **Xingu** (2012) de Cao Hamburger. A simbiose de mídias em algumas produções é tamanha que se torna difícil especificar o aparato que predomina, como no caso do filme **O Bem Amado** (2010) de Guel Arraes, que foi gravado como filme, mas que é um desdobramento da novela homônima de 1973 e, após sair de cartaz dos cinemas, foi exibido na televisão como microssérie em 4 capítulos para, logo em seguida, ser lançado em DVD.

Essa mudança de formato e de um veículo a outro não só foi possível devido à diminuição de capítulos, o que aproximou o tempo de duração, mas também à suavização das marcas de cada suporte. A linguagem seriada da televisão, por exemplo, não aparece com tanta força na narrativa transmidiática, afinal,

Inserida no cenário de convergência digital e globalização, a indústria midiática, da qual a TV é um dos braços mais importantes, orienta-se cada vez mais pelo surgimento de formas culturais que não estão

baseadas em um *médium*, sendo assim transferíveis de uma plataforma para outra (LOPES et al., 2009, p. 404).

Christine Mello (2008, p. 137) sintetiza a questão da mídia englobada ao afirmar que:

A contaminação é um tipo de ação estética descentralizada em que o vídeo se potencializa como linguagem a partir do contato com outra linguagem. Nesse tipo de síntese, é possível verificar o circuito dos meios expressivos da arte sendo contaminados pelo conglomerado sógnico que representa o vídeo.

Os bons resultados do compartilhamento entre as mídias, propiciado na televisão brasileira pelas microsséries, levaram à derrocada das minisséries de longa duração. Com 55 capítulos, **Amazônia: De Galvez a Chico Mendez** (2006), foi a última minissérie da Rede Globo nesse formato, o qual foi substituído por produtos com potencial transmidiático e também por *remakes* de telenovelas, as chamadas “novelas das onze”, que chegam a durar quatro meses e possuem um padrão mais próximo das telenovelas do que das minisséries.

A adaptação de **Dom Casmurro**, sob os cuidados de Luiz Fernando Carvalho, surge nesse cenário de experimentações transmidiáticas por meio das microsséries, formato no qual já não há a obrigatoriedade de exibir um programa que seja puramente televisão. **Capitu** é anunciado como um especial em homenagem ao centenário da morte de Machado de Assis, transmitido num horário mais tardio, cujo público é naturalmente menor. Portanto, não possui a função de vender na mesma proporção que a maioria dos produtos televisuais. Soma-se a isso a estreita relação de Carvalho com o cinema, a qual pode ser notada no histórico televisivo do diretor.

Na novela **Renascer** (1993) Carvalho já dava mostras de sua veia perfeccionista ao gravar algumas das cenas em película de cinema. Em 1996, na primeira fase da novela **O Rei do Gado**, o diretor experimentou gravar, nos primeiros capítulos, com apenas uma câmera em tempo-morto, o que deu um ritmo cinematográfico às cenas.

Dispondo de um cronograma mais livre na minissérie **Os Maias** (2004), Carvalho trouxe uma refinada grafia cinematográfica para a televisão, o que afugentou grande parte do público. Mas foi com a microssérie **Hoje é Dia de Maria**

(2005) que o diretor ganhou de vez a fama de ser de difícil digestão. Nas duas jornadas da menina que enfrentava os mitos populares de Luiz Alberto de Abreu e Câmera Cascudo, Carvalho abusou da experimentação com um universo artificial explícito, uma montagem surrealista com recursos que lembravam o cinema de Federico Fellini. Mais especificamente numa determinada cena de **E la Nave Va** (1983), onde o cineasta italiano faz um movimento de câmera que sai do quadro do navio, que diegeticamente enfrenta uma tempestade, e surgem na tela os bastidores com a equipe técnica, câmeras, holofotes, a arquitetura do navio cenográfico e um plano aberto do set de filmagens.

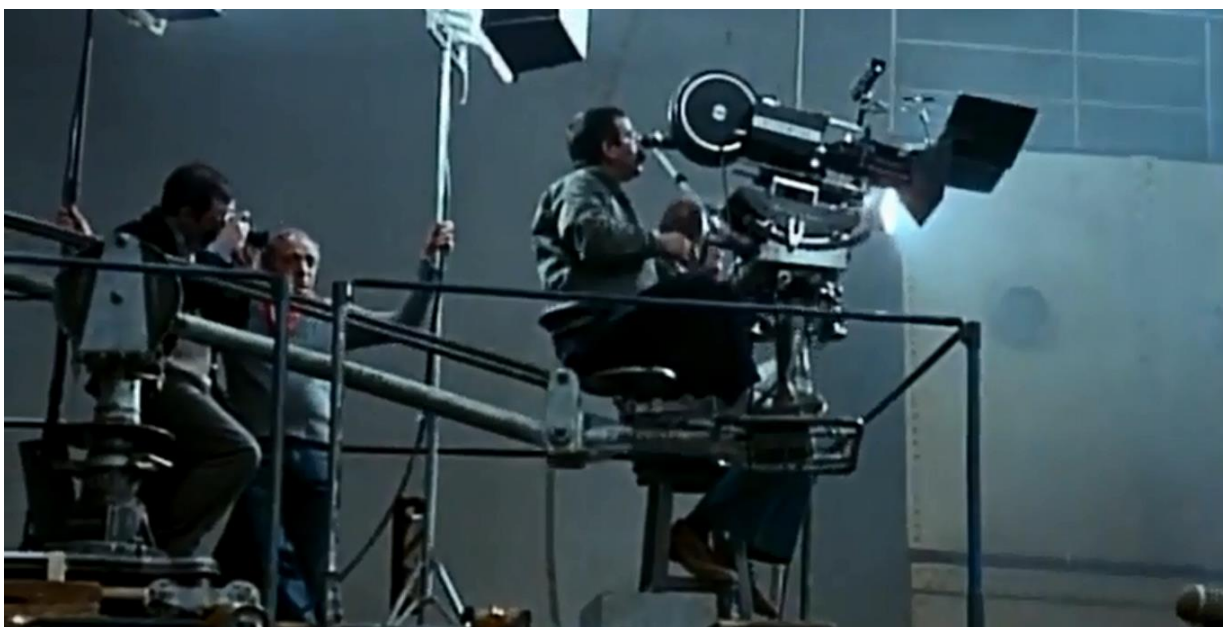


Figura 3: Metalinguagem em cena do filme **E La Nave Va**, de Fellini.

Movimento bastante similar ocorre na Segunda Jornada de **Hoje é Dia de Maria**. Durante a sequência do julgamento de Chico Chicote, interpretado por Rodrigo Santoro, a objetiva se afasta da ação e revela a equipe técnica empurrando a câmera sobre o trilho de *travelling*.



Figura 4: Cena similar ao cinema de Fellini em **Hoje é Dia de Maria**.

Hoje é Dia de Maria foi indicado aos mais importantes prêmios da televisão mundial, como o International Emmy Awards. Esse reconhecimento conferiu a Carvalho ainda mais liberdade e oportunidades para os seus projetos.

É por todos esses fatores que, evidentemente, não podemos analisar a adaptação de **Dom Casmurro** para **Capitu** apenas sob o prisma da linguagem televisiva. Em tempos de transmediação, estaríamos desatualizados se, por acaso, não levássemos em conta a linguagem cinematográfica, ainda mais quando o próprio adaptador assume sua fonte de inspiração:

[...] eu trouxe comigo mais uma vez meus mestres cinematográficos: Visconti, para ficarmos no primeiro que me vem à cabeça, esse grande criador que tem muito de ópera. Afinal, Machado, no início do livro, nos dá a dica: Dom Casmurro se encontra com Marcolini, um tenor de ópera (CARVALHO, 2008 a, p. 77).

O tempo estendido de produção e o orçamento destinado à **Capitu** já deflagram o modo atípico como o projeto foi encarado, atenuando muitas fronteiras entre as mídias. Foram aproximadamente sete meses de trabalho entre preparação, gravação e pós-produção. O perfeccionismo do diretor extrapolou o orçamento. Estima-se que foram 5 milhões de reais, ou seja, exatamente um milhão por episódio, valor que proporcionalmente representa a produção mais cara da Rede

Globo. Para comparação, os 180 capítulos da novela **Avenida Brasil** (2012), sucesso de público e crítica, custaram 91 milhões de reais, o que daria aproximadamente 500 mil reais por capítulo, sendo que o seu faturamento geral entre publicidade e *merchandising* (produtos divulgados na diegese) foi de 2 bilhões, isto é, algo em torno de 10 milhões de lucro por capítulo. **Capitu**, em contrapartida, mostrou-se comercialmente desinteressante. Seu alto custo somado à baixa audiência teve média geral de 15 pontos no IBOPE ante a meta de 20. Esse baixo percentual de audiência fez com que a emissora cancelasse o Projeto Quadrante, que já estava em perigo de extinção desde a exibição de **A Pedra do Reino** (2007) no ano anterior.

Outra característica diferenciada no processo dessa adaptação foi o mergulho que todos os envolvidos – desde os atores até os profissionais técnicos – tiveram que dar na obra de Machado de Assis. Pesquisadores de diversas áreas foram convidados a palestrar sobre o livro, apresentando os mais diferentes pontos de vistas, a fim de que todos adentrassem ao máximo no mundo machadiano. Partes dessas aulas, debates, *workshops* – os quais foram chamados pelo diretor de ruminações – estão disponíveis nos extras do DVD da microssérie e contaram com a participação dos seguintes nomes: Antônio Edmilson Martins (historiador), Carlos Amadeus Botelho Byington (psiquiatra e analista junguiano), Daniel Piza (jornalista e escritor), Gustavo Bernardo (professor de literatura e escritor), Luiz Alberto Pinheiros de Freitas (psicanalista e doutor em ciência da literatura), Maria Rita Kehl (psicanalista) e Sérgio Paulo Rouanet (diplomata, cientista político e ensaísta).

Afastando-se ainda mais do modo de produção usual no Projac, Luiz Fernando Carvalho contou com profissionais que não fazem parte do corpo de contratados da Rede Globo e nem do ambiente da televisão, como foi o caso dos três preparadores de elenco advindos do teatro: Rodolfo Vaz (do Grupo Galpão), que, segundo o ator Michel Melamed, passou-lhe “muita coisa de *clown*” e o ajudou “muito a compor tudo” (ROSA, 2012, p. 90); Tiche Viana (do Barracão Teatro), que trabalhou com os atores a partir dos mecanismos da *commedia dell’arte*; e Denise Stutz (coreógrafa) que, também em entrevista à Rosa (2012, p. 80)⁶, contou onde se encaixava a sua função no processo de preparação do elenco:

⁶ As falas de Denise Stutz foram extraídas da entrevista concedida à Maria Luiza Almeida Rosa (2012).

Começava com uma aula de Alexander (método) aplicado por Lucinha aí depois a Tiche dava um treinamento com máscara e eu dava um pouco de dança, o corpo na dança, e aí depois começavam as improvisações. Fora isso, algumas vezes por semana, eles tinham aula de música, de voz, com o Tim Rescala que dava algumas coisas também de voz e de música e isso foi durante três meses.

Também de fora da TV, o diretor trouxe o cenógrafo Raimundo Rodriguez (ficha técnica completa em anexo), com quem já havia trabalhado em outras produções. Ao buscar novamente um artista plástico de outro meio para conceber o cenário, Carvalho reafirma que não pensa o espaço tal qual se costuma pensar na televisão, além de apresentar uma leitura diferenciada sobre o modo de adaptar o cenário literário para o audiovisual.

2.1.1 O espaço na adaptação

Com o advento da fotografia, a literatura passou a lidar mais enfaticamente com as características espaciais. A corrente literária chamada Realismo investiu em descrições detalhistas. O escritor Gustave Flaubert (2006), juntamente com sua obra **Madame Bovary**, é considerado um desses autores que faz da página uma fotografia, devido à precisão com que descreve espaços. É certo que nem todos os escritores ditos realistas são tão pictóricos quanto Flaubert, porém, é inegável que o tema das descrições espaciais está – em maior ou menor proporção – inserido nos mais diferentes gêneros textuais.

Apesar de sua importância na literatura, o espaço sempre esteve sobrepujado pelo tempo; afinal, é através da temporalidade que se percebe a narração, tanto no campo literário quanto no cinematográfico. Mas, ainda que o tempo seja o dado mais imediatamente perceptível em todo esforço de apreensão do filme (MARTIN, 2007), o cinema trouxe lugar de destaque ao espaço.

Epstein (*apud* MARTIN, 2007, p. 219) afirma que o espaço se tornou, naturalmente, um elemento dominante da sétima arte:

Jamais antes do cinema, [...] nossa imaginação fora arrastada a um exercício tão acrobático de representação do espaço quanto aquele a que nos obrigam os filmes, onde se sucedem a todo instante primeiros planos e *long shots* (planos gerais), tomadas de cima para

baixo e de baixo para cima, normais e oblíquas, conforme os raios da esfera.

Nota-se que o cinema – ao aproveitar-se do poder de tornar o espaço uma imagem ocular, algo que a literatura não pode fazer, e de dar-lhe movimento, o que a fotografia estática não faz – investiu nessa vantagem perceptiva para se firmar como arte.

Assim como o teatro pode dispensar uma cenografia convencionalmente referencial para apresentar uma tragédia grega, o cinema também pode mostrar/contar histórias sem a presença de um espaço convencionalmente representativo. Nesse caso, entretanto, estaria abrindo mão de um dos seus recursos mais poderosos de atração de público e até mesmo do que lhe diferencia das demais artes dramáticas: mostrar a imagem de qualquer cenário através dos mais diferentes ângulos. Na ânsia de usar plenamente esse benefício visual a seu favor, a grande maioria dos cineastas e produtores preferiram a representação naturalista do espaço. A busca pela reprodução realista se tornou uma obsessão tão metódica, que disseminou a frágil ideia de que a qualidade do espaço cinematográfico está intimamente ligada ao nível de semelhança entre o virtual e o real.

Pode-se dizer que o espaço é um dos principais responsáveis pela existência do cinema e um dos elementos que mais atrai cuidados. Por possuir tamanha importância, é tratado nas produções fílmicas com prioridade. Este pensamento valorativo leva à implicação de que o nível de qualidade do espaço varia de acordo com o gênero e o meio midiático. A aprovação de projetos de ficção científica no cinema, por exemplo, depende da possibilidade orçamentária de se construir o que é considerado um rico cenário. Como vimos, na televisão, meio em que o orçamento é inferior ao de um *blockbuster*, são as minisséries – projetos sazonais – atualmente de curta duração, que demandam maiores apuros e investimentos.

É interessante observar que a primeira minissérie, produzida pela emissora americana ABC em 1966, foi uma adaptação. Dez anos depois, com a pretensão de ir ao ar como um programa especial, feito com zelo distinto, estreou **Rich Man, Poor Man**, minissérie baseada na obra homônima de Irwin Shaw (1969). No ano seguinte, proveniente do romance de Alex Haley (1976), surgiu a adaptação que se consagrou

como a maior audiência da TV americana até hoje, **Raízes [Roots]**, à qual Décio Pignatari (1984, p. 123) não poupou críticas, julgando-a de “um convencionalismo atroz”

Após outras minisséries de pouca expressão, em 1983 foi lançada a adaptação da epopeia australiana de Colleen McCullough (1986): **Pássaros Feridos [The Thorn Birds]**, que foi produzida para ser um fenômeno e teve seus maiores gastos justamente no que diz respeito ao espaço. A escolha mais coerente parecia ser gravar em solo australiano, seguindo a ideia do excêntrico naturalismo cinematográfico atrelado à busca pela fidelidade com o original; assim, a história se concentra quase exclusivamente na Austrália. Entretanto, devido às rígidas leis governamentais de filmagens desse país naquela época e às grandes distâncias em que ficavam as fazendas de tosquia das cidades, o diretor Daryl Duke desistiu de gravar no espaço real do livro e encontrou na Califórnia um sítio, cujas condições geográficas se igualavam à região australiana.

O segundo desafio foi transformar o sítio californiano na suntuosa *Drogheda*, nome da fazenda descrita por McCullough (1986, p. 64 e 65):

Até para um irlandês acostumado a castelos e mansões, a residência australiana era imponente. Sendo a mais velha e a maior propriedade do distrito, Drogheda fora dotada pelo último e afeiçoadíssimo proprietário de uma residência codigna. [...] Quando a gente se aproximava do Home Paddock a casa da sede e seus eucaliptos eram o que primeiro chamavam a atenção, mas, logo, o visitante dava tento de muitas outras casas térreas de arenito amarelo atrás e dos lados delas por rampas cobertas e disfarçadas de trepadeiras.

A cenografia da minissérie não só seguiu as descrições espaciais para ser fiel ao livro, como também transformou em ato a grandiosidade sugerida pela escritora. No vasto e vazio sítio californiano, alugado para servir de *set* de filmagens, construiu-se a casa-grande, o barracão de tosquia, o cemitério, as casas dos empregados, os currais, os celeiros, os tanques de água, jardins: fez-se a própria Drogheda.

Para dar legitimidade, os interiores foram preenchidos de maneira indiscreta por materiais tipicamente australianos. O objetivo era que todos os detalhes saltassem aos olhos do telespectador. Até mesmo um canguru, chamado Sydney,

foi utilizado como decoração de destaque nas cenas externas; exemplo claro de exagero ilustrativo.

A perfeita execução da estética naturalista e o pedantismo da representação espacial conferiram a **Pássaros Feridos** o *Emmy* de Melhor Direção de Arte e Melhor Maquiagem, além de uma indicação a Melhor Figurino. No entanto, o critério pelo qual a série ganhou o maior número de prêmios foi o de caráter artístico, mais precisamente, pelas atuações. Não queremos aqui diminuir o esmero depositado na reprodução do espaço nessa ou em outras minisséries, mas atentar para o perigoso excesso explicativo que ronda as adaptações literárias para o cinema e, especialmente, para a televisão. Essas adaptações muitas vezes mastigam e simplificam em imagem toda a informação, o que, por sua vez, resulta no esvaziamento da potencialidade imagética.

2.1.2 A cenografia em “Capitu”

Fugindo da armadilha do naturalismo sem profundidade e evitando a óbvia escolha de tornar visíveis todos os elementos do livro em sua adaptação audiovisual, o diretor Luiz Fernando Carvalho rompe com o estatuto da televisão ao criar alternativas para executar um espaço cercado de negatividade. Podemos notar essa conscientização pelo negativo desde seu primeiro longa-metragem. Baseado no romance de Raduan Nassar (1989), o filme **Lavoura Arcaica** (2001) se diferencia dos padrões do cinema mais comercial ao trilhar por um naturalismo minimalista, no qual apenas o essencial faz parte do espaço.

Numa entrevista dada em 2001 a críticos e teóricos sobre o processo de gravação do filme, Carvalho (2002, p. 36) explicou como constituiu cenograficamente a fazenda de imigrantes libaneses, onde se concentra a maior parte das ações da história:

[...] Captar todos os elementos da cultura, a culinária, os rituais religiosos, o mobiliário das casas, as vestes, enfim, registrar estas visibilidades para depois, aqui no Brasil, torná-las invisíveis, ou seja, como disse Alceu Amoroso Lima, criar uma atmosfera, um “sopro dominado pela tradição”. Transformar o visível em invisível, não descrevendo as referências orientais, simplesmente sentir.

Já na microssérie **Capitu**, em que o diretor elegeu a estética surrealista, ao invés da estética naturalista presente em **Lavoura Arcaica**, a concepção do espaço se fez ainda mais subjetiva. Todo cenário apresentado em **Dom Casmurro** foi filmado num único local: um grande salão de um casarão do século XIX, situado na zona boêmia do Rio de Janeiro, o qual foi batizado como “Galpão Capitu”.



Figura 5: Casarão que serviu como sede para todos os cenários.

Nessa vazia estrutura, onde poderia ter sido construída qualquer representação espacial, optou-se pelo não: não construir, não ver; e sim, sentir a potência. Escolha que parece contradizer com o modo de descrição feita no romance machadiano, já que o cenário na microssérie não segue uma reprodução arquitetonicamente fiel:

Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... (ASSIS, 1955, p. 7 e 8).

Entretanto, a escolha de Carvalho por um não-cenário, que ora é a casa de Mata-Cavalos e ora não, condiz com o interesse de Bento Santiago em viver na companhia do passado. Coincidentemente ou não, o casarão que serviu de *set* havia sido a primeira sede da Academia Brasileira de Letras, quando o próprio Machado de Assis a fundou, e lá discursou diversas vezes. Assim, o diretor parte da ideia de que, embora não se possa ver Machado naquele lugar, pode-se sentir sua presença, uma forma de também conviver com o passado, coexistindo com ele.

Além disso, se pensarmos a descrição espacial feita por Bentinho, levando em conta as marcas de um discurso comprometido pelo tempo, percebemos que ele descreve por meio dos cacos da memória. E é também assim, inserindo cacos do espaço e não reproduções cenográficas em sua totalidade, que, sem grandes mudanças, o “Galpão Capitu” serviu para ilustrar: a antiga e nova casa de Bento Santiago, o quintal da gente do Pádua, a ópera, as ruas da capital e todos os demais ambientes do romance. Numa das cenas mais marcantes, o muro que separa a casa dos vizinhos foi criado com desenhos de giz feitos no chão. Brincando com a perspectiva, o diretor filmou a sequência com uma câmera posta ao alto, enquanto os atores, deitados no chão, comportavam-se como se estivessem de pé encostados ao muro vertical. Ao explicitar a falsidade do cenário e da perspectiva, Carvalho reafirma a potencialidade do *set* de filmagens dada por meio da negatividade, da inexistência de fato de um cenário, como também dialoga com a própria linguagem televisiva, explicitando o que é possível fazer quando não se faz aquilo que os padrões determinam.



Figura 6: Cena do muro da casa de Capitu feito no chão com giz.

Outro exemplo está na cena em que Escobar se afoga; nela, mais uma vez, Carvalho surpreende com uma sequência poética dada por meio da resistência criativa de se atingir um resultado padronizado. Ao invés de filmar o afogamento no mar da Glória ou em qualquer mar que representasse de forma naturalista as águas agitadas que tragaram Escobar, o diretor usa o mesmo *set* de filmagens e, com telas de plástico gigantescas, balançadas pelos próprios atores, são representadas ondas agitadas. O ator Pierre Baitelli, vestido com roupa de banho da época, finge nadar sobre as telas de plástico azul, enquanto os seus colegas de elenco, que aqui não aparecem em cena, continuam a balançar as telas. A sonoplastia dá indícios de que o mar se encontra furioso, até que a expressão corporal do ator já não é mais a de um nadador, mas de alguém vencido pela natureza. As telas de plástico se colocam acima da cabeça do personagem e o afogamento é ilustrado com a seguinte imagem:



Figura 7: Cena da morte de Escobar com telas de plástico representando o mar.

Vale advertir, como bem frisou Raimundo Rodriguez (2008) que a suposta simplicidade do cenário não se deu por uma questão financeira, pois o que aparenta ser simples, é na verdade bastante complexo e dispendioso, já que desautomatizar conceitos requer tempo e profissionais qualificados para a tarefa. A bailarina Denise Stutz (ROSA, 2012, p. 73) que esteve envolvida na composição do elenco, partilha da mesma opinião que Rodriguez:

E o que eu percebi é que uma estrutura alternativa para a televisão é mais caro, é o contrário do que a gente acha, porque ele [Carvalho] está trabalhando uma estrutura para a televisão com a estética alternativa. É muito caro. As roupas são mais caras, tudo é mais caro. É quase operístico. As roupas eram inacreditáveis, o cenário era sempre o mesmo. É tudo muito lindo, mas é caríssimo.

Assim, submerso num extremo surrealismo, difícil de encontrar até mesmo no cinema atual, Luiz Fernando Carvalho rompe com o modelo de cenário que estamos acostumados a ver na televisão. Décio Pignatari (1984, p. 73) descreve esse cenário recorrente da seguinte forma:

Tudo muito limpo e arrumadinho, como um arranjo formal; não são objetos de uso, de transa diária, vividos. Toda a *set decoration* se transforma em pura conversão, numa demonstração decorativa de

status que nega verossimilhança à narrativa. Ainda mais com aqueles painéis e holofotes da luz global, destinados a fazer cada detalhe – e por igual – de todos os objetos dos quatro cantos de um ambiente.

A microssérie **Capitu** nos mostra que o naturalismo pirotécnico e superficial, empregado no espaço das adaptações literárias, pode e deve ser repensado, dada a possibilidade de alcançar uma execução artisticamente mais interessante e rica, como sugere o conceito dado por Agamben (2007, p. 9), apoiado no discurso de Platão:

Ainda devemos habituar-nos a pensar o “lugar” não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço; talvez, de acordo com a sugestão de Platão, como pura diferença, a que corresponde o poder de fazer com que “algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja”.

Em vista dos exemplos anteriores, podemos constatar que o cenário em **Capitu** se aproxima desse modo de “lugar”, pois se apresenta contradizendo-se, como no caso do muro de giz, que não é muro e do mar de plástico, que não é mar. O meio descrito não é independente do olhar da câmera, e percebemos isso no “Galpão Capitu”, que não se explica por situações sensório-motoras, ou seja, não se constitui pelo reconhecimento habitual que temos do espaço real, mas pelo reconhecimento atento de uma situação puramente ótica e sonora, a qual “não se prolonga em ação, nem é induzida por uma ação, mas permite apreender algo poderoso demais, injusto demais ou mesmo belo demais, tudo o que excede a capacidade sensório-motora de reconhecer as coisas” (FORNAZARI, 2010, p. 97).

A essa concepção de imagem, Gilles Deleuze (2005) dá o nome de “descrição cristalina” e chama o seu oposto de “descrição orgânica”, a qual corresponde ao cinema clássico, isto é, ao cinema de prosa, narrativo, que tem como característica um espaço naturalista que produz percepção; esta, por sua vez, é encadeada por ações sensório-motoras.

Para que haja então um deslocamento espacial do regime cinético (orgânico) para o crônico (cristalino), como ocorrido na microssérie, o tempo e a narração também precisam ser reorganizados. Afinal, é o tempo que “se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos)” (BAKHTIN, 2000, p. 350).

2.2 TEMPO, AÇÃO E PERSONAGENS NA IMAGEM-CRISTAL

É comum que no audiovisual, até mesmo quando se trata de adaptações, trabalhe-se sob a noção básica de passado, presente e futuro, pois o roteiro cinematográfico possui meios definidos para representar essas três formas de tempo. Marcel Martin (2007) expõe quatro das principais estruturas temporais utilizadas por roteiristas e diretores.

A primeira delas é o tempo condensado, estrutura onde ocorre uma sucessão de presentes, “seguida por uma supressão dos tempos fracos da ação, ou seja, daqueles que não são diretamente necessários” (MARTIN, 2007, p. 246). Telenovelas e minisséries são exemplos que raramente fogem à regra do tempo condensado, ou da estrutura teológica, como denomina Arlindo Machado (2009, p. 83):

Esse tipo de construção se diz teológico, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que se estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais.

Um dos motivos para que essa linearidade e decantação de fácil identificação domine a teledramaturgia mundial se deve à condição de exibição do próprio suporte televisivo; o qual, por ser doméstico, não detém atenção exclusiva de sua audiência. Desse modo, opta-se por maximizar a descrição sensório-motor, isto é, um espaço e uma ação de fácil reconhecimento que subordinam o tempo ao movimento da montagem, formando uma imagem que pode ser facilmente compreendida, sem que o espectador tenha que assistir a produção desde o início. A esse encadeamento de imagem-percepção e imagem-ação, Deleuze (2005) dá o nome de imagem-movimento.

Na segunda estrutura temporal, que Martin (2007) chama de tempo respeitado, a duração do filme tem mais ou menos a mesma da ação diegética. Em **Enterrado Vivo [Buried]** (2009), de Rodrigo Cortés, os 95 minutos de fita se equiparam aos 90 minutos que o personagem Paul (Ryan Reynolds) tem para conseguir ser resgatado de um caixão antes que o oxigênio acabe. Na televisão, devido à grande quantidade de capítulos exigidos, tal procedimento só poderia

ocorrer em formato de especial telefilme. Assim como no tempo condensado, é o presente encadeado e a imagem-movimento que constituem o tempo respeitado, com a diferença de que as ações suprimidas são mais sutis.

De forma menos óbvia, o tempo abolido – terceira estrutura temporal – apaga as fronteiras entre o passado, presente e futuro, criando uma polivalência temporal. Para citar um exemplo da TV, vejamos a série **Lost** (2009). A partir da quinta temporada, o telespectador já não tem certeza do que é *flash back* e *flash forward*, nem mesmo o presente parece estar bem definido. No entanto, todos os tempos da série se apresentam de certo modo presentificados e postos em oposição por meio do espaço – há uma dimensão que se passa na ilha e outra, na cidade –; e da ação – há um terceiro universo em que não houve o acidente de avião. Devido a essas características que lançam pistas para uma definição, a prévia condição de indecidibilidade do tempo, do que é real e do que é imaginário, acaba sendo rompida. “Isso significa que o fluxo sensório-motor é restabelecido: a imagem-percepção atual se encadeia não automaticamente, mas com uma imagem-lembrança que reconduz ao movimento, à imagem-ação” (FORNAZARI, 2010, p. 98). Deleuze (2005) também chama a imagem-lembrança de imagem-tempo, e quando esta se liga à imagem-movimento, como no exemplo de **Lost**, forma um circuito que ainda se insere no regime orgânico, pois seu reconhecimento depende de situações sensório-motoras.

Por fim, no tempo revertido – quarta estrutura temporal – a obra inicia com uma ação do presente para que na cena seguinte, por meio de um extenso *flash back*, toda história seja contada até voltar para o ponto em que o filme começou. Para Martin (2007, p. 250), acerca desse procedimento temporal, “não resta dúvida de que os diretores o tomaram emprestado do romance”. Talvez isso explique o porquê de tantas adaptações seguirem por esse caminho; afinal, são muitos os romances que começam com um narrador informando que contará episódios anteriores ao momento atual da narração. Inclusive em **Dom Casmurro**:

Fiquei tão alegre com esta idéia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Dêste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e

piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. É o que vais entender, lendo (ASSIS, 1955, p. 10).

O início de **Capitu**, com um Bento Santiago dramatizando fielmente o texto do primeiro e segundo capítulos do romance, dá a entender que a microsérie seguirá pela estrutura do tempo revertido. No entanto, ao decorrer de sua exibição, instaura-se a dúvida. Após o ator Michel Melamed olhar para câmera e dizer a última frase da citação acima, o telespectador intui que a próxima cena voltará ao passado, porém o corte do que deveria ser um *flash back*, apresenta-se de maneira estranha. Abre-se a cortina e surge o mesmo Bento Santiago envelhecido, ao invés de um Bentinho adolescente. Em seguida, aparece na tela a barra de um vestido, o plano se abre e vemos uma Capitu jovem, dançando ao lado do Bento Santiago idoso, o qual não pertence ao seu tempo, mas que está lá, dividindo o mesmo espaço:



Figura 8: Capitu jovem dançando ao lado de Bento Santiago idoso.

O que vemos não é um passado, mas dois tempos que coexistem simultaneamente, um real e um virtual. Aproximam-se do tempo que Deleuze (2005, p. 156) considera como parte do regime cristalino, no qual:

o atual está cortado de seus encadeamentos motores, ou o real de suas conexões legais, e o virtual, por sua parte, se exala de suas atualizações, começa a valer por si próprio. Os dois modos de

existência reúnem-se agora num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis.

Podemos notar que as estruturas temporais listadas por Marcel Martin não são suficientes para classificar o emprego elaborado do tempo em **Capitu**. Isto porque a imagem-cristal transcende as fórmulas prontas e as aplicações laboriosas do cinema clássico que se desenvolve sob descrições sensório-motoras e da linguagem seriada da televisão, na qual “o uso do *flash back* requer mais cuidados do que em cinema, devido aos convites à dispersão que o espectador tem em torno de si” (CAMPOS, 2010, p. 227).

Aparentemente, por razões psicológicas, a microssérie parece dar-se pelo tempo revertido. Assim como nos romances, não é novidade que um filme comece com o protagonista dissecando sobre seu passado até materializar as lembranças e, a partir de então, dialogar com essas recordações por meio da voz *off*.

Em **Lua de Fel [Bitter Moon]** (2008), de Roman Polanski, temos um exemplo de tempo revertido, que visa a destacar o perfil psicológico das personagens. Numa viagem de cruzeiro, Nigel (Hugh Grant) conhece Oskar (Peter Coyote), um senhor excêntrico e paralítico que mantém uma relação estranha com sua esposa. Na tentativa de explicar a Nigel o porquê de ser como é, Oskar começa a contar sua história revivendo o passado, confrontando-o e analisando-o de tal forma que o desabafo se converte em tragédia. O relato de Oskar não é feito todo de uma vez, o filme volta ao passado e regressa ao presente diversas vezes, mas sempre deixando clara a fronteira entre os tempos.

A narrativa em **Dom Casmurro** permite e induz a uma adaptação filmográfica semelhante ao modo temporal empregado em **Lua de Fel**. Bento Santiago relembra de quando ainda era adolescente, para contar sua vida. Por vezes, interrompe as memórias para tecer comentários acerca do que acabara de relatar. Nesses momentos, ele analisa alguns detalhes e evoca o leitor, como se fosse um amigo que estivesse ao seu lado. Pensando então de maneira orgânica, o adaptador poderia personificar o leitor, colocando na tela alguém de carne e osso que estaria em cena juntamente com o intérprete de Bento Santiago, e este, assim como Oskar, contaria a sua versão dos fatos, permitindo o uso de *flash backs* por meio de uma reconhecida estrutura temporal do cinema. Ou, por se tratar de uma adaptação, se a opção fosse por extrema fidelidade, bastaria que as digressões

feitas pelo narrador, durante os *flash backs*, acontecessem por meio de voz *off*, o que também é bastante comum. Tanto é assim, que Carvalho (2008 a, p. 81) desconsiderou esse recurso:

Criei essa figura presente do Dom Casmurro. Eu não o deixei só como uma voz *off*. Em termos cinematográficos, achei isso um pouco repetido, já vi isso demais. Então eu o convidei para que contracenasse com os acontecimentos da sua memória, como alguém que sente tanta saudade de si mesmo a ponto de materializar aquelas saudades, entrando na paisagem do passado.

Ao colocar Bento Santiago idoso na paisagem do passado, o tempo ganha nova dimensão, pois as ações que corresponderiam ao presente, isto é, ao tempo real, não se encadeiam por situações sensório-motoras, e sim por uma interligação com o tempo virtual, que nada mais é do que o tempo do passado imaginado pela personagem. O cenário subjetivo de **Capitu** potencializa a irrealidade das imagens, o que, por sua vez, torna o tempo real e o virtual ainda mais indiscerníveis, já que não há um espaço demarcado com exatidão que ajude na definição do presente e do passado, possibilitando que ambos os tempos coexistam. Desse modo,

Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não-cronológico, que produz movimentos necessariamente “anormais”, essencialmente “falsos” (DELEUZE, 2005, p. 159).

Essa coexistência do tempo que o torna falso, e assim quebra o reconhecimento habitual, foi alcançada pela microssérie por meio da desautomatização temporal com a qual o diretor trabalhou. Ao invés de pensar o tempo em **Dom Casmurro** dividido em duas fases distintas – o presente da escrita e o passado narrado – Carvalho (2008 a, p. 80 e 81) se afastou da leitura mais óbvia ao tomar a concepção anômala do tempo:

Talvez eu tenha me agarrado àquela idéia borgeana de que o tempo não é linear, que o tempo é uma espiral, e que você contém dentro de você todos os tempos vividos. A menina de 5 anos está aí na mulher de hoje, basta que você a acesse. Infelizmente, no mundo moderno, somos cada vez mais educados, ou melhor dizendo, deseducados a acessar esses planos da memória: eles são improdutivos, é o que nos ensinam hoje, na maioria das vezes. Mas Borges diz que todos esses tempos, todas essas idades

fundamentais coexistem dentro de nós e continuam lá, contando a nossa história.

Porém, para se constituir verdadeiramente em uma produção de imagens-cristalinas, não é apenas o espaço e o tempo que precisam ser pensados, remanejados fora dos padrões e cobertos de subjetividades que impeçam o reconhecimento por meio de descrições e situações sensório-motoras. Há um terceiro ponto que consiste efetivamente na narração, ou seja, o enredo.

A trama em **Capitu** é a mesma do romance machadiano. Fazendo uma leitura genérica sobre o enredo no original, temos uma história de desenvolvimento causal. Dessa forma, os fatos se desenrolam a partir da narrativa do protagonista Bento Santiago que, em sua idade madura, conta que quando ainda criança caiu de amores por sua vizinha Capitolina, mais conhecida pelo apelido carinhoso de Capitu. O impasse para que o romance dos pequenos se concretizasse estava numa promessa que Dona Glória, mãe de Bentinho, fizera à igreja de que seu filho seria padre.

Sem vocação para o celibato, Bentinho, que era órfão de pai, encontrou no agregado da família, José Dias, apoio para convencer sua mãe a deixá-lo casar com Capitu. Após muitos contratempos, enfim os protagonistas puderam consumir o desejado matrimônio, traduzido por Bentinho em seu estilo habitualmente irônico:

Pois sejamos felizes de uma vez, antes que o leitor pegue em si, morto de esperar, e vá espairar a outra parte; casemo-nos. Foi em 1865, uma tarde de março, por sinal que chovia. Quando chegamos ao alto da Tijuca, onde era o nosso ninho de noivos, o céu recolheu a chuva e acendeu as estrelas, não só as já conhecidas, mas ainda as que só serão descobertas daqui a muitos séculos (ASSIS, 1955, p. 322).

O próximo objetivo do casal era o de ter um filho, já que por mais que fossem felizes juntos, a falta de um fruto os entristecia. Capitu engravidou de um menino, o qual foi batizado com o nome de Ezequiel. A felicidade, por fim, parecia ser plena, se não fossem os ciúmes de Bentinho por sua esposa terem crescido. Ele passa a desconfiar até mesmo de Escobar, seu grande amigo do tempo de seminário, com quem o casal mantinha uma convivência diária:

Por falar nisto, é natural que me perguntes se, sendo antes tão cioso dela, não continuei a sê-lo apesar do filho e dos anos. Sim. senhor,

continuei. Continuei, a tal ponto que o menor gesto me afligia, a mais ínfima palavra, uma insistência qualquer; muita vez só a indiferença bastava. Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança (Assis, 1955, p. 355).

Escobar morreu, porém os ciúmes de Bentinho continuaram a lhe assolar. A ponto de, baseado numa semelhança física que via entre Ezequiel e o falecido amigo, além de outras coincidências especulativas, chegar à conclusão de que realmente fora traído por Capitu. “A Solução” (Capítulo CXLII) foi se separar, deixando Capitu e seu filho na Europa. Anos depois, ela morre distante no velho continente; posteriormente morre também Ezequiel, durante uma excursão em Israel.

Sozinho, sentindo-se traído e convertido num Dom Casmurro, Bentinho narra suas memórias deixando explícito, através da metalinguagem, que se encontra na feitura do seu livro autobiográfico.

Levar essa sequência de ações para a estrutura de um roteiro cinematográfico não parece algo complicado de se fazer, já que, como afirma Umberto Eco (1970):

ambos son *artes de acción*. Y entiendo «acción» en el sentido que da al término Aristóteles en la *Poética*: una relación que se establece entre una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducido a una estructura de base. Que después esta acción en la novela sea «narrada» y en el cine «representada» (y aquí se establece la diferencia sobre la que acertadamente insiste Chiarini) no invalida el hecho de que en ambos casos se estructure una *acción* (aunque sea con medios distintos)⁷.

Desse modo, por ser o enredo um elemento compartilhado entre os códigos, no sentido de que ambos trabalham com ações, o desenvolvimento dos acontecimentos em **Dom Casmurro** poderiam ser representados em **Capitu**, seguindo os “esquemas sensório-motores segundo os quais os personagens

⁷ “Ambas são artes de ação. E entendo «ação» no sentido que dá ao termo Aristóteles na *Poética*: uma relação que se estabelece entre uma série de acontecimentos, um desenvolvimento de atos reduzidos a uma estrutura de base. E mesmo que esta ação no romance seja «narrada» e no cinema «representada» (e aqui se estabelece a diferença sobre a que acertadamente insiste Chiarini) não invalida o fato de que em ambos os casos se estructure uma ação (ainda que seja em meios diferentes” (ECO, 1970, tradução nossa). Texto completo disponível em: <http://estafeta-grabielpulecio.blogspot.com.br/2009/10/umberto-eco-cine-y-literatura-la.html>.

reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar as situações” (DELEUZE, 2005, p. 157).

No entanto, Luiz Fernando Carvalho se mostra um leitor literário treinado para suspeitar do discurso do escritor e para ver além da história. Adentrando no texto, o diretor desmonta a importância dos pontos que constituem a estrutura da narrativa: objetivo, problema, resolução. Foca então num nível mais profundo do enredo, considerando as pistas de que o romance não pretendeu contar uma história de amor proibido, mas mostrar as lembranças incertas de um homem atormentado, amargurado por um passado que pode ser irreal ou fruto de sua imaginação perturbada.

Com essa interpretação distanciada do realismo, Carvalho rompe com a adaptação clássica do folhetim e trabalha a ação pelo mesmo caminho do falso, como fez com o espaço e com o tempo. A narração em **Capitu** não aspira ao verdadeiro, aproximando-se do que Deleuze (2005, p. 158) chama de narração cristalina, aquela que, “tendo perdido suas conexões sensório-motoras, o espaço concreto deixa de se organizar conforme tensões e resoluções de tensão, conforme objetivos, obstáculos, meios e até mesmo desvios”.

O desenrolar da trama em **Capitu** é feito sem grandes ganchos folhetinescos, totalmente diferente da narração orgânica que se apega ao uso de situações, revelações e reviravoltas construídas por identificação instantânea. Numa das cenas, por exemplo, Bentinho grita com o filho dizendo que não é o seu pai. O menino chora e em seguida há um corte de um plano aberto de Capitu andando lentamente, volta um plano fechado para o menino com lágrimas nos olhos e depois um plano semifechado para Capitu com expressão comedida. Não há música para exprimir tensão e a ação é rapidamente interrompida – não por um intervalo comercial como esperado – mas com um anúncio na tela: “Capitu que Entra”, título do capítulo CXXXIII.

Na sequência Bentinho aparece reafirmando que Ezequiel não é o seu filho, e Capitu o indaga espantada: “o quê que lhe deu tal ideia?”. Na linguagem do folhetim, essa situação funcionaria como uma espécie de clímax, talvez até mesmo como o final de um episódio, para que o telespectador voltasse no dia seguinte, a fim de acompanhar as consequências da revelação.

Em **Capitu**, porém, não há a pretensão de utilizar a cena para fragmentar a narrativa e nem mesmo recursos que a destaquem como ponto-chave da história,

isso porque, ao trabalhar o enredo sem aspirar a verdade, com tempos coexistentes e falsos, a narração se torna também falsa e, desse modo, “não é mais uma narração verídica que se encadeia com descrições reais (sensório-motoras)” (DELEUZE, 2005, p. 162). Esse rompimento do movimento que se dá pela ilusão do real é um dos motivos pelo qual o início de cada capítulo da microssérie não parte da mesma cena em que o capítulo anterior se encerrou, nem mesmo os blocos são separados com a quebra de uma situação, como ocorre nas novelas e na maioria da minisséries.

A falsidade que ronda os elementos narrativos em **Capitu** se implicam e se complementam ao ponto de manter um duplo inchado no presente. A cena da revelação descrita acima perde o estado de uma situação cronológica de causa e efeito, pois ela não é independente, mas um reflexo de um outro presente, um reflexo das memórias de Bento Santiago e, como em toda imagem de espelho, sua existência é dependente, virtual e, por vezes, turva. Tão turva que o diretor expressou a distorção da imagem cristalina também em sua câmera. Em vários momentos do programa, as imagens aparecem distorcidas, graças a uma lente de 30 cm de diâmetro, cheia de água. Essa retina, apelidada pela produção de “lente-Dom Casmurro”, foi colocada à frente da câmera para atingir um efeito que representa a inexatidão com a qual Bento Santiago enxerga suas memórias no espelho. Embora seja possível perceber o uso desse recurso durante toda a microssérie, há momentos em que a “lente-Dom Casmurro” aparece de maneira mais chamativa como, por exemplo, na cena do enterro de Escobar.

Num cenário em branco estourado, contrastando com o preto das roupas de luto, encontra-se Escobar dentro do caixão. Bento Santiago repara nas lágrimas de Capitu que olha fixa para o morto, assim como descreve o romance:

Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (ASSIS, 1955, p. 381- 382).

Interpretando esse trecho como o início das desconfianças da personagem-título, o ator Michel Melamed muda sua expressão serena para a de alguém que começa a ter ideias perturbadoras. Na sequência, o caixão é fechado e no caminho para o cemitério a retina aquosa embaça a visão da câmera, não permitindo mais

que os rostos dos que seguem o cortejo fúnebre sejam visualizados com nitidez. Com essa distorção, além de destacar a imprecisão das lembranças presentificadas de Bento Santiago, há também uma metáfora visual do mar de ressaca dos olhos de Capitu, os quais, para Bentinho, no momento do velório, quiseram tragar o nadador. Impressão esta responsável pela visão duvidosa que o acompanha pelo resto da vida, inclusive durante seu relato autobiográfico.



Figura 9: Efeito da “lente-Dom Casmurro” no enterro de Escobar.

Com a narração tão falsificante e incerta quanto as memórias de Dom Casmurro, o movimento da história não se dá de maneira acumulativa, tendo o tempo como um elemento indireto. Pelo contrário, o movimento em **Capitu** se dá diretamente pelo tempo coexistente, isto é, pela imagem virtual de um passado presentificado que só pode existir numa interligação com o presente real, formando um duplo temporal indiscernível.

O curioso é que esse modo empregado no roteiro da microssérie é completamente diferente de alguns pontos listados por Linda Seger (2007, p. 74-76) como determinantes para a adaptação de narrativas:

Uma história que se desenvolva na direção de um clímax bem definido. [...].

Uma história que possa ser contada visualmente. Por exemplo, uma história sobre a escalada do Monte Everest é algo bem visual. Já uma história sobre alguém que escreve um livro não é. [...]

Uma linha de ação dramática que se desenvolva num crescendo, e não através de ações repetidas. Histórias que conduzam a um grande momento serão bem mais fáceis de se transformar em filme do que histórias repetitivas.

Ao afirmar que a história de alguém que está escrevendo um livro não é visual, Seger simplesmente exclui todas as possibilidades de adaptação que não sigam as coordenadas do cinema puramente narrativo. Mas **Capitu**, com um processo adaptativo diferenciado faz o inverso; busca outras possibilidades para que, ao invés de adaptar **Dom Casmurro** como a história de um casamento fracassado, adapte-o visualmente como aquilo do que realmente o romance trata: a história sobre alguém que escreve um livro.

Contrariando o guia de adaptação, Carvalho trabalha com o regime cristalino, configuração que substitui as fórmulas do cinema clássico e da linguagem tradicional da TV. O desenvolvimento, clímax e as resoluções da ação deixam de funcionar sob os esquemas padronizados. Desse modo, a ordem com a qual a história é mostrada também perde a importância, pois não há uma situação a ser resolvida, um clímax definido ou um grande momento final de arrebuo que necessite de um caminho pré-construído.

Com a narração falsificante, ou seja, constituída sem uma forma determinada e sem ambicionar a verdade, assim como ocorre com o espaço e o tempo, os personagens também se tornam falsários, no sentido de que não possuem uma função definitivamente, única e verdadeira na história. Pensando na figura de Dom Casmurro na microssérie, é possível perceber que ele não desempenha definitivamente o papel de anti-herói, vilão, vítima, traído, louco. Como pertencente a uma imagem-cristal, essa figura pode desempenhar funções ilimitadas, do mesmo modo que o “Galpão Capitu” pode ser ora mar, ora muro, ora portão, sala, cemitério.

A um só tempo, ele é o homem das descrições puras, e fabrica a imagem-cristal, a indiscernibilidade do real e do imaginário; ele passa para o cristal, e faz ver a imagem-tempo direta; suscita as alternativas indecíveis, as diferenças inexplicáveis entre o verdadeiro e o falso, e com isso impõe uma potência de falso como adequada ao tempo, em oposição a qualquer forma do verdadeiro que disciplinasse o tempo [...] não é um mentiroso localizável, mas

um falsário ilocalizável e crônico, em espaços paradoxais (DELEUZE, 2005, p. 162).

Por não serem localizáveis como um arquétipo definido e sim mutáveis devido à condição de falsário, os personagens na adaptação televisiva de **Dom Casmurro** se assemelham ao efeito da criação literária. Nela, apesar das descrições físicas e psicológicas, os personagens podem ser imaginados e entendidos de múltiplas maneiras. No romance, José Dias é classificado como o agregado, muitas outras informações são dadas a seu respeito, porém o modo como cada leitor absorverá esta figura não será igual.

Numa adaptação menos comprometida com a literatura, a personagem José Dias poderia ter uma função e uma personalidade estanque, desempenhando-a durante todo o enredo e, assim, ser taxado de modo a ser reconhecido de forma coletiva, ainda mais levando em consideração que a imagem tem o poder de apresentar uma visão concreta dessa figura. Mas quando o personagem é levado a uma narrativa falsificante, a começar pelo espaço e o tempo, ele já não precisa desempenhar funções exclusivas e fixas para servir ao desenvolvimento de situações. Portanto, pode se transformar no arquétipo que quiser, ao mesmo tempo em que não é nem uma coisa nem outra, e sim um falsário ilocalizável, que se adequa a um tempo igualmente espiralado.

A força ilusória e falsificante da imagem-cristal em **Capitu** é tamanha que os personagens que vemos em cena, tal como José Dias, Capitu e Dona Glória, não passam de metamorfoses de Dom Casmurro, o qual é o falsário principal. Sobre isso, Carvalho (2008 a, p. 81) discorre:

Dom Casmurro para mim é um corpo sem órgão. Ele não tem organismos, os organismos são os outros personagens. O corpo sem órgãos não morre, ele é um corpo, ele tem uma potência narradora [...] Seus organismos – D. Glória, Bentinho, José Dias e todos os outros – são passíveis de morte e esquecimento; ele não.

Carvalho explicita esse conceito de personagens falsas e metamorfoseadas em diversos momentos. Num deles, durante o primeiro passeio de Capitu como mulher casada, os figurantes postos em cena, para invejar e murmurar sobre a felicidade do casal, não passam de desenhos feitos em papelão, representando o arquétipo da sociedade:



Figura 10: Figurantes de papelão.

Ao confrontar a linguagem da televisão e desautomatizar os padrões cinematográficos, Luiz Fernando Carvalho (2008 a, p. 75) também foge do processo adaptativo comum, preferindo nomeá-lo de aproximação. É por meio desse engajamento artisticamente rebelde, que os elementos de conteúdo não permanecem na superficialidade, saltando aos olhos do telespectador em imagens poéticas que formam um produto de estética notoriamente rebuscada. O apuro do diretor sobre o audiovisual que, ao mesmo tempo, não esquece de olhar para o original, possibilita que até elementos narrativos, frequentemente excluídos de uma tradução intersemiótica da literatura para o cinema ou para televisão, como o paratexto, faça parte do processo e, mais do que isso, seja apresentado como um dos destaques visuais do produto.

2.3 PARATEXTO

O objeto literário, tal qual o conhecemos hoje, é fisicamente precedido por informações que servem como uma espécie de antessala do texto principal. Dificilmente o leitor parte para a leitura de uma obra sem ter ao menos uma ideia do território em que adentra. O título, o nome do autor e o *design* gráfico, presentes na capa do livro, já denunciam características do conteúdo. Caso haja sumário e

prefácio, a função de apresentação se intensifica, pois prepara o espírito do público para melhor aceitar e absorver o que a leitura lhe reserva.

A esta organização editorial, que antecede ou procede ao texto principal do romance, dá-se o nome de “peritexto”, termo usado por Gérard Genette (2009) em seu livro **Paratextos Editoriais**, o qual tomamos como base conceitual de nossa análise acerca desse tópico.

Já as informações sobre a obra que estão fora do livro, como: reportagens, críticas e entrevistas veiculadas nos meios midiáticos, recebem o nome de epitexto. A soma de peritexto e epitexto resulta no paratexto, um conjunto maior que abarca tudo aquilo que influencia, direta ou indiretamente, o conhecimento e o conceito a respeito de um produto literário.

Mas não é apenas na literatura que o paratexto está presente, tal elemento é compartilhado por outras linguagens como a cinematográfica. Levando as teorias de Genette para o âmbito filmográfico, podemos observar que também o paratexto de produções audiovisuais sofreram diversas mudanças ao longo do tempo e que seu uso e sua funcionalidade não seguem fórmulas universais, pelo contrário, variam de acordo com uma série de fatores.

Os elementos paratextuais mais óbvios de um filme são os créditos iniciais e os créditos finais, isso porque estão muito próximos, em alguns casos mesclados, ao produto principal que compõe a projeção, ou seja, a história em si. Os créditos estão para uma película, assim como a capa, folha de rosto, prefácio ou posfácio estão para um livro. Encontram-se igualmente na categoria de peritexto e sua importância no cinema é irregular. Há diretores que fazem dos créditos um show à parte, enquanto outros simplesmente usam-no de maneira restritamente funcional: informar quem são os profissionais envolvidos e advertir que o filme está começando ou terminando.

Antes do advento das fitas VHS, o paratexto cinematográfico se concentrava no epitexto, informações que vinham de fora do produto, como: pôsteres, críticas, imaginário popular etc. Com as videolocadoras, o produto final do cinema se assemelhou à estrutura de um livro, com capa e contracapa envolvendo o material principal, que era a fita. Logo, a capa que estampava o estojo protetor – geralmente preto – da fita VHS, passou a ser um peritexto de grande importância, já que sua função era não somente a de informar sobre o filme, mas principalmente de seduzir o cliente a alugá-lo. Até mesmo a cor e a textura do estojo plástico serviam como

meio de informação e sedução. Estojos coloridos ou brancos sugeriam que o filme era infantil, romântico ou de comédia, enquanto que estojos com texturas e acabamentos diferentes, tratavam de superproduções.

A evolução das fitas VHS para o DVD, no que condiz ao paratexto de sedução do produto filmográfico, não sofreu grandes alterações, já que as locadoras continuaram a ter seu lugar cativo no sistema mercantil da indústria cinematográfica. No entanto, com o avanço cibernético e a possibilidade de alugar ou baixar clandestinamente conteúdos *online*, sucedeu uma reviravolta no mercado. O produto físico se transformou em arquivos de computador, as locadoras foram suplantadas pela tecnologia e o formato em DVD/Blu-Ray com capa e contracapa se tornou artigo de colecionador, vendidos a preços elevados.

É devido a esse novo comportamento do público que – estimulado pela velocidade da internet – escolhe o filme a assistir por seu início e não mais pela capa envolta do DVD, que os créditos iniciais, principalmente em produções de grande apelo comercial, estão cada vez mais importantes e bem cuidados, já que eles absorveram parte da função que antes era dada à embalagem do produto.

Feito esse apanhado acerca do estado atual do paratexto audiovisual, chegamos ao ponto que buscávamos: se os créditos iniciais de uma obra fílmica são tão importantes em tempos cibernéticos, como esses elementos peritextuais são apresentados quando se tratam de adaptações? A aproximação que tentaremos fazer entre o paratexto literário e o cinematográfico não é uma comparação valorativa, em que a capa do livro X é confrontada com os créditos de sua adaptação correspondente para o cinema ou a televisão. Afinal, qualquer investigação desta espécie exigiria um teor de fidelidade anacrônica e sem nenhuma razão de ser.

Observando especificamente os elementos peritextuais de filmes baseados em obras literárias, podemos notar que não há, por parte da maioria, uma preocupação diferenciada daquela empregada nos filmes de roteiro original. A tendência de criação dos créditos iniciais/finais, dos títulos e de quase todos os elementos peritextuais é seguir o padrão artístico do diretor, da empresa ou até mesmo da época.

Em seu ensaio “Palavras, canções e carros: músicas de abertura e as sequências de créditos nos filmes”, Will Straw (2012, p. 19) relembra uma concepção que dominou por três décadas os créditos iniciais do cinema:

Em meados dos anos 1950, podia-se indicar um *topos* recorrente no cinema de várias nações. Esse *topos* era uma sequência de créditos em que uma ou mais pessoas atravessam uma passagem de carro enquanto uma peça musical isolada é escutada. Na busca de um termo melhor, chamarei isso de “sequência de créditos com carro”. Essas sequências eram parte de uma transformação mais abrangente na apresentação dos créditos, em que *designers* exploravam alternativas à prática comum de cartelas estáticas nos filmes dos anos 1930 e 1940.

Comparando esse exemplo de *topos* cinematográfico descrito por Straw com a abertura da minissérie **Pássaros Feridos**, teremos duas fidúcias importantes para o desenvolvimento de nosso trabalho: uma de caráter geral e outra de proveito para este tópico sobre paratexto. Na abertura do programa baseado no romance de Colleen McCullough, o ator Richard Chamberlain, trajado com as roupas de sua personagem sacerdotal, dirige seu automóvel pelas terras da fazenda, enquanto uma peça instrumental é tocada e os créditos vão surgindo no centro da tela. Ou seja, a televisão – num projeto de adaptação – fez uso da “Sequência de Créditos com Carro”, formato constituído pelo cinema.

Esta comparação confirma: primeiro que o cinema já serviu como fonte para as produções televisivas e que, em tempos de transmediação, pode continuar servindo, assim como o inverso também ocorre: produções cinematográficas influenciadas pela linguagem da televisão. Segundo que o paratexto de filmes ou minisséries, baseados em livros, ocupa pouca ou nenhuma importância no processo de adaptação, preferindo seguir estruturas já padronizadas e facilmente reconhecidas, ao invés de seguir concepções mais condizentes com a origem do produto.

No atual painel da televisão latino-americana, vemos recorrências nas aberturas de novelas, minisséries e microsséries. Independente da gênese do roteiro, as entradas que lhes servem como peritexto adotam explicitamente o formato da emissora. A padronização da vinheta vai desde o tempo de duração até a organização dos créditos.

Nos países de língua hispana é comum que as aberturas das telenovelas apresentem o resumo da sinopse, inclusive antevendo as reviravoltas da trama. As próprias músicas, que servem de fundo aos créditos iniciais, muitas vezes são feitas

por encomenda para reafirmar a narrativa já resumida pela vinheta. Nem mesmo os *remakes*, refilmagens de roteiro que exigem adaptação, escapam desse padrão.

Em **Maria Mercedes**, **Marimar** e **Maria do Bairro**, trilogia de novelas protagonizada por Thalia na década de 90, baseada no original de Inés Rodena e realizada pela emissora mexicana Televisa, temos um exemplo do clássico formato peritextual, que ainda predomina nas produções televisivas da América do Sul. Com simples variações de espaço e contexto, o argumento dessas três novelas é o mesmo: moça pobre e ignorante que se torna rica. Assim, o tema musical cantará sobre os obstáculos que ela enfrenta para chegar à felicidade, enquanto as imagens ilustram com fidelidade cada frase entoada. Assim, se a letra da canção declama: “*De su barrio querido se fué*”, a personagem a que a letra se refere surge indo embora de seu bairro com cara de tristeza. E assim por diante.

O Brasil se destaca entre os países latinos por ter encontrado uma fórmula menos redundante para constituir seu peritexto. Embora, inicialmente compartilhasse o modelo de folhetim melodramático, a partir “da década de 1960, os roteiros de ficção seriada televisiva passaram por fortes transformações que levaram à constituição de um gênero teledramatúrgico próprio, a telenovela brasileira” (BALOGH; MUNGIOLI, 2009, p. 315).

Na Rede Globo, principal produtora de teledramaturgia do país, a concepção das aberturas geralmente se dá pelo mote ideológico, contexto geográfico ou social da história. Raramente a vinheta se apresenta como um resumo do início, meio e fim da sinopse e, quando ocorre, como, por exemplo, na abertura de **A Favorita** (2008) ou de **Cordel Encantado** (2013), não são os próprios atores que aparecem nos créditos, mas animações ou figurantes.

Por ter a Rede Globo uma política de obra aberta, em que toda a sinopse pode sofrer alterações de acordo com os interesses da audiência, até mesmo os títulos nacionais são mais genéricos. A novela **Avenida Brasil** é um exemplo desse cuidadoso distanciamento entre os elementos peritextuais e a diegese. Tanto o título quanto a abertura dançante do folhetim não denunciam o desenvolvimento da trama de vingança escrita por João Emanuel Carneiro. Em contrapartida, para que o conjunto paratextual não fique prejudicado em sua função de informar e seduzir, a emissora investe nos elementos epitextuais, tendo, inclusive, um programa específico para este propósito, o *Videoshow*.

2.3.1 Informação genérica

Ainda que as adaptações na Rede Globo também obedecem a um formato paratextual adotado pela emissora, há um item que apresenta interessantes variações: a informação genérica a respeito da obra original.

Sobre essa categoria do âmbito literário, Genette (2009, p. 88) concede-nos a seguinte explicação:

[...] A indicação genérica é um anexo ao título, mais ou menos facultativa e mais ou menos autônoma, conforme as épocas ou os gêneros, e por definição remática, pois se destina a dar a conhecer o estatuto genérico intencional da obra que segue. Esse estatuto é oficial, no sentido de que é aquele que o autor e o editor querem atribuir ao texto e de que nenhum leitor pode legitimamente ignorar ou negligenciar essa atribuição, mesmo que não se considere obrigado a aprová-la [...]

Tal conceito sobre a indicação genérica serve de igual modo ao código filmográfico. É comum que as produções de roteiro advindo da literatura repassem essa informação ao espectador; porém, por ser uma informação de caráter “mais ou menos” facultativo e autônomo, dificilmente surge num lugar de destaque no cinema. Geralmente figura perdida entre os créditos iniciais/finais de um longa-metragem, enunciado da seguinte forma: “Based upon the book...” ou “Based on the novel by...”, o verbo, no entanto, raramente sofre alguma modificação. O filme **Ensaio sobre a Cegueira [Blindness]**, de Fernando Meirelles (2008), revela essa utilização estanque quando o diretor resume os créditos iniciais à listagem das produtoras envolvidas e dos principais patrocinadores do projeto, deixando para os créditos finais a informação genérica de que a história foi baseada no livro de José Saramago. Apesar de toda expectativa que rondava naquele momento em torno da adaptação de uma obra vencedora do Prêmio Nobel, a informação foi transmitida sem nenhuma alusão à sua importância: “Based on the novel by José Saramago”.

Na televisão, a informação genérica sobre a origem do material não só aparece para que se conheça a gênese da história, mas indica aos telespectadores a intenção que autor/diretor/produtor atribuem ao texto. Quando se trata de novelas, formato que exige maior número de capítulos e, portanto, maiores recriações, a informação a respeito da obra original faz referência ao caráter transgressor da adaptação. Em **Cabocla** (1979), novela de Benedito Ruy Barbosa, a enunciação é

feita da seguinte forma: “Inspirada no romance de Ribeiro Couto”. Em **Sinhá Moça** (1986), do mesmo autor, a estrutura da informação segue igual. Já na segunda versão de ambas as novelas, exibidas em 2004 e 2006, respectivamente, e adaptadas dessa vez por Edmara Barbosa e Edilene Barbosa, filhas do autor, há a seguinte modificação: trocaram “Inspirada” por “Baseada”, o que remete maior apego ao original, ainda que não seja com o romance, mas sim com a primeira versão da novela. Nesse sentido, constitui-se um caso de limiar entre *remake* e adaptação literária.

São poucas as novelas advindas da literatura, principalmente no horário de maior audiência da televisão, que até meados dos anos 2000 se dava às 20h30min e a partir da segunda década do milênio passou às 21h10min. Além dos motivos mercadológicos pela preferência de enredos originais, está a dificuldade em esticar, à concorde, a narrativa de um livro para uma produção de no mínimo 179 capítulos, com aproximadamente uma hora de duração diária.

O autor Aguinaldo Silva levou a adaptação do **Tieta do Agreste** (1989) para o principal horário das telenovelas. A informação genérica na abertura mencionava a intenção libertadora para com o original: “Inspirada no romance de Jorge Amado”. Em 2001, com **Porto dos Milagres**, o mesmo autor voltou a usar romances do escritor baiano e novamente advertiu sobre o pouco aprofundamento que o folhetim daria aos livros escolhidos: “Inspirada em *Mar Morto* e *A Descoberta da América pelos Turcos* de Jorge Amado”.

Já nas minisséries, gênero que possibilita maior concentração no romance devido ao número reduzido de capítulos e, portanto, permite também recriar menos situações, Aguinaldo Silva se desfez da indicação que diminuía sua responsabilidade de aprofundamento. Em **Tenda dos Milagres** (2012), minissérie protagonizada por Nelson Xavier, com direção geral de Paulo Afonso Grisolli, a abertura destaca o autor original: “De Jorge Amado”; em seguida, surge o título da produção homônima e, na sequência, os responsáveis pelo roteiro são creditados sob o termo “adaptação”. Ver imagem:



Figura 11: Créditos dos adaptadores em **Tenda dos Milagres**.

Em **Riacho Doce** (2007), também de Aguinaldo Silva, mas dessa vez em parceria com e Ana Maria Marezsohn, a informação novamente demonstra o propósito de respeitar a alteridade com mais afinco: “Baseado no romance de José Lins do Rêgo”.

Pela comparação entre as novelas e as minisséries do mesmo autor, pode parecer que a informação genérica referente à gênese do roteiro esteja ligada ao formato da produção. Embora essa classificação de formatos possa influenciar, não é necessariamente o que define o enunciado da informação. A intenção do(s) autor(es) ainda nos parece suprema nessa questão.

Nas minisséries adaptadas por Maria Adelaide Amaral, por exemplo, a intenção de desapego é regularmente ratificada, desde **A Muralha** (2002).

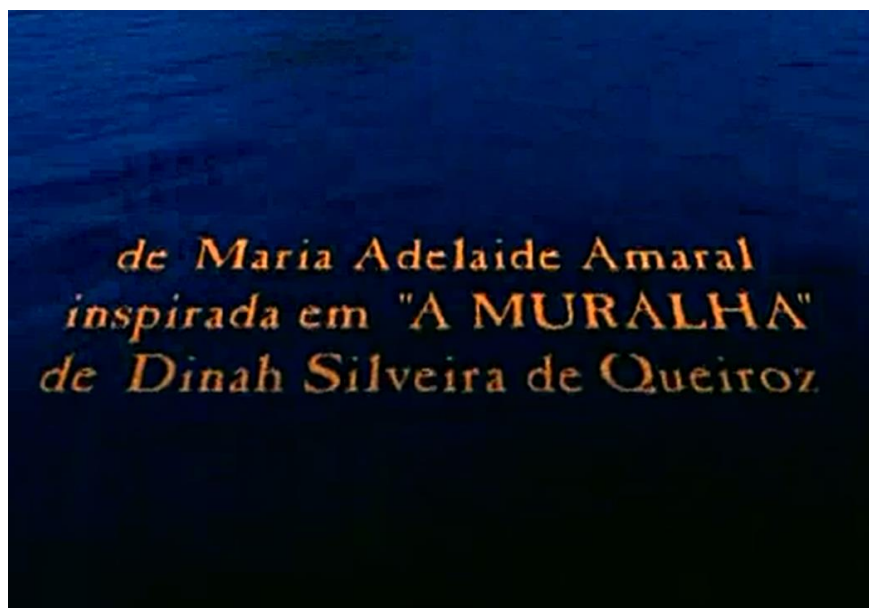


Figura 12: Créditos de abertura em **A Muralha**.

Em **Os Maias**, talvez por se tratar de um autor clássico, a informação veio com um acréscimo para marcar a devida importância: “Inspirada na obra imortal de Eça de Queiroz”. Já em **A Casa das Sete Mulheres** (2003), a enunciação maximizou o distanciamento que a novelista tomou para com o original: “Livrentemente inspirada na obra homônima de Letícia Wierzchowski”. Até mesmo ao adaptar seu próprio livro, intitulado **Aos Meus Amigos** (2008), para a minissérie **Queridos Amigos** (2008), Adelaide Amaral não abandonou o termo que tão bem denuncia seu processo adaptativo: “inspirada”.

Seguindo por outro caminho, Luiz Fernando Carvalho, que também esteve envolvido na direção da minissérie **Riacho Doce**, assim que passou a assinar o texto de suas produções adaptadas e não somente a dirigi-las, apresentou um engajamento voltado para o aprofundamento da obra literária. Assim sendo, a informação genérica sobre a gênese do roteiro de suas produções televisivas segue a mesma sintaxe do enunciado apresentado nos créditos finais de seu longa-metragem, **Lavoura Arcaica**: Da obra de... mais o nome do autor.

Somente na microssérie **Capitu**, a enunciação sofre uma sutil modificação na estrutura sintática, provavelmente para marcar o lugar de destaque que tal obra ocupa na literatura brasileira. A informação, contudo, continua com o mesmo sentido das demais adaptações do diretor: “A partir do romance Dom Casmurro de Machado de Assis”.

2.3.2 Peritexto Metalinguístico

Embora se perceba, de forma generalizada uma despreocupação com os elementos peritextuais nas produções filmográficas de roteiro adaptado, existem exceções que possuem como ponto de concordância a consciência metalinguística, ou seja, adaptações que se tratam como adaptações.

A informação genérica acerca do material original de **Capitu**, exposta na abertura, serve como indicativo da intenção, por parte dos envolvidos, de não negar a microssérie como uma adaptação. Pelo contrário, tanto o peritexto quanto o conteúdo afirmam – sem pudor e, até com certo orgulho – que o programa é uma adaptação.

O filme **Os Excêntricos Tenenbaums [The Royal Tenenbaums]** (2002), dirigido por Wes Anderson e com roteiro de Owen Wilson, apresenta um exemplo às avessas dessa busca consciente e metalinguística de se autoafirmar como adaptação. Embora o filme não seja de fato baseado em livro nenhum, sua concepção remete ao fenômeno da adaptação desde seu primeiro plano cinematográfico, no qual se vê na tela um romance – homônimo à película – sobre o balcão de uma biblioteca. Em seguida, o livro é aberto até a tela se fixar na página do prólogo. A sequência seguinte corresponde ao que seria uma apresentação da história, ou seja, a mesma função do prólogo literário. Antes de creditar os atores, surge uma nova página do livro fictício com a enunciação: “Cast of Characters” (Elenco de personagens). E, precedendo o início do filme, surge outro elemento peritextual do livro – o intertítulo – que serve para separar os capítulos, como mostra a imagem:

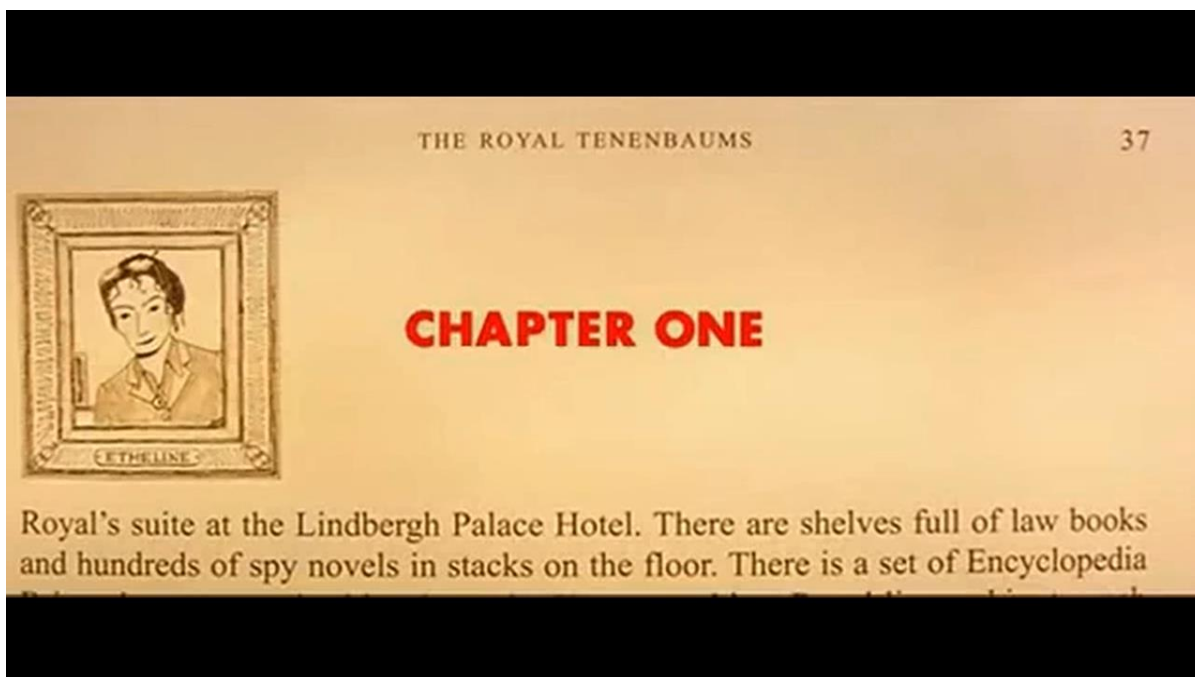


Figura 13: Quadro de **Os excêntricos Tenenbaums**.

Outro exemplo no qual o peritexto opera metalinguisticamente, revelando que a adaptação é uma adaptação, é a minissérie russa **O Idiota** [Идиот], de 2003, dirigida por Vladimir Bortko, que apresenta, em seus créditos iniciais, uma foto de Dostoiévski, com nome completo creditado ao lado:



Figura 14: Créditos da minissérie **O Idiota**, de “Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski”.

Os elementos peritextuais em **Capitu** também resistem às estruturas padronizadas e investem na metalinguagem, para conceber um visual mais condizente com o texto original e, conseqüentemente, mais aprofundado. Ainda sobre a metalinguagem, no peritexto de produções adaptadas, ao visitar **Paratextos Editoriais**, Genette (2009) lista as funções que a primeira, segunda e quarta capas possuem, ou podem possuir antes do texto principal de um livro. Entre elas, citamos: nome do autor, título, indicação genérica, dedicatória, ilustração, entre outras. Obviamente, as informações específicas de um produto literário não serão da mesma categoria de um produto audiovisual. No entanto, ao se tratar de paratextos, salvando às devidas diferenças de funções específicas em cada veículo midiático, o objetivo geral será igual: informar a respeito da obra. Nesse sentido, a abertura de um programa corresponde ao seu peritexto, isso quer dizer que a vinheta de apresentação concentra não só o que corresponderia à função da capa de um livro, mas também as diversas páginas que antecedem o texto, inclusive o sumário.

Aparentemente consciente dessa equivalência no tocante ao paratexto, a abertura de **Capitu**, além de remeter a determinadas especificidades da literatura, transforma em imagem a afirmação de sua função peritextual. A abertura cria meios visuais para explicitar ao telespectador que ela é o paratexto de uma adaptação para a televisão e destaca isso ao lançar na tela, numa estética palimpséstica, alguns dos intertítulos que compõem a história, formando uma espécie de sumário imagético. É o que comprova a imagem:



Figura 15: Sumário na abertura da microssérie **Capitu**.

Sobre os intertítulos, Genette (2009, p. 268) faz uma útil síntese de seu uso na literatura:

[...] A norma clássica dos intertítulos na ficção narrativa dividia-se em duas atitudes muito contrastantes e de conotações gerais muito acentuadas: a simples numeração das partes e dos capítulos para a ficção séria, e a imposição de intertítulos desenvolvidos para a ficção cômica ou popular. Essa oposição clássica será substituída por uma nova, no início do século XIX quando a prática dos intertítulos (e dos títulos) narrativos em forma de resumo ou sumários vai desaparecer quase que completamente [...]

Com raras exceções, o cinema não utiliza intertítulos para numerar as ações ou resumir o próximo bloco de acontecimentos. Essa prática nos parece um exemplo do que disse Roland Barthes (1973) sobre as influências que o cinema trouxe à literatura, já que o desaparecimento desses elementos peritextuais nos livros se deu no mesmo século em que o cinema surgiu.

Os poucos filmes que se apresentam divididos por intertítulos, geralmente tratam de roteiros originais. Como exemplos podemos citar a franquia de **Kill Bill** (2004) de Quentin Tarantino, diretor afeito ao recurso. Os filmes que buscam ser vistos como adaptações, mesmo sem ser, como **Os Excêntricos Tenenbaums**, e os que, de fato, são adaptações conscientes de sua condição, como **Capitu**, que

reafirma por todo o tempo e sem sutilezas de que é um produto tentando dialogar com um original literário. A tentativa é tamanha que não basta apenas ler superficialmente, é preciso adentrar em suas camadas, levar a um outro lugar, devolver, visitar. Todas essas ações do processo adaptativo estão representadas nesse rasgar sem fim que está na abertura, assim como na apresentação dos títulos dos capítulos que surgem no meio das sequências.

Enquanto em **Dom Casmurro** há 148 intertítulos, na microssérie existem 84, os quais aparecem grafados em cartelas estáticas, invocando o cinema mudo e narrados por um locutor, como mostra a imagem a seguir:



Figura 16: Intertítulo dividindo a sequência de **Capitu**.

O quadro abaixo exemplifica a ordem de aparição dos intertítulos na microssérie e a ordem correspondente no livro:

Intertítulo em “Capitu”	Capítulo do livro
Primeiro Episódio	
Ópera	9
Do Livro	2
A Denúncia	3
O Agregado	5
Tio Cosme	6

Na Varanda	12
A Inscrição	14
O Administrado Interino	16
Beata, Carola, Papa-missas	Criado a partir do capítulo 18
Dona Glória	7
Um Plano	18
Mil Padre-nossos e Mil Ave-marias	20
Prima Justina	21
Sensações Alheias	22
Prazo Dado	23
Segundo Episódio	
No Passeio Público	25
As Leis são Belas	26
O Imperador	29
Curiosidades de Capitu	31
Olhos de Ressaca	32
O Protonatário Apostólico	35
A Alma é Cheia de Mistérios	37
A Vocação	39
Você tem medo?	43
O Primeiro Filho	44
As Pazes	46
Juramento do Poço	48
A Caminho!	53
Terceiro Episódio	
Um Seminarista	56
Um Soneto	55
Uma Ponta de Iago	62
Dissimulação	65
O Tratado	58
Intimidade	66
Um Pecado	67
Adiemos a Virtude	68
A Missa	69
Depois da Missa	70
Visita de Escobar	71
O Contra-regra	73
A Presilha	74
O Desespero	75

Quarto Episódio	
Explicação	76
Segredo por Segredo	78
Uma palavra	81
O canapé	82
O Retrato	83
Chamado	84
Um Amigo por um Defunto	93
Ideias Aritméticas	94
O Papa	95
Um Substituto	96
“Tu Serás Feliz, Bentinho”	100
No Céu	101
De Casada	102
A Felicidade tem Boa Alma	103
Quinto Episódio	
Os Braços	105
Dez Libras Esterlinas	106
Um filho	108
Um Filho único	109
As Imitações de Ezequiel	112
Embargos de Terceiros	113
Dúvidas sobre Dúvidas	115
Amigos Próximos	117
A Mão de Sancha	118
A Catástrofe	121
O Enterro	122
O Discurso	124
Cismando	126
Um dia...	130
Uma idéia	133
O Dia de Sábado	134
Otelo	135
A Xícara de Café	136
Segundo Impulso	137
Capitu que Entra	138
A Fotografia	139
Volta da Igreja	140
A Solução	141

Uma Santa	142
O último Superlativo	143
O Regresso	145
E bem, e o resto?	148
Final	Desdobramento do capítulo 148

A microssérie começa com ações que pertencem ao capítulo 1, no qual Bento Santiago narra o episódio que lhe rendeu o apelido de Dom Casmurro. No entanto, o intertítulo desse capítulo, chamado de “Do Título” não é informado, talvez porque parecesse incoerente, já que o título da adaptação não é homônimo ao romance.

O primeiro intertítulo apresentado no programa é o do capítulo 9: “Ópera”, do qual foi utilizada apenas a metáfora entre a vida e a ópera. Logo em seguida, surge na tela outro intertítulo, “Do Livro”, que corresponde ao capítulo 2. Pela sequência apresentada até aqui, podemos notar que os capítulos não seguiram fielmente a mesma ordem disposta no romance. Pelo contrário, foram reajustados ao tempo que o fluxo de consciência do personagem ganhou na televisão.

Excluindo alguns capítulos e, às vezes, trocando a ordem entre eles, os roteiristas também criaram intertítulos que não há no livro, como, por exemplo: “Beata! Carola! Papa-Missas!”, que foram expressões ditas por Capitu num momento de explosão no decorrer do capítulo 18. A fim de destacar esse momento, a expressão foi promovida a intertítulo. Na curta cena precedida pelo intertítulo criado, o jovem Bentinho – interpretado pelo ator Cesar Cardadeiro – jura, em discurso direto, que não irá para o seminário como quer sua mãe. A jovem Capitu responde, chamando sua futura sogra de “Beata! Carola! Papa-Missas”. A partir de então, a sequência é interrompida com o intertítulo que corresponde ao capítulo 7: “Dona Glória”. Assim que termina o bloco que tem como função descrever psicologicamente a mãe de Bentinho, o enredo volta ao capítulo 18, dessa vez apresentando o intertítulo original: “Um Plano”.

Outra criação peritextual se deu no final da microssérie. Os acontecimentos do último capítulo do livro foram divididos em duas partes. A primeira – apresentada com o intertítulo original “É bem, e o Resto?” – reproduziu o seguinte trecho:

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os

olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada (ASSIS, 1955, p. 441).

A segunda parte reproduziu o restante do capítulo sob o intertítulo “Final”, o qual acreditamos ter sido uma boa escolha, levando em consideração o diálogo contestador do programa com o formato do folhetim.

Analisando o modo como os intertítulos foram utilizados na microssérie, tal qual sua disposição em comparação à ordem no romance machadiano, constatamos: primeiro, quanto mais consciente o projeto for de sua condição como adaptação, maior será a intenção de se aprofundar na fonte de origem e, conseqüentemente, a concepção do peritexto estará mais atrelada à metalinguagem do que aos conceitos padronizados; segundo, o emprego dos intertítulos, que não segue precisamente a regularidade fidedigna do livro, reitera as possibilidades e a necessidade da ação dramática ser remanejada, recriada para funcionar em outro código que não o literário.

Capitu, no entanto, destaca-se pela transposição diferenciada dada tanto ao enredo, como aos demais elementos da narrativa. Comprometido com o romance, utilizando estratégias criativas, sem se deixar intimidar pelas imposições do meio televisivo ou se limitar pela linguagem clássica do cinema, Luiz Fernando Carvalho trabalhou o conteúdo de **Dom Casmurro** fugindo do óbvio. Como resultado, apresentou numa estética audiovisual rica e condizente com a forma de expressão do original, possibilitando até mesmo equivalências intersemióticas de especificidades da linguagem literária.

CAPÍTULO 3: A ADAPTAÇÃO DE ESPECIFICIDADES LITERÁRIAS

Contra essa tendência da arte aplicada quero formular meu mais enérgico protesto. Seus objetos estão destinados a ser integrados na vida, a servir a um objetivo que lhes dão de fora. Desse modo se encontram em uma total contradição com a obra de arte, a qual está soberanamente fechada em si mesma, cada uma constitui um mundo próprio, um objeto em si mesma, simbolizando com essa marca, que rejeita qualquer participação ao serviço dos movimentos de uma vida prática, que se encontra fora dela. (SIMMEL, 2010, tradução nossa).⁸

3.1 ALÉM DA NARRATIVA

Como vimos anteriormente, o primeiro cinema buscou na literatura o prestígio para se fixar como uma nova arte, servindo-se do material narrativo já existente para suas produções. Com o mesmo intuito, aproveitou atores de teatro e músicos famosos. Após a legitimação entre as artes, o cinema não abandonou as adaptações de títulos literários e isto se deve principalmente ao poder comercial desses produtos. Para Linda Seger (2007), adaptar uma história para o cinema é vendê-la duas vezes: uma para o público leitor e outra para o público que não lê. É devido ao forte caráter comercial desse processo e à má conotação que ronda o termo, que um dos preconceitos contra a adaptação - julgando-a inferior ao original – fortalece-se.

Seger chama a atenção para a possibilidade do produto comercial possuir qualidade, ao contrário da semântica negativa que a palavra carrega. No entanto, em seu discurso no livro **A arte da adaptação**, o significado de “qualidade” para a autora beira o superficial, já que, para ela, o processo adaptativo se resume a reorganizar os elementos narrativos, os quais não dependem de um meio específico. Em suas palavras:

⁸ “Contra esa tendencia del arte aplicado quiero formular mi más enérgica pro-testa. Sus objetos están destinados a ser integrados en la vida, a servir a un objetivo que les viene dado desde fuera. De esta suerte se encuentran en una total contradicción con la obra de arte, la cual está soberanamente encerrada en sí misma, cada una constituye un mundo propio, un objeto de sí misma, simbolizando con ese marco, que rechaza cualquier participación al servicio de los movimientos de una vida práctica, que se encuentra fuera de ella”. (SIMMEL, 2010). Texto completo disponível em: <<http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.br/2010/02/georg-simmel-el-problema-del-estilo.html>>.

[...] A adaptação exige escolha. Isso significa que muito do material que você aprecia deve ser deixado de lado. Acontecimentos poderão ter de receber um novo foco. Personagens, que tenham um peso considerável no livro, podem precisar receber ênfase menor na adaptação. Se uma trama importante não ajudar a dinâmica dramática da história, deve ser excluída. Todas essas alterações podem afetar a repercussão do original, embora o foco da história principal possa ter sido fortalecido (SEGER, 2007, p. 26 e 27).

Ao supervalorizar o que é performático no texto, Seger defende uma adaptação narrativa que resulte num cinema de prosa. Segundo Pasolini, a linguagem do cinema de prosa é aquela em que não se sente a câmera, e a presença do autor e seu estilo não são aparentes (OLIVEIRA, 2009). Em contrapartida, o cinema de poesia supera o naturalismo, inundando as imagens de metáforas. É uma linguagem que não é natural, na qual se sente a câmera, ou seja, a lente não é ocultada para que o filme pareça real. Assim como na poesia, o importante não é contar uma história, mas vivenciar uma experiência. Pasolini ainda adverte sobre a dificuldade de que um filme seja considerado puramente de poesia, afinal, a distinção é mais empírica que sistemática. O mais comum é que um cineasta autoral acabe mesclando a linguagem clássica do cinema (prosa) com a linguagem inventiva (poesia). Desse modo, o filme será poético em determinado nível.

Para Maria Ester Maciel (2003, p. 113) é importante que uma adaptação se dê também por meio da linguagem do cinema de poesia, pois assim, além de intensificar “organicamente o próprio relato”, possibilita que o diálogo entre os dois campos de linguagem ganhem formas e modulações imprevisíveis. Sobre isto, Ismael Xavier (2003, p. 63) afirma:

[...] Ao destacar equivalências entre as palavras e as imagens, ou entre o ritmo musical e o de um texto escrito, entre a tonalidade de um enunciado verbal e a de uma fotografia, colocam-se no terreno do que chamamos de estilo. Tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens).

Em outras palavras, para que o estilo da obra literária seja de alguma maneira representada em sua adaptação, é necessário que haja reinvenções no

campo do audiovisual, transgressões em que a linguagem do cinema puramente narrativo não permitem.

Voltando para a questão da fidelidade, podemos indagar: a adaptação fílmica de um clássico será mais parecida com o seu original e, portanto, mais satisfatória, se conseguir converter estilo, estética e especificidades literárias em imagens audiovisuais? Essa pergunta nos instiga a analisar como foram adaptados os elementos especificamente literários de **Dom Casmurro** na microssérie **Capitu**; e como tais conversões podem resultar em possibilidades artísticas na televisão.

Para investigar acerca da literariedade no romance de Machado de Assis, faz-se necessário, antes de tudo, rever quais são as especificidades de um texto literário. Em sua defesa pelo direito à literatura, Antônio Cândido (1995, p. 244) distinguiu três pontos específicos da literatura:

[...] (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente.

Jonathan Culler (1999, p.31-41) estende as ideias apresentadas por Cândido e examina de maneira gradativa cinco pontos acerca da questão, para tanto questiona: o que faz um texto ser considerado literário? A resposta, como esperado, não é das mais simples, já que na literatura as linhas são tênues, o que impede definições estanques.

O primeiro ponto apresentado é o mais discutido, o enfoque do trabalho com a linguagem. A explicação deste ponto é recorrente entre os autores, porém, Culler problematiza, ao afirmar que a organização da linguagem não é o suficiente para creditar um texto como literário, já que se pode encontrar em outros gêneros textuais, mesmo nos acadêmicos, marcas de uma linguagem elaborada.

Como desdobramento desse, o ponto 2 atenta para a integração da linguagem, na qual a complexa relação de elementos e componentes – como o som, sentido, gramática, temática – fortalecem o caráter literário do texto. No entanto, outra vez, o autor afirma a insuficiência do critério, dando como exemplo os trava-línguas, que possuem a integração da linguagem, mas não são considerados literatura.

De todos, a ficção no texto (3) parece ser o que melhor explicita a diferenciação da literatura, pois exige uma leitura de imaginação, na qual nada é denotativo e as decisões são interpretativas. Curioso observar, que autores como Paulo Coelho, ainda que façam uso da ficcionalidade, sofrem resistência para que sua obra seja considerada literatura, o que fomenta a ideia de um conjunto para a questão inicial.

Abarcando os pontos anteriores, a literatura como objeto estético (4). Para Culler, a literatura se sustenta como uma arte que tem fim em si mesmo, aproximando matéria e espírito para um conhecimento individual. Por muitos não entenderem ou não aceitarem este fator como traço de literariedade, muitas vezes se insiste em buscar conteúdo pedagógico na literatura.

Por fim, a literatura como construção intertextual ou autorreflexiva (5), mostra que o texto literário é aquele que tem consciência do que é, de onde está inserido, permitindo leituras sincrônicas e diacrônicas. Esses cinco pontos não são mandamentos imutáveis, mas formam um conjunto funcional para o estudo das especificidades da literatura.

Obviamente, por mais eficientes e esclarecedores que sejam os pontos listados por Cândido, e desenvolvidos por Culler, o conceito do que seja um texto literário não pode ser dado de maneira definitiva, a questão exige maior complexidade. Entretanto, tomamos como base esses princípios teóricos para pensar o nível de literariedade em **Dom Casmurro**.

Partindo dessas duas pressuposições teóricas, não é preciso ir longe para constatar que **Dom Casmurro** é um livro de alta qualidade literária. A assinatura de Machado de Assis, por si só, já torna suspeita esta avaliação. Mesmo que entre suas obras haja títulos de qualidade maior e menor, **Dom Casmurro** está indubitavelmente no mais alto patamar das produções desse excepcional escritor.

A construção da linguagem na autobiografia ficcional de Bento Santiago apresenta todos os pontos de literariedade aqui listados. Entre eles, a forma de expressão:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltasse os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perder; mas falto eu mesmo, e esta coluna é tudo (ASSIS, 1955, p. 8).

A forma de conhecimento, tanto intencional quanto inconsciente, como no trecho em que é descrito o comportamento da sociedade na época da monarquia:

Em caminho, encontramos o imperador, que vinha da Escola de Medicina. O ônibus em que íamos parou, como todos os veículos; os passageiros desceram à rua e tiraram o chapéu até que o coche imperial passasse (ASSIS, 1955, p. 94).

A consciência autorreflexiva, intertextual e artística, o que faz de **Dom Casmurro** um clássico mergulhado em perenidade, produzindo assim efeito e sentido que não se esgotam:

Como quisesse verificar o texto, consultei a minha *Vulgata*, achei que era exato, mas tinha ainda um complemento: “Tu eras perfeito nos teus caminhos, desde o dia de tua criação”. Parei e perguntei calado: “Quando seria o dia da criação de Ezequiel?”. Ninguém me respondeu. Eis aí mais um mistério para ajuntar aos tantos deste mundo. Apesar de tudo, jantei bem e fui ao teatro (ASSIS, 1955, p. 437 e 438).

Com tantos traços que são próprios da linguagem literária, parece mais conveniente adaptar **Dom Casmurro** com aquilo que os códigos compartilham, ou seja, alguns dos elementos da narrativa, como vimos no capítulo anterior. No entanto, é inegável o quanto o produto adaptado pode ser enriquecido ao encontrar equivalências não-verbais que representem características específicas da literatura presentes no original.

3.2 EQUIVALÊNCIAS INTERSEMIÓTICAS

Talvez a aproximação mais surpreendente entre os códigos seja feita por Jacques Aumont (AUMONT, 2003, p. 164), o qual afirma que a gramática na linguagem do cinema, assim como na linguagem escrita, é dada “por meio de uma transfiguração estilística”, Para ele:

[...] A linguagem cinematográfica não é confrontada com a língua, mas com a literatura: trata-se de adequar a linguagem do filme aos costumes dos “bons escritores”. O objetivo da gramática cinematográfica é permitir a aquisição de um “bom estilo cinematográfico”, ou, então, de um estilo “harmonioso”, por meio do

conhecimento das leis fundamentais ou das regras imutáveis que regem a construção do filme.

De fato, o confronto entre cinema e literatura, principalmente no conceito aprofundado do último termo, complexifica a adaptação do modo de expressão e da forma, fazendo com que os roteiristas atentem somente para o que é, explicitamente dramático no texto, ou, na melhor das hipóteses, para os traços literários que podem ser facilmente adaptados ao audiovisual.

Para Linda Seger (2007), em relação a essa escolha pelo genuinamente dramático não é questão de falta de criatividade ou de esforços. Ao contrário, a consultora de roteiros vê esta decisão de forma positiva, pois para ela a trama precisa fluir sem correr os riscos de que o apego ao literário possa intervir. O desapego pregado por Seger tem suas razões de ser, porém seu discurso de recriação se torna tão extremo, que acaba por cair no mesmo erro cometido pelos fanáticos da Perspectiva Poética da Fidelidade.

Sem desmerecer as contribuições feitas por Seger sobre o processo adaptativo, vale ressaltar o caráter altamente comercial que seu livro, **A arte da adaptação**, possui, não apenas devido ao interesse mercadológico editorial, como também ao contexto *hollywoodiano*, no qual a autora está inserida e pelo qual concebeu sua ideia avaliativa sobre o que pode ser considerado uma adaptação fílmica de sucesso. O êxito comercial para Seger é um critério de peso em sua valoração, tornando sua teoria de certo modo corrompida por *Hollywood*, o que não descarta em absoluto sua perspectiva, porém, por vezes a torna suspeita.

Ao desvalorizar o apuro estético, Seger parece esquecer que as influências entre cinema, televisão e literatura vão muito além do fenômeno da adaptação. Não foi, por exemplo, apenas dos enredos literários que o cinema se serviu, como também de técnicas e estratégias próprias da literatura, como bem pontuou Maria Ester Maciel (2003, p. 109) ao observar a obra filmográfica do diretor David W. Griffith:

[...] Vale mencionar as transposições que Griffith fez para o cinema, sob o nome de montagem paralela, da idéia da ação paralela que Dickens em seus romances - que consiste basicamente em trocas, no decorrer da história contada, de um grupo de personagens por outro, a partir de cortes estratégicos na narrativa. Além disso, foi quem usou pela primeira vez - com propósitos de realçar certos detalhes do enredo ou explorar a dimensão psicológica dos

personagens, tal como nas narrativas de Dickens – o primeiro plano, tendo ainda descoberto as potencialidades da câmera móvel para a constituição de uma seqüencialidade temporal dos eventos.

Da mesma maneira que estratégias literárias foram incorporadas à estrutura cinematográfica, ajudando-a, inclusive, a formar sua linguagem normativa, a qual conhecemos hoje, a literatura também absorveu mecanismos próprios do cinema, como: a fragmentação, a potencialização da visualidade e, num nível mais aprofundado, o estilo estético contemporâneo. Como afirma Barthes (1973, p. 140 e 141):

[...] trata-se de uma subversão importante (o público aliás tem a impressão de que não se escrevem mais “romances”) pois visa a fazer passar a narrativa, da ordem puramente constativa (que ocupava até agora) à ordem performativa, segundo a qual o sentido de uma palavra é o ato mesmo que profere; hoje, escrever já não é “contar”, é dizer que se conta, e relacionar todo o referente (“o que se diz”) a esse ato de elocução; é por isso que uma parte da literatura contemporânea não é mais descritiva, mas transitiva, esforçando-se por realizar na palavra um presente tão puro que todo o discurso se identifique no ato que o liberte [...]

Se a literatura e o cinema são capazes de promover esse intercâmbio natural de especificidades, fica evidente a possibilidade de adaptações no âmbito estético. O cinema de poesia batalha por essa busca e até aqui tem propiciado equivalências intersemióticas alternativas, que timidamente vêm conquistando admiradores e também aparecendo em filmes mais comerciais e em programas de TV, como uma tentativa por parte dos diretores de imprimir um sopro artístico, dentro do que o mercado permite em ambos aparatos.

Traçando uma linha mais equilibrada entre fidelidade e recriação, e enfrentando as dificuldades que a linguagem do vídeo apresenta diante da linguagem literária, tentamos levantar algumas especificidades que já foram absorvidas por códigos distintos, a fim de observar com maior propriedade as possibilidades e, por ventura, as execuções de adaptações estéticas. No entanto, ressaltamos que o objetivo deste procedimento não é avaliar o desempenho de uma adaptação pela quantidade de equivalências de especificidade literária que ela, por acaso, possa vir a ter. Se assim o fosse, desembocaríamos no radicalismo da fidelidade. O que nos propusemos é investigar como a literariedade de **Dom Casmurro** foi traduzida na sua adaptação para a TV. Sabemos que não

necessariamente todas as especificidades tenham de ser convertidas para o outro código, porém, é de se esperar que equivalências sejam encontradas em **Capitu**.

3.3 DE “DOM CASMURRO” À “CAPITU”

Na microssérie, a primeira diferença explícita para com o original é de caráter narratológico. Como vimos anteriormente, o peritexto em **Capitu** fez parte do processo adaptativo. Foi dialogando com o texto-base que o diretor encontrou justificativa para mudar o título da história. Afinal, é o próprio Machado de Assis quem explica: “Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo” (ASSIS, 1955, p. 6).

Nessa mudança, assim como na concepção do peritexto em **Capitu**, encontram-se marcas de um processo adaptativo pautado em metalinguagem. Tal processo é exposto visualmente, convertendo-se na equivalência estética de um código para o outro; afinal, no romance, os trechos metalinguísticos são muitos. Bento Santiago se apresenta como autor desde o início, diz que vai escrever sua história, dá explicações sobre a escolha do título, invoca o leitor, dialoga explicitamente com outros textos e até adverte sobre o conteúdo que irá relatar nos capítulos seguintes.

Tudo era matéria às curiosidades de Capitu. Caso houve, porém, no qual não sei se aprendeu ou ensinou, ou se fez ambas as coisas, como eu. É o que contarei no outro capítulo. Neste direi somente que, passados alguns dias do ajuste com o agregado, fui ver a minha amiga; eram dez horas da manhã. D. Fortunata, que estava no quintal, nem esperou que eu lhe perguntasse pela filha (ASSIS, 1955, p. 108)

No *workshop* para a microssérie, o professor Antonio Rodrigues (2008, p. 14) chamou atenção para esta característica da obra:

Machado também inovou ao trazer para a reflexão, no campo da literatura brasileira, a idéia da existência do narrador. De alguém que conta, alguém que fala, alguém que pensa, alguém que reflete sobre o Brasil. Alguém que faz crítica.

E é justamente esta consciência metalinguística, especificidade literária bastante presente na obra de Machado de Assis, a primeira categoria estética que é

transformada em imagem na microssérie. A abertura do programa, por exemplo, apresenta de imediato a ideia do fazer literário através de imagens de papéis sendo rasgados, como a ação de um escritor que durante sua criação rasga o que não lhe parece bom.

Como a força das imagens não se limita a um único sentido, é possível constatar, na mesma sequência dos créditos iniciais, outra especificidade do texto literário: as narrativas múltiplas dispostas em camadas, efeito alcançado somente através da construção elaborada da linguagem. Na abertura de **Capitu** – feita manualmente – enquanto os papéis são rasgados, outras camadas são reveladas, lembrando a ideia de palimpsestos e formando um harmonioso abrir e fechar de caixas, que se encerra na imagem do título **Capitu**, mas que poderia continuar o movimento, como a própria literatura, que permite que um texto seja desvelado infinitamente de acordo com o interesse do leitor. Ainda que o movimento tenha sido interrompido para que o programa pudesse começar de fato, o recurso volta a ser usado nas edições de passagem de tempo, nos recortes e também no encerramento, retomando o sentido cíclico que esta especificidade literária possui:



Figura 17: Frames da abertura: 00:05s, 00:47s, 00:54s, 01m03s.

Assim que a abertura termina, o diretor Luiz Fernando Carvalho não espera para que haja outra equivalência visual dos traços de literariedade. Empregando

diversos recursos visuais e, apoiado numa intenção consistente, o diretor faz referências à perenidade do livro por meio das imagens.

No início do primeiro episódio, percebemos ainda o quanto seu efeito e sentido não se esgotam. O programa começa com o plano de um desenho do Rio de Janeiro, provavelmente datado do século XVIII, a julgar pela paisagem quase rural que cerca o Pão de Açúcar. Em seguida se apresenta a imagem de um mapa do município carioca, também do século XVIII, como revela o aspecto gráfico. O mapa é rasgado deixando ver na tela a camada de um Rio de Janeiro atual, com seus prédios, fábricas e metrô.

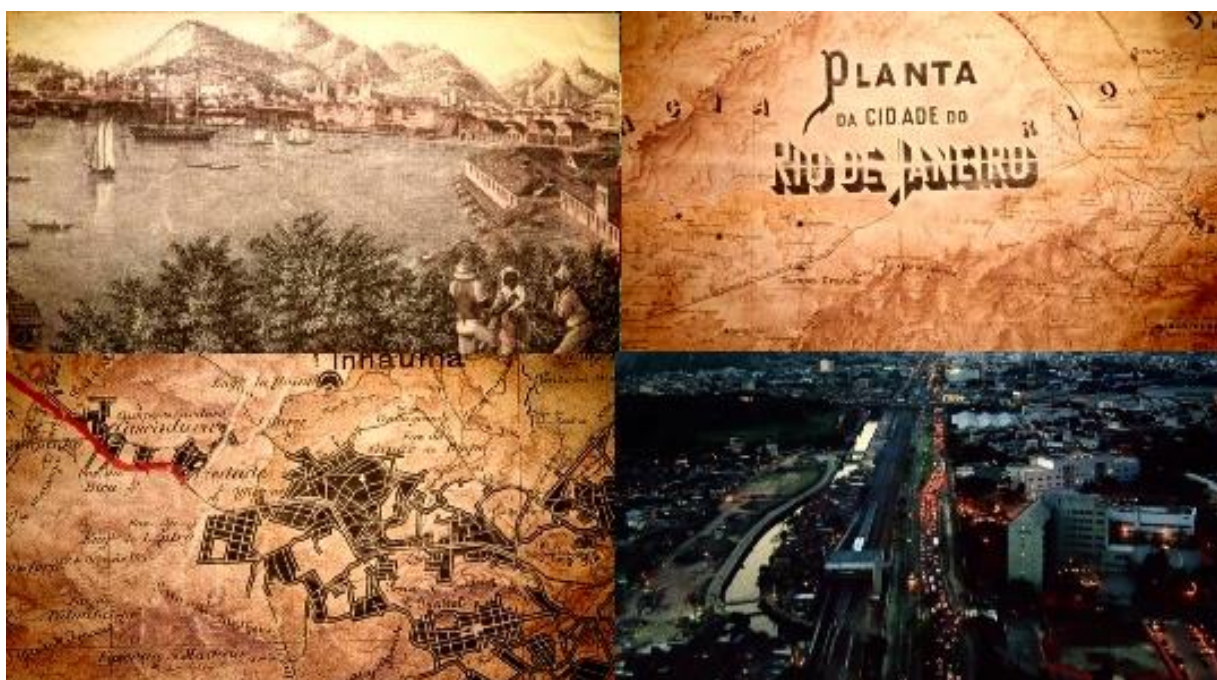


Figura 18 – Frames da sequência inicial: 1m06, 1m11s, 1m13s, 1m15s.

Tal recurso de montagem destaca também a intenção revelada pelo diretor de refletir sobre a identidade do país. Dos quatro romances que compõem o Projeto Quadrante, cada um representa uma região do Brasil. O **Romance D’Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue**, de Ariano Suassuna (2004), mostra o sertão; **Dois Irmãos**, de Milton Hatoum (2006), o cenário amazonense; **Dançar Tango em Porto Alegre**, de Sergio Faraco (2006), debruça-se sobre a região sul. Soma-se a este mapeamento geográfico, o tempo em que as histórias se passam e quando foram escritas, elemento que ajuda a pensar a identidade de maneira sincrônica e diacrônica simultaneamente. Ao iniciar **Capitu** com paisagens do Rio de Janeiro,

existe a tentativa de um diálogo com as demais regiões do Brasil, que é o objetivo geral do projeto; mas há também, de modo mais específico, o interesse em dialogar com o passado. Isso pode ser constatado na continuidade da primeira sequência, quando o trem, onde se encontra a personagem Bento Santiago, movimenta-se sobre os trilhos do século XXI, trilhos presentes no espaço de arranha-céus, *outdoors* e luzes da metrópole globalizada. Ao passar por um túnel, o colorido dá lugar ao preto-e-branco das imagens de arquivo do século XVIII, deixando claro que aquela história se passou em outra época do Brasil, apesar de também poder ser presentificada.

Ismael Xavier (2003, p. 62) fala da importância do diálogo entre o contexto atual e aquele em que a obra está inserida:

[...] Espera-se que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos.

Luiz Fernando Carvalho (2008 b) explica essa aproximação entre os tempos como uma maneira de evidenciar a modernidade de Machado de Assis e assim o tornar mais atrativo para os jovens que não sabem que a obra do autor é perene e atual para qualquer época:

Na minha maneira de ver, a obrigatoriedade de ler Machado de Assis nas escolas torna sua literatura oficial e sisuda. Quero desconstruir essa imagem. A literatura dele é muito mais que isso. Vai aí uma crítica ao processo educacional, que empurra Dom Casmurro goela abaixo dos adolescentes. Com Capitu, estamos lutando contra o preconceito de que Machado é chato e antigo. Ele é atual e moderno. Os jovens precisam entender Machado como um grande criador, interativo, imagético, emocional, irônico, melancólico e atemporal.

Apoiado na sua intenção e na sua liberdade interpretativa como leitor, Luiz Fernando Carvalho moderniza o que para ele já era moderno. O contexto atual é inserido a todo o momento no contexto da obra e vice-versa. O tema musical de Bentinho e Capitu é cantado pela banda pop **Beirut**. Ao som de **Elephant Gun**, acompanhados pela dança de uma jovem Capitu tatuada.

Sem medo de potencializar a falta de fronteiras temporais, Carvalho choca ainda mais ao mostrar na diegese da série objetos e situações próprias da pós-

modernidade. A diretora Sofia Coppola fez algo parecido em seu filme **Maria Antonieta** [**Marie Antoinette**] (2006) quando, de forma sutil, colocou um par de sapatos da marca *All Star* entre os calçados da rainha adolescente. No entanto, o diretor brasileiro escancara ao manter o recurso como parte constante da obra. No último episódio do programa, por exemplo, durante as ações que correspondem ao capítulo CV, “Os Braços”, há uma cena em que o casal de protagonista vai ao baile e, na entrada, há uma mesa com *ipods* e fones de ouvido:

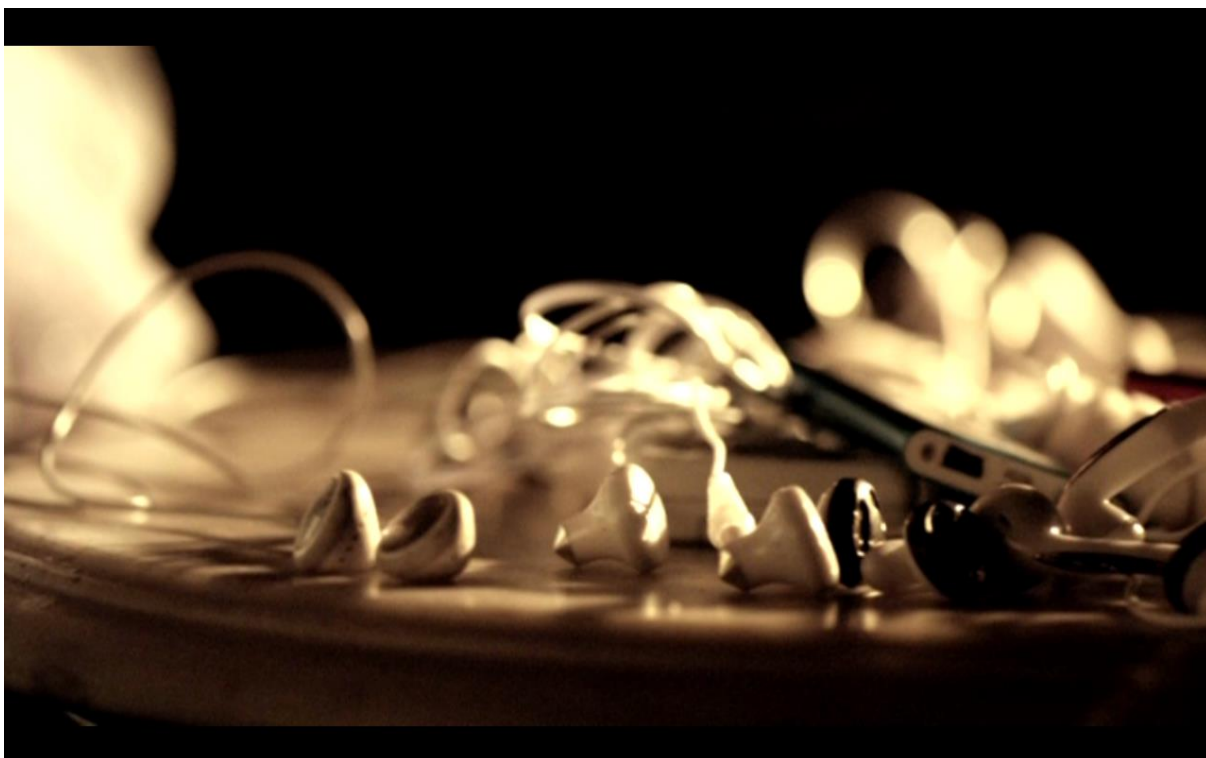


Figura 19: Fones de ouvido e *ipods* na entrada do baile.

Capitu e Bentinho colocam os fones de ouvido e vão dançar ouvindo a valsa individualmente, como nas baladas modernas em que cada pessoa escolhe e ouve a música por meio de aparelhos auriculares.



Figura 20: Capitu com fones de ouvido no baile.

É a partir de “transcrições” como essas que o tempo é abolido. Por ser apresentada alternativamente atemporal, a história de Bentinho, na televisão, consegue exprimir a perenidade da obra machadiana.

Dessa forma, ainda que os procedimentos da linguagem literária apareçam no audiovisual por meio da estética e estilo, o conteúdo da narrativa, muitas vezes, é igualmente alterado para receber tais conversações intersemióticas. Exemplo disso, é a maneira como o cenário foi tratado em **Capitu**. A Casa de Mata-cavalos poderia ser, em qualquer adaptação fílmica, reproduzida sem alterar o seu contexto demonstrativo, isto é, seguir mais ou menos as indicações que o narrador teceu sobre o lugar: um casarão do Rio de Janeiro na época da monarquia. No entanto, na versão de Carvalho tal elemento de fabulação foi constituído não pelas descrições espaciais dispostas pela narrativa, mas visando a estética do texto literário. Logo, temos aqui uma comprovação de que a separação entre conteúdo e forma não é efetivada no sentido literal como parece sugerir o processo da adaptação.

Essa interdependência entre conteúdo e expressão nas adaptações que não se limitam ao enredo do romance, é similar à ligação dos elementos que constituem a linguagem cinematográfica. Como Aumont (2003, p. 106) afirma:

Por exemplo, a música, que não tem em si valor narrativo (ela não significa eventos), torna-se um elemento narrativo do texto apenas pela sua copresença com elementos, como imagem colocada em sequência e diálogos.

Ao colocar os fones de ouvido, na diegese da história em correlação com o enredo, o procedimento estético acaba por se tornar também um constituinte narrativo. Foi desse mesmo modo que fragmentação e hibridização textual em **Dom Casmurro** foram adaptadas para **Capitu**.

Para Rouanet (2007) a forma machadiana é caracterizada por quatro componentes: (a) pela hipertrofia da subjetividade, (b) pela digressividade e pela fragmentação, (c) pelos paradoxos temporais, e (d) pela interpenetração do riso e da melancolia.

No romance, a divisão da narrativa em 134 capítulos aparece como um reflexo da fragmentação presente na obra. Ao contar o seu passado, o narrador Bento Santiago o faz de acordo com os recortes de lembranças que lhe vêm, muitas vezes incertas, como ele mesmo deixa claro em diversos momentos:

Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão. E antes seja olvido que confusão; explico-me. Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos [...] É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes preencher as minhas (ASSIS, 1955, p. 199 e 200).

Assumindo as falhas de sua memória, fica também evidente que as lembranças não surgem em ordem:

Todo esse discurso não me saiu assim, de vez, enfiado naturalmente, como pode parecer do texto, mas aos pedaços, mastigado, em voz um pouco surda e tímida (ASSIS, 1955, p. 86).

O penoso processo de forçar a memória para narrar resulta numa escrita sobreposta, com várias micronarrativas que formam um todo bastante incerto e duvidoso. Como afirma Gazzola (2011):

Também associações, digressões e retrocessos são usados para interromper a linearidade da narração e torná-la fragmentada. Através destes recursos, revela-se o processo de reconstituição alinear da memória, que encadeia fatos diferentes, associa-os com outros fatos distantes cronologicamente, ou volta a fatos já narrados anteriormente, para reafirmá-los, completá-los ou explicá-los melhor.

Carvalho toma para si a responsabilidade de transpor parte desta forma também para as telas e o faz mais uma vez por meio da experimentação cinematográfica. Uma das maneiras encontradas para transmitir o discurso sobreposto e a fragmentação do autor foi feita pelo figurino. A figurinista criou o vestido de casamento de Capitu com o conceito de sobreposição e camadas, usando peças que antes faziam parte das roupas de Dona Glória, personagem vivida pela atriz Eliane Giardini:



Figura 21 - Vestido de Capitu feito com peças de outros vestidos.

Para Daniel Piza (2008, p. 33) a linguagem de Machado de Assis é difusa, digressiva e descontínua:

Ela é difusa porque ela faz um tipo de colocação que, analisada apenas logicamente, não tem muito sentido. Ela é digressiva porque o tempo todo ela ziguezagueia – mas não é um ziguezague à-toa. Vai e volta para aquilo que estava contando. [...] E, finalmente, a linguagem é descontínua por isso: porque os capítulos são curtos,

porque ele deixa muitas lacunas; porque, como a gente bem sabe, ele dá importantes saltos no tempo.

Tal estrutura permite ao texto ser também híbrido. O romance mantém um discurso autobiográfico ao mesmo passo em que é ficção; ora prosa que quer ser poesia, ora testemunho, ora metalinguagem, ora texto jornalístico. Segundo Rouanet (2007, p. 9):

Ele queria produzir um texto híbrido, libelo e em defesa ao mesmo tempo. E só existe um texto, o assinado por Bento Santiago, e não um cruzamento de dois textos. É seguindo a intenção autoral de Machado de Assis que Dom Casmurro produz uma obra que contém num só texto o texto e o avesso do texto.

Mais do que inventar procedimentos artísticos que o possibilitasse transformar em imagens parte dessa hibridização textual do original, Carvalho trouxe a ideia do híbrido para os bastidores da produção. Sobre a feitura de **Capitu**, a atriz Eliane Giardini (2008) relatou o processo híbrido utilizado:

Esse ano foi muito especial porque através dessa minissérie eu me senti fazendo ao mesmo tempo teatro, cinema e televisão. Era teatro por causa dos estudos, da entrega, da preparação. Era cinema porque fazíamos tudo com muito cuidado, com uma câmera só. E era TV porque Capitu é de fato uma obra de televisão.

Na última cena, quando o narrador Bento Santiago divaga sobre os acontecimentos gerados pelo suposto adultério de Capitu, o ator Michel Melamed surge usando vestido, peruca, pó de arroz, leque e vários acessórios de outros personagens, personificando assim, a hibridez da linguagem machadiana ao se tornar uma figura igualmente híbrida. Tal imagem, que visa à conversão semiótica da expressão, torna-se um elemento narrativo quando em co-presença de uma ação:



Figura 22: Michel Melamed personificando a hibridez textual de Machado.

Por meio desses exemplos, podemos observar que, para traduzir em imagens algumas das características específicas da linguagem literária, presentes na transposição de **Dom Casmurro** para **Capitu**, Carvalho precisou transgredir normas da televisão e também do cinema, criar recursos audiovisuais, às vezes advindos de outras artes, que possibilitassem tais experiências. Mais do que isso, houve um comprometimento maior com o original, o qual transcendeu os elementos narratológicos, que vimos no capítulo 2, chegando à análise e tradução da forma machadiana. Isso quer dizer que o diálogo não ficou apenas no âmbito do que pertencia restritamente ao romance, como ocorre em muitas adaptações puramente narrativas. Vida e obra do autor foram consideradas no processo, tal qual a linguagem da própria literatura num sentido mais amplo.

Dessa forma, **Capitu** se diferencia por ser uma adaptação que, embora autônoma como produto, não tem fim em si mesma. Seu estilo é fruto de uma multiplicidade de textos, gêneros e mídias. Impregnada de intertextualidade, seus sentidos são multiplicados ao ponto do telespectador não poder conhecê-los em sua totalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ATANDO DUAS PONTAS

Com essa comparação entre o original e o produto audiovisual, pudemos refletir sobre questões gerais acerca do fenômeno da adaptação, como sobre o preconceito e a dicotomia entre fidelidade e recriação, pontos de discussão ainda recorrentes no tema. Durante a análise de como os elementos narratológicos foram transportados de **Dom Casmurro** para **Capitu**, evidenciamos o quanto o processo adaptativo pode ser complexo e o quão ilusória é a hierarquia entre as artes.

Embora o conteúdo de uma história possua equivalências já reconhecidas no campo da televisão, a leitura sagaz de Luiz Fernando Carvalho sobre o romance não permitiu que a narrativa fosse traduzida sob a forma padrão da teledramaturgia. Sem separar o conteúdo da forma, a transposição do verbal para o não verbal resultou num conceito visual bastante diferente do que geralmente é apresentado ao público brasileiro, seja no veículo da televisão, seja no cinema. Isso quer dizer que a diferença reside primeiramente na proposta de fazer um produto de qualidade. Obviamente, apesar de **Capitu** convergir com diversas mídias, ou seja, ser uma produção realizada por meio de transmediação, trata-se de um programa exibido na televisão, o que mostra não haver limite de qualidade e nem barreiras hierárquicas entre os códigos, senão as impostas pelo preconceito.

Além dos elementos da narrativa serem adaptados sob uma concepção condizente com a estética da obra, em nossa análise foi possível encontrar equivalências de alguns aspectos específicos da linguagem literária presentes no livro **Dom Casmurro**, como: perenidade, fragmentação e hibridização. Assim sendo, **Capitu** pode ser considerada uma adaptação fiel ao original, já que até as especificidades literárias foram transfiguradas. No entanto, para ser fiel no que é próprio da literatura, o diretor Luiz Fernando Carvalho recriou partes no nível narrativo, como, por exemplo: o aproveitamento da tatuagem no braço da atriz Letícia Persíles para compor o visual da personagem Capitu; a inserção de fones de *iPod* na diegese, durante a cena do baile, no quinto episódio; a caracterização híbrida do personagem Bento Santiago no final da microssérie, entre outras mudanças que, para os leitores mais conservadores, soaram como traições imperdoáveis. O que não deixa de ser irônico, visto que o primeiro a trair o leitor foi o próprio falsete da linguagem machadiana, falsete este representado por meio do espaço, tempo, enredo e personagens.

Para os leitores que não leem de maneira literária, acrescenta-se a impressão de infidelidade a alguns dos procedimentos criativos empregados nessa adaptação, como, por exemplo, o muro feito de giz no chão, a “lente Dom-Casmurro”, os figurantes de papelão, o paratexto metalinguístico, a coexistência de objetos do passado e do presente. Recursos que, além de resultarem em possibilidades artísticas na televisão, dialogam com o romance e, de maneira mais ampla, com a linguagem da literatura.

As equivalências alcançadas por meio das mudanças e dos procedimentos experimentais não visam a uma fidelidade facilmente reconhecida, mas ao diálogo. A qualidade estética e a funcionalidade de **Capitu**, também como um produto autônomo de entretenimento, deixa claro que o radicalismo entre fidelidade e recriação se mostra falho para a avaliação de uma adaptação.

Desse modo, o processo adaptativo empregado na microssérie aponta para outro direcionamento, diferente do apego e do desapego, como o próprio Luiz Fernando Carvalho (2008 a, p. 75) afirma: “não se tratar apenas de uma tentativa de transposição de um suporte para outro, e sim de um diálogo com o original”. Para que haja um diálogo eficiente, faz-se necessário penetrar nas camadas do romance a ser traduzido, investigá-lo como propôs o diretor ao trazer pesquisadores para ruminar sobre a obra diante dos envolvidos com o projeto. Enfim, devorá-lo como revelou Michel Melamed que disse ter sido um delírio ter decorado o livro (Rosa, 2012, p, 110). Conhecer não só o texto, mas também o que lhe envolve para assim expandir os caminhos da adaptação: “Há uma frase do escritor que me orientou ao longo deste trabalho. Ele dizia – aliás, ele diz, porque para mim Machado está vivo, não é isso? -: ‘A realidade é boa, o realismo é que não presta para nada” (CARVALHO, 2008 a, p. 76).

Acreditamos que ao longo desta dissertação, pudemos evidenciar que o aprofundamento realizado pelos adaptadores no romance **Dom Casmurro** foi o que permitiu que **Capitu** se distanciasse das perspectivas extremistas que rondam o fenômeno da adaptação. A investigação minuciosa da obra de Machado de Assis capacitou Carvalho a dialogar com o livro de tal forma que uma simples transposição dentro das normas e teorias de uma determinada corrente seria insuficiente, assim como as regras de uma linguagem artística ou midiática seriam escassas para representar em imagens uma análise literária tão rica.

A complexidade do processo e a qualidade da microssérie, demonstradas nesta pesquisa, servem para ajudar a diminuir o preconceito que inferioriza e engrandece um código ou suporte frente a outro. É por meio do aprofundamento sobre o original que, apesar das diferenças semióticas, **Dom Casmurro** e **Capitu** estão na mesma sintonia.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- ALMEIDA, Manuel Antônio. **Memórias de um Sargento de Milícias**. São Paulo: Escala Educacional, 2000.
- AMARAL, Maria Adelaide. **Aos Meus Amigos**. São Paulo: Globo, 2008.
- ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1955.
- ATAÍDE, Vicente. **A Narrativa de Ficção**. Curitiba: Editora dos professores, 1972.
- AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2003.
- AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. Trad. Celina Portocarrero. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.
- AVELLAR, Carlos José. **O Chão da palavra: cinema e literatura no Brasil**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 317-351.
- BALOGH, Anna Maria. Minisséries: *la crème de la crème* da ficção na TV. Revista USP, São Paulo, n.61, p. 94-101, março/maio 2004.
- BALOGH, Anna Maria; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Adaptações e remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org.). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009.
- BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: ____ et al. **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BONASSI, Fernando. Não há coragem para fazer '24 Horas' ou 'Lost' no Brasil, diz roteirista Fernando Bonassi. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 de jun. de 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1296070-nao-ha-coragem-para-fazer-24-horas-ou-lost-no-brasil-diz-roteirista-fernando-bonassi.shtml>. Acesso em: 15 de jul. de 2013.
- CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- CÂNDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARRASCO, Walcyr. **Os Miseráveis**. São Paulo: Editora Moderna, 2010.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme Lavoura Arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**: minissérie. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008 a. p.

CARVALHO, Luiz Fernando. Site da microssérie **Capitu**, 2008 b. Disponível em: <http://capitu.globo.com/Capitu/0,,16142,00.html>. Acesso em: 22 fev. 2012.

CAVALCANTI, Lailson de Holanda. **Memórias de um Sargento de Milícias**. São Paulo: Companhia Editoria Nacional, 2008.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: Uma Introdução**. Trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ECO, Umberto. Cine y literatura: la estructura de la trama, 1970. Disponível em: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.br/2009/10/umberto-eco-cine-y-literatura-la.html>. Acesso em: 15 de novembro de 2013.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. São Paulo: Ática, 2004.

FARACO, Sergio. **Dançar Tango em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.

FECHINE, Yvana; FIGUERÔA, Alexandre. Produção ficcional brasileira no ambiente de convergência: experiências sinalizadoras a partir do núcleo Guel Arraes. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org.). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009. p. 353-394.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Martin Claret, 2006.

FORNAZARI, Sandro Kobil. A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre cinema. In: **Revista Artefilosofia**. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC-UFOP), n.9, p.93-100, 2010.

GAZZOLA, Ana Lúcia. “Dom Casmurro”: a obra como espelho da própria obra. **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**, Alicante, 2011. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dom-casmurro-a-obra-como-espelho-da-propria-obra/html/2d8d3b16-a0fc-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html. Acesso em: 02 de dez. de 2013.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Trad. Álvaro Feleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GRAHAME-SMITH, Seth. **Orgulho e Preconceito e Zumbis**. Trad. Luiz Antônio Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2008.

GIARDINI, Eliane. Site da microssérie **Capitu**, 2008. Disponível em: <http://capitu.globo.com/Capitu/0,,16142,00.html>. Acesso em: 22 fev. 2012.

GUIMARÃES, Hélio. O Romance no Século XIX na Televisão: Observações sobre a Adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia (org.). **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003, p. 91-114.

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JABOUR, Arnaldo. **Eu Sei que Vou te Amar**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

JOHNSON, Randal. Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: O caso de vidas secas. In: PELLEGRINI, Tânia (org.). **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003. p. 37-59.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. *et. all.* Transmediação, plataformas múltiplas, colaboratividade e criatividade na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org.). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009. p. 395-432

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 5ª ed. São Paulo: Senac, 2009.

MACIEL, Maria Esther. Para além da adaptação: formas alternativas da articulação entre cinema e literatura. In: NASCIMENTO, Evando e CASTELLÕES, Maria Clara (orgs.) **Literatura em perspectiva**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003, p. 107-128.

MAINARDI, Diogo. Machado virou circo, 2008. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/171208/mainardi.shtml>. Acesso em: 11 de março de 2013.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MCCULLOUGH, Colleen. **Pássaros Feridos**. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Betrand Brasil-DIFEL, 1986.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. **Análise Estrutural da Narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 7ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

MEYER, Stephenie. **Crepúsculo**. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro. Editora Intrínseca, 2008.

MUNIZ, Lauro César. Não há coragem para fazer '24 Horas' ou 'Lost' no Brasil, diz roteirista Fernando Bonassi. Folha de São Paulo, São Paulo, 16 de jun. de 2013.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1296070-nao-ha-coragem-para-fazer-24-horas-ou-lost-no-brasil-diz-roteirista-fernando-bonassi.shtml>. Acesso em: 15 de jul. de 2013.

NAREMORE, James. **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers University, 2000.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. Pasolini e o Cinema de Poesia, 2009. Disponível em: http://cinemaitalianorao.blogspot.com.br/2009/02/pasolini-e-o-cinema-de-poesia_15.html. Acesso em: 28 de ago. de 2013.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da Televisão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

PIZA, Daniel. Dom Casmurro, um enredo de ópera. In: CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**: minissérie. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 31-39.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectivas, 1987.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão**: correlações. São Paulo: Ateliê, 2004.

RODRIGUES, Antonio Edimilson Martins. Machado de Assis é moderno por excelência. In: CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**: minissérie. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 11-17.

RODRIGUEZ, Raimundo. Site da microssérie **Capitu**, 2008. Disponível em: <http://capitu.globo.com/Capitu/0,,16142,00.html>. Acesso em: 22 fev. 2012.

ROSA, Luiza Maria Almeida. **A Adaptação barroca de Dom Casmurro para Capitu**: do livro ao corpo na TV. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: PUC-SP, 2012.

ROUANET, Sergio Paulo. **Riso e Melancolia**, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

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

SILVA, Juliana de Fátima Alves da. **Adaptação Fílmica de Romances**. Poética de Negociação em Macunaíma. Salvador: UFBA, 2010.

SIMMEL, Georg. El problema del estilo, 2010. Disponível em: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.br/2010/02/georg-simmel-el-problema-del-estilo.html>. Acesso em: 18 de novembro de 2013.

SPARKS, Nicholas. **Diário de uma paixão**. Trad. Renato Marques de Oliveira. Ribeirão Preto: Novo Conceito, 2010.

SPARKS, Nicholas. **Querido John**. Trad. Patrícia de Cia. Ribeirão Preto: Novo Conceito, 2010.

SPARKS, Nicholas. **Um amor para recordar**. Trad. Ivar Panazzolo Junior. Ribeirão Preto: Novo Conceito, 2011.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação**: da Fidelidade à Intertextualidade. In: Ilha do Desterro, Florianópolis, nº 51, jul/dez. de 2006. p. 19-53.

STRAW, Will. Palavras, canções e carros: música de abertura e as sequências de créditos nos filmes. In: SÁ, Simone Pereira de & COSTA, Fernando Morais da (orgs.). **Som + imagem**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012.

SUASSUNA, Ariano. **Romance D'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

TORERO, José Roberto. **O Chalaça**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999.

TORERO, José Roberto. Não há coragem para fazer '24 Horas' ou 'Lost' no Brasil, diz roteirista Fernando Bonassi. Folha de São Paulo, São Paulo, 14 de jun. de 2013. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1296070-nao-ha-coragem-para-fazer-24-horas-ou-lost-no-brasil-diz-roteirista-fernando-bonassi.shtml. Acesso em: 15 de jul. de 2013.

XAVIER, Ismael. Do Texto ao Filme: A Trama, A Cena e a Construção do Olhar no Cinema". In: PELLEGRINI, Tânia (org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003, p.63 -89.

Videografia

A Casa das Sete Mulheres. MONJARDINI, Jaime. DVD, cor. 2003. Duração: 1080.

A Muralha. SARACENI, Denise. DVD, cor. 202. Duração: 13h30min. Português.

Antônia. AMARAL, Tatá. DVD, cor. 2006. Duração: 90. Português.

A Pedra do Reino. CARVALHO, Luiz Fernando. DVD, cor. 2007. Duração: 230. Português.

Argo. AFFLECK, Ben. DVD, cor. 2012. Duração: 120. Inglês.

Capitu. CARVALHO, Luiz Fernando. DVD, cor. 2009. Duração: 300. Português.

Cazuza – O Tempo Não Para. WERNECK, Sandra & CARVALHO, Walter. DVD, cor. 2004. Duração 98. Português.

Cordel Encantado. MAUTNER, Amora. DVD, cor. 2013. Duração: 2280. Português.

Dom. GÓES, Moacyr. DVD, cor. 2003. Duração: 90. Português.

Ensaio sobre a Cegueira. MEIRELLES, Fernando. DVD, cor. 2008. Duração: 121. Inglês.

Enterrado Vivo. CORTÉS, Rodrigo. DVD, cor. 2009. Duração: 107. Inglês.

E La Nave Va. Fellini, Federico. DVD, cor. 1983. Duração: 133. Italiano.

Harry Potter e a Pedra Filosofal. COLUMBUS, Chris. DVD, cor. 2001. Duração: 147. Inglês.

Hoje é Dia de Maria. CARVALHO, Luiz Fernando. DVD, cor. 2005. Duração: 360. Português

Lavoura Arcaica. CARVALHO, Luiz Fernando. DVD, cor. 2001. Duração: 130. Português.

Kill Bill. TARANTINO, Quentin. DVD, cor. 2004. Duração: 246. Inglês.

Lost. ABRAMS, J. J. DVD, cor. 2009. Duração 916. Inglês.

Lua de Fel. POLANSKI, Roman. DVD, cor. 2008. Duração. 244. Inglês.

Maria Antonieta. COPPOLA, Sofia. DVD, cor. 2006. Duração 122. Inglês.

O Bem Amado. ARRAES, Guel. DVD, cor. 2010. Duração: 107. Português.

Os Excêntricos Tenenbaums. ANDERSON, Wes. DVD, cor. 2001. Duração: 109. Inglês.

Os Maias. CARVALHO, Luiz Fernando. DVD, cor. 2004. Duração: 940.

O Senhor dos Anéis. JACKSON, Peter. DVD, cor. 2005. Duração: 178. Inglês.

Pássaros Feridos. DUKE, Daryl. DVD, cor. 2005. Duração: 485. Inglês.

Queridos Amigos. SARACENI, Denise. DVD, cor. 2008. Duração: 14:h30min. Português.

Resident Evil. ANDERSON, Paul. W. S. DVD, cor. 2004. Duração: 101. Inglês.

Riacho Doce. CARVALHO, Luiz Fernando. DVD, cor. 2007. Duração:16h50min. Português.

Tenda dos Milagres. GRISOLLI, Paulo Afonso. DVD, cor. 2012. Duração: 13h46m. Português.

Xingu. HAMBURGER, Cao. DVD, cor. 2012. Duração: 103. Português.

ANEXO

Ficha Técnica

Elenco:

Maria Fernanda Cândido – Capitu (adulta)

Michel Melamed – Bento Santiago (adulto e idoso)

Eliane Giardini – Dona Glória

Letícia Persiles – Capitu (jovem)

Antonio Karnewale – José Dias

Cesar Cardadeiro –Bentinho (jovem)

Pierre Baitelli - Escobar

Rita Elmôr – Prima Justina

Sandro Christopher – Tio Cosme

Charles Fricks - Pádua

Bellatrix - Sancha

Izabela Bicalho - Fortunata

Thelmo Fernandes - Gurgel

Emilio Pitta – Padre Cabral

Vitor Ribeiro – Dândi do cavalo-azalão

Alan Scarpari – Ezequiel (jovem)

Ator especialmente convidado:

Paulo José – Vigário da Paróquia

As crianças:

Fabrcio Reis – Ezequiel

Beatriz Souza - Capituzinha

Escrito por:

Euclides Marinho

Colaboração:

Daniel Piza Edna Palatnik e Luís Alberto de Abreu.

Texto final:

Luiz Fernando Carvalho

Direção geral:

Luiz Fernando Carvalho

Cenografia e produção de arte:

Raimundo Rodriguez

Figurino:

Beth Filipecki

Direção de fotografia:

Adrian Teijido

Edição:

Marcio Hashimoto Soares, Helena Chaves e Carlos Eduardo Kerr.

Produção de arte:

Isabela Sá

Coreografia:

Denise Stutz

Preparação de elenco:

Tiche Vianna

Preparação vocal:

Agnes Moço

Produção de elenco:

Nelson Fonseca

Elenco de apoio:

Alexandre Muricci, Ana Saab, André Mendes, Archimedes Bava, Bernardo Segreio, Cadu Garcia, Dieter Fuhrich, Elisangela Carvalho, Fernanda Monteiro, Gabriela Luiz, Guilherme Stutz, Haiat El Bahssa, Heder Magalhães, Ingrid Medeiros, Jacy Marques, Joana Maria Spalding, Kallandra Caetana, Karla Testa, Larissa Sarmento, Leandro Caris, Leo Tuchermann, Leonardo Calvo, Luisa Coser, Marcelo Villar, Mayana Moura, Monalisa Gommès, Nair Oliveira, Nathalia Marçal, Nikolas Antunes, Pretto de Linha, Rache de Moraes, Rafael Sieg, Rubens Barbot, Thiana Bialli, Thiago Amaral, Willian Mello.

Participações:

Alby Ramos, Bianca Joy Eduardo Pires, Flávia Carrancho, Gustavo Ottoni, Juliana Nasciutti, Léo Villas Boas, Paula Sofia, Renata Nascimento, Ricardo Sá, Stella Maria Rodrigues, Wladimir Pinheiro.

Colorista:

Sérgio Pasqualino

Wagner Costa

Sonoplastia:

Aroldo Barros

Samy Lima

Produção musical:

Tim Rescala

Trilha sonora adicional:

Chico Neves

Caracterização:

Marlene Moura, Rubens Libório e Deborah Levis

Efeitos especiais:

Eduardo Halfen

Rafael Ambrósio

Abertura e cartelas:

Lobo

Câmeras:

Murilo Azevedo

Sebastião de Oliveira

Continuidade:

Luisa Fernanda

Assistente de direção:

Gizella Werneck

Produção de engenharia:

Ilton Caruso

Coordenação de produção:

Andrea Kelly

Daniel Vicent

Figurinistas assistentes:

Daniela Garcia, Letícia da Hora, Renaldo Machado e Thanara Shönardie.

Equipe apoio ao figurino:

Analice Alves Cunha, Angela Mota dos Santos, Cristiane Ribeiro Pinheiro, Daniela Lima, Denise Prado Pereira, Edeneire N. dos Santos, Eliete Catraio, Fernanda Garcia, Hélio Vasconcelos dos Santos, Ivan Gomes de Oliveira, Jamaria Rocha Galindo Joel Moreira da Silva, Jorge Fernando Bernardo, Joseildo Brito Lustosa, Lia Márcia de Abreu, Marcello Motta, Suzana Borba Ferreira.

Equipe de iluminação:

André Camelo, Fábio Rodrigues, Joel Fernandes, Márcio Ribeiro, Orlando Vaz e Werley Miquéias.

Produção de arte assistente:

Almir Regina, Ana Cláudia Piacenti, Daniel Almeida, Luísa Gomes, Ricardo Cerqueira, Tainá Xavier, Zuila Cohen.

Equipe de atelier de arte:

Alexandre Araújo, Alexandre Cordeiro, André Valle, Antonieta Nogueira, Carlos Cesar, Cinthia Lyra, Dário Estevão, Deborah Babaduee, Denise Lima, Denisvaldo Saviano, Dulce Helena, Elizabeth Felske, Eridiane Corrêa, Dábio Castilho, Francisca Sias, Genilson Santos, Gorki Flores, Hudson Cardoso, Isis Quaresma, João Francisco Trocado, Jocimar Amorim, Lelo Reis, Letícia Britto, Luâ, Licimar Simão, Maritônio Portela, Marcos Mariano, Mônica Klein, Paulo Bonfim, Regina Lúcia, Robert Pinheiro, Rogério Sampaio, Sebastião Renato, Severino Rosa, Ypojuacan de Jesus.

Equipe de cenotécnica:

Aleshandro dos Reis, Alexandre Santos, Carlos Alexandre, Celso Mariano da Costa, Cyntia Lyra Carvalho, Edson Moulas Borges, Francisco Rosa, Gilmar Muniz, Jean Pereira, João Batista, Luciano M. Alves, Luiz Carlos Cabral, Marcus Paiva, Ricardo Brites, Sebastião Portal, Sérgio dos Santos, Silete de Franco, Sonia Regina Campos, Vanilton Martins Jr.

Equipe de apoio operação de câmera:

Willian Sardezas

Luiz Bravo

Equipe de vídeo:

Carlos Eduardo, André Mendes e Felipe Augusto.

Equipe de áudio:

Evandro Sardinha, Flávio Fernandez e Luiz Ferreira.

Equipe de sistemas:

Rodrigo Siervi

Felipe Chaves

Gerente de Projetos:

Marcos Antonio Tavares

Cláudio Crespo

Supervisão de produção de cenografia:

Reinaldo Freire da Fonseca

Ronaldo Buiú

Equipe de produção:

César Lino

Núcleo:

Luiz Fernando Carvalho