



Fundação Educacional do Município de Assis  
Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis  
Campus "José Santilli Sobrinho"

**Coordenadoria de Publicidade e Propaganda**

**LUCIANA DA SILVEIRA CANIZELLA**

**A ADAPTAÇÃO DE OBRA CLÁSSICA PARA UMA MICROSSÉRIE DE TV:  
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE *CAPITU*, DIRIGIDA POR LUIZ FERNANDO  
CARVALHO DE ALMEIDA.**

**Assis  
2011**



Fundação Educacional do Município de Assis  
Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis  
Campus "José Santilli Sobrinho"

Coordenadoria de Publicidade e Propaganda

**LUCIANA DA SILVEIRA CANIZELLA**

**A ADAPTAÇÃO DE OBRA CLÁSSICA PARA UMA MICROSSÉRIE DE TV:**

UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE *CAPITU*, DIRIGIDA POR LUIZ FERNANDO

CARVALHO DE ALMEIDA.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda do Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis – IMESA e à Fundação Educacional do Município de Assis – FÉMA, como requisito parcial à obtenção de Certificado de Conclusão.

Orientanda: Luciana da Silveira Canizella

Orientadora: Profª Drª Eliane A. Galvão Ribeiro Ferreira.

Linha de Pesquisa: Ciências Sociais e Aplicadas.

**Assis**

**2011**

## **Dedicatória**

Aos meus pais, Ronaldo e Nildete, meus heróis, que me proporcionaram uma formação acadêmica de qualidade e com muito amor e apoio, acreditaram e investiram em minha vida. Eles são minha alma e meu coração!

## **Agradecimentos**

Este trabalho de conclusão de curso não seria possível sem a colaboração e ajuda de várias pessoas, portanto, em um primeiro momento, agradeço a meus pais, Ronaldo e Nildete, que sempre estiveram do meu lado apoiando-me e incentivando-me, além de fazerem de tudo para que eu concluísse minha graduação da forma mais brilhante possível. Eles são meus grandes mestres!

Não posso deixar de reconhecer a participação direta e indireta que, para tal realização recebi, dos meus colegas de classe, que por muitas vezes também foram meus professores, além dos amigos que a vida me trouxe ao longo dos anos.

Às amigas Anelisa Succi, Laís Brancalhão, Nathalia Alves e Heloisa Bueno, pela parceria ao longo desse percurso, pela compreensão, pelos conselhos, pelos ensinamentos, pelas gargalhadas, viagens inesquecíveis, e até pelos desentendimentos que também são uma forma de aprendizado.

Gostaria de citar em especial a professora Alcioni Galdino, grande amiga e uma pessoa extremamente sábia, possuidora de uma doçura fantástica, bondade, muito amor e dedicação no que faz. E tudo isso se encaixa na bela voz que tem. Sempre brincaram que ela era minha mãe e eu sua filha. Nunca vou me esquecer disso.

E é com imensa gratidão que destaco o nome da professora mestra e orientadora Eliane Galvão, pela sabedoria, apoio, incentivo, amizade, paciência e constante dedicação demonstrada não só no desenvolvimento deste trabalho, mas durante todo o período de faculdade. É uma professora mágica, um ser humano apaixonante!

**“Nenhum de nós é tão esperto quanto todos nós juntos”**

**(Ken Blanchard, Don Carew e Eunice Parisi-Carew)**

*Aí vindes outra vez, inquietas sombras...*

Machado de Assis (In: *Dom Casmurro*)

## Resumo

O presente Trabalho de Conclusão de Curso tem por objetivo analisar a microssérie *Capitu*, produzida pela Rede Globo de Televisão, e dirigida por Luiz Fernando Carvalho de Almeida, em dezembro de 2008. A microssérie é uma adaptação da obra literária *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Nesta análise, parte-se do pressuposto de que a adaptação de uma obra literária quando resulta em trabalho artístico para a TV cria um espaço diferente dentro de uma emissora pertencente à TV aberta, cujos variados programas se destinam às grandes massas, como é o caso da Rede Globo.

Mais especificamente, pretende-se neste trabalho refletir sobre o processo da adaptação televisiva a partir de uma obra literária e o diálogo que se instaura entre as duas obras, sendo que, na linguagem audiovisual, a publicidade e a semiótica entram em cena como comunicações capazes de provocarem emoções nos indivíduos e impulsionar seus desejos latentes.

**Palavras-chave:** Publicidade; Propaganda; Adaptação; Semiótica; Rede Globo.

## ABSTRACT

This work has as objective to analyze the microseries *Capitu*, produced by Globo Television Network and directed by Luiz Fernando Carvalho de Almeida in December 2008. The microseries is an adaptation of the literary *Dom Casmurro*, Machado de Assis.

In this analysis, we start from the assumption that the adaptation of a literary work of art when it results in the TV creates a different space within a station belonging to the broadcast television, whose varied program intended to the masses, as is the case Rede Globo.

More specifically, this paper aims to reflect the process of the television adaptation from a literary work and the dialogue established between the two works, and in the audiovisual language, semiotics and advertising comes into play as communication can trigger emotions in individuals and boost your latent desires.

**Keywords:** Advertising; Adaptation; Semiotics; Rede Globo

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>09</b>
<b>Capítulo I – A Semiótica nas obras de arte</b>	
1. A Semiótica e sua relação com a cultura.....	14
1.1 A Semiótica no marketing e na publicidade.....	16
1.2 A linguagem dos signos e o diálogo entre duas obras distintas .....	19
<b>Capítulo II – Um olhar mercadológico diferenciado</b>	
1. Síntese histórica da Rede Globo .....	27
1.1 Indústria Cultural: uma introdução .....	29
1.1.1 Alienação/Revelação pelo processo de significação.....	34
1.1.2 Indústria Cultural no Brasil .....	40
1.2 A televisão e sua função democratizante .....	42
1.3 Capitu .....	51
<b>Capítulo III – O romance em questão</b>	
1. Casmurrice no enredo .....	57
1.1 Machado de Assis .....	59
1.2 Luiz Fernando Carvalho de Almeida.....	63
1.3 O modo de preparo de uma adaptação .....	65
1.3.1 A personagem e a narrativa.....	65
1.3.2 Análise do filme .....	68
1.3.3 Elementos gerais: a tarefa do Roteirista.....	69
1.3.4 Palco X Tela .....	69
1.3.5 Adaptação .....	70
1.3.6 Princípios básicos da roteirização .....	72
1.3.7 A divisão em três atos.....	74
1.3.8 O universo da história .....	75
1.3.9 Protagonista, antagonista e conflito.....	77
1.3.10 Externar o que é interno.....	78
1.3.11 O poder da incerteza.....	79
1.3.12 O tempo.....	80
1.4 Quadros de <i>Capitu</i> e a semiótica.....	80
Considerações finais.....	89
Bibliografia .....	91

## Introdução

O presente trabalho propõe-se analisar a adaptação televisiva da microssérie *Capitu*, dirigida por Luis Fernando Carvalho de Almeida, em 2008. A microssérie, composta por cinco capítulos, é uma adaptação do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. A série gira em torno da personagem Capitu, embora o narrador seja Bentinho e o seu discurso esteja em primeira pessoa.

Procura-se entender, neste texto, a adaptação como um processo que envolve opções de interpretação e estética pessoais do diretor relacionadas com determinadas tendências dominantes na atual linguagem audiovisual. Para Andrade, Reimão e Carvalho (2007, p.118), existem vários graus de adaptação de uma obra literária para um meio audiovisual. A mais comum é a adaptação propriamente dita; o “basear-se em” e o “inspirar-se em”; e o vago “a partir de”.

Robert Stam (apud JOHNSON, 2003, p.44) afirma que a adaptação é uma forma de dialogismo intertextual, e o papel da publicidade, que se utiliza da intertextualidade, reside, justamente, em comunicar com maior eficácia e agregar valor àquilo que se vende, conferindo ao “produto” as qualidades de “status”, “arte” e “cultura”, próprias do objeto crítico que se retoma pela dialogia.

Pode-se deduzir então que

[...] todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido (SANTAELLA, 2008, p.12).

Pretende-se observar que a adaptação de uma obra literária quando resulta em trabalho artístico para a TV cria um espaço diferente dentro de uma emissora pertencente à TV aberta, cujos variados programas se destinam às grandes massas, como é o caso da Rede Globo.

Conforme Morin (1977), romances da alta cultura, às vezes, podem ser vulgarizados na adaptação, pois a linguagem voltada para o grande público é simplificada, sofrendo metamorfoses. Tais processos resultam da [...] “esquemática da intriga, redução do número de personagens, redução dos caracteres a uma psicologia clara, eliminação do que poderia ser dificilmente inteligível para a massa dos espectadores” (MORIN, 1977, p.54).

Para Antonio Candido:

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz (CANDIDO, 1981, p.34).

Desse modo, justifica-se que, neste trabalho, busque-se observar justamente esse modo de fazer.

Em nossa sociedade globalizada, o livro não é objeto eleito e preferido pelos consumidores. O cinema e a televisão, ao resgatar uma história, às vezes, esquecida cumpre também um papel social, contendo elementos atraentes para o público-leitor a que se destina (PIRES, 2008). Sendo assim, a microssérie *Capitu* não é uma simples adaptação de *Dom Casmurro*, mas um diálogo com a obra original, uma releitura intrigante, na qual a história é centrada nesta figura enigmática e cheia de sombras.

Hoje, com o acesso à informação cada vez mais acelerado e em curto espaço de tempo, é comum que o livro, o marketing, a internet, a televisão e o cinema caminhem juntos. Em nossa sociedade, há jovens com ideologias e concepções diversificadas que não se satisfazem mais com heróis e comportamentos manifestos apenas por meio de um veículo de comunicação. Esse público anseia pela multiplicidade de manifestações culturais: livro, cinema, roupas, músicas etc. Todavia, vale destacar que o público consumidor de manifestações culturais é financeiramente privilegiado. Há classes sociais no Brasil que jamais têm acesso à alta cultura.

Diante dessa realidade, pode-se deduzir que o cinema tem contribuições importantes a oferecer, pois, por meio da apresentação de uma obra artística adaptada, assegura a democratização da cultura.

Neste trabalho, construímos a hipótese de que uma produção audiovisual, mesmo que tenha uma estrutura de marketing e um planejamento de mídia voltado à venda, estando assim inserido dentro da produção de massa habitual, talvez contenha elementos novos e enriquecedores, sendo assim vantajoso que seja produzido e consumido em massa, e impulse a comercialização e o consumo do produto original.

Levantamos também a hipótese de não ser vantajosa para a sociedade qualquer forma de arte se manter marginalizada e desconhecida apenas por ser um produto não muito consumido pela população, sendo assim positivo que haja adaptações para a disseminação da obra, e que seja possível montá-las sem que se tenha perda cultural.

Em sua estruturação, este trabalho é composto por três capítulos. No primeiro, apresento uma reflexão semiótica em relação às obras de arte em geral e na publicidade e no marketing. Em segundo plano, reflito sobre a linguagem semiótica nas duas obras sob análise, a literária e a audiovisual, buscando-se compreender, sobretudo, a produção de sentido a partir de certa construção do olhar, da focalização, na montagem cinematográfica.

O segundo capítulo trata de indústria cultural e da proposta mercadológica da emissora que efetivou a microssérie, no caso, a Rede Globo.

O terceiro capítulo trata de teoria e prática do roteiro. Pretende-se analisar as características gerais, os elementos da narrativa, o desenvolvimento e a estruturação da trama, a imagem cinematográfica, as mensagens que o diretor quer transmitir para o público, a trilha sonora, entre outros aspectos. Além disso, também será feita novamente uma reflexão semiótica utilizando alguns quadros da microssérie.

Para tanto, analisamos a microssérie de Luiz Fernando Carvalho de Almeida, comparando-a com a obra de Machado. Nessa comparação, visamos

desvendar se a adaptação resultou em um produto com qualidades estéticas ou se é apenas mais uma produção de mercado.

O terceiro capítulo apresentará dados sobre o trabalho prático, ou seja, o vídeo documentário que será produzido, em palavras.

Todos os capítulos se completam e constituem um todo que culmina na conclusão. Ao término do trabalho, apresento os anexos e a bibliografia. Posta ao final, ela evita a recorrência contínua a notas de rodapé.

## A Semiótica nas Obras de Arte



Fonte: CARVALHO, 2008 (Primeiro Capítulo).

## 1. A semiótica e sua relação com a cultura

O homem é o animal que vive entre dois grandes brinquedos – o Amor onde ganha, a Morte onde perde. Por isso, inventou as artes plásticas, a poesia, a dança, a música, o teatro, o circo e, enfim, o cinema.

Oswald de Andrade (apud SANTAELLA, 1997, p.89)

A consciência de linguagem em sentido amplo gerou a necessidade do aparecimento de uma ciência capaz de criar dispositivos de indagação e instrumentos metodológicos aptos a desvendar o universo multiforme e diversificado dos fenômenos de linguagem, surgindo assim, a Semiótica, que é considerada a mais jovem ciência a despontar no horizonte das chamadas ciências humanas. De acordo com Lúcia Santaella, a Semiótica peirceana, concebida como Lógica, não se confunde com uma ciência aplicada. O esforço de Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), que era antes de tudo um cientista, foi o de configurar conceitos sógnicos tão gerais que pudessem servir de alicerce à qualquer ciência aplicada, e assim, como teoria científica, a Semiótica de Peirce criou conceitos e dispositivos de indagação que nos permitem descrever, analisar e interpretar linguagens (SANTAELLA, 2008, p.55-70).

Assim, para a semiótica interessa:

- o estudo da produção de sentido e como ele surge;
- quais são as possibilidades de sua proliferação;
- a complexidade dos processos de organização dos códigos;
- as condições de recepção – leitura – interpretação da mensagem.

Santaella desenvolve a hipótese de que os signos estão crescendo no mundo:

Basta um retrospecto para nos darmos conta de que, desde o advento da fotografia, então do cinema, desde a explosão da imprensa e das imagens, seguida pelo advento da revolução eletrônica que trouxe consigo o rádio e a televisão, então, com todas formas de gravação sonoras, também com o surgimento da holografia e hoje com a revolução digital que trouxe consigo o hipertexto e a hipermídia, o mundo vem sendo crescentemente povoado de novos signos. Para compreender esse crescimento e o conseqüente crescimento do próprio cérebro humano, tenho considerado que a expansão semiosférica, quer dizer, a expansão do reino dos signos que está tomando conta da biosfera, longe de ser apenas fruto da insaciável produção capitalista, é parte de um programa evolutivo da espécie humana (2004, p.13).

Umberto Eco afirma que não se pode esquecer que, na semiótica, signo não é apenas uma palavra ou uma imagem, mas também uma proposição e, inclusive, um livro inteiro (apud TREVIZAN, 2002, p.14). Para Peirce, signo é sinônimo de vida (SANTAELLA, 1997, p.87).

Zizi Trevizan (2002) relata que uma teoria da leitura deve envolver, necessariamente, reflexões sobre a natureza triádica da linguagem, constituída do elemento produtor (AUTOR), da matéria produzida (TEXTO) e do sujeito receptor (LEITOR);. Qualquer que seja a modalidade desta linguagem, a jornalística, a literária, a fílmica, a publicitária, ela deve, pois, contemplar o diálogo do leitor com os signos do texto e o diálogo do leitor com as condições extra-textuais, das quais também participa o autor (2002, p.35). Com isso, pode-se concluir que uma leitura semiótica é sempre metalinguagem e sua tarefa não é descobrir “verdades”, mas apontar “validades”.

Para Lúcia Santaella, a “Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido” (2008, p.13). Pode-se deduzir, então, que

[...] todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e

qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido (2008, p.12).

A reflexão que se apresenta sobre as narrativas televisuais, em especial, sobre a microssérie brasileira *Capitu*, tem a intenção de compreender aspectos desse gênero brasileiro de contar histórias, de construir memórias, enfim, de agir sobre o mundo por meio da linguagem. Linguagem não apenas responsável pela comunicação, pois, como seres de linguagem, é por meio das palavras, dos signos; enfim dos discursos, lembra-nos Bakhtin (2002), que nos compreendemos e compreendemos o mundo. A linguagem, ao mesmo tempo em que é o lugar de acesso ao mundo, acaba sendo um “obstáculo” ao conhecimento da “realidade”. O signo, como semente, tem que morrer para germinar. Portanto, a linguagem não apenas nos situa no mundo, mas também situa o mundo para que possamos compreendê-lo e transformá-lo. É ela que constrói a ponte necessária para nossas possíveis percepções, orientações, ações e compreensões daquilo que chamamos de realidade. A linguagem literária, sobretudo, possui potencialidades extremamente ricas de significação que favorecem a análise semiótica.

## **1.1 A semiótica no marketing e na publicidade**

Como afirma Siqueira,

[...] as linguagens da Publicidade, através de seus recursos plurissígnicos conduzem a muitos comportamentos que dominam grande parcela da população. Ela não cria a necessidade, mas a manipula, despertando desejos, boa vontade, simpatia, em relação ao objeto anunciado (apud TREVIZAN, 2002, p.78).

Armando Sant'Anna afirma ainda que “[...] a publicidade é uma das várias forças de comunicação que, atuando isoladamente ou em combinação, leva o consumidor através de sucessivos níveis que podemos denominar de nível de comunicação: desconhecimento, compreensão, convicção e ação” (SANT’ANNA, 2002, p.78).

Um mesmo objeto ou situação podem ser vistos de diferentes formas e intensidades, pois a estrutura social e a cultura presentes em cada ser permitem interpretá-los de maneiras díspares. Conforme Bergan e Luckman (1991), “[...] a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos. Para eles, “[...] após apresentada, uma imagem como obra de arte, o modo pelo qual as pessoas a olham é afetado por toda uma série de premissas aprendidas sobre a arte”, seja ela em qual modo for apresentado. “Surgem, então, suposições a respeito de beleza, verdade, gênio, civilização, forma, status, gosto, etc.” (BERGER; LUCKMAN, 1991, p.10).

Assim, em concordância com Santaella, podemos fixar ainda melhor a fenomenologia em questão, em que os fenômenos de cultura só funcionam culturalmente para com o público porque são também um fenômeno de comunicação.

Conforme Santaella (2008, p.32) afirma, “[...] não há nada, para nós, mais aberto à observação do que os fenômenos.” De acordo com Peirce, a fenomenologia seria a descrição e a análise das experiências que estão em aberto para o homem, cada dia e cada hora, em cada canto e esquina de nosso cotidiano (apud SANTAELLA, 2008, p.32). Sendo assim, “[...] fenômeno é tudo aquilo que aparece à mente, corresponda a algo real ou não”, portanto, a fenomenologia tem por objetivo “[...] levantar os elementos ou características que pertencem a todos os fenômenos e participam de todas as experiências” (SANTAELLA, 2008, p.33).

Nessa medida, são três as faculdades que devemos desenvolver para essa tarefa:

- 1) A capacidade contemplativa, isto é, abrir as janelas do espírito e ver o que está diante dos olhos.

- 2) Saber distinguir, discriminar resolutamente diferenças nessas observações.
- 3) Ser capaz de generalizar as observações em classes ou categorias abrangentes.

Essas três faculdades mostram como os fenômenos aparecem à consciência. Neste trabalho, entende-se consciência como o lugar onde interagem formas de pensamento. Sendo assim, as experiências são as observações de cada indivíduo ao se deparar com os fenômenos, cabendo a eles percebê-los, constatar sua existência e interpretá-los.

A partir disso, podemos nos aproximar de três categorias, ou seja, de três modos dos fenômenos aparecerem à consciência ou três modalidades possíveis de apreensão de todo e qualquer fenômeno. De acordo com Santaella, “[...] elas se constituem, no entanto, nas modalidades mais universais e mais gerais, através das quais se opera apreensão-tradução dos fenômenos” (SANTAELLA, 2008, p.42). Vejamos, então, quais são elas:

**Primeiridade:** Trata-se do presente imediato, iniciante, original, espontâneo e livre. Não pode ser articuladamente pensado. Se for afirmado, perde toda a sua inocência característica de mera qualidade. Enfim, é o sentimento imediato.

**Secundidade:** Consiste na arena da existência cotidiana, em um estado de alerta, consciência do “EU” que só nos é dada através da consciência do “OUTRO”. Enfim, é a consciência do conflito.

**Terceiridade:** Aproxima, ou melhor, realiza a mediação entre a primeiridade e a secundidade em uma síntese intelectual. Corresponde à camada de inteligência ou pensamento em signos, através do qual representamos e interpretamos o mundo; implica generalizações e leis.

Santaella ainda define:

Como matrizes abstratas, as três definem campos gerais e elementares que raramente serão encontrados em estado puro nas linguagens concretas que estão aí e aqui, conosco e em uso. Na produção e utilização prática dos signos, estes se apresentam amalgamados, misturados, interconectados. Por exemplo: todas as linguagens da imagem, produzidas através de máquinas (fotografia, cinema, televisão...), são signos híbridos: trata-se de hipoícones

(imagens) e de índices. Não é necessário explicar por que são imagens, por isso é evidente. São, contudo, também índices porque essas máquinas são capazes de registrar o objeto do signo por conexão física (SANTAELLA, 2008, p.69-70).

Desse modo, Santaella afirma que a Semiótica geral e a teoria dos signos, em geral, trouxeram as imprescindíveis fundações fenomenológicas e formais para o desenvolvimento necessário de muitas e variadas Semióticas especiais, como a Semiótica da linguagem sonora, da arquitetura, da linguagem visual, da dança, das artes plásticas, da literatura, do teatro, do jornal, dos gestos, dos ritos, dos jogos – e das linguagens da natureza...

Nessas Semióticas especiais, que têm por função descrever e analisar a natureza específica e os caracteres peculiares de cada um daqueles campos, brotam necessariamente as práticas e aplicação, isto é, as atividades de leitura e inteligibilidade dos mais diversos processos e produtos de linguagem: um poema, um teorema, uma peça musical, um objeto, uma peça de teatro, um filme, um programa de televisão, um ponto de luz, uma nota musical prolongada, o silêncio. Justifica-se, então, que analisemos neste trabalho dois produtos culturais, romance e adaptação para a televisão, pertencentes à mesma categoria, ou seja, às Semióticas Especiais.

## **1.2 A linguagem dos signos e o diálogo entre duas obras distintas**

Para Hélio Guimarães (2003, p.91), “as adaptações de obras literárias para veículos audiovisuais constituem um processo cultural complexo.”

Sendo assim, a adaptação televisiva é um processo que envolve opções de interpretação e estética pessoal do diretor, relacionada com determinadas tendências dominantes na atual linguagem audiovisual. À primeira vista, compreender uma adaptação representa localizar os elementos em comum

entre ela e seu texto de origem, e não há nada mais em comum do que a personagem central.

O filme tem em igual relevância a narrativa (o ângulo de visão da câmera), a ação, a fotografia, as personagens, a trilha sonora e outros elementos que o compõe como um todo. Por isso mesmo, o cinema pode ser considerado algo que é “[...] esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere” (GOMES, 1987, p.105).

Conforme Gomes:

A história da arte cinematográfica poderia limitar-se, sem correr o risco de deformação fatal, ao tratamento de dois temas [...], o que o cinema deve ao teatro e o que deve à literatura. O filme só escapa a esses grilhões quando desistimos de encará-lo como obra de arte e ele começa a nos interessar como fenômeno. Não é na estética, mas na sociologia que refulge a originalidade do cinema como arte viva do século. (GOMES, 1987, p.106).

Quando nossos olhos estão diante de uma adaptação televisiva surge a insistência na fidelidade em relação à obra literária, ou seja, a arte inicial por onde a adaptação tomou forma. No entanto, “[...] a literatura e o cinema constituem dois campos de produção cultural distintos, embora em algum nível relacionados” (JOHNSON, 2003, p.44).

Johnson ainda afirma que,

[...] a insistência na “fidelidade” perde sentido. Uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, escultura, ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo (2003, p.44).

Então, é muito mais produtivo pensar na adaptação como uma forma de dialogismo intertextual, assim como afirma Robert Stam (Apud JOHNSON 2003, p.44), e o papel da publicidade, que se utiliza da intertextualidade, reside, justamente, em comunicar com maior eficácia e agregar valor àquilo que se

vende, conferindo ao “produto” as qualidades de “status”, “arte” e “cultura” próprias do objeto crítico que se retoma pela dialogia.

Guimarães explica que:

[...] as adaptações continuam a nos colocar diante de problemas irresolvidos da cultura contemporânea, em que as tradicionais hierarquizações entre as expressões artísticas e culturais são constantemente questionadas e em que os limites entre alta e baixa cultura, cultura de massa e cultura erudita, originalidade e cópia são constantemente redefinidos. [...] Justamente por estarem nesse terreno conflituoso é que as adaptações colocam questões de interesse, tais como a apropriação e resignificação de produtos culturais do passado pelos meios de comunicação de massa, projetando-os para diferentes públicos e atribuindo-lhes novas significações e sentidos (GUIMARÃES, 2003, p.110-11).

A transposição do texto literário para a mídia audiovisual deve ser lida como produto autônomo. No entanto, há várias posições em relação à questão da fidelidade na adaptação da literatura para as linguagens audiovisuais. Alguns pesquisadores asseguram que essa mudança de suporte não desqualifica o texto original, pois seus elementos podem de alguma forma estar presentes na narrativa imagética. Acredita-se que o resultado da transposição deve ser fiel ao texto original, tendo como finalidade reproduzir nas imagens as características e os elementos do texto escrito. Haveria, então, uma forma mais concreta e fiel de fazer a transposição.

Sob essa ótica, o texto literário seria impossibilitado de indicar ao leitor uma abundância de interpretações, o que vai contra a sua própria essência, como afirma Hélio Guimarães:

O pressuposto básico desses discursos baseados na noção de fidelidade é que quanto mais fiel ao texto literário, melhor será o programa de TV [...], supõe-se existir uma leitura “correta” e “única” para o texto literário, cabendo ao adaptador descobrir o verdadeiro sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e um novo veículo. Essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias. Levada ao limite, a idéia de fidelidade supõe que programa de TV fiel

ao texto literário de alguma forma possa substituí-lo, tomando seu lugar e tornando-o de alguma forma obsoleto, desnecessário, ideia incorporada de quem lê o resumo de um romance ou assiste à novela ou minissérie baseadas no romance e acredita ter lido o romance. (GUIMARÃES, 2003, p.94-95).

Sobre traduções criativas, intersemióticas, João Manuel Cunha diz que “a criação, então, vai determinar escolhas dentro de um complexo sígnico que é estranho ao sistema do texto original, afastando-se, inclusive, cada vez mais da idéia de ‘fidelidade’” (apud MARTINS, 2003, p.63).

E assim, utilizarei novamente o que Siqueira afirma (apud Trevizan) em relação à linguagem da Publicidade caminhar juntamente com a linguagem dos signos, utilizando seus recursos plurissígnicos, aonde estes conduzem os comportamentos da maioria das pessoas. Estas linguagens são uma só, e despertam desejos, boa vontade, simpatia, em relação ao objeto anunciado.

Sendo assim,

[...] invocou-se o argumento tradicional de que a transposição de narrativas literárias para veículos de massa beneficia a produção literária por divulgar o livro e estimular a leitura, ainda que a moeda ficcional de larga circulação, digamos assim, seja o programa de TV, e não o livro. Se é fato que a adaptação estimula a vendagem de livros por algumas semanas, é em torno das personagens e da história contada pela TV que se constrói um imaginário ficcional amplamente compartilhável (GUIMARÃES, 2003, p.109).

Além disso, Guimarães ainda afirma que:

[...] o processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais (2003, p.91).

A perspectiva e o ponto de vista do próprio diretor da microssérie, Luiz Fernando Carvalho, é de que as adaptações são um achatamento da obra. Por conta disso, ele define o trabalho feito na microssérie como uma aproximação.

Carvalho ainda diz:

[...] optei por um outro título, “Capitu”, diferente de *Dom Casmurro*, portanto. Assim a ideia de uma aproximação ficaria ainda mais clara, revelando não se tratar apenas de uma tentativa de transposição de um suporte para outro, e sim de um diálogo com a obra original. E, por sua vez, nasce daí também uma outra tentativa: o diálogo com a personagem Capitu, que no próprio texto do Machado é tão misteriosa e enigmática (CARVALHO, 2008, p.75).

Para Carlos Amadeu Botelho Byington, *Dom Casmurro* “[...] trata de um romance de dúvida entre o possível adultério de Capitu e o delírio de Bentinho, oriundo do seu ciúme doentio” (BYINGTON, 2008, p.19). Byington afirma que Machado, utilizando a fala de Bentinho, fundamenta as duas possibilidades maquiavelicamente ora com dados concretos e explícitos, ora com alusões discretas, mas sempre com a intenção de tornar a dúvida indecifrável. O autor “[...] nos convida a embarcar na dúvida como uma função psicológica estruturante da Consciência [...]”. (2008, p.20)

Byington ainda afirma que,

[...] A obra de Machado de Assis (1839-1908) nos coloca diante de uma sociedade do final do século XIX puritana, muito reprimida, na qual as emoções verdadeiras são insinuadas, de um modo geral, através de frestas. Ele não se compromete com nenhuma emoção que caracterize a identidade autêntica do personagem, mas emprega reações que sugerem estados de consciência. Junto com a dúvida de quem conhece o final do livro, esse estilo instiga a imaginação do leitor e a conduz para a subjetividade do enredo (2008, p.22).

Conforme Santaella, “[...] sofremos na carne e no espírito a tragédia da consciência. Tragédia paradoxal, misto de regozijo e dor, luz e trevas, vida e morte, plenitude e vazio” (SANTAELLA, 1997, p.88). Nesse contexto, Santaella ainda afirma que “[...] toda definição acabada é uma espécie de morte, porque, sendo fechada, mata justo a inquietação e curiosidade que nos impulsionam para as coisas que, vivas, palpitam e pulsam” (2008, p.9).

Umberto Eco adverte que um autor não deve oferecer interpretações de sua obra. Um romance, como o de Machado, é “[...] uma máquina para gerar interpretações” (ECO, 1985, p.8). Eco afirma que o autor “[...] deveria morrer

depois de escrever. Para não perturbar o caminho do texto.” (ECO, 1985, p.12). Desse modo, afirma também que o texto após a escritura elege seus leitores e forma-os, esses leitores, por sua vez, realizam suas leituras diversas, escolhendo quais caminhos seguir entre as inúmeras possibilidades labirínticas de interpretação.

O interessante na obra de Machado é justamente isso – a construção do enredo em torno da ambiguidade. Por exemplo, ao mesmo tempo em que aponta qualidades de Capitu, como uma jovem de fascinante beleza, inteligência e perspicácia, ele também aponta uma Capitu que tem grande capacidade de mentira, dissimulação e manipulação. Sergio Paulo Rouanet (ROUANET, 2008, p.68) diz que a questão da ambiguidade, do duplo, do espelho, não se coloca somente na forma do romance em si, da literatura, mas está espalhada em cada um dos personagens.

Assim como afirma Carvalho, “[...] a opção pelo caminho da dúvida eleva o romance ao mítico embate entre o que seja mera aparência das coisas e a verdade do mundo” (CARVALHO, 2008, p.75). Sobre isso, Carvalho coloca:

[...] Não é uma questão se a história é de época ou não. Se, simplesmente, Capitu traiu ou não. O tema é bem outro e pertence a qualquer tempo [...]. Nas entrelinhas, há uma serpente engolindo sua própria cauda. Logo, o grande paradigma dessa história é ele mesmo, chama-se Dom Casmurro. Seu relato procura dar conta de como lidar com esse baú de fantasmagorias, memórias, emoções, dúvidas. Principalmente de dúvidas (2008, p.79).

Carvalho ainda diz que a dúvida presente em *Dom Casmurro* é reafirmada na microssérie como parte do processo cultural e processo dialético da modernidade. Então, a obra deve ser lida sob o signo da dúvida.

Conforme o filósofo tcheco Vilém Flusser (apud ROUANET, 2008, p.66), a dúvida é a ciência, sem dúvida não pode haver ciência, é a dúvida metódica.

Portanto, vemos que esse processo de releitura entre *Dom Casmurro* e *Capitu* é um fenômeno cultural ao qual devemos prestar muita atenção e valorizá-lo, pois o próprio Machado apresenta na obra literária a ideia de “continuação”, o que demonstra uma modernidade absurda em relação à sua época e à própria

literatura existente, e assim como Carvalho diz, “[...] é essa continuação que traça uma perspectiva estética e um diálogo entre artistas de eras tão distantes” (CARVALHO, 2008, p. 77). Carvalho ainda afirma que tentou se aproximar de Machado com esse espírito de continuação e com um tom dialético a fim de libertar seu texto das leituras castradoras que o aprisionavam ao realismo do século XIX. Enfim, a microssérie fez renascer a obra literária, com outras coordenadas estéticas, mas com a mesma síntese, reafirmando Machado em termos de conteúdo e linguagem, e dialogando com possibilidades simbólicas da modernidade ao abrir o texto a outras visibilidades.

## Um Olhar Mercadológico Diferenciado



Fonte: CARVALHO, 2008 (Primeiro Capítulo).

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
CAPÍTULO II

## 1. Síntese histórica da Rede Globo <sup>1</sup>

Irineu Marinho iniciou na profissão de jornalista em 1891, atuando em vários jornais, como *Diário de Notícias*, *A Notícia*, *Gazeta da Tarde*, *A Tribuna* e *A Gazeta de Notícias*. Exerceu cargos de revisor, repórter policial e diretor. Em 1911, Irineu criou o jornal *A Noite*, e deu início àquele que seria o maior império de comunicações do país. Em 1925, após fundar o jornal *O Globo*, veio a falecer.

Assim, seu filho Roberto Marinho tomou a frente dos negócios, tornando-se chefe do jornal *O Globo* em 1931. Com a inauguração da Rádio Globo, em 1944, fundou as *Organizações Globo*. Em 1957, a empresa conseguiu a concessão, dada por Juscelino Kubitschek, do canal 4 do Rio de Janeiro, preparando-se para a chegada de sua televisão.

O grupo norte-americano *Time-Life* foi o grande parceiro das Organizações Globo na implementação da TV. Com isso, a *Rede Globo de Televisão* foi ao ar pela primeira vez em 26 de abril de 1965, no Rio de Janeiro.

Segundo Roberto Marinho, a intenção principal era trazer para o Brasil um modelo televisivo diferenciado e grandioso. Para se chegar a isso, investiu-se gradualmente na contratação dos melhores artistas e profissionais do ramo na época, como Raul Longras, Dercy Gonçalves, Chico Anysio e Chacrinha, além dos diretores Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, que fizeram a diferença para a expansão da emissora, pois já carregavam uma bagagem profissional de outros canais de televisão.

A *Rede Globo* chegou a São Paulo em 1966, a partir da aquisição pelas *Organizações Globo* da *TV Paulista*, tornando-se o *Canal 5*. O grupo empresarial seguiu fazendo suas aquisições por vários estados brasileiros, expandindo sua rede televisiva para as diversas regiões do país.

---

<sup>1</sup> Para a composição deste tópico foram utilizadas principalmente as informações disponibilizadas no *website* oficial da Rede Globo (Disponível em: <<http://www.globo.com>>. Acesso em 18 ago 2011) e na Wikipédia (Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Rede\\_Globo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rede_Globo)>. Acesso em 18 ago 2011).

A criação do globo para compor o logotipo da emissora foi feita pelo desenhista Borjalo, entretanto, mais tarde, foi modificado por Hans Donner que também criou o famoso “plim-plim” com som de vidro tilintando.

Ao centralizar suas produções na cidade do Rio de Janeiro, possibilitou um barateamento dos custos. Entretanto, na teledramaturgia não tinha grandes produções, a rede era nova e não possuía experiência nesse setor, fazendo com que perdesse muitos pontos para a concorrência. Porém, após a falência da *TV Excelsior*, novos autores chegaram à emissora, como Lauro César Muniz e Dias Gomes. Desde então passou a impor seu padrão de dramaturgia no Brasil e consolidou-se e tornou-se referência na produção de novelas, séries e minisséries, tanto nacional como internacionalmente.

A *Rede Globo* tornou-se pioneira em muitos quesitos. Foi a primeira emissora do Brasil a trazer para o país o videotape, a transmitir ao vivo uma Copa do Mundo (Inglaterra, 1966), a exibir um telejornal em rede nacional simultaneamente com a primeira edição do Jornal Nacional, além de transmitir o lançamento da nave espacial Apollo IX (1968) via satélite, estreiar uma programação totalmente nacional e utilizar o satélite Intelsat para transmissões em tempo real em território nacional.

A Rede Globo possui hoje 113 emissoras, entre geradoras e afiliadas, e pode ser assistida durante 24 horas por dia em 99,84% dos municípios brasileiros.

Em 2008, a emissora lançou ao ar o Projeto Quadrante, um conjunto de quatro microsséries, exibidas uma por ano, que tencionou levar a literatura brasileira para a televisão. A microssérie *Capitu* foi a segunda produção do Projeto, sendo a primeira *A Pedra do Reino*, dirigida também por Luiz Fernando Carvalho. A ideia de produzir *Capitu* surgiu por conta do centenário de morte do aclamado escritor Machado de Assis, autor do romance *Dom Casmurro*, no qual se baseia a série.

## 1.1 Indústria Cultural: uma introdução

Com a valorização do capital, filme e rádio não têm necessidade de serem empacotados como arte, antes se definem como indústrias, o capital que geram os liberta do compromisso social. Eles pertencem então à indústria cultural. Entretanto, “a diferença de valor orçado pela indústria cultural não tem nada a ver com a diferença objetiva, com o significado dos produtos.” (HORKHEIMER; ADORNO, 2002, p.172).

As produções, ao passarem pelo crivo da indústria cultural, perderam a sua qualidade de ruptura com o mundo empírico, passaram a se apresentar como reconhecíveis pelo cidadão comum, como continuidades de seu universo. Desse modo, os produtos dessa indústria operam em todos os homens de uma vez por todas (2002, p.175). Assim, cada manifestação particular da indústria cultural reproduz os homens como aquilo que foi já produzido por toda a indústria cultural. Logo, cria-se um padrão esperado pelo receptor, consumidor. Cria-se um ‘estilo’ que a indústria cultural por fim absolutiza, gerando a obra medíocre que busca a semelhança, a imitação pelo alibi da identidade.

A indústria cultural supõe que o espectador não deve exercitar sua capacidade imaginativa, projetiva e interpretativa, por isso evita-se qualquer vazío que exija um esforço em busca da concretude. Dessa forma, a indústria paradoxalmente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete. Oferece-lhes, sob a promessa de um banquete, apenas o menu deste. Ela priva o espectador da sublimação estética. Ela o sufoca, reprime, expondo-o continuamente a objetos de desejo dos quais ele é privado. O espectador, por hábito ou não, percebe esse processo em sua amplitude ou sente que não há como lhe opor resistência. Esse tipo de divertimento, distração, promove, dessa forma a resignação de quem nele procura se esquecer. A distração significa o ‘não pensar’, esquecer a dor, “mesmo onde ela se mostra” (2002, p.192), levar as pessoas a se distanciarem do contato com a subjetividade. Assim sendo, ela valoriza, portanto, o coletivo, não o individual. “[...] Ninguém deve dar conta oficialmente do que pensa. Em troca, todos são encerrados, do começo ao fim,

em um sistema de instituições e relações, que formam um instrumento hipersensível de controle social” (2002, p.197).

Nesse sistema de controle social não há lugar para o desprivilegiado economicamente, para o revolucionário. A indústria cultural pauta-se pelos princípios da utilidade e da finalidade. Desse modo, na recepção dos bens culturais o valor de uso é substituído pelo de troca, em lugar do prazer estético penetra a idéia de tomar parte e estar em dia, em lugar da compreensão, ganha-se prestígio. (2002, p.205). Assim, a cultura passa a ser uma mercadoria que se funde com a propaganda, visando a fins econômicos e a encobrir sua falta de fruibilidade. “A publicidade é seu elixir da vida”, ela permite o reforço do vínculo entre consumidores e grande firmas. As despesas com publicidade, por sua vez, refluem para o caixa dos monopólios (2002, p.209).

O poder industrial utiliza-se da publicidade como a arte por excelência, ela propaga seu poder, gera necessidades, ao invadir a paisagem com cartazes e letreiros, as revistas, a publicidade atua como exposição desse poder. Seu processo de criação está fundado no princípio da eficiência, na técnica do manejo dos homens, concebidos como incapazes de sentir prazer com o diferente, ou com o que requer interpretação. A eles, a publicidade oferece o surpreendente, porém familiar, o leve, contudo incisivo, o especializado, mas simples. Assim, a indústria cultural, ao ser ingerida sem certa bagagem, é capaz de devorar o seu espectador e aliená-lo.

Entretanto, o diagnóstico apresentado por Horkheimer e Adorno sobre o poder da publicidade merece ser relativizado, tendo em vista que muitas produções da indústria cultural fracassaram e foram rejeitadas pelos seus receptores.

Para Dwigth Macdonald (apud ECO, 1971), as massas foram produzidas pela revolução industrial, em fins do século XVIII, na Europa. Antes disso, havia somente a Alta Cultura e a Arte Popular. A arte popular surgiu da manifestação do povo, veio ‘de baixo’. Segundo ele, existem desde então, a Massicultura, a Medicultura e a Alta Cultura.

Para Macdonald, a Massicultura é uma paródia da Alta Cultura. Ela surge no século XVIII, com os “romances ancilares” e permanece na produção midiática

atual de rádio, televisão e cinema. Entretanto, o autor afirma que a Massicultura é um fato novo na História, caracteriza-se por ser não-arte, antiarte. Assim, ela não oferece aos seus 'clientes' uma catarse emocional e uma experiência estética. Portanto, ela propicia um caráter de escapismo a seu leitor.

Ao confrontar a Massicultura com a Alta Cultura, o autor define esta última como expressão de sentimentos, ideias, gostos, modos de ver idiossincráticos. A ela, o público reage de maneira individual. A massicultura por sua vez é indiferente a qualquer critério de avaliação, é impessoal e embora se sujeite ao espectador não lhe permite a comunicação. Há então uma contenção no processo comunicativo, no diálogo com o leitor.

A questão da Massicultura é parte integrante da sociedade moderna industrial, consiste em transformar o indivíduo no homem de massa. As massas constituem-se por uma grande quantidade de pessoas incapazes de exprimir a sua qualidade humana, porque desligadas umas das outras não se reconhecem nem como indivíduos, nem como membros de uma comunidade, conforme Macdonald. A moralidade dessa sociedade de massa desce ao nível dos membros mais primitivos e o seu gosto ao nível do menos sensível e do mais ignorante. Há, então, para o autor, um nivelar por baixo. Apesar disso, esse nivelar é tomado como medida pelos técnicos da Massicultura. Para eles, interessam dados estatísticos como provas concretas do sucesso de determinado filme, livro, programa de TV ou de uma música. Em sua defesa, os produtores de Massicultura afirmam que oferecem ao público o que este quer. É válido observar que o público quer aquilo que muitas vezes lhe oferecem. Porque esse público homogeneizado perde suas faculdades de 'querer' valores, de se individualizar e de se reconhecer como único. Nessa homogeneização há uma tendência para degradar as coisas sérias e elevar as frívolas (ECO, 1971, p.79).

A Massicultura surgiu inicialmente na Inglaterra, no século XVIII, juntamente com a industrialização. Com o advento do salário, a leitura tem um incremento deixando de ser, de 1700 a 1800, exclusividade de aristocratas, eclesiásticos e

estudiosos, passando a ser consumida por empregados, artífices, operários e camponeses.

O público de massa então passa a assumir uma forma determinante no critério de classificação de uma obra, não como boa, mas como popular. Observa-se que o criador precisa produzir considerando não os critérios qualitativos, antes os do êxito junto a esse público. Os livros passam a ser vistos como mercadoria, sendo avaliado com base na reação do público consumidor. No cinema, os críticos passaram a produzir textos que elegem o que agrada ao público em geral, omitindo assim o próprio gosto, sem importância, em nome da coletividade. Desse modo, as obras duradouras afastaram-se do mercado e passaram a posicionar-se contrariamente a ele. A esse movimento denominou-se de 'vanguarda'.

Assim, de acordo com Macdonald:

[...] As massas concedem um valor absurdamente alto ao gênio pessoal, ao carisma do executor, mas exigem também uma secreta desforra; ele deve fazer o jogo – o seu jogo –, deve distorcer a sua personalidade para se adequar ao seu gosto (ECO, 1971, p.94).

Na Massicultura e na Medicultura tudo se torna mercadoria voltada para o lucro. A linha divisória entre a Alta Cultura, voltada à aristocracia, e a Massicultura, direcionada à plebe, já não existe. Hoje, as pessoas podem escolher entre a televisão e os antigos mestres, entre Tostoi e um romance barato, porque o esquema da vida cultural, para Macdonald, está aberto, poroso (p. 103). Portanto, a produção não pode ser voltada somente para o que se imagina seja o Grande Público. É preciso que o escritor produza também para os seus iguais, aquela minoria informada, interessada. “[...] A maioria, se quiser, que escute atrás da porta, mas seus gostos devem ser ignorados” (1971, p.147).

Segundo o autor, não se trata de recriar a vanguarda, nem de melhorar o nível geral da Massicultura e da Medicultura, antes de perceber que o público de

massa é divisível, composto por pequenos outros públicos, formados por especialistas, que também podem ser comercialmente vantajosos (1971, p.147).

Conforme Macdonald, a consideração pelo público como uma multidão representa a desconsideração do indivíduo em si mesmo. Essa consideração totalizante gera a falsidade de que se pode compreender as massas e presumir o seu gosto.

Dentro das acepções acerca da indústria cultural, existem duas correntes fundamentais que podem ser tanto classificadas como divididas entre os sujeitos que estão a favor dessa indústria, e os que estão contra. Estes últimos são denominados, por Umberto Eco (2001), de apocalípticos, acreditam que a indústria cultural só produz produtos voltados para a alienação. Os primeiros, a favor, são denominados de integrados (ECO, 2001), e para eles a indústria tem como função central a mesma de toda produção intelectual, como define Teixeira: “A revelação, para o homem, das significações suas e do mundo que o cerca (com a diferença que agora essa revelação se faria mais depressa e para um número maior de pessoas)” (TEIXEIRA, 1989, p.28).

De um lado, portanto, estão os que acreditam, como Adorno e Horkheimer (os primeiros, na década de 1940, a utilizar a expressão “indústria cultural” tal como hoje a entendemos) que essa indústria desempenha as mesmas funções de um Estado fascista e que ela está, assim, na base do totalitarismo moderno ao promover a alienação do homem, entendida como um processo no qual o indivíduo é levado a não meditar sobre si mesmo e sobre a totalidade do meio social circundante, transformando-se com isso em mero brinquedo e, afinal, em simples produto alimentador do sistema que o envolve. Do outro lado, os que defendem a ideia segundo a qual a indústria cultural é o primeiro processo democratizador da cultura, ao colocá-la ao alcance da massa – sendo, portanto, instrumento privilegiado no combate dessa mesma alienação. (TEIXEIRA, 1989, p.28).

Teixeira afirma que o caminho para decidir qual das correntes está com a razão é analisar “o que diz ou o que faz” essa determinada indústria, e ao invés de optar por “o que é dito ou feito”, optar por “como é dito ou feito”.

Assim, Teixeira aponta o conteúdo como determinante. Então,

[...] o estudo do *o quê* prende-se à questão do conteúdo divulgado pelo veículo. Deste ponto de vista, os produtos da indústria cultural serão bons ou maus, alienantes ou reveladores, conforme a *mensagem* eventualmente por eles veiculada. [...] Para os que se colocam neste ponto de vista, a televisão, por exemplo, pode dirigir-se para o caminho da revelação e da libertação do homem na medida em que transmitir menos novela ou menos futebol e mais programas de informação – ou, em termos mais amplos, e ainda por hipótese, na medida em que, digamos, divulgar uma programação embebida na filosofia socialista e não na capitalista. (TEIXEIRA, 1989, p.29-30)

Teixeira, utilizando Karl Marx, diz que “[...] todo produto traz em si os vestígios, as marcas do sistema produtor que o engendrou” (TEIXEIRA, 1989, p.35), ou seja, a ideologia do capitalismo toma conta de todos os veículos da indústria cultural, independente da mensagem por eles divulgada.

É fato que o sistema capitalista nos cerca por inteiro. Contudo, é preciso compromisso com a formação e conscientização do consumidor, a fim de que este se veja como um ser único, que tem “poderes” próprios e individuais e que não precisa se embebedar somente neste “modo capitalista de viver”.

### **1.1.1 Alienação/Revelação pelo processo de significação**

A semiótica, tão abordada nesta monografia, também é uma possibilidade de determinar-se o “como” dos veículos da indústria cultural. Segundo Teixeira,

[...] Todo processo de significação – e este é o processo em jogo nos veículos da indústria cultural, como aliás em todas as demais atividades relativas ao ser humano – está baseado na operação de signo. Sendo signo tudo aquilo que representa ou está no lugar de outra coisa, entende-se por “operação de signo” a relação que se estabelece entre o signo propriamente dito (uma palavra, uma foto, um desenho, uma roupa, uma edificação, etc.), o referente (aquilo para o que o signo aponta, aquilo que é representado pelo signo) e o interpretante (ou conceito, imagem mental, significado formado na

mente da pessoa receptora de um dado signo) (TEIXEIRA, 1989, p.52-3)

Teixeira, baseando-se em Charles Sanders Peirce (nosso grande “semiólogo”), propõe que os signos possam ser de três tipos: ícone, índice e símbolo.

Para o que interessa a esta exposição, é suficiente reter que:

- 1) Ícone, ou signo icônico, é um signo que tem uma analogia com o objeto representado. É a relação do signo consigo mesmo, de acordo com Santaella (SANTAELLA, 2008, p.62). Para melhor entendimento, Santaella exemplifica:

[...] Uma tela inteira de cinema que, durante alguns instantes, não é senão uma cor vermelha forte e luminosa. Quem assistiu a *Gritos e Sussurros*, de Bergman, deve se lembrar disso. Era a pura cor, positiva e simples, tão proeminente a absorvente que, no caso, nem sequer se podia lembrar ou perceber que aquela cor estava numa tela. É a qualidade apenas que funciona como signo, e assim o faz porque se dirige para alguém e produzirá na mente desse alguém alguma coisa como um sentimento vago e indivisível. É esse sentimento indiscernível que funcionará como objeto do signo, visto que uma qualidade, na sua pureza de qualidade, não representa nenhum objeto. [...] É por isso que, se o signo aparece como simples qualidade, na sua relação com seu objeto, ele só pode ser um ícone. [...] Daí que o ícone seja sempre um quase-signo: algo que se dá à contemplação (2008, p.63-64).

Santaella ainda afirma que

[...] O objeto do ícone, portanto, é sempre uma simples possibilidade, isto é, possibilidade do efeito de impressão que ele está apto a produzir ao excitar nosso sentido. [...] No entanto, porque não representam efetivamente nada, senão formas e sentimentos (visuais, sonoros, táteis, viscerais...), os ícones tem um alto poder de sugestão. (2008, p.64)

Sendo assim, as formas de criação na arte e as descobertas na ciência têm a ver com ícones.

- 2) Índice, ou signo indicial, é um signo que representa seu objeto por remeter-se diretamente a ele; o índice aponta para seu objeto, para seu referente; sem ser semelhante a seu objeto, como o ícone, está ligado a ele de tal modo que, sem ele, não pode existir. De acordo com Santaella, essa modalidade por ser chamada de hipoícones, ou seja, signos que representam seus objetos por semelhança. Assim, Santaella afirma que uma *imagem* é um hipoícone porque “[...] a qualidade de sua aparência é semelhante à qualidade da aparência do objeto que a imagem representa” (SANTAELLA, 2008, p.65). Santaella ainda diz que um *diagrama* é um hipoícone de segundo nível, visto que representa as relações entre as partes de seu objeto, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes. Já o hipoícone de terceiro nível são as *metáforas verbais*. Estas nascem da justaposição entre duas ou mais palavras, justaposição que põe em intersecção o significado convencional dessas palavras. Teixeira ainda aponta que “[...] o índice é um signo efêmero, de vida curta ou que, pelo menos, depende em tudo da duração de vida de seu objeto. O índice não tem autonomia de existência” (TEIXEIRA, 1989, p.55).
- 3) Símbolo, ou signo simbólico, é o signo que representa seu objeto em virtude de uma convenção, de um acordo; o símbolo não tem nenhum traço em comum com seu objeto nem está ligado a ele de algum modo. O exemplo mais comum de símbolo é a palavra, qualquer palavra. Teixeira afirma que “[...] para ser entendido, o símbolo não exige que seu receptor conheça o objeto a que se refere, como o índice” (TEIXEIRA, 1989, p.57). Desse modo, segundo Santaella, “[...] o objeto de uma palavra não é alguma coisa existente, mas uma ideia, lei armazenada na programação lingüística de nossos cérebros” (SANTAELLA, 2008, p.67).

Sendo assim, estes três tipos de signos geram três tipos de consciência, ponto-chave de nosso assunto. Teixeira afirma que, de fato, “[...] dificilmente se pode constatar a ocorrência de um desses três tipos de signo em estado puro.

Frequentemente um ícone é também um índice, assim como um índice pode ser simbólico” (TEIXEIRA, 1989, p.58). Mas, didaticamente, é possível dizer que:

- 1) À categoria do signo icônico corresponde uma categoria da consciência que se poderia dizer, igualmente, consciência icônica. “[...] É uma consciência que opera basicamente com o sentir e com o sentimento, não se interessando pelos procedimentos de análise, de dissecação do objeto sobre o qual se debruça” (TEIXEIRA, 1989, p.58). Então, esse tipo de consciência atua através do pensamento analógico, e assim, é a consciência da intuição, das sensações e pode ser motivada pela recepção de um signo icônico. É a primeiridade.

[...] Esse modo de conhecimento, baseado na intuição e na empatia (isto é: não sentir o objeto, mas sentir *com* o objeto, penetrar no objeto e senti-lo por dentro), frequentemente, é aquele que leva às verdadeiras e significativas descobertas, embora não se possa demonstrá-lo. [...] O que se pretende dizer com consciência icônica é que se trata de uma consciência que procede com seu objeto, do mesmo modo como o signo icônico faz com seu objeto. Isto é: procede por analogia (TEIXEIRA, 1989, p.59).

- 2) À categoria do signo indicial corresponde a consciência indicial. Esta, por sua vez, exige do sujeito algo mais que a simples contemplação.

[...] Uma seta que indica um certo caminho só funciona efetivamente como signo indicial para alguém interessado em descobrir esse caminho e que o descobre, locomovendo-se: ou o signo indicial *funciona* ou não será signo indicial. Isto implica que a pessoa que o recebe deve praticar um certo ato, deve despender alguma energia no processo de recepção desse signo. A recepção do signo indicial implica um certo *esforço*, físico ou mental. (TEIXEIRA, 1989, p.60)

Portanto, se a consciência icônica é, num certo sentido, contemplativa, a indicial é operativa. É a consciência da *constatação*, pois ela não leva a novas descobertas assim como a consciência icônica, e sim, leva ao que já foi revelado, ou seja, é a secundidade.

- 3) À categoria do signo simbólico corresponde a consciência simbólica, esta interessada nas convenções, normas e causas. Portanto, envolve a terceiridade. Este tipo de consciência “[...] não se contenta com sentir ou intuir uma coisa, nem em constatar que ela existe: quer saber *por que* existe. Se a icônica é analógica e intuitiva, enquanto a indicial é operativa, a consciência simbólica é lógica” (TEIXEIRA, 1989, p.61).

Após expostas todas essas proposições, chega o momento do relacionamento entre elas e os produtos da indústria cultural. Teixeira afirma:

[...] Aqui, então, vai ser possível dizer que o problema com a indústria cultural não é tanto *o que* ela diz ou não; não é tanto o fato de ser ela deste ou daquele modo, estruturalmente; nem o fato de ter surgido neste ou naquele sistema político-social – mas, sim, no *modo* como diz. É que a indústria cultural – na TV, no rádio, na imprensa, na música (particularmente a dita popular), nos fascículos, mas também nas escolas e nas universidades – é o paraíso do signo indicial, da consciência indicial.

Teixeira, então, diz que toda a indústria cultural vem operando com signos indiciais e desenvolvendo consciências indiciais, ou seja, “[...] tudo, signos e consciências e objetos, é efêmero, rápido, transitório; não há tempo para a intuição e o sentimento das coisas, nem para o exame lógico delas” (TEIXEIRA, 1989, p.62) Sendo assim, não há revelação, apenas uma constatação superficial, o que contribui para a alienação.

[...] A capacidade de interpretar o mundo iconicamente, de distinguir o sentido *nas* coisas, vê-se cada vez mais diminuída. Do mesmo modo, a possibilidade de proceder a uma interpretação simbólica do mundo, de procurar suas causas e reuni-las em teorias coerentes, torna-se sempre, mais e mais, algo como um dom especial, reservado a um pequeno número, quase uma elite. O que prevalece é a tendência a ver apenas o significado indicial das coisas. [...] O índice manda seu receptor sempre de uma coisa para outra, sem deter-se nem no objeto visado, nem em nada – não permitindo nem penetrar intuitivamente nele, nem conhecer logicamente suas causas e destinos. Nesse processo, as outras duas funções semióticas (funções de interpretação, de formação do significado), a icônica e simbólica, são reduzidas apenas à dimensão indicial quando deveriam, no mínimo, estar em pé de igualdade com esta. (TEIXEIRA, 1989, p.63)

Infelizmente, esse processo não está apenas no mundo da indústria cultural, mas também na base de nosso procedimento de compreensão do mundo, onde permanece um esquema e uma visão tecnológica, visão que se preocupa com o lado operativo apenas, ou seja, com o rendimento e eficácia dos processos. Teixeira diz que “[...] nesse momento, seria possível perguntar se a indústria cultural é uma resultante dessa tendência geral da sociedade, reproduzindo-a nos limites de seu campo, ou se é a indústria cultural que produz essa sociedade” (TEIXEIRA, 1989, p.64).

A realidade é que a própria sociedade vai lentamente gerando seus instrumentos e suas tendências. Isto é: cada um de nós é responsável pela existência e desenvolvimento dessa consciência indicial. Por exemplo: um dos veículos mais significantes da indústria cultural é a TV. Esse procedimento indicial se dá, basicamente, “[...] através da multiplicação não de informações mas de trechos de informações, apresentadas como que soltas no espaço, sem reais antecedentes e sem conseqüentes” (TEIXEIRA, 1989, p.65-66). As “informações” revelam propriedades superficiais do objeto, dando ao receptor a impressão de conhecê-lo através disso – quando na verdade, ele não conhece quase nada. Somente uma criança de pouca idade consegue furtar-se a esse esquema, pois não estando engajada a ele ainda, consegue pôr em prática o processo de semiose ilimitada, que é o processo de produção de sentido ligado à noção de interpretante e assim, o modo de reprodução do signo; este trabalha com a sugestão e é a maneira de apreender ou compreender os fenômenos e fazer progredir o conhecimento.

[...] Logo, porém, essa criança entrará no pelotão dos adultos que, em virtude da “educação” recebida, do conformismo, da lei do menor esforço, do sentimento injustificado de vergonha e de uma série de outros motivos, deixam de perguntar-se e perguntar aos outros sobre os antecedentes e conseqüentes de um conceito – ficando assim prontos para entrar no esquema indicial de que se serve, mas não só ela, a indústria cultural. Passam a contentar-se com “dados” que saem do nada e levam a parte alguma, e acomodam-se a esse universo vazio de significação em que se transformam suas vidas. (TEIXEIRA, 1989, p.67)

Segundo Teixeira, os índices são como pegadas humanas sobre a areia. Inicialmente, elas poderiam levar à pessoa por elas responsável. No entanto, em nossa sociedade, “[...] fica-se sem saber quem as fez, por que foram feitas, e nem se o sentido da marcha dessa pessoa foi realmente daqui para lá ou se as pegadas foram feitas com a pessoa caminhando de costas” (TEIXEIRA, 1989, p.67). Santaella ainda afirma: “Rastros, pegadas, resíduos, remanências são todos índices de alguma coisa que por lá passou deixando suas marcas” (SANTAELLA, 2008, p.66).

Contudo, há possibilidades de modificar-se o processo: “[...] não será impossível adotar a prática icônica ou a simbólica, de modo a ter-se nessa prática um instrumento de libertação do homem” (TEIXEIRA, 1989, p.68). Portanto, é preciso preocupar-se com a questão do conteúdo, e assim, uma necessidade semiótica deve estar presente e sempre aliada a isso.

### **1.1.2 Indústria Cultural no Brasil**

A realidade da indústria cultural no Brasil diverge daquela existente nos centros hegemônicos. A discrepância social entre as classes indica que, no nosso país, embora haja uma indústria cultural, somente, alguns grupos prestigiados a consomem, ficando os demais à margem, apenas observando e desejando participar dessa festa privada, porém muito restrita.

Se refletirmos acerca do consumo de livros, veremos que, excetuando as classes mais prestigiadas, de modo geral, a massa só tem acesso a eles por meio de transferências, ou seja, pelas compras governamentais destinadas à escola pública e às bibliotecas públicas. Para Umberto Eco, na cultura ocidental, depois do advento da cultura de massa, já se superou o conceito de que um livro, por meio do uso da palavra escrita, assume “[...] uma forma capaz de ressoar no ânimo de quem a frua de modos sempre variados e mais ricos” (ECO, 2001, p.34).

Atualmente, a “[...] fabricação de livros tornou-se um fato industrial, submetido a todas as regras da produção e do consumo; daí uma série de fenômenos

negativos, como a produção de encomenda, o consumo provocado artificialmente, o mercado sustentado com a criação publicitária de valores fictícios” (ECO, 2001, p.50). Um exemplo seria a criação da literatura feminina, a indústria considerou que o público feminino seria muito mais consumista de livros do que o masculino, já que precisava de mais escapismos dentro de uma época repressiva onde não havia muito convívio social, assim as mulheres passaram a ter direito a leitura apenas para gerarem lucro para esta indústria.

Para problematizar seu objeto, Eco propõe uma mudança de perspectiva no que concerne às indagações a respeito da validade da cultura de massa. As reflexões existentes encerram-se em julgamentos que validam ou invalidam esse tipo de cultura. Ele sugere que o problema precisa ser posto em outros termos. Assim, considerando que, em uma sociedade industrial, a relação comunicativa se dá pelos meios de massa, o autor indaga a si mesmo e ao leitor sobre qual tipo de ação cultural poderia ser desenvolvida a fim de permitir que os meios de comunicação de massa veiculassem valores culturais.

A cultura de massa possui defeitos como o conservantismo estético, o nivelamento do gosto, a recusa de propostas estilísticas, uma estrutura paternalista da comunicação dos valores para se adequar à média. Embora ela transmita um acúmulo de informações e difunda produtos de entretenimento, isso não impede que determinado acúmulo de dados quantitativos sejam resolvidos por alguns indivíduos em mutações qualitativas ou que esses produtos sejam negativos ou decadentes.

O diálogo acerca da indústria cultural é complexo. Encadeando nosso objeto de estudo, é de extrema importância apontar que algumas características da obra de Machado, e assim, da obra de Luiz Fernando Carvalho, se encaixam nessa argumentação.

Conforme Gustavo Bernardo,

“[...] Machado é um hábil jogador, em nenhum momento ele assume qualquer postura de voz coletiva, a voz dele é absolutamente individual. É como se ele antecipasse a brincadeira de Nelson Rodrigues, de anos mais tarde: “Toda unanimidade é burra”. Ou: toda voz coletiva tende à burrice, tende a se esclerosar desde o princípio” (BERNARDO, 2008, p.44-45).

Encerrarei esse capítulo dessa maneira a fim de instigar o leitor à reflexão acerca da cultura de massa. No próximo tópico, tornarei mais clara a retórica de Umberto Eco sobre o homem de cultura e a sua obstinação a fim de assumir uma atitude de indagação construtiva que ninguém possa tirar dele.

## 1.2 A televisão e sua função democratizante

Com o passar do tempo, novas técnicas de reprodução foram desenvolvidas, como a fotografia e o olhar da câmera cinematográfica. Para Walter Benjamin, esse desenvolvimento permitiu que essas técnicas fossem aplicadas a todas as obras de arte do passado, modificando seus modos de influência, e as impondo como formas originais de arte (In: ADORNO, 2002).

Conforme Benjamin,

A reprodução técnica das obras de arte por meio da fotografia ou câmera cinematográfica elimina a unicidade dessas obras que depende do contexto histórico em que foram produzidas. Além disso, as obras perdem sua autenticidade. Isso ocorre porque a autenticidade depende do poder de testemunho histórico que essas obras possuem. Ao serem reproduzidas as obras perdem a autenticidade por dois motivos: primeiro, porque a reprodução técnica é mais independente do original, desse modo lhe permite uma atualidade que invalida a sua tradição, a herança cultural; segundo, porque transporta a reprodução para situações nas quais o próprio original jamais seria encontrado. Assim, conforme o autor, o que se atinge com a reprodutibilidade técnica é a *aura* da obra de arte. Como exemplo dessa total liquidação, Benjamin aponta o cinema. Entretanto, ele afirma que uma reprodução feita pela mão do homem, concebida a princípio como falsa, conserva a autoridade da obra original (In: ADORNO, 2002).

O declínio da *aura* advém, para o autor, de causas sociais. Na sociedade capitalista, as reproduções atendem ao desejo das massas de “que as coisas se lhes tornem, espacial e humanamente “mais próximas”.” (2002, p.227). Esse processo ocorre por meio da imagem, da fotografia que consegue

paradoxalmente reproduzir uma realidade fugidia indefinidamente. Desse modo, ao permitir que um objeto se repita identicamente no mundo quantas vezes forem desejadas, despoja-se o objeto original de seu véu, de sua *aura*.

De acordo com Benjamin, o valor de uma obra era originalmente definido como objeto de culto. As imagens de um objeto de arte dirigiam-se muito mais ao espírito do homem do que aos seus olhos, esse objeto assumia assim o valor de instrumento mágico. Por isso, justificava-se que as obras, nem sempre poderiam ser expostas, somente o eram para poucos eleitos e em épocas específicas. Mas, à “[...] medida que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, tornam-se mais numerosas as ocasiões de serem expostas” (2002, p.231). Aliás, a função artística aparece como acessória em uma obra, seu valor passou a ser o de reprodução e de exposição. Nesse sentido, o cinema e a fotografia são pioneiros. Então, visto por esse ângulo, o cinema e a fotografia trouxeram benefícios para a sociedade, como essa função democratizante.

A fotografia e o filme, devido ao valor expositivo, relegam a segundo plano o valor de culto. A fotografia só mantém a *aura* quando voltada para o rosto humano nas fotos antigas, pois nestas pode-se observar a expressão fugidia de um rosto tomado por melancólica beleza. Com a ausência do homem da fotografia, a legenda tornou-se necessária para indicar qual o caminho interpretativo que se deve tomar. O cinema ao impor uma sucessão de imagens impede que seja tomada como isolada uma imagem qualquer, para ser entendida ela precisa das demais. Enfim, perdeu-se o caráter contemplativo que os quadros, portadores de imagem, possuíam. Portanto, conforme Benjamin, o cinema transferiu a interação que existia no teatro entre público e ator, para a interação entre público e máquina, aparelho.

Contudo, para Benjamin, o cinema trouxe, tanto na ordem visual quanto na auditiva, um aprofundamento da percepção. Ele permitiu ao espectador adquirir a experiência de um inconsciente visual, pois “[...] a natureza que fala à câmera é inteiramente diversa da que se dirige aos olhos. Diferente, sobretudo, porque substitui o espaço no qual o homem age conscientemente por um espaço onde sua ação é inconsciente” (2002, p.247). Ainda, o cinema permitiu que, elementos divergentes como a identidade entre o aspecto artístico da fotografia

e seu uso científico, fossem estudados. Sendo assim, a força da arte reside em exatamente poder transformar em objeto as reflexões. Para Luciana Inhan, a única intenção da arte é a de “[...] facilitar e criar o diálogo entre o conhecimento e o observador, exatamente o mesmo objetivo da filosofia e da ciência” (INHAN, 2010, p.17).

A arte, segundo o filósofo Giles Deleuze:

[...] consiste na criação de ‘afetos e perceptos’, ou seja, de objetos tangíveis, audíveis ou visíveis, transformando aquilo que antes era apenas conceito e não tinha força e imagem naquilo que agora pode ser percebido, sentido. A arte não é somente um reflexo de um conceito, ou seja, ela não tenta somente criar uma imagem explicativa, como um mapa ou tabela, ela é um instrumento de reflexão daquilo que está sendo discutido, demonstrado (apud INHAN, 2010, p.17).

Ela não nasce de uma expressão sem sentido, de uma epifania ocasional, não é apenas “fruto do inconsciente”, pelo contrário, ela possui grande carga lógica em sua construção. O texto literário, por exemplo, costuma trazer reflexões de caráter filosófico, ideológico, político, e mesmo com toda sua lógica ele ainda se caracteriza como obra de arte.

As diversas formas de arte caracterizam uma sociedade, uma época, um pensamento, uma ideologia. Através de seus estudos, pode-se interpretar como determinadas culturas viam, sentiam, abstraíam e admiravam seu próprio mundo, seu próprio povo e seus próprios pensamentos.

A arte foge da racionalização, ela se elucida pelo subjetivo, oferece um “choque de sensibilização”, isso se deve também ao fato de que não existe uma forma de “arte absoluta”<sup>2</sup>, ela carrega em si uma representação e toca a quem a observa. Assim podemos retomar a nossa trágica indústria cultural:

---

<sup>2</sup> Arte Absoluta, Segundo Richard Wagner, “A obra de arte absoluta, isto é, a obra de arte que não deve estar ligada a nenhum tempo ou lugar, cuja representação não depende de nenhuma pessoa nem de nenhuma circunstância particulares e nem se dirigindo a nenhum público particular, é um não senso completo, um fantasma produzido por uma imaginação presa a ideias estéticas” (apud MACEDO, 1989, p.74).

[...] Quanto às produções da indústria cultural, a subjetividade da arte vem novamente combater as ações objetivas de banalização da cultura, segundo Theodor Adorno em seu trabalho “Teoria estética”, justamente pelo dinamismo e o caráter surpreendente da arte. O fato de trazer à vida o irreal, a fantasia, desestabiliza a racionalidade e a análise empírica, científica, das produções sociais, ampliando o horizonte para a compreensão. A sensibilidade e a subjetividade vêm bater de frente com os ideais puros da razão e torna-se impossível portanto uma simples análise objetiva sem levar em conta os sentimentos que uma obra expressa, não só naquele que a observa, mas naquele que a produziu também (INHAN, 2010, p.17).

A intenção de uma obra de arte não é a de ser agradável ao comércio, seu propósito não é o consumo excessivo, e apesar da interiorização que a arte é capaz de produzir, sua repercussão na sociedade enquanto meio de reflexão e transformação ainda é pequena, mas apesar de exercer apenas ações subjetivas no sujeito (detalhe desvalorizado já que a sociedade atual valoriza o coletivo), a arte é real e tem “presença marcante” na construção da realidade. Diferente da ciência, que nos mostra uma realidade a ser conhecida, demonstrada e provada, a arte nos mostra uma realidade a ser descoberta, uma nova possibilidade, e passa a sensação de que quem a vê e descobre o que ela mostra, compactua com o artista, o reconhecimento de sentimentos e desejos puramente humanos. Benjamin defende que a arte não pode ser usada com fins políticos e a reprodução da arte, na forma de produção, não deve servir à alienação das massas. Entretanto, Benjamin não pode antever a evolução dos meios de comunicação acompanhada por intervenções de intelectuais e especialistas comprometidos com a formação cultural e o desenvolvimento de uma postura crítica nos seus receptores, assim como é nosso objeto de estudo.

Essas críticas sobre os *mass media* afirmam que ao se dirigirem a um público heterogêneo, eles se especificam segundo uma ‘média de gosto’, evitando as soluções originais. Desse modo, destroem as características culturais próprias de cada grupo étnico. Ainda, ao se dirigirem a um público, que ignora a si mesmo como grupo social, portanto que não faz exigências, acabam por se impor como modelo. Ao acatar o gosto, estilemas e formas já existentes e difundidos, ao nível da cultura superior e transferidos para níveis inferiores, não promovem renovações, desenvolvem funções conservadoras. Tendem a

provocar emoções intensas ao invés de as sugerirem, “[...] entregam-na já confeccionada” (ECO, 2001, p.40). Inseridos em um circuito comercial, dão ao público o que ele quer e, seguindo as leis de uma economia baseada no consumo e na publicidade, sugerem-lhe o que deve desejar. Fornecem uma visão passiva e acrítica do mundo, pois desvalorizam o esforço individual voltado para a posse de uma nova experiência. Encorajam uma imensa informação sobre o presente, entorpecendo a consciência histórica. Feitos para o entretenimento e o lazer, empenham-se em permanecer na superficialidade das coisas, por isso impõem símbolos e mitos de fácil universalidade, criando ‘tipos’ prontamente reconhecíveis. Trabalham sobre opiniões comuns, reafirmando o consensual. Favorecem projeções orientadas para modelos ‘oficiais’. “[...] Surgem como uma típica ‘superestrutura de regime capitalista’, usada para fins de controle e planificação coata das consciências” (2001, p.42). Embora assumam modos exteriores de uma cultura popular são impostos como forma de controle das massas.

Alguns integrados defendem e negam que a cultura de massa seja típica de um regime capitalista, antes afirmam que ela é própria de qualquer sociedade de tipo industrial, pois a adequação à média ocorre toda vez que um organismo político ou econômico precisa comunicar-se com a totalidade dos cidadãos de um país. Assim, ela é própria da democracia. Como se adequa à média, a cultura de massa possui defeitos como o conservantismo estético, o nivelamento do gosto, a recusa de propostas estilísticas, uma estrutura paternalista da comunicação dos valores. Ainda, negam que ela tenha tomado o lugar de uma cultura superior, pois o público a que se destina não tinha acesso aos bens de cultura. Negam também que, pelo excesso de informação sobre o presente, tenha havido prejuízo da consciência histórica, pois as massas não possuíam ainda acesso a informações sobre o presente, nem eram dotadas de conhecimentos históricos. Embora ela transmita um acúmulo de informações e difunda produtos de entretenimento, isso não impede que determinado acúmulo de dados quantitativos sejam resolvidos por alguns indivíduos em mutações qualitativas ou que esses produtos sejam negativos ou decadentes. Se homogeneiza o gosto, também contribui para eliminar as diferenças de casta, unificar as sensibilidades nacionais, desenvolver “[...]”

funções de descongestionamento anticolonialista em muitas partes do globo.” (2001, p.47).

Eco afirma que os apologistas (integrados) erram ao afirmar que a multiplicação dos produtos da indústria seja boa em si e não deva se submeter a uma crítica e a novas orientações. Por outro lado, os apocalípticos-aristocráticos erram ao julgar a cultura de massa radicalmente má, justamente por ser um fato industrial.

Se, hoje, a cultura de massa é manobrada por grupos econômicos e realizada por executores especializados em fornecer ao público o que julgam mais vendável, sem que se verifique uma intervenção maciça dos homens de cultura na produção, isso não significa dizer que essa intervenção não exista. Há, no interior do modelo, contradições concretas que ali estabelecem uma dialética de fenômenos. Um exemplo disso ocorre no mercado livreiro. Ainda, existem homens de cultura que utilizam a produção de um livro para a difusão de valores. Justifica esse fato o aparecimento de edições críticas ou de coleções populares, representando uma vitória da comunidade cultural sobre o instrumento industrial com o qual ela felizmente se comprometeu.

Para que haja produção cultural democrática faz-se necessário uma revisão dos três níveis *high*, *middle* e *low* atribuídos a produtos da cultura. Conforme Eco, esses níveis não correspondem a uma nivelção classista, ainda, não representam graus de complexidade, porque não coincidem com três níveis de validade estética, pois indivíduos de classes diversas, ainda de diferentes níveis culturais, podem fruir os mesmos produtos culturais. Ainda, existem produtos, *low brow*, que produzidos para um vasto público consumir, apresentam características estruturais originais e capacidade de superação dos limites impostos pelo circuito de produção e consumo em que estão inseridos, sendo assim considerados como obras de arte. Um exemplo disso ocorre com certas histórias em quadrinhos que, inicialmente classificadas como *lower brow*, são consumidas no nível *high brow*. Por outro lado, há obras tidas como novas que, obtêm êxito nas vendas graças à promessa de fruição de valores culturais novos, muitas vezes estão apenas divulgando estilemas e atitudes culturais esvaziados da sua força inicial e banalizados, postos ao nível de um

público preguiçoso. Entretanto, também há romances criados para o entretenimento (bem de consumo) dotados de validade estética, capazes de veicularem valores originais e que tomam como base comunicativa uma descoberta estilística criada por outros experimentos literários, inicialmente com funções de proposta. Esses romances permitem uma evolução do gosto coletivo que passa a desfrutar em um nível mais amplo de descobertas experimentais realizadas em nível restrito. Pode-se observar então que o panorama é muito complexo.

Para Eco, a “[...] diferença de nível entre os vários produtos não constitui a priori uma diferença de valor, mas uma diferença da relação frutiva, na qual cada um de nós alternadamente se coloca” (2001, p.58). Nessa perspectiva, um indivíduo tem o direito de, em um mesmo dia, fruir, em um determinado momento, um produto cultural altamente especializado e, em outro, um de entretenimento. O problema reside no fato de que nem todos os cidadãos podem fazer uso desse direito, e uma ação cultural só poderá ocorrer quando partir do pressuposto de que os vários níveis se equivalem em dignidade, são complementares e podem ser fruidos pela mesma comunidade de fruidores. Eco adverte para o fato de que esse tipo de ação não ocorrerá de modo pacífico e institucionalizado, pois a “[...] luta de uma ‘cultura de proposta’ contra uma ‘cultura de entretenimento’ sempre se estabelecerá por meio de uma tensão dialética feita de intolerância e reações violentas” (2001, p.60).

Eco aponta ainda que, os críticos da cultura de massa, deveriam considerar “[...] como problema fundamental da nossa civilização o de levar cada membro da comunidade à fruição de experiências de ordem superior, dando a cada um a possibilidade de chegar a elas” (2001, p.39).

Segundo Alfredo Bosi (BOSI, 1996), para assegurar capacidade crítica, uma filosofia da educação brasileira não deveria ser elaborada abstratamente fora de uma prática da cultura brasileira e de uma crítica da cultura contemporânea, a escola em qualquer nível precisa trazer para o centro das discussões questões ontológicas e epistemológicas como: para qual cultura se educa?

Está se educando e sendo educado em qual cultura? Sem dúvida, conforme Bosi, deve-se priorizar o educar para a liberdade.

Em todos os trabalhos criadores, a atitude que se deve assumir, segundo Bosi, é a de respeito e de esperança. “Não é o Estado, nem a Universidade, nem a Igreja, nem a Imprensa, nem qualquer das instituições conhecidas que deverá *encarregar-se* do destino das letras e das artes. O clima natural destas é o da liberdade de pesquisa formal e de descoberta de temas e perspectivas. A arte tem seus modos próprios de realizar os fins mais altos da socialização humana, como a autoconsciência, a comunhão com o outro, a comunhão com a natureza, a busca da transcendência no coração da imanência.” (BOSI, 1996, p. 344)

Andreas Huyssen ainda diz que a experiência estética precisa ter lugar na transformação do cotidiano, pois ela está capacitada a organizar a fantasia, “[...] as emoções e a sensualidade contra a dessublimação repressora que é tão característica da cultura capitalista desde os anos 60” (HUYSSSEN, 1997, p.38).

Para Sílvia Borelli, Eco “[...] relativiza a noção de consolação e constrói um referencial em que existe espaço para a reflexão positiva e bem humorada sobre inúmeros produtos serializados, resultantes da produção industrializada” (BORELLI, 1996, p.32).

De acordo com Borelli, para Gramsci (apud BORELLI, 1996), o popular não se opõe ao erudito, culto ou de massa, pelo contrário, o folclore está presente em todas as esferas que compõem a cultura na sociedade. Assim, cultura popular “[...] diz respeito a *povo*, origens, tradições, raízes, ao folclore, à resistência de trabalhadores, proletários, oprimidos e à construção de identidades operárias” (1996, p.38-9). Já cultura de massa, advém do massivo, aquilo “[...] que padroniza diferenças e, conseqüentemente, neutraliza ou desagrega o espaço das manifestações populares” (1996, p.39). E, finalmente, considera-se como erudito “[...] tudo que não é contaminado pelos processos de *reprodutibilidade técnica*, tudo o que consegue ser absolutamente *original, aurático*” (1996, p.39).

Para Martín-Barbero e Canclini (apud BORELLI, 1996), o popular deve ser encarado tanto como algo que nos interpela desde o conceito de massivo e estabelece imbricação conflituosa ao atuar nele, ainda, popular e massivo constituem-se como elementos de configuração da cultura popular de massa.

Conforme Borelli, a literatura de cordel, o melodrama e o romance popular “[...] ocupam, ainda na atualidade, espaços significativos no contexto cultural, conjuntamente a outras formas mais contemporâneas como romance policial, ficção científica, quadrinhos, fotonovelas, radionovelas e telenovelas” (1996, p.45). Para ela, a alternativa reside em

[...] conceber, como princípio, o campo literário como vasto, variado, rico, complexo: nele cabem, sem dúvida, infinitas literaturas, dado que as combinações entre textos, resultantes de processo de produção de intertextualidade são múltiplas (1996, p.48).

Assim, as reflexões acerca da cultura deveriam apresentar como

[...] objetivo fundamental: a construção de uma reflexão que não exclui, mas que tenta compreender os mecanismo de constituição – produção, circulação, gêneros, consumo, recepção – desse ou daquele produto, assumido como manifestação eminentemente literária, legitimamente cultural (1996, p.51).

Borelli afirma que é preciso considerar “[...] a possível convivência, no mundo moderno, de variados prazeres que podem ser saciados pela fruição estética e pelas sensações excessivas. Ambas conduzem a experiências quase únicas: transcendências, imanências; pavor, demo, choro, riso” (1996, p.52-3).

Luiz Fernando Carvalho, diretor da microssérie, ainda aponta:

[...] procuro um diálogo entre os que sabem e os que não sabem; um diálogo simples, sóbrio e fraterno, no qual aquilo que para o homem de cultura média é adquirido e seguro torne-se também patrimônio para o homem mais comum, pobre, e que, em relação a tantas questões, encontra-se ainda abandonado. Então a minha proposição, que vai pegar carona na minha estética, é uma reflexão maior sobre a questão educacional no Brasil. Acho que é aí que mora o perigo e é a partir daí que eu trabalho, a partir do perigo.” (CARVALHO, 2008, p.83)

A partir disso, é preciso compreender as diferenças, assim como Borelli afirmou, e trabalhar com elas por uma sociedade melhor, com pensamentos e ideias que consigam chegar às massas, mesmo que não comuniquem totalmente a elas. Contudo, a presença desse tipo de trabalho é fundamental e só isso já basta a fim de instigar o público e lhes darem uma percepção diferenciada, nem que seja apenas em um outro estado de consciência.

### 1.3 Capitu

A empresa de comunicação Rede Globo de Televisão é hegemônica no país e devido às conjunturas, sua constante renovação e adaptação às tendências mercadológicas e à opinião pública são fundamentais para garantirem sua liderança entre as outras emissoras. A emissora é referência no país e atinge em muitos momentos mais de 50% da audiência nacional, tendo em sua grade de produtos midiáticos tanto os tradicionais clichês televisivos, de cunho popular e amplo como as telenovelas, em sua maior parte, quanto, subsidiariamente, ações mais arrojadas, em horários alternativos, voltadas a um público mais segmentado e diferenciado, como o nosso objeto de estudo *Capitu*.

Estes produtos são de alto custo e cuidado detalhista, trabalhando a linguagem televisiva, a alta cultura brasileira, a metalinguagem, são enfáticos publicitariamente, de curta duração, e geralmente voltados a premiações e festivais televisivos internacionais.

Esse tipo de lógica, de mesclar tendências, é uma estratégia da emissora frente às necessidades de atender a uma demanda ampla de consumidores da mídia televisiva, tendo a Rede Globo uma proposta de programação generalista.

Pode-se dizer que *Capitu* também foi uma bela jogada de marketing, pois além de ter sido o centenário de morte do escritor, trazendo então mais olhos interessados na série, o livro de Machado é um campeão de vendas, marco da

literatura brasileira e destaque entre as obras de língua portuguesa, além de fazer parte do currículo básico escolar e universitário.

Na sociedade capitalista, é preciso olhar e pensar por esse ângulo. No entanto, Capitu não abrangeu somente esse lado. Inegavelmente a produção não dialoga somente com os espectadores, mas também com as concepções que estes têm da própria obra machadiana. Trata-se de um diálogo que ultrapassa simbolicamente a própria televisão, chegando às residências quando do centenário de morte do autor.

Carvalho ainda diz:

[...] Ao meu modo faço esse caminho de buscar uma reeducação do espectador a partir das imagens, dos conteúdos, da forma, da narrativa, da luz, das personagens, da música, enfim, da estética. E, como sabemos, a estética é filha da ética. [...] A televisão precisa formar espectadores, é certo, faz parte do trabalho dela, mas ela também precisa assumir uma missão mais nobre, que é a de formar cidadãos (CARVALHO, 2008, p.83).

Este trabalho audiovisual diferencia-se dos padrões televisivos brasileiros. Destoa das linhas convencionais em sua estética, na produção, nas técnicas, nos custos e, além de outras questões, nos seus reflexos junto aos expectadores. Um trabalho que, mesmo dissonante de outras dramaturgias da emissora, pertence a um projeto *global*. É a emissora hegemônica, dentro de uma tradição de se consolidar nos diversos mercados nacionais e abrir portas para os internacionais, enraizando-se em um segmento de trabalho a pouco tempo explorado, rearticulando-se dentro de lógicas capitalistas vigentes.

Não se trata de um trabalho voltado às elites, por mais que muitas vezes a agrade, mas sim uma opção que, por seu caráter alternativo, acaba sendo palatável a uma minoria. E assim, a produção acaba por dialogar mais com o teatro do que com a telenovela e seu aspecto de obra alternativa aos modelos vigentes acaba por simultaneamente minimizar sua inserção maciça junto aos espectadores tradicionais, que representa uma queda no IBOPE<sup>3</sup> do horário na

---

<sup>3</sup> Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística – IBOPE. O termo “Ibope” transcendeu o próprio nome da instituição, sendo “verbo de dicionário no Brasil e consta como sinônimo de pesquisa, audiência e prestígio”.

grade de programação, e esse mesmo contexto finda por fortificar a aura de produção qualificada e de empresa responsável, mesmo que não haja, necessariamente, correlação entre as ideias.

Para Umberto Eco, o pós-moderno não é uma tendência que possa ser delimitada cronologicamente, mas uma categoria espiritual, um modo de operar. Assim, cada época tem o seu próprio pós-moderno. Para ele, a “[...] resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente” (ECO, 1985, p.56-7).

Assim, “[...] o discurso pós-moderno, para ser compreendido, exige não a negação do já dito, mas sua retomada irônica” (1985, p.58). Exige, ainda, o jogo metalingüístico, a enunciação elevada ao quadrado. O romance pós-moderno ideal, de acordo com Eco, é aquele que supera “[...] as diatribes entre realismo e irrealismo, formalismo e ‘contudismo’, literatura pura e literatura engajada, narrativa de elite e narrativa de massa...” (1985, p.59) Para a historiadora e jornalista Sylvia Colombo, “Capitu mescla com eficiência ópera, teatro e cinema mudo.”

Devido a essa estética alternativa, a produção acabou por conseguir dialogar com poucos. Provavelmente poucos também se mostraram dispostos a dialogar com ela. Mas mesmo pouco vista, se comparada às novelas da grade, ela foi bastante repercutida, positiva ou negativamente.

Para Carvalho, o processo da adaptação em nossa realidade é algo muito solitário, difícil, pois “[...] você está lutando contra toda uma consciência hegemônica do que vem a ser uma produção audiovisual, do que vem a ser uma adaptação oficial, de mercado [...]” (CARVALHO, 2008, p.82).

Mas a questão também não se resume só a índices de audiência. A Globo utiliza-se destas produções diferenciadas para suprir outras necessidades do mercado, dentro deste processo competitivo. Uma delas é a consolidação da própria imagem. Produções de altos custos e com aparência não comercial são

elementos que apresentam publicamente uma imagem sadia da instituição, atuando como propaganda de estabilidade e também honestidade com o espectador. Programas como *Capitu* fazem parte do planejamento anual da emissora, como elementos desta estratégia, encaixando na grade de programação qualificadas exceções à regra, com curta duração e fins bem específicos. Promovem, assim, um conteúdo nacional provido de estética peculiar de brasilidade, transportando a competição entre as teles para um campo qualitativo, fortificando barreiras comerciais do oligopólio das mídias. Assim, o jornalista e escritor Cesar Bolaño coloca:

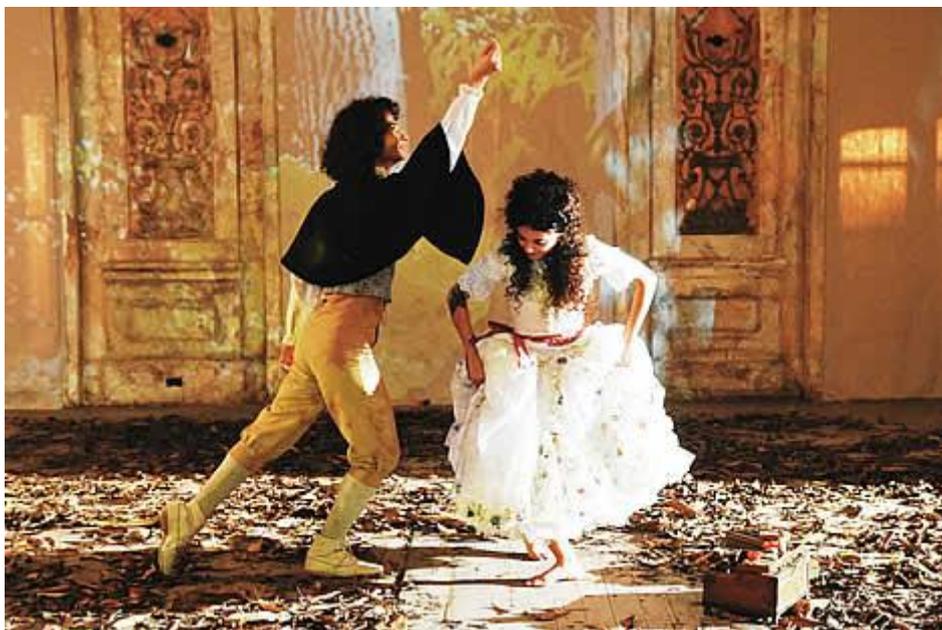
[...] Concretamente a Rede Globo de Televisão acabará privatizando boa parte da criatividade nacional, empregando trabalho cultural da melhor qualidade (e da pior também, diga-se de passagem), para chegar a especializar-se na produção de um tipo de mercadoria cultural competitiva em nível nacional e internacional. Suas concorrentes no mercado brasileiro, ao longo destes 40 anos, contentar-se-ão em geral com a exploração de um segmento de mercado ao qual serve um tipo de produção muito mais barato e tradicional. (BOLAÑO, 2005, p.22)

*Capitu* vai ao encontro desta tendência, de um trabalho diferenciado, que não só se faz distinto dos demais programas da Globo, mas também individualiza a emissora de suas concorrentes. O interessante do núcleo de Luiz Fernando Carvalho, no seu *Projeto Quadrante*, é não só mostrar como a Globo é distinta, mas também o faz de modo inusitado. Isso se mostra no caso de utilizar atores desconhecidos do grande público em papéis de destaque (BRITTOS; SIMÕES, 2009).

Observando esta realidade, pode-se dizer que a emissora promove, com este tipo de empreendimento, uma fortificação nas barreiras à entrada de concorrência. Dessa forma *Capitu* tornou-se mais do que exemplo de publicidade do trabalho *global*: soma-se ao portfólio de produtos diferenciados da Globo, que fortificam as barreiras de ingresso da concorrência no mercado midiático brasileiro. Isso também acarretou a decorrente estabilidade da líder em seu posto hegemônico, ampliando as desigualdades de concorrência na televisão nacional. Então, nestes novos investimentos da Globo, formatados por Carvalho, vê-se claramente dois pontos sendo objetivados: a consolidação

de um novo modelo de audiovisual, que ainda se mantém como monopólio da Rede, e a utilização de elementos marcantes da identidade nacional, construindo uma distinção frente aos produtos do mercado externo.

## O Romance em Questão



Fonte: CARVALHO, 2008 (Primeiro Capítulo).

⋆⋆⋆⋆⋆⋆⋆⋆⋆⋆⋆⋆⋆⋆⋆⋆⋆⋆⋆⋆  
CAPÍTULO III

## 1. Casmurricidade no enredo

O romance *Dom Casmurro* foi escrito em 1899 e publicado pela Livraria Garnier. Estruturalmente, o romance se efetiva em um enredo sobre a promessa de Dona Glória de tornar Bentinho um padre caso ele nascesse, devido à morte do filho anterior. No tecer da história, Bentinho vê-se apaixonado pela vizinha, Capitu, e assim, a trama toma forma. A trama realmente se efetiva no capítulo III do livro: “A Denúncia”, onde José Dias, o agregado, alerta D. Glória sobre colocar Bentinho no seminário, pois este poderia se desvencilhar da ideia por estar, ao que parecia, de namorico com a filha do Pádua, ao andarem de segredinhos pelos cantos. Por acaso, Bentinho que estava escondido, ouve a conversa e tal fato desperta uma nova sensação nele.

Segundo Luiz Alberto Pinheiro de Freitas,

[...] O agregado, no caso José Dias, começa a envenenar o incipiente romance, apontando para a questão da promessa de D. Glória que, tendo perdido um filho, havia prometido Bento à Igreja. Na composição dos personagens, Bento é o filho que vem ocupar o lugar de um outro, um morto – daí ser prometido, por sua mãe, ao seminário. Ou seja, a proposta é que a única mulher de sua vida seja sua mãe, que dirá: “Quando te ordenares padre vens morar comigo!” (FREITAS, 2008, p.50).

Gustavo Bernardo ainda aponta que

[...] quando Bentinho vai para o seminário e Pádua vai se despedir dele, o Pádua, o pai da Capitu, o Pádua vai chorar porque ele na verdade botou – e isso é dito no livro – ele colocou todas as suas fichas naquele casamento, o que significava a solução para a sua família. A solução financeira para a sua família. Então ele chora como se tivesse perdido a aposta ali. E é o que José Dias tenta afastar, porque ele vai perder a sua força de agregado, vai perder parte dos cobres, da compensação financeira mesmo que tinha. Só que o tiro sai pela culatra; ele, ao tentar afastar os dois, provoca um questionamento em Bentinho: “Ih, será que eu amo Capitu?” E aí começa a história. Quer dizer, na verdade é José Dias que diz que ele ama Capitu. E o que era realmente uma brincadeira ainda de crianças, mesmo que erótica sem saber, se torna algo mais sério a partir da fala do outro. E é sempre a fala do outro. É sempre a fala do outro que decide o que somos” (BERNARDO, 2008, p.47).

Essa argumentação me faz recordar uma frase do grande filósofo Sartre, em que ele afirma: “o inferno são os outros”. A partir disso, o outro está em todos os personagens assim como estão o ciúme e a dúvida, elementos “[...] que estruturam a consciência e a personalidade”, segundo Carlos Byington (BYINGTON, 2008, p.22).

A história é contada pelo próprio Bento Santiago, ou seja, é narrada em primeira pessoa. Então, só existe um ponto de vista na história: o de Bento. Sendo inegavelmente um romance sobre a dúvida em relação a tudo o que gira em torno da personagem Capitolina, o leitor não sabe nada sobre ela que não seja por meio do olhar, da narrativa de Bentinho. E assim, como afirma Maria Rita Kehl, “[...] Capitu é inacessível a nós” (KEHL, 2008, p.59).

Maria Rita ainda diz que

[...] A trama de *Dom Casmurro* é marcada pela presença de duas mulheres e ambas nos são descritas pela ótica de Bentinho. Uma é a mulher interessante, desejável e desejante, seu amor. Capitu não é uma histérica, ela não negaceia, não joga com o desejo dele. [...] A outra mulher quem é? A outra é a santa, a santa mãe. Esta é quem captura a alma de Bentinho, que não suporta deixar de ser o objeto “amantíssimo” – para usar expressões de José Dias – do gozo da mãe. [...] Na história, Bentinho não pode deixar de satisfazer D. Glória, que ainda por cima havia perdido o marido. [...] A mulher de Bentinho, na verdade, é a mãe (2008, p.61).

Após esse depoimento de Maria Rita, vemos que D. Glória faz papel de mãe e pai, devido ao falecimento de seu marido ainda quando Bentinho era criança. Então, as únicas figuras de homens que pertenciam à casa de Bentinho eram José Dias e Tio Cosme. Byington analisa:

[...] D. Glória em momento algum tem a noção saudável da maternidade. Sua postura como mãe é doentia porque ela quer Bentinho para si. Ela é o monumento vivo, a denúncia de um complexo materno deformado, de uma grande mãe devoradora e castradora. O livro descreve essa patologia com grande eloquência caricatural dentro da linguagem católica da Igreja: uma santa bem aventurada, enaltecida pelo próprio nome, que preenche não só o lugar de mãe como o vazio deixado pelo pai falecido. Essa toada vai do início ao fim, levando a loucura e a desfaçatez até a lápide, onde não se pôde nem gravar o nome Glória, já que isso diminuiria a grandeza daquela mulher (BYINGTON, 2008, p.24).

A dúvida, tão questionada até os dias de hoje, surge por todos esses fatores de formação de Bentinho, que desencadearam em uma característica extremamente forte e marcante de sua personalidade: o ciúme doentio e delirante.

*Dom Casmurro* é uma narrativa de “Memórias”, ou seja, a procura do “Eu”, e Bentinho reconta a história de sua vida dotada de melodrama, e assim, acaba seduzindo o leitor. Contudo, essa arrogância de Bentinho é punida na microssérie. Nela, ele é desmascarado. Bentinho é a figura da frustração, da insegurança, digno de pena. Por isso, tenta “atar as duas pontas da vida” a fim de encontrar ainda algum caminho para seguir, e tanto Machado quanto a microssérie de Luiz Fernando Carvalho expressam muito bem esse “sujeitinho casmurro” dessa classe social que Machado, no fundo, quer é ridicularizar, mostrar as facetas hipócritas da sociedade.

### **1.1 Machado de Assis**

De acordo com a Nova Enciclopédia Barsa (1999, vol.9, p.173), Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no Rio de Janeiro em 21 de junho de 1839 e passou a infância e a adolescência no morro do Livramento. Seus pais eram Francisco José de Assis e Maria Leopoldina de Assis. Cedo perdeu a mãe e ficou sob os cuidados da madrasta, Maria Inês. Fez os estudos primários numa escola pública do bairro de São Cristóvão e foi aluno do padre Silveira Sarmiento, que o contratou como sacristão. Interessou-se, então, pelo estudo de línguas e aprendeu francês, inglês e alemão.

Em 1855, publicou o primeiro trabalho, o poema “Ela”, no jornal *Marmota Fluminense*. Depois, entrou como aprendiz de tipógrafo na Imprensa Nacional, de onde passou, como revisor de provas, para a tipografia de Paula Brito. Lá conheceu escritores e jornalistas. A partir desse ano, colaborou no *Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Semana Ilustrada* e *Jornal das Famílias*, periódicos onde publicou boa parte de sua obra inicial. Em 1867 foi nomeado

ajudante do diretor do *Diário Oficial* e dois anos mais tarde casou-se com Carolina Augusta Xavier de Novais, irmã do poeta português Faustino Xavier de Novais.

O casamento teve importância decisiva na vida de Machado de Assis, pois os 35 anos de vida conjugal harmoniosa dariam ao escritor a serenidade necessária à criação de sua obra.

Segundo Valentim Faccioli, biógrafo de Machado de Assis, entre 1861 e 1862 o escritor mostra-se engajado politicamente, sendo inclusive partidário, trabalha em um jornal de posições liberais e engaja-se em disputas eleitorais em que amigos e colegas de trabalho foram eleitos.

Esta a figura do escritor quando jovem, que as pesquisas minuciosas de Jean-Michel Massa, e anteriormente as de Brito Broca e Raimundo Magalhães Jr., vieram compor, desfazendo inteiramente a velha versão de um Machado de Assis “alienado”, “traidor de sua raça e classe”... Essas pesquisas revelam mais: um Machado de pena azeitada. “Não nos enganemos. Os golpes desferidos eram duros e muitas vezes dolorosos. Machado de Assis cativou os gozadores descobrindo a incoerência, a inconsequência, a asnece dos membros do governo”. Sobre o ministério chefiado pelo Duque de Caxias, extremamente conservador, Machado atirou a violência da fúria militante. [...] Alguns anos depois, já conhecido como jornalista, homem de teatro (crítico e autor de peças), crítico literário, cronista e poeta [...] em 1866, seu nome aparece num jornal, parte de uma lista de candidatos à “Futura Câmara dos Deputados”. Pelo segundo distrito de Minas Gerais. Como não foi eleito, supôs-se que tinha sido derrotado, o que não ocorreu; retirara a candidatura antes das eleições (FACIOLI,1982, p. 26).

Depois de frustrado com a política, decidiu em 1860 dedicar-se à literatura. Seus escritos davam-lhe maior recompensa. Sendo assim, de acordo com a Barsa (1999, p.174), foi intensa a atividade do escritor na década de 1870. Colaborou no *Jornal da Tarde*, lançou o primeiro romance, *Ressurreição* (1872), e exerceu as funções de primeiro-oficial da secretaria do Ministério da Agricultura, Viação e Obras Públicas (1873). No *Jornal das Famílias*, entre 1874 e 1876, iniciou a publicação das *Histórias românticas*, e, depois, *Relíquias de casa velha*. Ainda em 1874, começou no jornal *O Globo* a publicação, em folhetins, de *A mão e a luva*. Colaborou na *Gazeta de Notícias*, na *Revista*

*Brasileira* e em *O Cruzeiro* (1878) editou, também em folhetins, o romance *Iaiá Garcia*.

Em 1880 foi nomeado oficial de gabinete do Ministro da Agricultura. O jornalista e escritor Daniel Piza afirma que “[...] Houve um tempo em que ele era o principal homem do Ministério da Agricultura, em seu segundo escalão” (In: CARVALHO, 2008, p.34); oito anos mais tarde foi elevado à categoria de oficial da Ordem da Rosa; e em 1892 ascendeu a diretor-geral da Viação. Paralelamente, consolidou-se seu prestígio como escritor, já amplamente reconhecido. Em 1896 fundou, com outros intelectuais, a Academia Brasileira de Letras, da qual foi eleito presidente no ano seguinte.

Machado de Assis criou uma obra equilibrada que inclui romances, contos, crônicas, ensaios, poesia e teatro. Mas foi no romance e no conto que se realizou plenamente como escritor, mas é sobretudo na trilogia *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1900) que aparece sua genialidade. *Brás Cubas* é o romance que serve de divisor de águas da obra machadiana e inaugura a fase de maturidade do escritor. *Quincas Borba* prossegue a narração em terceira pessoa para contar a história de um provinciano ingênuo, herdeiro improvisado que cai nas mãos de um casal jovem e ambicioso. *Dom Casmurro* faz voltar o estilo das memórias quase-póstumas, ao apresentar o relato de Bentinho, que se crê traído pela mulher e pelo melhor amigo, e relata sua vida quando ambos já estão mortos. Essa atmosfera e esses padrões da trilogia continuam em *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908), em que já se consumou o maneirismo de Machado. As primeiras obras, embora românticas, já esboçam nas entrelinhas das situações insípidas, não apenas o perfil do sóbrio estilista, mas algumas das linhas mestras que se afirmam em sua obra a partir de *Brás Cubas*. Sutil e reticente, Machado examina a precariedade da condição humana e destila, vagaroso e implacável, seu fel contra a vida e os homens. A dúvida, a indecisão, o logro e a loucura são temas característicos de seus romances, a que, se faltam pujança e paixão, sobram estilo e viva observação psicológica. Sua produção em romances é normalmente dividida em duas partes: a primeira romântica e a segunda realista.

O agravamento de sua doença, a epilepsia, mal que, latente na infância, acentuou-se por volta dos quarenta anos, talvez determinasse de certa forma seu radical e incurável ceticismo.

Entre os tipos machadianos, sempre estranhos e contraditórios, alguns há de notável estatura e precisão literária, como é o caso de Capitu, símbolo da dissimulação; Virgília, imagem da inconsequência e da leviandade; Flora, que morre vítima de sua própria contradição interior; Brás Cubas, a quem o absurdo da existência leva ao delírio; Rubião, condenado à loucura por pureza e ingenuidade; e o Conselheiro Aires, encarnação da finura, do humorismo sutil – flor sarcástica do pensamento de seu criador.

Machado de Assis levou vida retirada depois da morte de sua esposa, em 1904, e morreu em 29 de setembro de 1908, na casa do Cosme Velho, no Rio de Janeiro.

Para Daniel Piza,

[...] Machado foi um homem que conheceu todas as máscaras da sociedade de sua época. Isso se deve ao fato de ser ele um homem que veio de baixo, neto de escravos que foi galgando camadas sociais à medida que evoluía na carreira como homem de letras. [...] Com o passar dos anos, Machado foi melhorando de vida, tanto é que a termina no Cosme Velho. Na época, residir ali era como morar num bairro dos ricos, dos nobres. A casa dele era alugada de uma baronesa. Ao passar por todas as camadas sociais, nesse processo de ascensão, que é muito firme e sólido, curiosamente, Machado vai conhecendo diferentes personalidades e pessoas que, mais tarde, leva para as próprias histórias e para o jogo de máscaras que só ele sabe fazer (PIZA, 2008, p.34).

Machado de Assis construiu uma obra solitária, ainda insuperável em seu conjunto e acima das correntes literárias de seu tempo. Segundo Manuel Bandeira, “[...] nenhum escritor o sobrepuja na harmonia de todas as qualidades, que faz dele nosso clássico por excelência” (apud BARSA, 1999, p.173). Para Alfredo Bosi “[...] o ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira acha-se na ficção de Machado de Assis” (apud BARSA, 1999, p.173).

O historiador e escritor Antonio Edmilson Martins Rodrigues aponta que

[...] Machado era um homem excepcional, que jamais parou no tempo e nunca se deixou levar por aquilo que são as lógicas de uma sociedade contraditória. Ele apreciou e narrou o Rio como ninguém. [...] Machado também inovou ao trazer para reflexão, no campo da literatura brasileira, a ideia da existência de um sujeito narrador. De alguém que conta, alguém que fala, alguém que pensa, alguém que reflete sobre o Brasil. Alguém que faz crítica (RODRIGUES, 2008, p.11-14).

Rodrigues ainda afirma que “[...] Machado guarda o mistério do bruxo. Bruxo no sentido da alquimia de Machado, da condição de reunir elementos e pessoas de um modo único” (2008, p.17).

Os livros de Machado foram editados e vendidos no século XIX, apesar do grande nível de analfabetismo da época. Faccioli acredita que Machado deixou um mundo

[...] muito diferente daquele do Morro do Livramento de suas origens. Sua produção intelectual tem uma contribuição importante para a mudança, articula-se com ele, dá-lhe um tom e ao mesmo tempo questiona-a. É o signo desta mudança em dimensão estética e a forma de uma intervenção na linguagem que constitui um marco na produção cultural do país (FACIOLI, 1982, p.12).

Com claro desajuste em relação aos escritores de seu tempo, Machado deixava suas contradições em seus textos, realizando-se como excêntrico e sendo o ídolo do “inconformismo”. Em suas obras, sempre apontou as iniquidades da elite brasileira da época (e que até hoje continuam iguais e piores) e uma grande análise, mais que psicológica, sociológica.

## **1.2 Luiz Fernando Carvalho de Almeida**

A Rede Globo de Televisão exibiu a microssérie *Capitu* em dezembro de 2009, dos dias 9 a 13. A produção foi escrita por Euclides Marinho, com a

colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik. Luiz Fernando Carvalho responsabilizou-se pela direção geral e de núcleo.

A ideia de produzir essa adaptação surgiu por conta do centenário de morte do aclamado escritor Machado de Assis, autor do romance *Dom Casmurro*, no qual se baseia a série. *Capitu* é produção do Projeto Quadrante que tenciona levar a literatura brasileira para a televisão, neste projeto também foi produzida a adaptação de *A Pedra do Reino*, dirigida também por Luiz Fernando Carvalho.

Luiz Fernando Carvalho de Almeida nasceu no Rio de Janeiro em 28 de julho de 1960, é cineasta e diretor de televisão, formou-se em Letras e Arquitetura, e demonstra gosto por adaptações. Seu primeiro longa-metragem *Lavoura Arcaica* (2001), adaptado do livro de Raduan Nassar, recebeu mais de vinte prêmios em festivais internacionais. A viagem de pesquisa feita para a produção do longa lhe rendeu, em co-produção com o canal GNT/Globosat, VideoFilmes e Raquel Couto, o documentário *Que Teus Olhos Sejam Atendidos*, 1998.

Após ler o romance de Raduan Nassar, Almeida concluiu que o livro era o próprio roteiro, assim filmou a adaptação para o cinema sem roteirização, utilizando-se apenas de trechos do livro. A produção, após muito estudo e preparação com os atores, foi um sucesso, resultou em um filme primoroso na fotografia. Graças a ele, Carvalho foi classificado como um dos mais importantes diretores brasileiros. A opção por não criar um roteiro adveio do desejo de manter máxima fidelidade ao estilo narrativo de Raduan Nassar.

Luiz Fernando de Almeida adaptou também obras de Ariano Suassuna para duas minisséries: *A Farsa da Boa Preguiça* e *Uma Mulher Vestida de Sol*, nos anos de 1994 e 1995, e dirigiu uma adaptação da obra *Os Maias*, em 2001, de Eça de Queirós.

O livro *Fragmentos*, de Roland Barthes, rendeu-lhe o curta-metragem *A Espera*, em 1986, que recebeu os prêmios de Melhor Filme, Atriz e Fotografia, no Festival de Gramado; Melhor Filme (Concha de Oro), no 34º Festival de San

Sebastian, Espanha, e o Prêmio Especial do Júri no Festival de Ste. Therèse, Canadá.

Em 2005 produziu a minissérie *Hoje é dia de Maria*, que foi comparada à *Lavoura Arcaica* por ter uma linguagem inovadora para uma minissérie de televisão, a riqueza dentro da linguística televisiva trouxe novos elementos para os que consumiam apenas produtos massificados e alienantes na emissora, apesar da necessidade de uma bagagem prévia para que se consumisse o produto de maneira plena.

Em 2007, dirigiu a série citada acima, *A Pedra do Reino*, exibida na TV Globo e baseada no *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, também de Ariano Suassuna. Com cinco episódios e cerca de quatro horas de duração, a série foi gravada na cidade de Taperoá, onde o escritor passou sua infância.

Dirigiu também novelas. Ganhou como melhor diretor o 2º Prêmio de Novelas, 1996/Júri popular, por *Rei do Gado*, além de outros prêmios por seus trabalhos na televisão. Entre seus principais trabalhos estão: a minissérie *Riacho Doce* (1990), as novelas *Pedra sobre pedra* (1992), *Renascer* (1993) e *Os Homens querem paz* (1991).

### **1.3 O modo de preparo de uma adaptação: a narrativa e as personagens**

#### **1.3.1 A personagem e a narrativa**

À primeira vista, compreender uma adaptação representa localizar os elementos em comum entre ela e seu texto de origem, e não há nada mais em comum do que a personagem central.

No livro *Teoria e Prática do Roteiro*, Howard e Mabley definem a circunstância dramática básica como “[...] alguém [que] quer alguma coisa desesperadamente e está tendo dificuldade em obtê-la”, sendo este ‘alguém’ o

próprio protagonista. Já esta dificuldade é, muitas vezes, personificada pelo antagonista como a “[...] força opositora, a ‘dificuldade’ que resiste ativamente aos esforços do protagonista para alcançar sua meta.” (HOWARD; MABLEY, 1996, p.58).

Antônio Candido, quando define o que há em comum entre romance e teatro – os filmes podem se encaixar nessa primeira definição –, afirma que “[...] ambos, em suas formas habituais, narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas.” Complementa:

A partir desse núcleo, muitas vezes proporcionado pela vida real, pela história ou pela legenda, é possível imaginar alguém que escreva indiferentemente um romance ou uma peça, conforme a sua formação ou a sua inclinação pessoal. Não é raro, aliás, ver adaptações do romance ao palco; e se a recíproca não é verdadeira, deve-se a isso, provavelmente, antes de mais nada, a motivos de ordem prática. (CANDIDO, 1995, p.83).

Ainda assim, sendo a personagem o elemento comum, as diferenças de seus papéis dentro de cada estilo, texto e linguagem, são diferentes. Candido afirma que no romance, a personagem é um elemento entre vários outros, mesmo sendo ela a principal, pois o texto, as descrições, a narração e outros contam como elementos tão importantes quanto, podendo usar como exemplo, romances com o nome de cidades ou mesmo estações do ano. Já no teatro, ocorre o oposto, a personagem é o centro e o sentido de toda a peça, nada existe a não ser através dela (CANDIDO, 1995).

Com essas definições tão extremas, o cinema fica no meio termo, pois ele, que antes se assemelhava mais ao teatro, tanto que se podia adaptar um romance à tela (contudo um filme não poderia ser adaptado da tela ao romance), agora, assemelha-se ao próprio romance, já que as personagens contam apenas como elementos e não como o centro da obra. O filme tem em igual relevância a narrativa (o ângulo de visão da câmera), a ação, a fotografia, as personagens, a trilha sonora e outros elementos que o compõe como um todo. Por isso mesmo, o cinema pode ser considerado algo que é “[...] esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as linguagens,

artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere” (GOMES, 1987, p.105). Conforme Gomes:

[...] A história da arte cinematográfica poderia limitar-se, sem correr o risco de deformação fatal, ao tratamento de dois temas [...], o que o cinema deve ao teatro e o que deve à literatura. O filme só escapa a esses grilhões quando desistimos de encará-lo como obra de arte e ele começa a nos interessar como fenômeno. Não é na estética, mas na sociologia que refulge a originalidade do cinema como arte viva do século. (GOMES, 1987, p.106).

Dessa forma, Gomes define, então, o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado pelo fato da ação ser encarnada pelos personagens, como no teatro, mas possuem mobilidade, desenvoltura no espaço e no tempo, como no romance, graças aos recursos narrativos; e romance teatralizado, pois a “[...] reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance” (GOMES, 1987, p.106). Trata-se claramente uma simbiose, de acordo com o autor:

[...] Pois é possível que meu empenho em subordinar o cinema ao romance e ao teatro seja, sobretudo, um recurso para levar avante a tarefa ideológica atual mais premente, que é a de libertar o filme do Cinema com C maiúsculo, tão ao gosto da crítica corrente. O desenrolar das reflexões nos conduzirá por certo à conclusão de que a impotência estética do cinema em nada perturba a vitalidade do filme. O terreno que nos ocupa é dominado por uma articulação dialética entre um sistema confuso de ideias, o cinema, e um conjunto confuso de fatos, os filmes; mas o segundo grupo sempre levará a melhor. (GOMES, 1987, p.106).

Howard e Mabley afirmam que “[...] o roteiro é sem sombra de dúvida uma das formas mais difíceis e mais mal compreendidas de toda a literatura” (HOWARD; MABLEY, 1996, p.29). De acordo com eles:

[...] O resultado da labuta do roteirista, o filme, é muito mais imediato e instintivo do que a prosa ficcional, entretanto o processo que transforma as palavras, as ideias e os desejos do escritor naquele produto final é menos direto e implica muito mais intermediários entre escritor e público do que outras formas literárias. Isso significa que o roteirista encontra pelo caminho armadilhas e problemas que não aparecem na criação de um ensaio, romance ou poema. O roteirista precisa se comunicar com um diretor, com atores, figurinistas, fotógrafo, técnicos de som, cenógrafos, montadores e mais uma

infinidade de profissionais do cinema. Ao mesmo tempo, precisa estar atento à psicologia do público e às convenções da narrativa fílmica. E, por fim, tem que estar sintonizado com as vontades, paixões e limitações de todos os personagens da história. Essas exigências, por vezes conflitantes, são tamanhas que acabam sendo de fato bem rara a criação de um roteiro de primeira (HOWARD; MABLEY, 1996, p.29-30).

A roteirização, porém, conforme foi maturando, desenvolveu-se em uma linguagem própria, as diferenças mais claras estão na paginação, no formato, na trilha sonora e no uso da edição. Existe um grande efeito dramático no recorte de cenas, no zoom, na câmera nervosa, na câmera lenta, no flash back, no plano e contraplano, na posição de câmera (plongé, contraplongé, travelling, pan etc.), possível apenas nesta linguagem. Os fatos, acontecimentos, pensamentos e desejos podem ser transpostos tanto visualmente quanto de forma audível, e dependendo do contexto, eles possuem mais efeito dramático do que um diálogo ou narração.

### **1.3.2 Análise do Filme**

O exame da microssérie *Capitu* (Luiz Fernando Carvalho de Almeida, 2008) mostra como o pós-moderno se apresenta na televisão, e Carvalho intensifica a relação com o paradigma quando aprofunda traços que alteram o naturalismo, o antinaturalismo e a estetização, isso se mostra nos cenários, nos recortes de cena, que alternam veracidade com representação cênica potencializada, alternância de imagens, como os personagens utilizarem roupas de época com coadjuvantes contemporâneos, ou um baile onde todos usam fones de ouvido para dançar, ou a trilha sonora. Carvalho mostra-se experimental no campo narrativo televisivo, e apesar de não ser acessível a todos os espectadores, já que exige destes certa bagagem cultural para usufruir de sua obra, ele faz uso de um veículo de comunicação massiva para sua arte, seguindo assim os conceitos de Umberto Eco a respeito da democratização da arte no meio televisivo, já abordados nesta monografia.

### 1.3.3 Elementos Gerais: A Tarefa do Roteirista

Como já foi afirmado, o filme caracteriza-se por ser mais imediato e instintivo do que a prosa ficcional, sendo que nesta última, o escritor tem menos intermediários, dependendo apenas dos recursos de sua imaginação. Para o roteirista a situação é diferente, sendo que este precisa se comunicar com diversos profissionais do cinema para escrever. Para Howard e Mabley,

[...] Ao roteirista cabe bem mais do que a elaboração de diálogos. [...] O conceito com que todo roteirista deve lidar é o da visão fundamental da seqüência de eventos, e isso inclui não só os diálogos ditos pelos atores como também a atividade física que exercem, o ambiente que os cerca, o contexto dentro do qual a história se desenrola, a iluminação, a música e os efeitos sonoros, os figurinos, além de todo o andamento e ritmo da narrativa. Mas não termina aí o trabalho do roteirista porque, além de todas essas considerações, o roteiro precisa ter clareza suficiente para que diretor, fotógrafo, técnico de som e todos os outros profissionais criem um filme que se assemelhe às intenções originais do roteirista (HOWARD; MABLEY, 1996, p.30).

Pelos resultados obtidos por Almeida, pode-se deduzir que há sincronismo entre ele como diretor e toda sua equipe. Se lembrarmos que, em *Lavoura Arcaica*, colocou toda produção por quatro meses ao lado dos atores em uma fazenda, podemos aquilatar seu empenho naquilo que faz.

### 1.3.4 Palco X Tela

Carvalho, aos olhos de um leigo, faz uma verdadeira bagunça na narrativa, pois abandona os recursos comumente televisivos e mistura cinema, dança, crítica, teatralidade e narratividade para contar sua história. A aparente anarquia, no entanto, possui uma intencionalidade, pois leva o espectador a encantar-se com as inúmeras subjetividades e a estética de caráter experimental da produção.

### 1.3.5 Adaptação

Adaptar Machado de Assis é uma tarefa muito temerária, inclusive para cineastas geniais e experientes. Isto acontece porque Machado domina a linguagem escrita e o formato de romance por completo, preenchendo todas as lacunas do texto. Sendo assim, sua obra é completa e sua arte é genial. Quando um roteirista se impõe o desafio de transpor todo este transbordamento artístico em outra linguagem, no caso, a audiovisual, precisa estar pronto para inovar e saber que a crítica ansiosamente o espera.

Segundo Howard e Mabley (1996), para se adaptar uma obra é preciso ter conhecimento amplo de ambas as linguagens. Muitas adaptações fracassam exatamente por esse motivo: espera-se da adaptação a mesma sensação que se obteve na obra original, um sentimento impossível de ser atingido, por isso, para o roteirista iniciante é provável que a adaptação seja mais um empecilho do que uma muleta. Portanto, é mais fácil criar uma nova história.

A teoria afirma que a voz do narrador em um livro, por exemplo, não pode ser transposta para o cinema, quer seja em primeira ou terceira pessoa, porém, Carvalho entende que a voz de Dom Casmurro e a sua insana narração, é o que cria exatamente a dúvida sobre se ele diz a verdade, se ele conta somente seu lado da história, se ele é neurótico ou inseguro, se é iludido, e inúmeras outras dúvidas, algumas vinculadas ao delírio. Segundo Carvalho, na microssérie ele reafirma a dúvida presente em *Dom Casmurro* como parte do processo cultural da modernidade, como processo dialético da modernidade:

“[...] a opção pelo caminho da dúvida eleva o romance ao mítico embate entre o que seja a mera aparência das coisas e a verdade do mundo; [...] o romance não trata apenas desse jogo entre a verossimilhança e a verdade, mas também de um conjunto de retratos de sabedoria melancólica: ligeiramente cansada, ligeiramente amarga, ligeiramente divertida (CARVALHO, 2008, p.75).

Na microssérie, o personagem Dom Casmurro, interpretado por Michel Melamed, narra sua história com trechos do próprio romance, de maneira muito afeita ao teatro, acompanhando a si mesmo e a Capitu durante toda a narrativa

como um fantasma. Chega ao ponto de tocar o peito da personagem que já é personagem na sua narrativa: Bentinho. O diretor Luiz Fernando Carvalho afirma que “convidou” Bentinho para contracenar com os acontecimentos da sua memória, “[...] como alguém que tem tanta saudade de si mesmo a ponto de materializar aquelas saudades, entrando na paisagem de seu passado. E entrando ora bastante emotivamente, ora com bastante sarcasmo nesse cenário” (CARVALHO, 2008, p.81).

Com toda a ousadia, o espaço ainda é dividido com um segundo narrador, que apenas com o *Voice Over* apresenta os títulos dos recortes das narrativas, para representar os títulos que Machado usa em cada capítulo do livro, já que a disposição dos fatos não leva a uma ordem cronológica clara.

Há, então, neste recurso, a representação do processo metalinguístico que tanto caracteriza os narradores de Machado, quando se referem diretamente ao leitor ou refletem sobre a própria criação textual. De acordo com Rouanet, “[...] o leitor é interpelado o tempo todo, convocado, chamado. Ele funciona como um personagem de Machado de Assis” (ROUANET, 2008, p.70).

É evidente que houve falta de alguns episódios do livro que poderiam ter sido colocados na microssérie, entretanto, “[...] os romances em geral têm material em excesso, às vezes não são muito visuais ou então são demasiadamente intimistas” (HOWARD; MABLEY, 1996, p.37). Sendo assim, ocorre a “licença poética”, na qual há eliminação de material para que o drama funcione.

É de extrema importância destacar que Machado de Assis é barroco por excelência. Recorrendo a Walter Benjamin, Rouanet afirma que o personagem fundamental do período barroco é o alegorista, e assim, “[...] Machado trabalha como ninguém a ideia da alegoria, entendida no sentido etimológico da palavra que significa “falando de uma coisa, querendo dizer outra coisa” (ROUANET, 2008, p.72).

[...] Tudo pode significar tudo, é absoluta a arbitrariedade com que a coisa significada é representada pela coisa significante. E quando a

gente olha o delírio interpretativo do Dom Casmurro, em que tudo serve de indício, tudo é prova de que ele foi traído pela Capitu, tudo prova que Ezequiel não é filho dele, e as coisas completamente loucas, os indícios completamente loucos que ele mobiliza para dizer isso, a gente está diante de um alegorista barroco. [...] Tudo é alegoria, o mundo do Bentinho é um mundo de correspondências enlouquecidas onde tudo pode significar qualquer coisa. E isso é um traço do barroco (ROUANET, 2008, p.72).

Carvalho e sua equipe utilizam esse forte traço de Machado na microssérie, por exemplo, na própria vestimenta de Capitu, que mistura vários estilos, assim como no cenário extremamente alegórico composto por muitas cores, detalhes definidos e indefinidos, na trilha sonora e ainda até na maquiagem dos personagens.

Carvalho acredita que a adaptação não é só uma tentativa de transposição de um suporte para outro, e sim um diálogo com a obra original, o renascimento de um texto, com outras coordenadas estéticas, mas com a mesma síntese. (CARVALHO, 2008). Sendo assim, utilizarei o que o próprio Machado dizia para finalizar: “A estética que me interessa é a estética do coração” (apud CARVALHO, 2008, p.82).

### **1.3.6 Princípios Básicos da Roteirização: O que vem a ser “Uma boa história bem contada”**

Seguindo o exemplo da maioria das histórias bem estruturadas, o personagem de Dom Casmurro vai sendo desvendado gradativamente pelo leitor. Bento é o protagonista, inclusive porque sua alcunha proveniente de sua casmurrice dá título à obra. Essa personagem, embora não agrade a princípio o leitor, aos poucos produz empatia, pois se revela angustiada e insegura, aproximando-se mais deste do que de certas personagens romanescas que se configuram como modelos de virtude e comportamento.

Bento, como ele mesmo narra foi apelidado de casmurro, e na narrativa, mostra-se, além de ciumento e obsessivo, confuso e intimista. Sua luta pela mulher amada, Capitu, e a fidelidade a esta, seu amor de infância, ganha a simpatia do seu público. Quando ele começa a duvidar de Capitu sem realmente provar nada, o leitor, já apaixonado pela heroína, começa a tomar partido. Surge, então, a grande questão da história: Capitu havia ou não traído Bentinho, ou esse último era apenas um Casmurro, incapaz de ver a idoneidade da esposa e, por ciúmes, perde sua família e vive sozinho? É importante destacar que, na microssérie, por conta dos olhares, gestos e tonalidade de voz do personagem/narrador, cria-se mais empatia com a personagem, já que passa a impressão de completo encanto por Capitu, e como a câmera mostra realmente uma Capitu encantadora, os arroubos de paixão de Bentinho, aos olhos do espectador, são mais justificáveis. Sendo assim, a história pode ser vista como um “melodrama em falso”. No livro, esse melodrama é encoberto, porém, na microssérie, ele é desmascarado, deixando menos omissa a arrogância de Bentinho.

Os recursos do audiovisual, como o zoom, a representabilidade e a iluminação ajudam a tornar para quem assiste à produção, a personagem mais apaixonante do que o herói da narrativa. Isto resulta das manipulações próprias da linguagem não verbal. No entanto, como na microssérie o espectador vê a aparência do menino Ezequiel, interpretado por Fabrício Reis, ele compartilha da opinião acerca da similaridade com a personagem Escobar, e tende a concordar com o protagonista. Contudo, isso tende a ser proposital sendo que a microssérie deseja sinalizar as frustrações que o próprio Bentinho não consegue expressar. É apenas um indício, simbolizando a própria “doença Casmurra”, como Carvalho afirma. Segundo ele, o Dom Casmurro “[...] é um doente imaginário, ou, como diria Molière, um doente da imaginação” (CARVALHO, 2008, p.78), e isso aponta para a fraqueza da sociedade e da elite, o que Machado e Carvalho trataram com igual ironia e cinismo.

A releitura televisiva se dedica mais ao período decisivo de formação de Bento Santiago, assim como o livro, e a configuração do ponto de vista, do que com o

período de decadência de Bento Santiago, o que inclui os delírios e a amargura da personagem.

### 1.3.7 A divisão em três atos

Os três atos são basicamente “começo, meio e fim”. O “começo”, ou seja, o primeiro ato é uma espécie de apresentação para o espectador do personagem. Seu objetivo é mostrar que um obstáculo será encontrado pela frente. O segundo ato (o “meio”) intensifica as dificuldades pelas quais o personagem passará, mantendo, assim, o espectador envolvido e comprometido emocionalmente. Já no terceiro ato vem a conclusão, o encerramento do conflito, o “fim” propriamente dito (HOWARD; MABLEY, 1996).

Daniel Piza afirma justamente isso e diz que o que o fascina em Dom Casmurro, e que tem muito a ver com as dificuldades de adaptar um romance dessa densidade, é a divisão do tempo.

[...] Você praticamente pode dividir a história em três partes: uma parte é todo aquele processo de Capitu, da sedução, da conquista amorosa, quem conquista quem, até a persuasão: “Nós fazemos um pacto; nós vamos casar. Como é que nós vamos escapar do seminário?” Aí começa esse processo de como persuadir, entra o personagem José Dias e tudo o mais. Isso é como se fosse uma primeira parte do livro. Em seguida vem a entrada de Escobar na história. Bentinho vai para o seminário, conhece Escobar, Escobar volta. Capitu e Escobar fazem Bentinho escapar do seminário: a Capitu trabalhando com a mãe e o Escobar dando a ideia final, que é a ideia de apadrinhar um garoto para que se torne seminarista no lugar do Bentinho, que afinal não tem a vocação. A mãe aceita porque também está trabalhada pela Capitu. Sem Capitu e Escobar, portanto, Bentinho jamais teria escapado do seminário. Esse processo todo até ele voltar da faculdade em São Paulo leva três quartos do livro. A parte final, que é a do casamento e da morte, com as dúvidas dele a respeito do que tinha acontecido entre Capitu e Escobar, tudo isso é um quarto do livro. Todo mundo diz que o tema do livro é “Capitu traiu ou não?” O tema do livro são vários outros pontos além desse (PIZA, 2008, p.33).

A microssérie foi dividida em cinco episódios, e pressupõe-se que a maior parte da ação se passa nos três primeiros capítulos, onde ocorre o dinamismo da

história – há muita coisa acontecendo, além de ser o período de formação de Bentinho, fato muito importante para o desenvolvimento da personalidade. Esses episódios iniciais são compostos por magia, sonhos, retratos, alegorias e descobrimentos. Eles preparam o “terreno” para o espectador. Já os dois episódios finais são cobertos pela fase de decadência de Bentinho, em que os delírios, a amargura, a insegurança se tornam frequentes e extremamente presentes em seu dia-a-dia. Sendo assim, o primeiro ato apresenta Bento Santiago, o “Dom Casmurro”, e a denúncia de José Dias, isto é, a apresentação do obstáculo perante o protagonista: a ida para o seminário devido à promessa de sua mãe, e assim, a perda de seu amor, Capitu, o que foi apontado por José Dias no momento da denúncia e instigou Bentinho a confirmar o que havia ouvido às escondidas. O segundo ato é o desenvolvimento da história e onde aparecem as dificuldades para sair do seminário. Devido a isso, Bentinho ainda permanece longe de sua amada, e assim, começa a produzir o ciúme em um estado mais forte. Há também a entrada do amigo Escobar, que no futuro será outro obstáculo à frente de Bentinho. No segundo ato o problema do seminário é resolvido, Bentinho finalmente o deixa e vai estudar Direito em São Paulo. O terceiro ato é envolto por todos os obstáculos, e assim, o ciúme doentio e a dúvida entram em cena em relação à sua amada esposa, Capitu, e seu melhor amigo, Escobar. O “fim” se mostra com Bentinho solitário, sempre a lembrar os tempos de infância, que se foram e não podem mais serem recuperados.

### **1.3.8 O Universo da História**

O universo da história é realmente um aspecto fascinante na narrativa audiovisual. Entende-se que este universo é uma variação da realidade, apenas tendo que ter coerência entre a personagem e o meio, não necessariamente com a realidade. No livro de Machado de Assis, a narrativa é coerente ao seu contexto histórico e à realidade circundante. Na adaptação de Carvalho, entretanto, o universo é fantástico: o diretor faz uso de recursos teatrais, como cavalos de madeira e pessoas que se apresentam cantando e dançando, coloca flashes de cenas contemporâneas à obra narrativa ao lado

de cenas contemporâneas à produção audiovisual, por exemplo, pessoas trajando fraques ao lado de jovens usando calça jeans. No primeiro baile que eles vão como casados, Capitu coloca fones de ouvidos em Betinho e em si mesma e vão para o meio do salão, onde todos dançam música clássica ao pressuposto som de fones de ouvidos individuais. Nesta cena, ainda, Dom Casmurro conta como Capitu surpreendera a todos levando os braços nus. Além disso, há cenas fragmentadas pela inserção brusca de imagens aparentemente desconexas no cenário em que se inserem, como por exemplo, as imagens de negros do século XIX ou as imagens do começo e do final onde aparece a cidade do século XXI.

O personagem/narrador, por exemplo, convive no mesmo cenário que suas personagens, chegando ao absurdo de tocá-las, além de alguns coadjuvantes serem de papelão, como se pode ver nesta cena:



(01:34:52 – 1º disco – Terceiro Capítulo)

Essa técnica remete à função metalinguística, pois leva o espectador a refletir sobre a criação textual e audiovisual, em que embora exista um narrador, no primeiro caso, autodiegético, no segundo, a câmera que narra, esses narradores mantêm afastamento, pelo recurso da memória e do flashback, daquilo que relatam.

Há neste processo uma intencionalidade: a mescla de elementos contemporâneos, do século XXI, com a de elementos pertencentes ao século XIX, revela ao espectador a permanente atualidade da obra de Machado, pois é capaz de revelar a alma humana com seus mais recônditos segredos, medos e angústias de forma criativa e crítica.

### **1.3.9 Protagonista, Antagonista e Conflito**

Existem dois antagonistas certos em *Dom Casmurro*, obra e microssérie. O primeiro é sua mãe, Dona Glória, interpretada na série por Eliane Giardini, que personifica as convenções sociais em que Bento é obrigado a obedecer. A mãe é a responsável pela promessa feita à Igreja, a que Bentinho deve cumprir. Por ser uma personagem querida e figura máxima para o narrador, a culpa e o antagonismo recai sobre José Dias, o agregado da família, que relembrou Dona Glória da promessa. O segundo antagonista é ele mesmo que se mostra incapaz de expressar seu desejo, martiriza-se com seus próprios fantasmas a respeito da infidelidade de Capitu e é o principal responsável pela sua solidão.

Nas duas obras, a literária e a audiovisual, fica evidente que Bentinho protagoniza a história. Mas no fundo, ele pode ser considerado antagonista de si mesmo, pois ele mesmo se prejudica ao não se impor, ao demonstrar extrema covardia, ao se anular, ficando assim, submisso à mãe que o “castra” dentro de “[...] uma religiosidade superprotetora, culpabilizadora e enfraquecedora do homem” (BYINGTON, 2008, p.28), sendo Capitu a protagonista verdadeira dessas duas obras, já que tudo gira em torno dessa figura tão enigmática e que profere todos os conflitos à mente e corpo de

Bentinho por ter uma postura a ser invejada por ele. Roberto Schwarz afirma que

“[...] a personagem Capitu, pelo menos no princípio do livro, na primeira parte, representa o campo do Iluminismo, o campo das luzes. Enquanto todos os outros estão mergulhados no obscurantismo mais completo, Capitu, sem nenhuma dúvida, representa, no meio desse universo horroroso, a dimensão da racionalidade. É um contraponto a D. Glória, que era uma velha beata, devota, etc., e ao Bentinho, um personagem fraco, meio feminino nesse sentido depreciativo em que o termo era usado. Há inclusive um trecho do Machado de Assis em que ele diz que Capitu era mais mulher do que Bentinho era homem. Capitu é a razão crítica, pelo fato de se colocar contra o obscurantismo religioso e supersticioso de D. Glória e de toda aquela família (apud ROUANET, 2008, p.68).

Escobar também pode ser considerado um certo tipo de antagonista pois traz à tona a pouca segurança de Bentinho perante sua bela desenvoltura masculina, sendo ele “[...] o primeiro modelo masculino da vida de Bentinho que vai impressioná-lo como homem”, segundo Luiz Alberto Pinheiro de Freitas (FREITAS, 2008, p.55). Apesar de isso ter sido uma coisa boa para Bentinho a princípio, a inveja para com seu amigo do seminário, pontua sua relação muito antes de o ciúme avolumar-se, sendo a inveja “[...] a mais escondida das emoções”, de acordo com Byington (BYINGTON, 2008, p.22).

Bento, depois de vencer seu conflito externo, livrar-se da promessa e alcançar sua meta de casar-se com Capitolina, apesar de proferir a frase, anúncio do futuro, “tu serás feliz, Bentinho” e de ouvi-la repetidamente, mostra-se incapaz de vencer o conflito interno e, assim, concretizar essa profecia.

### **1.3.10 Externar o que é interno**

Conforme Howard e Mabley (1996), quando um personagem fala abertamente sobre o que sente é quase um crime em uma história narrativa audiovisual, pois a torna rasa, massiva, e projeta um leitor incapaz de realizar deduções. Mais interessante é a justaposição de ações e diálogos que nos dão uma ideia mais clara do que está acontecendo no interior da personagem (torna visíveis

as coisas invisíveis). Pelo exposto, como entender uma personagem que fala sobre seus sentimentos, como ocorre na microssérie? Luiz Fernando Carvalho alcança o estético, apesar de colocar seu protagonista “antagonista” narrador relatando para o espectador. É que o seu contar, o seu narrar, não diz tudo. A mente de Dom Casmurro apresenta-se mais complexa do que seu relato e suas informações são duvidosas, estando assim a sua loucura ou lucidez no subtexto. Justamente por isso, muita coisa não é dita, e assim, o espectador não confia plenamente no narrador – seu papel é relativizado e, inclusive, questionado pelo receptor de seu discurso. O subtexto é um recurso muito utilizado, pois quando o público capta sua natureza, sente-se mais participativo e compreende melhor a personagem. No romance e na microssérie, o subtexto apresenta a desesperada dúvida de Bentinho: “Quem é Capitu, o que ela está dissimulando por trás de seus olhos de ressaca?”

### **1.3.11 O poder da incerteza**

Na teoria e prática do roteiro, um aspecto inevitável em uma narrativa é a incerteza. Ensina-se, ao roteirista iniciante, a revelar aos poucos sua trama, os espectadores nunca podem ser observadores, a vivência deles deve ser “igual” à vivência da personagem (o igual permanece entre aspas porque os espectadores podem saber de um detalhe sobre uma personagem que o protagonista não sabe, mas de maneira geral, ele vive a história conforme a lê, juntamente ao protagonista). O diretor, ao oferecer esperança e também alimentar o medo, leva o leitor a imaginar o que poderia acontecer e a temer o pior. Trata-se de uma situação informativa e não de ignorância. Isto se apresenta primeiramente com a união do casal, o espectador/leitor pensa que esse é o problema central, por isso torce para que Bentinho e Capitu consigam ficar juntos. Porém, Machado tinha outros planos, depois do “felizes para sempre”. O protagonista deu um jeito de se tornar infeliz e deixar em quem seguiu sua história a eterna incerteza que destruiu seu lar e o levou à solidão. Contudo, vale destacar que, na narrativa, o trabalho estético é que merece atenção. A forma pela qual Machado narra, usando de metáforas, personificações, metonímias e, sobretudo, de ironia, revela sua capacidade de criação artística, além é claro da sua criatividade em imaginar toda uma

situação ficcional, na qual pudesse instaurar um conflito moral, revelador das hipocrisias sociais da época, antecipando assim o realismo.

### **1.3.12 O tempo**

No cinema, o tempo divide-se em três: tempo real, tempo fílmico e moldura temporal. O primeiro é o tempo que uma ação leva para se completar; fílmico é o que se mostra para o público (apenas o começo e o final dos procedimentos em que um personagem acorda e sai de casa, por exemplo), e moldura temporal é o espaço de conclusão ou o final de uma ação que o público pode antecipar, como a linha de chegada de uma corrida. No filme, o recurso do tempo se faz muito presente. Em certas cenas, os personagens congelam por alguns segundos, para dar mais dramaticidade a uma determinada declaração ou o narrador conta uma das sequências de eventos por trás de um pêndulo de relógio. Nesse caso, o relógio atua como moldura temporal, pois antecipa para o espectador a passagem do tempo entre um evento e outro. Mais especificamente, entre o presente da enunciação do narrador e as suas memórias situadas no passado. O tempo real está marcado pelo presente da enunciação do narrador: Dom Casmurro. O tempo fílmico é o da sequência de ações das personagens – algo que começa e termina em cena.

## **1.4 Quadros de *Capitu* e a semiótica**

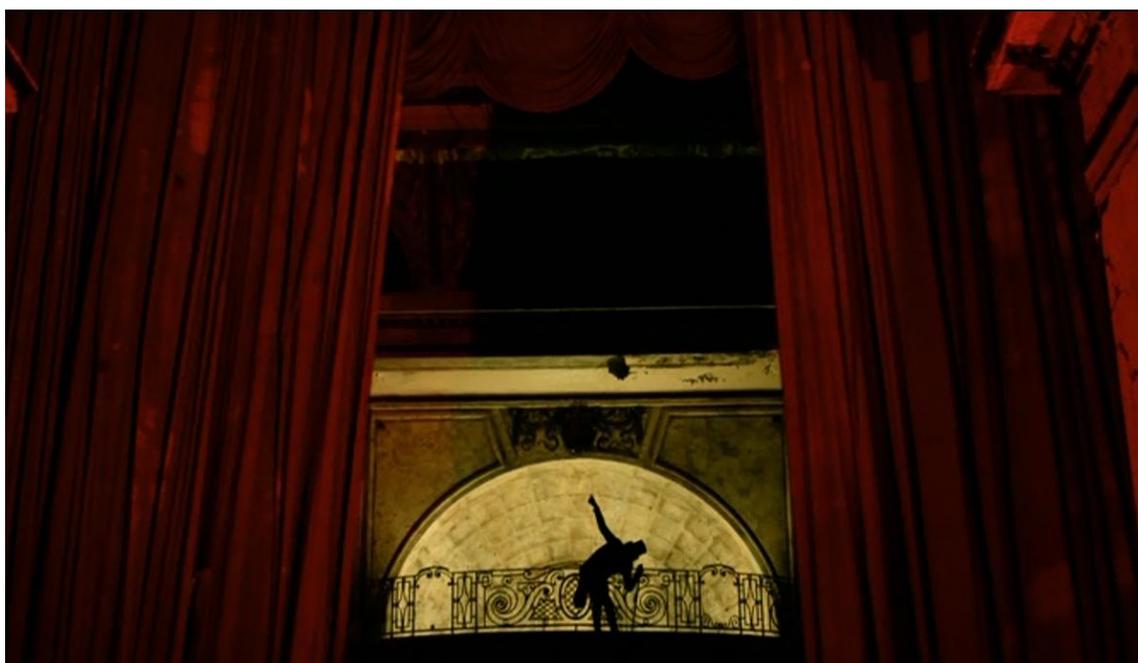
A linguagem que um trabalho audiovisual deseja aferir não começa na narrativa e sim nos créditos (HOWARD; MABLEY, 1996). Sendo assim, a apresentação da microssérie foi feita à base de recortes, o que sugere uma gama de possibilidades interpretativas para o espectador, e com isso, ativa sua consciência icônica. Já que se trata de *Dom Casmurro*, pode-se deduzir que os recortes são como os momentos e pessoas que passaram por sua vida e foram desintegradas, e tanto na obra literária quanto na audiovisual, ele vai resgatar essas camadas de sua vida perdidas no tempo.

Carvalho afirma que “[...] Dom Casmurro é montado assim, como um conjunto de colagens, de camadas, de tempos e de avessos” (CARVALHO, 2008, p.80). Contudo, isso é apenas uma impressão, e pode ser sentida de maneiras diferentes de acordo com o repertório do intérprete. Portanto, essa sensação pertence à primeiridade.

#### Quadro 1 – 00:07 (1º disco)



#### Quadro 2 – 05:11



O quadro 2 mostra o espaço em que se insere a história. Esse cenário é como um palácio, e realmente existe no Rio de Janeiro (foi conhecido como Automóvel Clube do Brasil). Para Carvalho,

[...] o velho palácio em ruínas passou a representar um pouco da alma da história de Dom Casmurro, se não um pouco da própria visão machadiana, e então me pareceu interessante contar a história toda lá dentro, encenando todos os ambientes e situações. E me agarrei a essa ideia da ópera e das ruínas e fui. Walter Benjamin escreveu que “um provérbio é uma ruína no lugar de uma velha história”, e poderíamos dizer que Machado escreveu provérbios narrativos irônicos mas que sabem de seu próprio desamparo. Nada mais moderno que uma ruína dessas” (CARVALHO, 2008, p.82-3).

Grandes ensaístas da obra de Machado, como Adolfo Hansen, acreditam que o escritor construiu seu estilo a partir dos “resquícios arruinados de um mundo pré-moderno” (apud CARVALHO, 2008, p.82). Portanto, essa ideia da ruína também está colocada na encenação da série. Essa grandeza que está ruindo confere vida ao conflito, isto é, a secundidade.

### Quadro 3 – 08:50



Nesse quadro vê-se que Bentinho, já apelidado de Dom Casmurro, está decadente, com seu andar corcunda. É possível fazer uma referência fílmica ao “Drácula de Bram Stoker”, dirigido pelo renomado diretor Francis Ford Coppola. Bentinho, nesse início de microssérie, vai começar a contar sua história, ou seja, ele vai buscar resolver seu conflito interno por intermédio do conflito externo. Sendo assim, Bentinho é a secundidade, ele detém a consciência do conflito para si.

Outra associação que se pode fazer é de Bentinho com o personagem de Luchino Visconti em “Morte em Veneza” (grande referência para Carvalho), outro em conflito consigo mesmo. Confere-se essa possibilidade abaixo:

#### **Quadro 4 – 09:59**



(01:34:18)



Quadro 5 – 08:57



O quadro 5 mostra a roda familiar de Bentinho. Neste instante, Bentinho está recordando sobre ela, e por acaso, todos aparecem trajados de branco, o que não ocorre no decorrer na microssérie. Dona Glória e prima Justina, por exemplo, vestem roupas pretas a todo tempo. O branco traz calma, tanto é que a cena nesse momento é lenta, o que significa primeiridade, quando a emoção toma conta do personagem e da história.

**Quadro 6 – 26:31**

Essa cena é genial. Trata-se do confronto da secundidade (conflito – que tende a ser terceiridade – razão ), isto é, da racionalidade, representada na figura de Bentinho, com a primeiridade (emoção), presente em Capitu e em seu jeito subjetivo e intuitivo de agir, sem se importar muito com a lógica das coisas. A própria cena representa isso, com Bentinho frente ao portão, com as mãos nele como que o empurrando, como se Capitu estivesse ao lado, convidando-o para abrigar o campo da primeiridade juntamente com ela.

**Quadro 7 – 27:06**

O quadro 7 mostra uma tatuagem pertencente à Capitu, o que destaca esse seu lado mais ousado, extrovertido, diverso de Bentinho.

**Quadro 8 – 01:25:31**



**01:51:20**



O quadro 8 é um momento da microssérie em que Escobar pisa na mão de Bentinho, e é extremamente simbólico. Escobar está ao lado de Capitu na primeiridade, e assim, “pisoteia” a secundidade, causando temor e ao mesmo

tempo uma emoção, um entusiasmo na consciência de Bentinho, como se falasse: “quero destruir seu campo, abrigue o meu, você ficará melhor aqui”.

#### **Quadro 9 – 33:59 (2º disco)**



No quadro 9, é apresentado o casamento de Bentinho e Capitu. Essa cena representa certamente o barroco na obra, sobretudo no vestido de Capitu, e na alegoria do ambiente, requintadíssimo (usando os superlativos de José Dias). Bentinho se mostra melhor nessa fase, de certa forma abrigando a primeiridade.

O quadro seguinte e último se refere ao final da microssérie, em que Bentinho se deformou ao ponto de não possuir quase nada dele mesmo, e assim, é composto pelos elementos das outras personagens. Fica claro que Bentinho jamais atingiu a primeiridade, a qualidade de ser e sentir em toda a sua fragilidade.

**Quadro 10 – 01:50:06 (2º disco)**

A semiótica e o jogo dos signos estão presentes em cada pedaço de cena da microssérie, assim como já foi falado anteriormente sobre a metalinguagem e recursos diferenciados do diretor para se comunicar de maneira genial com o espectador. A trilha sonora também destaca-se como linguagem e maneira de comunicação eficiente com a semiótica, pois ela permite construir o alicerce para o signo se constituir na mente do espectador.

Carvalho inicia sua microssérie com a música incidental “Voodoo Child”, de Jimi Hendrix. Outras músicas fizeram parte da genial trilha sonora da microssérie, como “Iron Man” do Black Sabbath, tema de Escobar, e a música “Elephant Gun”, do grupo norte-americano Beirut, que permeou a microssérie por inteira. Em relação à abrangência musical nacional, esteve presente “Carinhoso”, de Pixinguinha, “Minhas Lágrimas”, de Caetano Veloso, “Desabafo”, de Marcelo D2, além da participação de grandes músicos como Tim Rescala e Chico Neves em parceria, compondo canções instrumentais, e da banda Manacá, em que Letícia Persiles, personagem de Capitu adolescente na microssérie, é uma das integrantes, a cantora, para ser mais específica. Os estilos foram variados, havendo até música eletrônica.

A microssérie é finalizada de forma arrebatadora com a música de Nelson Cavaquinho, “Juízo Final”. Não haveria melhor música para acompanhar Bentinho no final de sua trajetória.

### **Considerações finais**

O presente trabalho analisou a adaptação cinematográfica da microssérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho de Almeida, em 2008. A série é uma adaptação do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. A história gira em torno de um casal romântico, Bentinho e Capitu, que, depois de muita luta, consegue ficar junto, mas o ciúme de Bentinho causa a separação.

Procura-se entender, neste texto, a adaptação como um processo que envolve opções de interpretação e estética pessoal do diretor, relacionada com determinadas tendências dominantes na atual linguagem audiovisual. Pudemos notar que as características gerais de ambas as obras aproximam-se em relação aos elementos narrativos como: enredo, fábula, trama, caracterização das personagens, focalização e papel do narrador. A série mantém os mesmos pares antitéticos, ou seja, a essência da obra de Machado, sendo estas, prioritariamente: Amor X Privação, Religiosidade X Desejo, Certeza X Dúvida, Ciúme X Racionalidade, Realidade X Sonho, Fidelidade X Infidelidade, Verdade X Mentira.

Durante a análise da adaptação, pudemos notar que Carvalho conduz com maestria os enquadramentos, a fotografia e a metalinguagem em sua adaptação, apresentando, assim, uma produção que faz jus à obra literária, ampliando a questão do orgulho nacional e da valorização da cultura local.

Conclui-se que a hipótese de não ser vantajoso para a sociedade qualquer forma de arte se manter marginalizada e desconhecida, apenas por ser um produto não muito consumido pela população, é válida. É importante que haja

adaptações para a disseminação da cultura e que seja possível democratizá-la por meio da televisão, do cinema, entre outros meios de comunicação, sem que se tenha perda cultural.

Pelo ponto de vista semiótico, pelas análises, conclui-se que o conceito que permanece na história é o do conflito, isto é, o conceito de secundidade, que se remete à consciência indicial. A dúvida é o conflito, é o que impede o personagem principal de se emancipar e deixar fluir suas emoções. Portanto, ele permanece a todo momento em confronto com o próximo e consigo mesmo.

Como trabalho prático, foi desenvolvido um vídeo-documentário, contendo entrevistas com especialistas e alunos do curso de publicidade da FEMA. Nessas entrevistas, busca-se não só detectar a opinião de quem viu a microssérie, como também levantar a percepção estética acerca deste produto cultural.

**Bibliografia:**

AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, Tânia (org.). **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ANDRADE, Antonio de, REIMÃO, Sandra, CARVALHO, Fábio Câmara de. **Fusões: Cinema, Televisão, Livro e Jornal**. In: Cinema Brasileiro e a Adaptação de Literatura Ficcional de Autores Nacionais. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2007. p.113–134.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica. In: ADORNO, Theodor W. al. **Teoria da Cultura de Massa**. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p.217-54.

BERNARDO, Gustavo. **O processo de Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra Produção Editorial, 2008.

BOLAÑO, Cesar. Mercado brasileiro de televisão, 40 anos depois. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, Cesar. **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005. p. 22.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. Literatura, literaturas. In: \_\_\_\_\_. **Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil**. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996, p. 11-53.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: \_\_\_\_\_. **Dialética da colonização**. 3. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. **O processo de Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra Produção Editorial, 2008.

CANDIDO, Antonio. Introdução. In: **Formação da Literatura Brasileira** (momentos decisivos). São Paulo: Martins, 1971, 4ª ed., p.21-39, 6ª ed., p.221-235.

\_\_\_\_\_. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHO, Luiz Fernando. **O processo de Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra Produção Editorial, 2008.

COUTINHO, Afrânio. Prefácio da Primeira Edição (1955). In: **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro; Niterói: EDUFF, 1986; vol. 1, 3. ed., p. 4-56.

ECO, Umberto. Cultura de massa e “níveis” de cultura. In: \_\_\_\_\_. **Apocalípticos e integrados**. Trad. Pérola de Carvalho. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **Pós-escrito a O Nome da Rosa**: as origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FACIOLI, Valentim. Várias histórias para um homem célebre. In: BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982, p.9 – p.69.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro. **O processo de Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra Produção Editorial, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. **A personagem de ficção**. In: A personagem cinematográfica. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p. 103 – 119.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observação sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia (org.). **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação de massas. In: ADORNO, Theodor W. et al. **Teoria da cultura de massa**. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 217-54.

HUYSSSEN, Andreas. Introdução; A dialética oculta: vanguarda – tecnologia – cultura de massa. In: \_\_\_\_\_. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p.7-40.

INHAN, Luciana. **Revista Filosofia. Você é o que você consome**. In: O papel da Arte. São Paulo: Escala Educacional, 2010.

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: Instituto Itaú Cultural, 2003.

KEHL, Maria Rita. **O processo de Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra Produção Editorial, 2008.

MABLEY, Edward. HOWARD, D. **Teoria e Prática do Roteiro**. São Paulo: Globo, 1996.

MACDONALD, Dwigth. Massicultura e medicultura. In: ECO, Umberto et al. **A indústria cultural**. Lisboa: Meridiano, 1971, p.67-149.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massa no século XX**. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1977. p.54.

PELLEGRINI T.; JOHNSON R.; XAVIER, I.; GUIMARÃES, H.; AGUIAR, F. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PIZA, Daniel. **O processo de Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra Produção Editorial, 2008.

ROUANET, Sergio Paulo. **O processo de Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra Produção Editorial, 2008.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. **O processo de Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra Produção Editorial, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

\_\_\_\_\_. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

\_\_\_\_\_. O Signo, a Morte, a Arte. In: **Miniaturas**. São Paulo: Editora Experimento, 1997.

SANT'ANNA, Armando. **Propaganda: Teoria, Técnica e Prática**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

TEIXEIRA, Coelho. **Alienação e Revelação na Indústria Cultural**. In: O que é Indústria Cultural. S.P. Brasiliense, 1989, p 27-69.

TREVIZAN, Zizi. **O Leitor e o Diálogo dos Signos**. São Paulo: Clíper Editora, 2002.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia (org.). **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

#### **Referências Eletrônicas:**

BRITTOS, Valério Cruz; SIMÕES, Denis Gerson. **Capitu: literatura e sua metamorfose em produto do mercado televisivo**. Blumenau, 2009.

Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-1185-1.pdf>

Acesso em: 14 Set. 2011