

ENTRE DIÁLOGOS: A LITERATURA ATRAVÉS DA TV NA MICROSSÉRIE *CAPITU*

Adriana Pierre Coca¹

Resumo

Com base nos conceitos de dialogismo e carnavalização de Bakhtin, este trabalho pretende analisar na minissérie *Capitu* (2008), da TV Globo, de que maneira as relações entre diferentes textos foram articuladas. Partimos do pressuposto de que, incorporando elementos da contemporaneidade à narrativa televisual que se passa no tempo histórico do século XIX e fazendo referências aos mais variados enunciados, que vão da literatura à sétima arte, o diretor Luiz Fernando Carvalho realiza um trabalho inovador, que desafia o telespectador habitual das séries brasileiras, acostumados com padrões já estabelecidos pelas narrativas ficcionais na TV.

Palavras-chave: Dialogismo, adaptação televisual, minissérie *Capitu*, carnavalização.

Abstract

Based on the Bakhtinian concept of dialogism and carnivalization, this study aims to examine in the TV miniserie *Capitu* (2008), by TV Globo, how the relationships between different texts were articulated. We assume that, incorporating elements of contemporary televisual narrative to what goes into history of the nineteenth and making reference to various statements ranging from literature to the cinema, the director Luiz Fernando Carvalho conducts innovative work that challenges the habitual viewer of Brazilian series, accustomed to the established standards of televisual and fictional narratives.

Keywords: Dialogism; televisual adaptation; *Capitu* miniserie; carnivalization.

Introdução: Os caminhos da adaptação literária

Robert Stam (2000), professor da Universidade de Nova Iorque, alerta que a adaptação literária para o audiovisual deve ser pensada além das preocupações sobre fidelidade ao texto-fonte. Para Stam, o texto-fonte e o texto-adaptado devem ser observados como uma “interação produtiva” e, portanto, “um processo dialógico em andamento”. O autor se pauta no conceito de dialogismo de Bakhtin (2003), que entende que os textos dialogam com outros textos e com seu público.

É sob esta perspectiva que iremos apoiar nossa investigação, que busca entender como os diálogos entre textos foram estabelecidos na minissérie *Capitu*, que foi ao ar pela TV Globo de 8 a 13 de dezembro de 2008, às 23 horas, como um programa especial, em comemoração ao centenário de nascimento do autor Machado de Assis. A produção faz parte do Projeto Quadrante, criado com a proposta de traduzir obras da literatura brasileira para TV, usando atores e mão de obra dos locais onde as histórias são gravadas.

Tara Collington (2009), professora da Universidade de Waterloo em Ontario, Canadá, lembra que uma das estratégias mais comuns da adaptação literária é trazer o texto-fonte para a contemporaneidade e assim atualizá-lo, como fez Moacyr Góes no

¹ Especialista em Teoria e Técnicas de Comunicação (Fundação Cásper Líbero), mestrandia em Comunicação (Universidade Tuiuti do Paraná).

cinema com o longa-metragem *Dom* (2003), que levou para as telas uma adaptação do romance *Dom Casmurro* transmutado nos dias atuais.

Outros autores preferem reproduzir o tempo-espço histórico da obra, as chamadas produções de época, como fez Paulo César Saraceni, no filme *Capitu* (1968), também inspirado na obra de Machado de Assis e roteirizado por Paulo Emílio Sales Gomes e Lygia Fagundes Telles. Em 2008, mesmo ano em que o livro foi recriado para a TV, foi publicado em sua segunda edição o roteiro que o casal elaborou em 1967. Nele, a escritora relata a dificuldade de recontar um clássico como *Dom Casmurro*. “Usando de toda a liberdade nessa recriação e sem trair o original – é possível isso? A esperança da liberdade sem traição” (GOMES; TELLES, 2008, p.173).

Acreditamos que, ancorado na palavra escrita, no caso o romance de Machado de Assis, o diretor Luiz Fernando Carvalho fez algo inédito, ao unir as duas estratégias. Na microssérie *Capitu*, Carvalho não atualizou o romance, apenas o ambientando na contemporaneidade. Fez isso apostando em uma estética que, a partir do texto de origem que é o livro, permitiu a mestiçagem de discursos, ao mesmo tempo em que manteve a literalidade dos diálogos e da narração. O resultado: uma sintonia entre os séculos XIX e XXI, que provoca inquietação.

A transmutação de *Dom Casmurro* para a televisão é um novo texto, construído a partir de referências do cinema, da ópera, da *commedia dell'arte*, da própria literatura. Luiz Fernando Carvalho, que assina o texto final, fez poucas alterações na sequência dos capítulos e suprimiu alguns. O livro tem 148 capítulos curtos e a microssérie *Capitu*, 82 intertítulos, ao longo de cinco capítulos de 35 minutos.

Partimos do pressuposto de que todo enunciado se constitui por meio de outros (BAKHTIN, 2005). Para Bakhtin, “o autor é um orquestrador de discursos pré-existentes” (STAM, 2006, p.23). Discursos esses que se transformam em uma “construção híbrida”; portanto, “[...] a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem” (*Idem*).

É nesse sentido que olhamos *Capitu* como um emaranhado de significados, que une dois universos que atam as pontas da vida do protagonista Bentinho e elementos de dois séculos, e não busca o “efeito do real” (BARTHES, 2012, p. 190) como fez Saraceni e Góes. Subverte ao construir uma narrativa ambígua, que possibilita uma cadeia de significados e choca o telespectador, acostumado com adaptações que funcionam como

retratos de uma época. A seguir, vamos observar como esses textos dialogam na produção audiovisual analisada neste artigo.

Os diálogos possíveis

A vinheta de abertura de *Capitu*, por exemplo, criada pela produtora Logo, renova ao recorrer a uma animação em *Stop Motion* realizada manualmente. Folhas amassadas e recortadas que lembram livros e revistas velhas vão se mesclando com imagens das personagens, em uma colagem acelerada. As colagens exemplificam bem o que vamos encontrar nos capítulos que seguem; uma verdadeira colagem das memórias de Dom Casmurro. Esse mesmo recurso pontua toda a história que é contada como se fosse pequenos capítulos de um livro; essas vinhetas de menor duração, conhecidas como cartelas, funcionam como subtítulos/intertítulos da trama. O recorte de jornal é uma homenagem ao escritor Machado de Assis, que também foi jornalista. A referência à imprensa aparece ainda nas cortinas do cenário e nas rodas do trem que leva Bentinho menino para o seminário.



Figura 1 (a – b – c) – Frames do DVD *Capitu*

Outros diálogos observados em *Capitu* estabelecem relações entre textos por meio de citações claras, como é o caso do filme *Othello*, de Orson Welles, de 1952. Cenas do longa-metragem aparecem aos 33 minutos do último capítulo, quando Bentinho vai ao cinema.

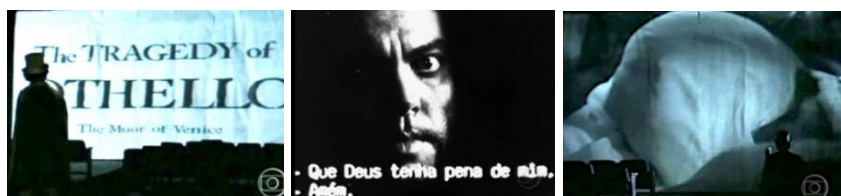


Figura 2 (a – b – c) – Frames do DVD *Capitu*

Nesse caso, o discurso alheio é percebido claramente, trechos do filme fazem parte da microssérie. Não devemos esquecer que o filme já é uma obra recriada, a partir da peça *Othello, The Moor of Venice (Otelo, o mouro de Veneza)*, de William Shakespeare, escrita em 1603. *Otelo* é também o título do capítulo 125 do livro *Dom Casmurro*. O capítulo 62 também faz uma referência ao livro; o capítulo é intitulado *Uma ponta de Iago*. Iago é a personagem que envenena Otelo contra sua esposa Desdêmona, que acaba sendo morta por ciúmes, uma associação à personagem de José Dias (Antônio Karnewale), o agregado da família de Bentinho que também faz insinuações sobre suspeitas de traição de Capitu.

No texto literário, Bentinho vai ao teatro e vê a encenação da peça *Otelo*, momento em que associa Desdêmona a Capitu e começa a devanear que sua esposa também deve morrer. A esse tipo de diálogo abertamente citado, Bakhtin (2005) chama de discurso objetivado.

No entanto, muitas outras referências aparecem de maneira mais sutil, até mesmo velada e não são diretamente identificáveis, algumas só serão percebidas pelo telespectador mais atento e com repertório para isso. Para esse discurso, em que a citação não é nítida, Bakhtin (2005) dá o nome de discurso bivocal.

Por exemplo, há um diálogo estabelecido entre o cinema do britânico radicado na Holanda, Peter Greenaway, nas imagens sobrepostas e nas escrituras à pena. Evidenciamos referências ao filme *The Pillow Book* ou *O Livro de Cabeceira*, de 1996, que une pintura ideográfica, cinema e teatro. Nele, a personagem principal, Nagiko, cultiva a escrita em seu próprio corpo. A referência não é direta como ao filme *Othello*.



Figura 3 (a – b – c) – Frames do filme *The Pillow Book*²



Figura 4 (a – b - c) – Frames do DVD *Capitu*

² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=h-6C49L8y-s> Acesso em 18/03/2013 às 16h26.

Já o recurso do gerador de caracteres possibilitou fazer referências ao cinema silencioso, por meio do texto e também com imagens que lembram a textura dos filmes antigos em preto e branco. Imagens de arquivo também foram usadas para estabelecer essa relação.

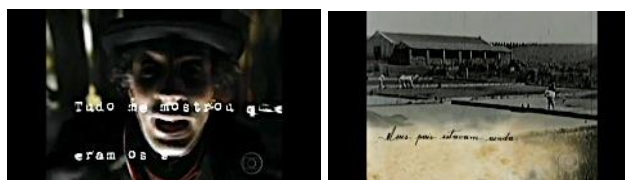


Figura 5 (a – b) - Frames do DVD *Capitu*



Figura 6 (a – b) - Frames do DVD *Capitu*

A microssérie também resgata o espaço cênico do teatro e da ópera; como uma espécie de metalinguagem, os cenários, as luzes e as paredes descascadas são revelados. A opção feita pela direção traz à tona a discussão sobre a transparência e a opacidade amplamente discutida na obra de Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*, de 1977. O autor traça as características de dois tipos de cinema: o cinema de transparência, que coloca o espectador como alguém ausente do aparato, aquele que nos deixa envolver, quando somos seduzidos pela narrativa por meio da identificação e, portanto, temos a subjetividade alienada; já o cinema da opacidade deixa o aparato visível, o espectador sabe que está diante de um filme. É como se no cinema da opacidade a “quarta parede” fosse derrubada. Acreditamos que os recursos explorados na produção de *Capitu*, em vários momentos, nos conduzem pelo caminho do cinema da opacidade, como observado por Xavier. Em outros, mescla os dois cinemas, porque ao mesmo tempo em que rompe com a narrativa ficcional televisual clássica, também faz uso de recursos que nos permitem sermos suturados pela narrativa. Vejamos alguns exemplos que indicam o recurso da opacidade em cena.

Capitu teve um orçamento de cinco milhões de reais, valor relativamente modesto para uma adaptação literária para o audiovisual, no formato microssérie. A produção foi gravada no prédio do Automóvel Clube do Brasil, no centro do Rio de Janeiro, um galpão imenso que estava abandonado. Um dos motivos foi o orçamento destinado à produção, relativamente curto. A alternativa de otimizar os custos acabou rendendo uma opção ousada de rodar a maioria das cenas em um único espaço, com poucas gravações externas. Esse cenário mínimo revelou muito das facetas da construção de cenas.



Figura 7 (a – b – c) - Frames do DVD *Capitu*

Em *Capitu*, a luz, o figurino e os objetos de cena foram planejados para dar ao vasto ambiente que serve como cenário, o que a produção da microssérie chama de “tom operístico”³. O figurino, por exemplo, traz referências da arte impressionista. Muitas telas do pintor Edgar Degas⁴ que registraram as impressões dos bastidores do teatro, da ópera e das apresentações de dança impressionistas, podem ser percebidas nos trajes de cena, sobretudo, nas roupas e adereços de *Capitu*.

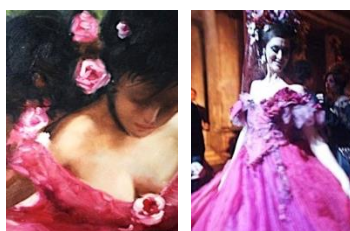


Figura 8 - Dançarinas de Rosa de Edgar Degas⁵ e Figura 11 - Frame do DVD *Capitu*

³ Informações do site oficial disponível em <http://capitu.globo.com/> Acesso em 23/05/2012 às 21h03.

⁴ Edgar Degas é considerado um dos fundadores do Impressionismo, mesmo assim a paixão pela luz e pela cor, característica da escola, não encantou tanto a Degas, que se destacou pelos estudos da forma, da composição e do desenho. O artista teve grande influência das técnicas de gravuras japonesas e tem um trabalho significativo também na escultura. Muitas de suas peças em bronze, assim como suas telas, também registraram os bastidores dos balés impressionistas (MANNERING, 1997).

⁵ Imagem disponível em: <http://imagemauwe.blogspot.com.br/2013/01/obras-de-edgar-degas.html>. Acesso em 18/03/2013 às 15h31.

Outras artes também aparecem inseridas na narrativa, a literatura inclusive. Como um exercício de metalinguagem, várias referências vão surgindo no decorrer da história de *Dom Casmurro*; conseqüentemente, em *Capitu* também. É recorrente a literatura se referir a outras obras. Já citamos *Otelo*, de Shakespeare; agora, destacamos a obra de Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto: uma tragédia*, de 1808, um poema escrito como peça de teatro e recriado para o cinema em 1926, pelo alemão Friedrich Wilhelm Murnau e, em 2012, pelo cineasta russo Aleksander Sokurov.

Fausto conta a história de um alquimista que vende sua alma ao diabo (Mefistófeles) em troca de sabedoria, juventude e outros desejos. A atmosfera trágica da narrativa, enfatizada no filme silencioso de Murnau e revisitada recentemente no longa-metragem de Sokurov, foi uma das inspirações que deram o tom da angústia de Bentinho. *Fausto* é citado literalmente, logo no segundo capítulo: *Do Livro*, com o texto “Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...” (ASSIS, 2012, p. 51) e garantiu um trabalho visual que explorou as sombras nas paredes do casarão do protagonista, representando os próprios fantasmas de Bentinho.



Figura 9 (a – b – c) - Frames do DVD *Capitu*



Figura 10 (a – b – c) – Frames do filme *Fausto* de 1926⁶

Uma ruptura dentro dos limites

Para observar outros diálogos estabelecidos na produção, vamos recorrer a mais um conceito caro a Mikhail Bakhtin, a carnavalização (BAKHTIN, 2010), que nos possibilita um olhar mais atento às relações de poder, porque se constitui sobre as

⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=muQmMcju82A> Acesso em 13/05/2013 às 19h35.

ambivalências, por exemplo, entre o discurso popular e erudito, o sagrado e o profano. Para Bakhtin, o carnaval “[...] nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo” (2005, p.125).

O carnaval estudado por Bakhtin é uma manifestação da cultura popular, uma festa associada ao riso irreverente, sarcástico e irônico, visto como uma celebração da contravenção, que nasce no seio do oprimido em oposição ao “mundo oficial”.

Ele caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões (BAKHTIN, 2010, p.10).

É importante perceber que a reflexão bakhtiniana é feita no contexto de François Rabelais, nos anos de 1930, período do stalinismo, e remete à ambivalência das relações sociais da época. A versão opositora à cultura dominante da época, completa Bakhtin, só poderia vir da cultura popular e é por meio da paródia que o povo descaracteriza o opressor.

(...) la oposición ‘oficial’ / ‘no oficial’, siempre y cuando se entienda que lo ‘no oficial’ remite a las lenguas populares – o sea vulgares – en auge en la época de Rabelais, y, por extensión, a toda la cultura humanística que se hará posible en ellas e a partir de ellas. Lo ‘oficial’ remite ante todo al latín e a la cosmovisión y cultura eclesiástica subyacentes a él (VAUTHIER, 2006, p.665).

O latim a que se refere Vauthier na citação acima é o poder exercido pela Igreja Católica, o latim culto que se opõe ao vulgar falado pelo povo. Em *Capitu*, o grande dilema do Bentinho adolescente é como se livrar de ir para o seminário, promessa feita por sua mãe, D. Glória, que prometeu fazê-lo padre se desse à luz um menino. Uma cena em especial revela o olhar irônico direcionado à Igreja na obra de Machado de Assis e preservado na microssérie. Capitu (descalça) e Bentinho brincam de missa e tratam o ritual sem nenhuma cerimônia, observados pelo olhar desaprovador de Prima Justina, usam biscoitos no lugar de hóstias e correm de um lado para o outro, embalados pela canção *Elephant Gun*. Um encontro entre o sagrado e o profano.

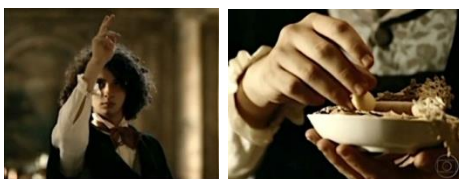


Figura 11 (a – b) – Frames do DVD *Capitu*

Cena que nos remete a um dos mais representativos exemplos discutidos por Bakhtin no livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, que é a Festa dos Tolos, que acontecia no final do ano e que tinha como principal acontecimento a eleição de um falso bispo que se convertia no “senhor do desgoverno”, entre danças e procissões, um dos principais eventos era a celebração de uma falsa missa. Bakhtin lembra que os ritos do carnaval nos libertam de qualquer dogmatismo religioso. “Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso” (BAKHTIN, 2010, p. 6).

A personagem que retrata o “oficial” de maneira mais acentuada e ligada aos preceitos religiosos é D. Glória. Na cena em que o narrador a apresenta ao leitor/telespectador, Dom Casmurro lembra que “minha mãe era uma santa”. Aparece na grande maioria das cenas de vestido preto e recatado como uma viúva para a época. A devoção de D. Glória fica evidente quando ela é vestida pelas duas escravas da casa, a medalha de Nossa Senhora da Glória é colocada com um alfinete por baixo do vestido e, antes de sair de cena, seus gestos lembram a imagem de outra santa, dessa vez, uma alusão é a Nossa Senhora das Graças, tendo o seu vestido levantado pelas escravas como um manto.



Figura 12 – Nossa Senhora das Graças⁷ e Figura 18 – Frame do DVD *Capitu*

Já o tio de Bentinho, chamado por D. Glória de Mano Cosme, era o seu principal aliado na missão de convencer a sua mãe em desistir da ideia de torná-lo padre. Uma personagem com traços de outro aspecto da carnavalização observado por Bakhtin.

Tio Cosme também viúvo

(...) era advogado, trabalhava no crime. Contam que rapaz foi aceito de muitas damas, além de um partidário exaltado, mas os anos levaram-no mais do ardor político e sexual. E a gordura acabou com o resto de ideias

⁷ Imagem disponível em: <http://www.nossa-senhora.org/nossa-senhora-das-gracas/oracao-de-nossa-senhora-das-gracas.php> Acesso em 18/03/2013 às 15h36.

públicas e específicas. Agora, só cumpria as obrigações do ofício e sem amor (ASSIS, 2012).



Figura 12 (a – b – c) – *Frames do DVD Capitu*

Tio Cosme está associado à figura do grotesco, elemento importante no carnaval de Bakhtin, quando os limites do corpo tomam proporções fantásticas e é ridicularizado pelo mundo, como na cena em que tem dificuldades para subir em um cavalo que se assemelha a um brinquedo, uma marionete gigante. Diante dele, José Dias, D. Glória e Prima Justina observam todos com espanto.

A situação condiz com “Essa visão, oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas” (BAKHTIN, 2010, p.9).

Outro momento em que a cultura “oficial”, dessa vez representada pelo Imperador D. Pedro II, é ironizada é na cena em que Bentinho devaneia e pensa em pedir ao Imperador que interceda a seu favor. Sua Majestade aparece com ares de bufão e na pele de Tio Cosme, em meio a uma recepção nas ruas que mais lembra uma festividade carnavalesca como a que conhecemos no Brasil.



Figura 13 (a – b) – *Frames do DVD Capitu e Figura 21 – Bufão*⁸

A personagem do Bufão não aparece à toa nessa construção. A caminho das rupturas, a autoridade do Imperador é questionada e colocada em xeque, quando este

⁸ Imagem disponível em: <http://mundoemnos.blogspot.com.br/2011/12/o-porque-de-ser-um-bufao.html>
Acesso em 03/03/2013 às 16h43.

aparece travestido de Bufão, que é na verdade a figura do bobo da corte, aquele que dispensa respeito, encarregado de fazer os outros rirem. Personagens comuns nas cortes europeias da Idade Média, usavam roupas extravagantes e chapéus com guizos, foram inspirados na carta do coringa presente no baralho. Para Bakhtin, os Bufões assumem o princípio carnavalesco na vida cotidiana, porque eles não são atores que só representam nos palcos, mas têm esse papel “em todas as circunstâncias da vida” (2010, p. 7). Na coluna Prosa & Verso do site Globo on line, o jornalista Gustavo Bernardo Krause escreve em sua crítica sobre *Capitu* que o diretor Luiz Fernando Carvalho estruturou a microssérie como “uma ópera bufa, lembrando sempre seu espectador de que o cenário é um cenário e o personagem é um personagem” (KRAUSER, 2008).⁹

A linguagem tecida com *Capitu* foi permeada pelo caráter contraventor (carnavalesco) e transpõe o texto literário, traduzindo sua verve “de resistência e ruptura com a oficialidade” (PAULA; STAFUZZA, 2010, p.136) própria da obra de Machado de Assis.

Bakhtin diferencia as manifestações carnavalescas e o espetáculo teatral da Idade Média, porque “[...] o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida” (BAKHTIN, 2010, p. 6). A defesa do autor é justificada pelo fato de que no carnaval não existem espectadores como no teatro, no carnaval o povo não assiste, o povo é o protagonista.

Embora Bakhtin faça essa distinção, há um diálogo em *Capitu* estabelecido com a *commedia dell'arte* que a aproxima, mais uma vez, aos aspectos carnavalescos por ele estudados. A *commedia dell'arte* surge na Itália do século XVI e já é por sua natureza um teatro do povo, que nasce nas praças públicas, em oposição ao teatro erudito construído a partir da literatura. Diante da plateia, parodiava a vida dos mais abastados. Suas personagens fixas foram inspiradas no carnaval e até hoje fazem parte dessa festa popular. As três principais são: o Pierrô que amava a Colombina, que era amada também por Arlequim (FREITAS, 2008).

É a associação com o Pierrô que fazemos a Dom Casmurro. O Dom Casmurro da microssérie relata sua história com o rosto pintado de branco, como os Pierrôs, que assim inspiraram os palhaços de todo o mundo. Ele ganha ares mais obscuros enquanto conta a

⁹ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/12/09/a-capitu-de-luiz-fernando-carvalho-145085.asp> Acesso em 28/10/2012 às 22h49.

história e se convence que foi traído por Capitu. Quando seu relato chega ao final se despede de sua máscara. Arlequim é a personagem mais esperta e malandra, mesmo assim também é seduzido por Colombina.¹⁰

O nosso narrador pinta o rosto de branco como o triste Pierrô, que é fascinado por Colombina, assim como é Bentinho por Capitu e se enxerga como um ser enganado, um palhaço, de quem os outros riem. Já a sedutora Colombina e o astuto Arlequim usam máscaras, um elemento também caracterizador das ambiguidades. Sobre ele, Bakhtin afirma: “A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único. [...] A máscara dissimula, encobre, engana, etc.” (2010, p.35).

A essência ambígua, que é o alicerce do romance *Dom Casmurro*, assim como um dos elementos constitutivos do conceito de carnavalização de Bakhtin, também é o fio condutor da transposição para a televisão. Vejamos alguns exemplos:

A luz trabalhada pela direção de fotografia, que ficou a cargo de Adrian Teijido, privilegiou as sombras das lembranças de Bentinho, usou gelatinas e canhões que ajudaram a preservar o “tom operístico” e foi mais clara e leve na primeira fase da história e mais intensa e com cores fortes na segunda fase. A luz indicou em vários momentos a dubiedade da história, com claros e escuros na mesma cena, fugindo completamente da luz de três pontos usada nas produções televisuais.



Figura 14 (a – b – c) – Frames do DVD Capitu

O figurino de Capitu foi outro elemento caracterizador das ambivalências da personagem, os véus explorados, sobretudo, na fase mais tensa da narrativa, funcionaram como máscaras e garantiram a atmosfera de dúvida.

¹⁰ Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/quem-sao-o-pierro-o-arlequim-e-a-colombina> Acesso em 03/03/2013 às 17h19.



Figura 15 (a – b – c) – Frames do DVD Capitu

Já o figurino de Capitu quando adolescente revelou outra faceta da sua personalidade de cigana. A menina de 14 anos trouxe nos trajes de cena a marca desafiadora do mundo “oficial”. Além do comportamento ousado para a época, ela aparecia muitas vezes descalça, com os tornozelos à mostra, em um período da história em que isso não era permitido para “as mulheres direitas”, um sinal claro da liberdade que desejava ser conquistada por Capitu.



Figura 16 – Frame do DVD Capitu

Quanto ao cenário, um aspecto aponta a diferença de classes entre as famílias vizinhas, lembrando que a casa de Bentinho foi comprada porque a família tinha posses para isso; já a família de Capitu só comprou a casa vizinha, depois que seu pai, um funcionário público, teve a sorte de ganhar na loteria. As portas cenográficas se deslocavam em cena, sempre carregadas pelas próprias personagens, um recurso comum no teatro e dificilmente usado na televisão. Essas portas tinham tamanhos distintos nas duas casas, maiores na família Santiago, onde eram carregadas pelas escravas, e menores na família Pádua, que sequer tinham escravos, os afazeres domésticos eram feitos todos pela mãe de Capitu, D. Fortunata.



Figura 17 (a –b) – Frames do DVD Capitu

Conclusão

As interações dialógicas estabelecidas se constituem por diferentes discursos, como sinaliza Bakhtin (2005). Os gêneros do discurso, para o autor, devem ser observados como primário, presente na comunicação cotidiana, e secundário, que representa os diálogos culturais. Para Bakhtin (2005), os gêneros funcionam como fios condutores para as relações dialógicas e podem ser lidos como procedimentos estéticos que, por meio de um processo de recombinação de diferentes enunciados, tecem um novo texto. Esse novo texto que foi proposto com *Capitu* é um modo bem particular de fazer televisão, sobretudo se pensarmos que essa possibilidade surgiu na TV Globo que é a TV hegemônica.

A audiência desejada pela emissora, que vislumbrou um índice no IBOPE de 20 pontos¹¹, não foi alcançada. Mesmo não atingindo a audiência que a emissora esperava, *Capitu* sem dúvida deixou um legado à TV brasileira, e o que podemos concluir com os apontamentos acima é que houve um caráter transgressor, observado principalmente na forma como foi concebida.

Podemos dizer que a produção da microssérie sob as lentes de Luiz Fernando Carvalho permite algumas rupturas quanto ao modo convencional de contar histórias seriadas na televisão; vimos, por exemplo, a revelação dos bastidores, a inovação quanto à forma e as citações a muitos outros textos artísticos de maneira ousada. Mesmo sob os alicerces da TV Globo, por meio de suas experimentações e dialogismos entre distintas linguagens, o trabalho oferecido pelo autor (e diretor) Luiz Fernando Carvalho tem muito do que Maya Deren, no início da década de 60, dominou de “uso criativo da realidade”, quando “a câmera é entendida como o artista, com lentes distorcidas, múltiplas superposições, etc., usadas para simular a ação criativa do olho, da memória, etc.” (DEREN, 1960, p.11). O olho-câmera de Carvalho se presta a ação criativa e dá conta de proporcionar uma experiência que desvia daquelas normalmente encontradas na televisão aberta brasileira.

(Artigo recebido em 29/07/2013, aprovado em 09/09/2013)

¹¹ Um ponto no IBOPE equivale a 62 mil domicílios com o televisor ligado na grande São Paulo. Os números do Ibope de *Capitu* foram tímidos para uma produção com as dimensões de minissérie: 17 pontos no primeiro capítulo; seis pontos a menos que na semana anterior, quando foi ao ar no mesmo horário o humorístico capítulo *Toma lá dá cá*. No segundo capítulo foram 16 pontos e nos outros três dias, respectivamente, 15 e 14, atingindo uma média de 15 pontos de audiência. A meta que se esperava alcançar era de 20 pontos. Informações disponíveis em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u478117.shtml> Acesso em 17/02/2013 às 19h29 e em: <http://pppaudienciadatv.wordpress.com/2012/02/18/audiencia-detalhada-da-minisserie-capitu/> Acesso em 17/02/2013 às 20h26.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- AUTHIER, B. *Bakhtine, théoricien de l'ironie: de la forme architectonique aux forms compositionnelles*. Réflexions théoriques, nº 35-36. Toronto: Les Éditions Trintexte, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BARTHES, Roland. O efeito do real. In: *O rumor da língua*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- COLLINGTON, Tara. Uma abordagem bakhtiniana para os estudos da adaptação. *Revista Eco-Pós*, v. 12. n. 3. set/dez/2009.
- DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. Trad. José Gatti e Maria Cristina Mendes. In: *Revista Devires: Dossiê: Cinema Brasileiro: engajamentos no presente II*, v.9, nº 1, jan/jun/2013, Fafich, UFMG.
- FREITAS, NANCI. *A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do Arlequim*. Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares. Rio de jan./2008, v.5, nº 1, pp.65-74.
- GOMES, Paulo Emílio Sales; TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. *Prosa & Verso*. Portal Globo Online. Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/12/09/a-capitu-de-luiz-fernando-carvalho-145085.asp> Acesso 28/10/2012 às 22h49.
- PAULA, Luciane, STAFUZZA, Grenissa (orgs). *Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis*. Série Bakhtin: Inclassificável; v.2. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010.
- STAM, Robert. *Beyond fidelity*. In: NAREMORE, J. Film Adaptation. New Brunswick/ Nova Jersey: Rutgers University press, 2000.
- _____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, nº 51. Florianópolis: jul/dez, 2006, pp.19-53.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1977.