

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO
RIO DE JANEIRO
CURSO BACHARELADO EM PRODUÇÃO CULTURAL

JAQUELINE FIGUEIREDO DA MOTA

**A CONTEMPORANEIDADE DE *CAPITU* (2008): INOVAÇÕES DE
LINGUAGEM NA ADAPTAÇÃO TELEVISIVA DE UM CLÁSSICO DA
LITERATURA BRASILEIRA**

IFRJ - NILÓPOLIS

2015

JAQUELINE FIGUEIREDO DA MOTA

**A CONTEMPORANEIDADE DE *CAPITU* (2008): INOVAÇÕES DE
LINGUAGEM NA ADAPTAÇÃO TELEVISIVA DE UM CLÁSSICO DA
LITERATURA BRASILEIRA**

Monografia apresentada à Coordenação do
Curso Bacharelado em Produção Cultural,
como cumprimento parcial das exigências para
a conclusão do Curso.

Orientador: Prof. Dr. Tiago José Lemos
Monteiro.

IFRJ – NILÓPOLIS

1º SEMESTRE/2015

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO RIO DE
JANEIRO
CAMPUS NILÓPOLIS
CURSO BACHARELADO EM PRODUÇÃO CULTURAL

JAQUELINE FIGUEIREDO DA MOTA

A CONTEMPORANEIDADE DE *CAPITU* (2008): INOVAÇÕES DE LINGUAGEM NA
ADAPTAÇÃO TELEVISIVA DE UM CLÁSSICO DA LITERATURA BRASILEIRA

Monografia apresentada à Coordenação do
Curso Bacharelado em Produção Cultural,
como cumprimento parcial das exigências para
a conclusão do Curso.

Aprovada em _____ de _____ de 2015.

Conceito: _____ (_____).

Banca Examinadora

Prof. Dr. Tiago José Lemos Monteiro (Orientador/IFRJ)

Prof^a. Mestre Bárbara de Oliveira Santos (IFRJ)

Prof^a. Especialista Renata Silencio de Lima (IFRJ)

À Rosemary Figueiredo e Evanildo Mota por
todo o amor, incentivo e auxílio durante toda a
minha trajetória. Eu amo vocês.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Tiago Monteiro pela disponibilidade, paciência e diligência que possibilitaram a elaboração do presente estudo.

A todo o corpo docente do Curso Superior em Produção Cultural, pelos ensinamentos e contribuições tão fundamentais para a minha formação profissional e pessoal.

Aos meus queridos pais, Rosemary e Evanildo, ao meu irmão Douglas e a minha avó Lourdes que, com um amor incondicional, não mediram esforços para auxiliar, encorajar e inspirar todas as etapas da minha vida.

A toda minha família, por acreditar nos meus sonhos, em especial Ezildo Mota, Michelle Mota, Elizabeth Peccini, Alex Silva e Ana Maria.

Ao meu companheiro, namorado e melhor amigo, Pedro, por todo amor, compreensão, estímulos e por acrescentar beleza aos meus dias.

Aos meus amáveis amigos que contribuíram com o meu percurso acadêmico, em especial Leandro Luz, Carla Eloi, Lilian Kerbel, Dai Ramos, Ingrid Ferreira, Larissa Salvaya, Célio Moreira e Maria Fernanda.

Aos amantes de literatura e a todos os apaixonados pelo romance *Dom Casmurro*.

“É apenas uma tentativa, um desejo de reencontrar e contar o meu país. É também minha declaração de amor à literatura.

(Luiz Fernando Carvalho)

RESUMO

Em função de seu caráter popular e massivo, a televisão brasileira carrega o estigma de meio de comunicação de massa alienante, incorporando, por isso, diversas características atribuídas ao conceito de “indústria cultural”, criado na década de 1930 pelos teóricos vinculados à Escola de Frankfurt. Partindo das perspectivas críticas que atravessam o conceito, bem como das revisões que o mesmo sofre após o surgimento dos Estudos Culturais britânicos, o presente trabalho propõe, mediante uma análise da minissérie *Capitu* (2008), levantar questionamentos e reflexões sobre a inserção de um produto cultural com traços clássicos em um meio de comunicação caracterizado, em parte, pela padronização da linguagem e pela ausência de conteúdo crítico. Tendo por objetivo investigar as possíveis articulações entre esta adaptação audiovisual e os discursos teóricos no âmbito dos Estudos de Mídia, é possível identificar a minissérie como uma atração que foge aos padrões usuais da TV e que, além disso, busca resistir aos métodos rotineiros deste sistema. Problematizando a pertinência do discurso generalista que defende a ausência de qualidade na linguagem televisionada, destaca-se este meio de comunicação como sendo mais plural do que o próprio senso comum defende, no qual diversas atrações, possuidoras de propostas antagônicas, coexistem reciprocamente em um canal rico e diversificado.

Palavras-chave: Televisão. *Capitu*. Adaptação Televisiva. Indústria Cultural. Estudos Culturais.

ABSTRACT

Television, especially in Brazil, is understood as a medium that provokes alienation of the audiences and offers them a range of indistinct attractions, according to the frankfurtian concept of Cultural Industry. In this work, starting my reflexion from this critical point of view and, furthermore, discussing its reformulation by the British Cultural Studies, I analyze the Brazilian miniserie *Capitu*, aired by Globo network in 2008. My goal is to propose questions about the insertion of a TV show with classical features in a medium recognized by its standardized language and its lack of critical perspective. Based on the theoretical corpus related to the field of Media Studies, I identify *Capitu* as a TV show that does not represent the average Brazilian television content and, by doing this, it reveals all the richness and diversity of the medium, against the perception of the common sense.

Keywords: Television. *Capitu*. Television Adaption. Cultural Industry. Cultural Studies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIG. 4.1 Figurino de Capitolina na fase da adolescência	47
FIG. 4.2 e 4.3 A utilização de objetos cênicos contemporâneos. Na primeira imagem, Capitu coloca fones de ouvido em Bentinho. Na segunda imagem, Dom Casmurro fala ao telefone celular	48
FIG. 4.4 A utilização de cenários contemporâneos. Bentinho usa o elevador ao mesmo tempo em que veste um figurino de época	48
FIG. 4.5 e 4.6 Alternância entre imagens contemporâneas e imagens do cinema antigo	48
FIG. 4.7 e 4.8 Animação que marca o início de cada capítulo, evidenciando a ainda mais a fidelidade com a obra literária	49
FIG. 4.9 e 4.10 A utilização do teatro como cenário central para montagem da ópera de Bento Santiago	50
FIG. 4.11 e 4.12 Portas móveis constroem os limites dos cenários	51
FIG. 4.13 Personagens aparecem em cena sem movimento (estátuas vivas).....	51
FIG. 4.14 e 4.15 Tio Cosme cavalgando pela Rua de Matacavalos	51
FIG. 4.16, 4.17 e 4.18 Cenário desenhado a giz e a interferência de Bentinho adulto na cena	52
FIG. 4.19 e 4.20 Representação da morte de Escobar, após afogar-se debaixo das lonas azuis	52
FIG. 4.21 e 4.22 Ridicularização de Tio Cosme, após a sua dificuldade para cavalgar.....	53
FIG. 4.23 e 4.24 Na primeira imagem, o exagero na maquiagem de Tio Cosme ao representar o Imperador; na segunda imagem, o cenário carnavalesco que marcou a sua chegada	54
FIG. 4.25 e 4.26 Tristeza e choro de Bentinho inspirados em técnicas circenses.....	54

LISTA DE TABELAS

Tabela 3.1 Filmes nacionais produzidos a partir da Literatura Brasileira	26
Tabela 3.2 Adaptações audiovisuais a partir das obras literárias de Machado de Assis	36

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	DE INDÚSTRIA CULTURAL À CULTURA DA MÍDIA: O CONTEXTO DA MINISSÉRIE <i>CAPITU</i>	14
3	RECRIAR, TRANSFIGURAR, ADAPTAR.....	25
3.1	ALÉM DA FIDELIDADE	30
3.2	O PROJETO DE LUIZ FERNANDO CARVALHO.....	33
4	O GÊNERO TELEVISUAL.....	41
4.1	A CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM TELEVISIVA NO BRASIL.....	41
4.2	DOM CASMURRO: DAS PÁGINAS À TELA.....	46
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58

1 INTRODUÇÃO

No dia 9 de dezembro de 2008, mais uma televisão estava ligada à espera do início da nova programação global das 22 horas. “*Capitu*. A nova minissérie de Luiz Fernando Carvalho”: assim anunciava o narrador da Rede Globo de Televisão. O entusiasmo de ver nas telas a história que sempre instigou, não só a mim, como a muitos brasileiros e amantes da literatura, fez com que meu interesse pelo enredo também se manifestasse no meu percurso acadêmico. Neste contexto, o processo de construção do presente estudo igualmente traduz, em parte, a relação estabelecida entre o público e determinadas transmissões televisivas, como foi o meu caso em relação à *Capitu*.

A escolha pela minissérie como objeto de estudo foi um tanto “eventual”, tendo acontecido em uma das aulas do Curso Superior de Produção Cultural. Desde então, a temática não me saiu da cabeça, e o desafio de expressar em palavras toda a pesquisa que permearia a conclusão da minha graduação ficou com um ar mais leve e prazeroso. Todavia, o meu interesse e gosto pessoal pela adaptação literária me fazia cega em relação à problemática que estava ao redor da atração, e todos os objetivos mercadológicos e contradições que pudessem permeá-la. A empolgação de analisar algo que realmente me colocava o brilho nos olhos fez com que diversas vezes ouvisse ponderações sobre o meu excesso de entusiasmo. Por isso, acredito que se faz necessário incluir neste texto “os motivos que me [colocaram] a pena na mão” (ASSIS, 2011, p. 14).

Assisti a todos os episódios exibidos entre os dias 9 e 13 de dezembro de 2008. Após o término de cada exibição, houve expressões inusitadas de encantamento, seguidas de perguntas: “Como uma minissérie dessas está sendo exibida na televisão? Será que o público está disposto a assistir a uma atração tão diferente?”. Diversas vezes ouvia discursos que apresentavam a TV como um meio de comunicação raso e nada construtivo e que, além disso, não se preocupava em exibir uma atração aparentemente não convencional, com uma estética completamente diferente da tradicional; além disso, com a existência do Índice Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), que baliza os motivos pelos quais um programa permanece, ou não, no ar, “a minissérie conseguirá sustentar a audiência?” Com um narrador-personagem; cenários desenhados a giz; pessoas representadas em um simples desenho feito no papelão; cavalos feitos em pedaços de madeira, “existe espaço na televisão brasileira para este tipo de proposta?”.

E foi então que surgiram os caminhos que inspiraram as próximas páginas do presente estudo. Com base nestes questionamentos, e buscando cada vez mais encontrar outros que

complementassem a minha iniciante carreira acadêmica, pude perceber que seria um campo amplo para sugerir reflexões e contribuições a partir de discursos teóricos que tanto embasaram o campo da comunicação.

Tendo como base uma pesquisa bibliográfica e teórica, enriquecida pelas associações feitas com as narrativas audiovisuais construídas pelo Projeto Quadrante¹, o estudo pretende abordar, a partir de fundamentação bibliográfica no âmbito dos Estudos de Mídia, como uma adaptação que parte de uma obra literária clássica e erudita pode se inserir no meio de comunicação de massa mais presente no dia a dia da população brasileira. E, além disso, mesmo sendo capaz de chamar a atenção de um público que não possui o costume de assistir às atrações propostas pela TV, “eles farão críticas positivas a minissérie, sendo ela uma adaptação audiovisual de uma obra tão famosa de Joaquim Maria Machado de Assis?”; até porque, além da adaptação ser cobrada por uma suposta fidelidade à obra original – como defendido por muitos –, adaptar Machado passa a ser um grande desafio devido às suas soluções narrativas serem tão enraizadas no campo literário.

Aliado às perspectivas destacadas, este trabalho se propõe a apresentar os pontos de vista teóricos criados a partir do termo “indústria cultural”, concebido na década de 1930 pela Escola de Frankfurt², e as reformulações sofridas a partir das limitações desta abordagem. Em sequência, destacam-se ainda como tais perspectivas se relacionam com a proposta da minissérie *Capitu*, a fim de conhecer os discursos que permeiam as motivações para a reelaboração contemporânea da ópera de Machado de Assis. “Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. É o que vais entender lendo” (ASSIS, 2011, p. 16).

¹ Projeto inserido na Rede Globo de Televisão, que propõe a produção de minisséries que partem dos clássicos da literatura brasileira.

² Escola alemã, neomarxista e interdisciplinar, fundada no início do século XX, que reunia pesquisadores e teóricos que juntos buscavam formular uma teoria crítica a partir da ascensão da sociedade capitalista.

2 DE INDÚSTRIA CULTURAL À CULTURA DA MÍDIA: O CONTEXTO DA MINISSÉRIE *CAPITU*

As primeiras décadas do século XX testemunharam o surgimento de avanços tecnológicos capazes de modificar o cotidiano dos indivíduos, principalmente em relação às formas de trabalho e às atividades praticadas nos tempos livres. As novas tecnologias em ascensão propiciaram tanto uma “maior diversidade de escolha, maior possibilidade de autonomia cultural e maiores aberturas para intervenções de outras culturas e ideias” (KELLNER, 2001, p. 26), como também a construção de um modelo de controle social, colocado em prática através da manipulação existente nas novas formas de comunicação em massa. Em tempos onde o interesse pelas atividades laboriosas está em declínio, a cultura e o lazer acabam se tornando importantes fatores que levam os indivíduos a encontrarem prazer através do consumo de bens culturais. A mídia e os produtos artísticos passam a ser inseridos em um contexto classificado como indústria cultural e a exercer uma forte influência sobre as ações sociais, possibilitando assim o surgimento de ideologias e discursos que disseminam interesses diversos, bem como oferecendo novas formas de socialização, substituindo, em parte, instituições tradicionais, como a igreja, a escola e a família.

A ascensão dos fenômenos direta ou indiretamente relacionados àquilo que se convencionou chamar de indústria cultural pode ser entendida a partir da análise de um dos próprios termos que a constitui, “indústria”. Para Coelho (1985), após a Revolução Industrial no século XVIII e do surgimento de uma nova economia de mercado baseada em uma sociedade de consumo, no século XIX, a cultura se insere na sociedade capitalista como mais um produto passível de ser trocado por dinheiro. Atuantes agora nos princípios do fenômeno da industrialização, as produções culturais são permeadas pelos conceitos de reificação e alienação. “Para essa sociedade, o padrão maior (ou único) de avaliação tende a ser a coisa, o bem, o produto, a propriedade (...) tudo se transforma em coisa – inclusive o homem” (COELHO, 1985, p. 11), que passa a ser percebido como objeto, alienado pelo seu trabalho, pela sua falta de tempo livre, pelas insatisfações acarretadas pela ausência de perspectiva crítica sobre a sociedade em que vive e pelo seu conformismo social. Da mesma forma, tais características passam a ser aplicadas à cultura, que segue padrões convencionais e pré-estabelecidos, com sua produção em série e seus produtos construídos a partir da lógica da simplificação.

Produto padronizado, como uma espécie de kit para montar, um tipo de pré-confeção feito para atender necessidades e gostos médios de um público que não

tem tempo de questionar o que consome. Uma cultura perecível, como qualquer peça de vestuário. Uma cultura que não vale mais como algo a ser usado pelo indivíduo ou grupo que a produziu e que funciona, quase exclusivamente, como valor de troca (por dinheiro) para quem a produz (COELHO, 1985, p. 13).

Sob esse ponto de vista, o processo de construção de um produto que objetiva ser inserido no sistema capitalista poderá, então, ser resumido pelos termos: simplificação e alienação. Encarado pela indústria cultural como um processo de fuga da realidade, a alienação é colocada em prática através do simples divertimento proposto por suas produções, capazes de ocasionar a perda da consciência real do público. São apresentados “milhares de fragmentos culturais [que] bombardeiam o indivíduo na sociedade moderna (Abraham Moles fala mesmo de uma cultura mosaica, fragmentada e aleatória)” (SODRÉ, 1971, p. 17) tornando o consumidor um mero ser passivo às imposições e deturpações apresentadas em seus processos. Com isso, como destaca Teixeira Coelho (1985, p. 33), “essa indústria desempenha as mesmas funções de um Estado fascista; [ela] está, assim, na base do totalitarismo moderno ao promover a alienação do homem”.

Contudo, é possível evidenciar que até mesmo os produtos culturais inseridos nos meios de comunicação de massa, que apresentam como principal objetivo o lucro e o interesse das classes dominantes, são capazes de transformar e incorporar novas frentes de resistência. Mesmo apresentando como característica o modelo de comercialização, a cultura transmitida através da mídia “deve ser interpretada e contextualizada de modos diferentes dentro da matriz dos discursos e das forças sociais concorrentes que a constituem” (KELLNER, 2001, p. 27). Assim, deve-se levar em consideração que a veiculação dos produtos em massa pode ser visto como um significativo passo para o desenvolvimento humano, a partir do encontro entre o telespectador, as experiências adquiridas com as linguagens e as informações desta indústria. De acordo com as teorias dialéticas de Engels (COELHO, 1985), a estruturação de um modelo de comunicação em massa poderá incentivar o aumento do repertório do indivíduo, onde “o acúmulo de informação acaba por transformar-se em formação” (COELHO, 1985, p. 27), tornando-o assim capaz de presenciar experiências de outras nacionalidades e encontros com situações pertencentes a diferentes classes sociais.

Tendo como plano de fundo a ascensão da cultura de massa e seu consequente poder de mudanças políticas e sociais, são elaboradas novas teorias, que renovam antigas discussões e permitem um maior entendimento acerca dos processos que vivenciamos na sociedade contemporânea. As teorias, palavra de origem grega *theoria* que significa conjunto de visões e ideias, levantavam “modos de ver, ópticas; são perspectivas que elucidam fenômenos específicos e que também têm certos pontos cegos e limitações que lhes restringem o foco”

(KELLNER, 2001, p. 37). Todavia, foram importantes etapas para encontrar um modo de criticar e desafiar temas que precisavam ser colocados em pauta, proporcionando um esboço dos “caminhos de transformação da sociedade para melhorá-la, aumentar a liberdade e a felicidade humana” (KELLNER, 2001, p. 39).

Neste contexto, a Escola de Frankfurt foi o ponto de partida para os modelos de teorias críticas do campo da comunicação, a partir do surgimento da cultura de massa e de sua inserção na sociedade contemporânea. O processo de análise da cultura como indústria foi idealizado na década de 1930 por seus propulsores Max Horkheimer e Theodor Adorno, a partir dos quais as produções culturais passaram a ser encaradas como mercadoria. O lucro presente em todo o processo de produção industrial passou a ser absorvido pelas atividades culturais, tendo estas o mesmo posicionamento de produção em grande escala e massificação encontrados nos modelos da máquina capitalista.

A cultura, considerada agora uma indústria, fica à deriva da oferta e da procura do mercado, perdendo assim o seu caráter participativo e de construção de pensamento crítico. As reproduções em massa são adaptadas ao gosto popular, tendo como principal objetivo apresentar algo que o público quer ver. Sob esse ponto de vista, o espectador não tem acesso a outras estéticas que fujam do padrão lucrativo e, por isso, acaba presenciando experiências comuns, sem sair da sua zona de conforto. Perante um público passivo e que não questiona as ideologias apresentadas, o tempo de lazer é ocupado frequentemente pelas atividades acríticas propostas pelos meios de comunicação de massa, desempenhando um papel de manipulação e controle social.

A análise das ideologias pertencente ao termo indústria cultural foi o ponto de partida para o surgimento das teorias críticas na Escola de Frankfurt. Enxergar que estas produções ocupam “posição central entre as atividades de lazer, [e que] são importantes agentes de socialização e mediadoras de realidade política” (KELLNER, 2001, p. 44) foi um grande passo para a promoção de debates teóricos na área. Porém, toda a teoria que engloba o termo “indústria cultural” não demarca relevantes fatores capazes de modificar trechos do discurso construído, cedendo espaço para o encontro de possíveis limitações que inspiraram novas frentes de pesquisa.

A perspectiva dicotômica, que separa a cultura em dois opostos qualitativos, superior e inferior, delimita um método ineficaz e controverso da Escola de Frankfurt (KELLNER, 2001). Encarar as posições críticas e ideológicas nas manifestações culturais de ambos os caminhos é uma importante forma de se analisar o contexto da teoria social e cultural. Contrária à ideia apresentada inicialmente – de análise apenas da arte autêntica –, a cultura

erroneamente considerada “inferior” poderá, sim, ter seu espaço voltado para resistência e contestação a partir das possibilidades apresentadas. Em uma novela ou no teatro, em um cartaz ou na pintura, em uma minissérie ou na literatura clássica, os contrastes existentes deverão ser analisados. Todas as expressões artísticas são capazes de formular, de acordo com suas linguagens específicas, julgamentos e subversões que produzam significados enriquecedores.

Aquilo a que se convencionou chamar de cultura de massa vem sendo sentido no quadro de uma oposição à cultura superior que é colocada geralmente em termos de refinamento contra vulgaridade. Esta oposição é basicamente falsa, porque o código da cultura de massa é ontologicamente o mesmo da cultura elevada, apenas adaptado para o consumo de todas as classes sociais (um público amplo, disperso e heterogêneo) (SODRÉ, 1971, p. 16).

Segundo (KELLNER, 2001), a partir das deficiências apresentadas, desenvolvem-se então em meados dos anos 1960 os Estudos Culturais britânicos (*Centre for Contemporary Cultural Studies*), que apresentavam uma nova visão sobre a cultura de massa, englobando em suas teorias tanto a crítica quanto uma perspectiva multidisciplinar criada na Inglaterra a partir “de uma teoria da produção e reprodução social” (KELLNER, 2001, p. 47). Em seus princípios, a cultura se torna um expressivo canal capaz de proporcionar formas de dominação e repressão social que, em contraponto, coexiste com as frentes de resistência e as lutas contrárias às classes dominantes e suas formas de subjugação. As relações sociais ocupam agora uma posição central, vislumbrando tanto a existência da hierarquia, como o antagonismo pertencentes às frentes opositoras.

Os estudos culturais nascem de uma recusa de legitimismo, das hierarquias acadêmicas dos objetos nobres e ignóbeis. Eles se fixam sobre a aparente banalidade da publicidade, dos programas de entretenimento, das modas vestimentares. O próprio estudo do mundo popular atinge infinitamente menos a figura heróica dos dirigentes do que a sociabilidade cotidiana dos grupos, os pormenores de decoração, as práticas e os costumes (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 72).

A oposição entre cultura superior e inferior, antes demarcada pela Escola de Frankfurt, perde o seu valor, cedendo lugar à quebra da linha divisória entre ambas, a fim de evidenciar que a abordagem crítica deverá ser realizada em todas as manifestações. Mesmo existindo a manipulação e a alienação no âmbito da indústria cultural, é observado um equilíbrio a partir do momento em que se considera a existência de grupos opositoristas.

Os primeiros estudos culturais queriam equilibrar o ideológico e o resistente, o hegemônico/dominante e o opositor. [...] Essa forma de estudo cultural, portanto tenta superar a divisão entre teoria de manipulação, que vê na cultura e na sociedade de massa em geral meios de dominação dos indivíduos, e a teoria populista de resistência, que enfatiza o poder que os indivíduos têm de opor-se, resistir e lutar contra a cultura dominante (KELLNER, 2001, p. 60).

Por pertencerem a um Centro de Pesquisas que objetivava colocar em prática um método que se desloca das obras clássicas e eruditas, e encara a cultura de massa como possibilidade de objeto de estudo, os estudos culturais britânicos não foram aceitos pelos demais pesquisadores desde o seu surgimento. Deixando de lado as práticas culturais que tanto chamavam a atenção dos teóricos, devido ao maior refinamento e admiração que despertavam, os Estudos Culturais levaram os pesquisadores a contemplar, em suas reflexões acadêmicas, a diversidade cultural das classes mais populares. Para Mattelart e Neveu (2004), com base nos anseios fixados por essa frente de pesquisa, os teóricos da área passaram então a analisar as atividades das classes operárias a fim de encontrar o seu posicionamento perante as frentes de dominação, e como estas se colocam como opositoras e resistentes aos modelos e padrões associados ao termo “indústria cultural”.

O emprego frequente do termo “resistência” remete a um terceiro índice conceitual e questiona a especificidade do poder cultural que as classes populares podem exercer. Fluida, a noção de resistência sugere mais um espaço de debate que um conceito impenetrável. De um lado, longe de serem consumidoras passivas, idiotas culturais, para retomar a expressão do antropólogo Clifford Geertz [1973], as classes populares mobilizam um repertório de obstáculos à dominação. Trata-se do conflito social, mas também a indiferença prática ao discurso, que Hoggart chamava de “consumo negligente” (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 74-75).

Porém, vale acentuar que, tanto as ideologias apresentadas pela Escola de Frankfurt, quanto os estudos culturais britânicos, deixaram um legado fundamental para o desenvolvimento da teoria crítica social (KELLNER, 2001). A dominação da indústria cultural, apresentada como objetivo central dos meios de comunicação de massa, fundamentou um novo olhar sobre a cultura, vista agora com um caminho para a obtenção de lucro. Um novo produto e uma nova mercadoria surgiram e foram inseridos na sociedade capitalista contemporânea. Como forma de complementação ao que foi construído até então, surgem os estudos culturais britânicos que destacam as frentes de resistência e as lutas contrárias à dominação, como possíveis fatores a serem considerados nos estudos da recepção. Assim, “de algum modo, certas tendências da Escola de Frankfurt podem corrigir algumas limitações dos estudos culturais, assim como os estudos culturais britânicos podem ajudar a superar algumas limitações da Escola de Frankfurt” (KELLNER, 2001, p. 60).

Com base neste contexto, entender como se configura a indústria cultural e as reformulações sofridas a partir da criação deste termo revela-se pertinente por possibilitar a visualização de todo o cenário cultural no qual a produção artística *Capitu* foi inserida. Dessa maneira, temos a minissérie como um produto que não carrega as características usuais estabelecidas pelo conceito de indústria cultural da Escola de Frankfurt, sendo capaz de

quebrar paradigmas e promover debates. Mesmo fazendo parte da programação de um dos meios de comunicação de massa mais assistidos pelo povo brasileiro, a releitura de Machado de Assis levantou questionamentos acerca da quebra dos padrões convencionais da programação rotineira da Rede Globo de Televisão. Nesse âmbito, é indispensável destacar como um produto conseguiu provocar interferências positivas no sistema no qual está inserido. Mesmo a emissora permanecendo com suas características habituais após o término da proposta, a minissérie se apresentou como uma frente de resistência contrária aos modelos televisivos costumeiros, como afirma Teixeira Coelho (1985, p. 75-76):

Há possibilidades de modificar-se o processo? Aparentemente, sim. Nada indica que a indústria cultural, genericamente considerada, tenha uma natureza tal que exija necessariamente essa prática indicial. Talvez num determinado veículo mais que em outro, essa prática seja mais fácil; mas não será impossível adotar a prática efetivamente icônica ou a simbólica, de modo a propor-se ela como mais um instrumento de libertação do homem.

Para que se tenha uma maior clareza sobre a estrutura da mensagem transmitida por este veículo, é necessário um breve panorama sobre o processo de significação inserido no contexto dos veículos de comunicação de massa apresentado pela semiótica. Como afirma Coelho (1985, p. 60), todo o processo “está baseado na operação de signo. Sendo signo tudo aquilo que representa ou está no lugar de outra coisa (...) uma palavra, uma foto, um desenho, uma roupa, uma edificação, etc”. O signo é dividido em três tipos: (1) a categoria icônica perpassa apenas pelo sentir, sem levar em consideração a análise específica e uma formulação de argumentação sobre o objeto referencial como, por exemplo, as novelas. (2) Já o signo indicial supera o simples sentimento proposto pelo icônico. Agora o interpretante ultrapassa a mera contemplação e terá que dispor de mais atenção e esforço para alcançar o completo entendimento do que é proposto. Podemos encontrar esta prática nos noticiários televisivos. (3) Por fim, o signo simbólico que, além do sentir e do imaginar, presentes respectivamente no icônico e no indicial, apresenta a contestação da própria existência do objeto, podendo citar o documentário como um caso análogo.

Toda a indústria cultural vem operando com signos indiciais e, assim, provocando a formação e o desenvolvimento de consciências indiciais. Isto é: 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: a tônica consiste apenas em mostrar, indicar, constatar (COELHO, 1985, p. 70).

Por conta disso, é possível levarmos em consideração a importância da minissérie como uma prática simbólica de resistência, como uma forma de sair da zona de conforto e fugir dos programas rotineiros da emissora. Por isso, é necessário realçar a relevância de se inserir, na cultura de massa, um conteúdo que transgrida as mensagens tradicionais e

surpreenda o público que, por sua vez, já espera se deparar com as habituais mensagens prontas e padronizadas características do modelo de indústria cultural. Evidencia-se, ainda, que as mensagens apresentadas ao público são construídas, em sua maioria, a partir de reproduções e adaptações e, por este fator, muito do que é transmitido não sobressai aos olhos do telespectador. Sob esse ponto de vista, como afirma Bourdieu (1997), a televisão está inserida em um círculo vicioso de informação, onde tudo o que é dito é apenas um modo de apresentar o que já havia sido exibido anteriormente por outra emissora. Para alcançar uma boa audiência, é necessário entender o que o concorrente apresenta para que a informação seja replicada com pequenos diferenciais. Contrário a este cenário, existem aqueles que tentam quebrar o comodismo do círculo apresentado por Bourdieu (1997), fugindo das principais características desse meio, isto é, “os pequenos, os jovens, os subversivos, os importunos que lutam desesperadamente para introduzir pequenas diferenças nesse enorme mingau homogêneo imposto pelo círculo (vicioso) da informação” (BOURDIEU, 1997, p. 36).

Partindo do pressuposto que a televisão é uma das principais fontes de acesso à informação e ao entretenimento atualmente, é necessário entender o quanto este veículo é mais contraditório e diverso do que se supõe. Mesmo com os constantes avanços tecnológicos, o advento da internet e o aumento das vendas de canais por assinatura, a televisão aberta é o meio de comunicação mais presente no dia a dia dos brasileiros. Enquanto a população lê cerca de 1,8 livros por ano, boa parte das famílias possui no mínimo um aparelho televisivo³. Como caminho preferencial e majoritário para se chegar à informação, “a televisão tem uma espécie de monopólio de fato sobre a formação das cabeças de uma parcela muito importante da população” (BOURDIEU, 1997, p. 23).

Neste contexto, a TV exerce um importante papel no Brasil. Os sentimentos e memórias construídos pela mídia, e em especial por esse meio de comunicação de massa, passam a desenvolver um sentido de nacionalidade e pertencimento nos telespectadores, mediante o qual são construídos discursos comuns a toda a sociedade e identidade brasileiras (MUNGIOLI, 2009). Como apresenta Sodré (1971), os recursos audiovisuais constroem os processos de *projeção* (ato do espectador projetar os seus estímulos a partir dos personagens apresentados), de *identificação* (onde o público acaba se identificando com o que assiste e, a partir disso, tornando-se idêntico ao personagem e às suas qualidades) e, por fim, de *empatia* (onde o espectador se coloca no lugar do comunicador).

³ “A presença da televisão nos domicílios do País aumentou de 91,4% para 93% entre 2005 e 2006. O aparelho só perde para o fogão, existente em 97,7% das residências. A geladeira, no entanto, fica atrás da televisão em todo o País, com exceção da região Sul”. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/brasil/interna/0,,OI1907275-EI10361,00.html>, Acesso em: 17 de janeiro de 2015.

A memória construída pelas mídias se incorpora à memória coletiva compondo um quadro em que a própria identidade individual se constitui por meio das vivências mediadas pelos meios de comunicação de massa na medida em que as memórias trazidas por esses meios constroem um passado comum e sedimentam uma identidade que pode ser etária, grupal, nacional (MUNGIOLI, 2009, p. 7).

Além disso, segundo Sodré (1971), em decorrência dos avanços tecnológicos e ultrapassando a tecnologia das transmissões radiofônicas, a televisão já apresenta o jogo de imagens concretas ao telespectador, perdendo assim o caráter imaginativo presente nas narrações e nos recursos idiossincráticos construídos pelos rádios. “O fato de o espectador se deparar, no caso da televisão, com a imagem construída, não significa que a sua atenção esteja automaticamente estruturada pela imagem” (SODRÉ, 1971, p. 59). A realidade através das imagens, com seus significados estabelecidos pela TV, tendem a fazer com que o público fique desatento e descuidado com o que observa, cedendo espaço para a inserção da passividade associada ao termo indústria cultural. Muitas mudanças ocorreram desde então, todavia, nos primórdios dos estudos sobre a televisão, o espectador se colocava diante de uma programação que não necessitava de sua total atenção, tendo ela, na maioria das vezes, apenas uma função de passatempo que preenchia os tempos livres entre as atividades laboriosas.

Ainda assim, é necessário frisar que, mesmo sendo mais próxima à realidade do que à linguagem radiofônica, o jogo de imagens apresentados pelas transmissões televisivas podem não reproduzir fielmente o fato. Grande parte das emissoras brasileiras são empresas privadas que, por sua vez, exibem em seus programas os seus próprios discursos alimentando o poder e apresentando interesses mercadológicos, que não atendem necessariamente a demanda do público. Muitas matérias sensacionalistas já foram criadas, não com o intuito de informar ou elucidar, mas apenas gerar audiência e, conseqüentemente, se posicionar como um canal mais lucrativo para publicidade. Para Sodré (1971), as imagens apresentadas pelas transmissões são representações de pontos de vista que poderão evidenciar, de uma maneira impositiva, o seu modo de interpretar o real, seja através de um ângulo escolhido pelo *cameraman*, ou até mesmo através dos cortes estabelecidos pelos produtores e editores. A intromissão presente na produção da mensagem pode contribuir para reformulação do fato, distanciando-o da realidade de acordo com os interesses de quem os controla. A elaboração das informações apresentadas por este veículo pretende alcançar a todos de uma maneira indistinta, podendo assim, em alguns casos, deturpar características típicas de apenas parte de um grupo social, apresentando-a de uma forma homogênea a todos que assistem. Assim, a TV tem o poder de “fazer ver e fazer crer no que faz ver. Esse poder de evocação tem efeitos de mobilização” (BOURDIEU, 1997, p. 28) que são capazes de ocasionar diversos efeitos sociais que, em sua

maioria, são negativos. Segundo Bourdieu (1997), a criação de algo que pretenda alcançar a grande massa padroniza o seu conteúdo e empobrece a mensagem, a fim de englobar ao repertório de qualquer indivíduo – independente da sua formação – uma mensagem simplificada, podendo então ocasionar efeitos negativos de ordem social e política.

“De modo geral, dar ao público o que ele deseja é um chavão empregado pelos produtores de televisão do mundo inteiro, acentuadamente no Brasil” (SODRÉ, 1971, p. 68). O Índice Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) determina quantitativamente qual é o programa de mais sucesso em termos de audiência, definindo assim como serão construídas as programações das emissoras; estas, por sua vez, entram em uma corrida para decidir quem possui a maior aceitação, conquistada por meio de uma transmissão que apresente uma linguagem simples e que atinja todo e qualquer público independente dos seus interesses individuais. O índice de audiência tão buscado pelas grandes emissoras televisivas é o retrato do retorno financeiro acima de qualquer custo, como defendido pela teoria da Escola de Frankfurt a partir do termo indústria cultural. A visão das produções culturais como forma de obtenção de lucro tem seu veredicto através da aceitação da grande massa que, por sua vez, define qual programação se destacará em todo o universo das linguagens artísticas. A busca constante para se sobressair no IBOPE é o reflexo de quanto este meio de comunicação tem o poder de ser influenciado pela lógica comercial; como consequência, essa escolha poderá interferir na qualidade das produções, sendo provável “colocar em questão as condições mesmas da produção de obras que podem parecer esotéricas, porque não vão ao encontro das expectativas de seu público” (BOURDIEU, 1997, p. 38), como é o caso da minissérie *Capitu*, em comparação às outras produções da Rede Globo.

Destaca-se, ainda, que o grande público possui um irrefutável poder sobre as mensagens apresentadas, podendo definir o desenrolar de uma história ou até mesmo reduzir o tempo de exibição de uma produção (SODRÉ, 1971). Neste contexto, a relação do comunicador com o público evidencia a relação deturpadora da mensagem, onde a “televisão – mantendo-se na estreita dependência dos desejos do público – converte-se num organismo difusor de distorções, estereótipos e preconceitos sociais” (SODRÉ, 1971, p. 70).

Por conta disso, por todas as limitações impostas por este meio de comunicação, como por exemplo, o poder de interferir no assunto que será tratado e no tempo de exibição, a transmissão televisiva continua a despertar o interesse de muitos que desejam apresentar o seu rosto, sua fala e promover o seu nome. O fato de estar aparecendo no vídeo, independente do discurso e da qualidade do conteúdo, demonstra “claramente que não se está ali para dizer alguma coisa, mas por razões bem outras, sobretudo para se fazer ver e ser visto”

(BOURDIEU, 1997, p. 16). A “exibição narcísica” presente nas transmissões busca a todo instante elaborar conceitos de ideais de beleza e sucesso a fim de direcionar o público a seguir e aprovar interesses próprios da emissora.

Contrário ao discurso apresentado, é de fundamental importância evidenciar que a televisão, mesmo englobando uma ampla lista de características negativas – fundamentadas, por vezes, a partir do termo indústria cultural – é um meio de comunicação que não se limita aos conceitos de alienação e reificação tanto defendidos pela Escola de Frankfurt e consoante as perspectivas teóricas apresentadas por Bourdieu (1997) e Sodré (1971). Relativizar o discurso significa encarar a importância e a existência de frentes opositoras demarcadas pelos estudos culturais britânicos. É necessário não se limitar ao alinhamento generalista que separa a cultura de acordo com seu prestígio – apresentando, neste contexto, a televisão como um meio de comunicação inferior –, e encarar as transmissões televisivas como práticas culturais igualmente enriquecedoras. Assim, independente de hierarquias e legitimismo, a televisão, enquanto um meio de comunicação popular, requer a mesma atenção e prestígio que qualquer outro, ocupando ela a posição de canal que possui tanto signos indiciais – caracterizados pelo efêmero e pela ausência de pensamento crítico –, como propostas simbólicas e coerentes. A partir deste ponto de vista, a TV faz parte de um sistema de comunicação mais complexo e contraditório do que os discursos rotineiros. Nela existem propostas com características de ambas as perspectivas, que convivem mutuamente em um sistema plural e rico.

Dos programas exibidos nos canais da televisão aberta, destacam-se os que se propõem a construir narrativas serializadas. As histórias produzidas são contadas para o público através de diferentes modos, como as novelas, os seriados e as minisséries. Conforme apresentado por Poma (2009), os seriados são histórias que possuem os mesmos cenários e personagens, mas apresentam focos e problemas diferentes em cada exibição. Já as minisséries são elaboradas com o intuito de construir histórias prontas antes mesmo do início da sua produção. São exibidas em capítulos sequenciais, no entanto não correndo o risco de sofrerem alterações na trama de acordo com o desenrolar da história, como acontece habitualmente nas telenovelas.

As minisséries tiveram seu início na televisão brasileira em 1982, para ocupar o espaço de “seriados produzidos e exibidos pela Rede Globo no horário das 22 horas, criados para substituir os “enlatados” norte-americanos” (MUNGIOLI, 2009, p. 10). Para Mungiolli (2009), o público alcançado pelas programações exibidas neste horário já era considerado como mais interessado, informado, exigente e que buscava produções que apresentavam uma melhor qualidade estética, com narrativas desafiadoras e propostas ousadas. “De certa forma,

as minisséries brasileiras “herdaram”, em matéria de temas e de tratamento discursivo ficcional, as características de um horário destinado às grandes inovações e discussões” (MUNGIOLI, 2009, p. 11).

Assim, as minisséries brasileiras são importantes passos para a transformação da qualidade das modalidades artísticas que partem da serialização de histórias. De acordo com Mungiolli (2009), de 1982 até 2009 foram produzidas 85 minisséries pela Rede Globo de Televisão, sendo que em 1987, 1996 e 1997 não ocorreu nenhuma produção. Estas produções, além de apresentarem uma alta qualidade estética em comparação aos demais programas, são responsáveis por construir narrativas que contam a história do país, roteirizam histórias a partir de datas comemorativas⁴, ou apresentam ao público adaptações de grandes obras literárias às quais, até aquele momento, ele provavelmente não teve acesso⁵.

Ocupando o horário considerado adequado para o recebimento de temáticas inovadoras, a minissérie *Capitu* encontra um terreno fértil para lançar a sua linguagem diferenciada, os seus cenários ousados e seus personagens históricos. Adaptar uma obra literária, a exemplo de iniciativas anteriores e exitosas da Rede Globo, em um horário que historicamente está aberto a receber narrativas não convencionais, poderá ter sido o ponto de partida para a elaboração da proposta e para a motivação de apresentá-la ao grande público.

⁴ “Seja para a Rede Globo (aniversário de 20 anos em 1985: *Tenda dos Milagres*, *O tempo e o vento* e *Grande Sertão: Veredas*), seja para o país: 100 anos do fim do regime de escravidão (*Abolição*) e 100 anos de proclamação da república (*República*), 500 anos do descobrimento (*A muralha*, *A invenção do Brasil*, *Aquarela do Brasil*), seja para o aniversário de uma cidade (São Paulo): *Um só coração*, seja ainda para comemorar o centenário da morte de um escritor genial, Machado de Assis, por meio da minissérie *Capitu*”. (MUNGIOLI, 2009, p. 12).

⁵ “*Anarquistas, graças a Deus*, *Meu destino é pecar*, *A máfia no Brasil* e *Rabo de Saia* (1984), *O tempo e o vento*, *Tenda dos milagres* e *Grande sertão: veredas* (1985), *Memórias de um gigolô* (1986), *O primo Basílio* (1988), *Riacho Doce*, *La mamma* (1990), *O sorriso do lagarto* (1991), *Tereza Batista* (1992), *Agosto* (1993), *A madona de cedro*, *Memorial de Maria Moura*, *Incidente em Antares* (1994), *Engraçadinha: seus amores e seus pecados* (1995), *Dona Flor e seus dois maridos* e *Hilda Furacão* (1998), *Luna caliente* (1999), *A muralha* (2000), *Os Maias* e *Presença de Anita* (2001), *A casa das sete mulheres* (2003), *Mad Maria* (2005), *A pedra do reino* (2007), *Queridos amigos* e *Capitu* (2008)”. (POMA, VIEGAS, 2009, p. 6).

3 RECRIAR, TRANSFIGURAR, ADAPTAR

A elaboração de uma obra artística é um processo de criação que passa por infinitas modificações e que, sobretudo, não é encerrado quando apresentado o seu produto final. Como afirma Salles (2004), a arte coloca em discussão o próprio conceito de obra finalizada, cedendo lugar a uma metamorfose capaz de agregar diferentes contribuições acerca do que se quer apresentar. “Cai por terra a ideia da obra entregue ao público com a sacralização da perfeição. [...] A obra está sempre em estado de provável mutação” (SALLES, 2004).

O responsável pelo processo de (re)construção de uma ideia criativa, a partir de uma pré-existente, é visto como o motivador e transformador de pensamentos em algo palpável e concreto. Um artista, com seus conhecimentos, pensamentos, credos, e que vive em um momento histórico e social específico, faz parte desse processo de transmutação capaz de proporcionar novas visões sobre um mesmo enredo. É ele o responsável pela concretização de um produto, por meio das “transformações múltiplas na busca pela formatação da matéria de uma determinada maneira, e com um determinado significado. Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções” (SALLES, 2004, p. 27).

Adaptações de livros para audiovisuais, pinturas em músicas, poemas em livros, livros em coreografias, performances em histórias em quadrinhos: muitas são as possibilidades de recriar uma obra original. A arte, analisada como algo inacabado, permite ir ao encontro de contribuições que dão continuidade a pensamentos que não se limitam ao individualismo. A última página de um livro pode passar a ser encarada com a primeira de uma nova história, e tal história pode ser contada de diferentes formas.

A transmutação de uma obra de arte poderá ser feita através de diversas estratégias e processos artísticos. Dentre estes, destacam-se as adaptações da literatura para o audiovisual. “Desde o surgimento do cinema e, posteriormente, da televisão, a literatura tem servido de base e ponto de partida para várias das histórias contadas por meio dos meios audiovisuais” (FALCINI, 2010). A literatura, com suas singularidades de narrativas e estética, é repensada e atualizada através de roteiros, a fim de “chamar atenção dos primeiros espectadores para as novas mídias que começavam a surgir” (FALCINI, 2010).

Podem-se enunciar diversos motivos para o aumento de demanda das adaptações audiovisuais de obras literárias. O mais significativo deles decorre do fato de que a grande maioria das adaptações surgiu a partir dos livros mais vendidos no mercado editorial e do seu consequente sucesso de público/audiência. Atualmente, é comum nos depararmos com livros que viram um grande sucesso e, como consequência, o mercado audiovisual enxerga no êxito

editorial um bom caminho para a venda de ingressos nos cinemas. Todos os benefícios mercadológicos daí decorrentes, em sua maioria aproveitados pelos estúdios de Hollywood, acabam por evidenciar o aumento de adaptações já realizadas.

Por haver tamanha oportunidade, existem obras que são divididas em várias e sucessivas adaptações, como por exemplo, o livro *O Hobbit* de J. R. R. Tolkien com 350 páginas que, ao invés de ser exibido apenas em um longa-metragem, para a surpresa dos fãs foi dividido em três filmes. Existem muitas justificativas para essa decisão, mas, segundo Diogo Assis em matéria disponível no sítio UOL, “três [filmes] é demais? Se a pergunta for meramente financeira, a resposta é simples: não, porque dá muito dinheiro”. Como comprovação, em sua primeira parte foram arrecadados cerca de US\$ 1 bilhão, enquanto que para produzir as três partes do filme foram gastos US\$ 745 milhões. Assim, “questões relativas a mercado afetam alguns criadores e suas obras, e, provavelmente, seus processos deixam indícios de adaptações, segundo critérios externos” (SALLES, 2004, p. 47).

Indo além das produções dos grandes *best sellers* e sua consequente lógica de mercado, existem os que resistem ao modelo da máquina capitalista e aceitam o desafio de adaptar os clássicos da literatura, proporcionando a uma parcela de espectadores que esse conteúdo clássico seja exibido através de outros meios de comunicação. Neste contexto, encontra-se na história do cinema brasileiro diversas obras audiovisuais que tiveram como ponto de partida os enredos literários. A literatura torna-se uma fonte de inspiração para a criação audiovisual nacional onde, de acordo com a Tabela 3.1, é perceptível a grande quantidade de adaptações realizadas até o ano de 2003. Evidencia-se ainda que alguns livros chamaram tanto a atenção dos fazedores de cinema que foram adaptados mais de uma vez, conforme levantamento realizado por Saulete Paulina em sua dissertação de mestrado (2004, p. 101- 105):

Tabela 3.1 Filmes nacionais produzidos a partir da Literatura Brasileira

Obra Literária e Autor	Filme Adaptado e Diretor	Ano de Produção
<i>O Guarani</i> de José de Alencar	<i>O Guarani</i> foi dirigido no cinema por:	
	Antônio Leal	1908
	Benetti	1912
	Vittorio Capellaro	1916
	João de Deus	1920
	Vittorio Capellaro	1926
	Fauze Mansur	1979
	Norma Bengell	1997
<i>A Moreninha</i> de Joaquim	<i>A Moreninha</i> , dirigido por Antônio	1915

Manuel de Macedo	Leal	
<i>Inocência</i> de Visconde de Taunay	<i>Inocência</i> , dirigido por Vittorio Capellaro. <i>Inocência</i> , direção de Walter Lima Jr	1915 1983
<i>O Mulato</i> de Aluísio de Azevedo	<i>O Cruzeiro do Sul</i> , dirigido por Vitório Capellaro	1917
<i>A Viuvinha</i> de José de Alencar	<i>A Viuvinha</i> , dirigido por Luiz de Barros (ou Ítalo Dandini)	1916
<i>Lucíola</i> de José de Alencar	<i>Lucíola</i> , foi dirigido no cinema: Franco Magliani (ou Carlos Comelli) Alfredo Sternheim	1916 1975
<i>Quem conta um conto</i> , conto do livro de Cornélio Pires	<i>O Curandeiro</i> , dirigido por Antonio Campos	1917
<i>A Retirada de Laguna</i> de Alfredo D'Escagnolle de Taunay	<i>A Retirada de Laguna</i> , dirigido pelos irmãos Lambertini	1917
<i>O Grito de Ipiranga</i> libreto de Eugênio Egas	<i>O Grito de Ipiranga</i> , dirigido por Giorgio Lambertini	1917
<i>Heróis Brasileiros na Guerra do Paraguai</i> , libreto de Eugênio Egas	<i>Heróis Brasileiros na Guerra do Paraguai</i> , dirigido por Achilles e Giorgio Lambertini	1917
<i>A Derrocada</i> , conto de Leo Teixeira Leite Filho	<i>A Derrocada</i> , dirigido por Luiz de Barros (ou Teixeira Leite Filho)	1918
<i>Iracema</i> de José de Alencar	<i>Iracema</i> , dirigido no cinema por Vittorio Capellaro. <i>Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel</i> , dirigido em conjunto pelos cineastas por David Cardoso e Carlos Coimbra.	1919 1977
<i>Ubirajara</i> de José de Alencar	<i>Ubirajara</i> , dirigido por Luiz de Barros	1919
<i>O Caçador de Esmeralda</i> , poema de Olavo Bilac	<i>O Caçador de Esmeralda</i> , dirigido por Golfo Andalò	1920
<i>Os Faroleiros</i> de Monteiro Lobato	<i>Os Faroleiros</i> , dirigido por Miguel Milano	1920
<i>A Carne</i> de Júlio Ribeiro	<i>A Carne</i> , dirigido no cinema por: Felipe Ricci Guido Lazzarini	1925 1952
<i>O Cortiço</i> de Aluísio de Azevedo	<i>O Cortiço</i> , dirigido por Luiz de Barros <i>O Cortiço</i> , dirigido por Francisco Ramalho	1945 1979
<i>Elza e Helena</i> de Gastão Cruls	<i>A Sombra da Outra</i> , dirigido por Watson Macedo	1950
<i>Presença de Anita</i> , romance de Mário Donato	<i>Presença de Anita</i> , dirigido por Ruggero Jacobbi	1951
<i>O Comprador de Fazendas</i> , conto de Monteiro Lobato	<i>O Comprador de Fazendas</i> , dirigido por Alberto Pieralise	1951

<i>Meu Destino é Pecar</i> , romance de Suzana Flag (Nelson Rodrigues)	<i>Meu Destino é Pecar</i> , dirigido por Manuel Peluffo	1952
<i>Sinhá Moça</i> , romance de Maria Dezzone Pacheco Fernandes	<i>Sinhá Moça</i> , dirigido por Tom Payne	1953
<i>O Saci</i> , conto de Monteiro Lobato	<i>O Saci</i> , dirigido por Rodolfo Nanni	1953
<i>Floradas na Serra</i> romance de Dinah Silveira de Queiroz	<i>Floradas na Serra</i> , dirigido por Fábio Carpi e Maurício Vasquez	1954
<i>O Tempo e o Vento</i> de Érico Veríssimo	<i>O Sobrado</i> , Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes <i>Ana Terra</i> , dirigido por Durval Garcia	1956 1972
<i>A Nova Califórnia</i> , conto de Lima Barreto	<i>Osso, Amor, e Papagaios</i> , dirigido por Carlos Aberto de Souza Barros e César Mêmolo Jr.	1957
<i>Jeca Tatuzinho</i> , conto de Monteiro Lobato	<i>Jeca Tatu</i> , dirigido por Milton Amaral	1959
<i>Ganga Zumba</i> romance de João Felício dos Campos	<i>Ganga Zumba</i> , dirigido por Carlos Diegues	1963
<i>Vidas Secas</i> de Graciliano Ramos	<i>Vidas Secas</i> , dirigido por Nelson Pereira dos Santos	1963
<i>Os Sertões – Campanha de Canudos</i> , de Euclides da Cunha	<i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> , dirigido por Glauber Rocha <i>Guerra de Canudos</i> , dirigido por Sérgio Rezende	1964 1997
<i>A Hora e a Vez de Augusto Matraga</i> , de João Guimarães Rosa	<i>A Hora e a Vez de Augusto Matraga</i> , dirigido por Roberto Santos	1965
<i>Menino de Engenho</i> de José Lins do Rego	<i>Menino de Engenho</i> , dirigido por Walter Lima Jr.	1965
<i>O Padre e a Moça</i> , poema de Carlos Drummond de Andrade	<i>O Padre e a Moça</i> , dirigido por Joaquim Pedro de Andrade	1966
<i>O Iniciado do Vento</i> , conto de Aníbal Machado	<i>O Menino e o Vento</i> , dirigido por Carlos Hugo Christensem	1967
<i>Macunaíma</i> de Mário de Andrade	<i>Macunaíma</i> , dirigido por Joaquim Pedro	1969
<i>O Alienista</i> conto de Machado de Assis	<i>Azyllo Muito Louco</i> , dirigido por Nelson Pereira dos Santos	1970
<i>O Romanceiro da Inconfidência</i> de Cecília Meireles e <i>Autos da Devassa</i> de Tomás Antonio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto.	<i>Os Inconfidentes</i> , dirigido por Joaquim Pedro de Andrade	1972
<i>São Bernardo</i> de Graciliano Ramos	<i>São Bernardo</i> , dirigido por Leon Hirszman	1972
<i>A bagaceira</i> de José Américo de Almeida	<i>Soledade</i> , dirigido por Paulo Thiago	1976
<i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i>	<i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> ,	1976

de Jorge Amado	dirigido por Bruno Barreto	
<i>Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia</i> , de José Louzeiro	<i>Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia</i> , dirigido por Hector Babenco	1977
<i>Tenda dos Milagres</i> de Jorge Amado	<i>Tenda dos Milagres</i> , dirigido por Nelson Pereira dos Santos	1977
<i>A Dama do Lotação</i> , crônica de Nelson Rodrigues	<i>A Dama do Lotação</i> , dirigido por Neville d'Almeida	1978
<i>Eles não usam Black-Tie</i> , de Gianfrancesco Guarnieri	<i>Eles não usam Black-Tie</i> , dirigido por Leon Hirszman	1981
<i>Gabriela</i> , romance de Jorge Amado	<i>Gabriela</i> , dirigido por Bruno Barreto	1983
<i>Alguma coisa urgentemente</i> , conto de João Gilberto Noll	<i>Nunca fomos tão felizes</i> , dirigido por Murillo Salles	1983
<i>Verdes Anos</i> , conto de Luiz Fernando Imediato	<i>Verdes Anos</i> , dirigido por Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil	1983
<i>Memórias do Cárcere</i> , romance de Graciliano Ramos	<i>Memórias do Cárcere</i> , dirigido por Nelson Pereira dos Santos	1984
<i>A Hora da Estrela</i> , romance de Clarice Lispector	<i>A Hora da Estrela</i> , dirigido por Suzana Amaral	1985
<i>O Menino Maluquinho</i> , livro de Ziraldo	<i>Menino Maluquinho</i> , dirigido por Helvécio Ratton	1995
	<i>Menino Maluquinho 2 – a aventura</i> , dirigido por Fernand Meirelles e Fabrícia Alves Pinto	1998
<i>Lamarca: capitão da guerrilha</i> de Emiliano José e Oldack Miranda	<i>Lamarca</i> , dirigido por Sérgio Rezende	1994
<i>A via crucis do corpo</i> , livro de contos de Clarice Lispector	<i>O Corpo</i> , dirigido por José Antônio de Barros Garcia	1995
<i>Pixote nunca mais</i> , de Mara Aparecida Venâncio da Silva <i>Pixote – A lei dos mais forte</i> , de José Louzeiro	<i>Quem matou pixote?</i> Dirigido por José Joffily	1996
<i>Tieta do Agreste</i> , de Jorge Amado	<i>Tieta do Agreste</i> , dirigido por Cacá Diegues	1996
<i>O Que é Isso Companheiro?</i> de Fernando Gabeira	<i>O Que é Isso Companheiro?</i> dirigido por Bruno Barreto	1997
<i>O Homem Nu</i> conto de Fernando Sabino	<i>O Homem Nu</i> , dirigido por Hugo Carvana	1997
<i>A ostra e o vento</i> , de Moacir Lopes	<i>A ostra e o vento</i> , dirigido por Walter Lima Jr.	1997
<i>Policarpo Quaresma</i> , de Lima Barreto	<i>Policarpo Quaresma</i> , dirigido por Paulo Thiago	1998
<i>Caminhos dos Sonhos</i> de Moacyr Scliar	<i>Caminhos dos Sonhos</i> , dirigido por Lucas Amberg	1998
<i>Outras Histórias</i> , contos de Guimarães Rosa	<i>Primeiras Estórias</i> , dirigido por Pedro Bial	1999
<i>Canto dos Malditos</i> , de	<i>Bicho de Sete Cabeças</i> , dirigido por	2000

Austregésilo Carrano	Láis Bodansky	
<i>O Xangô de Baker Street</i> , romance de Jô Soares	<i>O Xangô de Baker Street</i> , dirigido por Miguel Farias Jr.	2001
<i>Auto da Compadecida</i> , de Ariano Suassuna	<i>Auto da Compadecida</i> , dirigido por Guel Arraes	2001
<i>Bufo & Spalanzanni</i> , de Rubem Fonseca	<i>Bufo & Spalanzanni</i> , dirigido por Flavio Tandellini	2001
<i>Lavoura Arcaica</i> , de Raduan Nassar	<i>Lavoura Arcaica</i> , direção de Luiz Fernando Carvalho	2001
<i>Bellini e a Esfinge</i> , de Tony Bellotto	<i>Bellini e a Esfinge</i> , direção de Roberto Santucci Filho	2001
<i>O Invasor</i> de Aquino Marçal	<i>O Invasor</i> , direção Beto Brant	2001
<i>Cidade de Deus</i> , de Paulo Lins	<i>Cidade de Deus</i> , dirigido por Fernando Meirelles	2002
<i>Sonhos Tropicais</i> , de Moacyr Scliar	<i>Sonhos Tropicais</i> , dirigido por André Sturm	2002
<i>Carandiru</i> , de Dráuzio Varella	<i>Carandiru</i> , dirigido por Hector Babenco	2003

Fonte: SIRINO, Salete Paulina Machado. Cinema Brasileiro: O cinema nacional produzido a partir da literatura brasileira e uma reflexão sobre suas possibilidades educativas [tese]. Paraná: Universidade Estadual de Ponta Grossa; 2004.

3.1 ALÉM DA FIDELIDADE

Adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição (STAM, 2006, p. 27).

Mesmo após um grande número de produções audiovisuais adaptadas, é comum encontrarmos pensamentos que relacionam as obras deste gênero como um “desserviço à literatura” (STAM, 2006, p.19). Muitos foram os avanços teóricos na área, mas é frequente presenciar discussões e críticas que insistem em levantar a questão da fidelidade da nova obra em relação ao texto-fonte como o principal fator para qualificá-la positivamente. Contudo, salienta-se que os possíveis diálogos construídos são capazes de revelar novas interpretações e despertar novas emoções a partir de uma mesma base narrativa.

Conforme relatado por Stam (2006), muitos são os preconceitos acerca das relações entre as duas artes: (1) a literatura carrega a aura de uma linguagem artística superior devido ao seu tempo de existência em relação ao audiovisual, logo, a presença de uma forma de arte considerada mais antiga deverá então, por consequência, ser venerada; (2) a *iconophobia*, fundamentada pela teoria platônica de rejeição das aparências; com “o preconceito

culturalmente enraizado contra as artes visuais” (STAM, 2006, p. 21); (3) a *logophilia* que aponta a literatura como a arte sagrada, que contém textos sagrados com “a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na religião do livro” (STAM, 2006, p. 21), (4) a dicotomia entre as duas linguagens artísticas, onde a ascensão do cinema representa o declínio da literatura e (5) “a carga de parasitismo” onde o audiovisual, visto como uma mera cópia perante a obra original, é considerado impuro por ter sido elaborado a partir de uma história já existente.

Adotar tais preconceitos acaba por reacender a noção de fidelidade como fundamental para a reelaboração de uma obra artística. Aceitar a fidelidade não permite enxergar que o próprio audiovisual, quando visto como uma linguagem intertextual, apresenta em sua história referências oriundas de muitas outras formas de arte. De acordo com Stam (2006), a intertextualidade – criada por Júlia Kristeva – e o dialogismo, apresentado por Mikhail Bakhtin, compreendem um texto-adaptado como uma recriação perpassada pelos possíveis diálogos existentes entre outros textos e leituras. “O “dialogismo” bakhtiniano se refere, em um sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura” (STAM, 2006 p. 28). Para Bakhtin (2003), as relações dialógicas são as principais formas de criação de um enunciado. Tudo o que é construído foi elaborado com base no que foi antes já produzido, como uma réplica montada por diálogos textuais.

Cada enunciado pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo: ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta (BAKHTIN, 2003, p. 297).

Mesmo partindo deste enfoque, muitas são as tentativas de hierarquizar as linguagens artísticas. Porém, a releitura de um texto não carrega a obrigação de estar limitada às discussões travadas pelo enredo original. A literatura deve ser analisada apenas como uma fonte de inspiração para a construção de uma adaptação apresentada em uma nova linguagem. Desobrigada a estar condicionada ao texto fonte, a adaptação não poderá mais ser vista como uma mera cópia. A própria hierarquia antes existente entre “cópia” e “original” é desconstruída por Derrida⁶ (STAM, 2006): para ele, o próprio “original” foi elaborado inicialmente a partir de um universo de ideias já existentes, conforme apresenta Robert Stam em *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006, p. 22):

⁶ Filósofo francês que apresenta após 1960 a teoria da desconstrução. “A desconstrução de Derrida, por exemplo, desfez binarismos excessivamente rígidos em favor da noção de “mútua imaginação”. A desconstrução também desmantela a hierarquia do “original” e da “cópia”. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido” (STAM, 2006, p. 22).

A crítica derridiana das origens é literalmente verdadeira em relação à adaptação. O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior; A Odisséia remonta à história oral anônima, Dom Quixote remonta aos romances de cavalaria, Robinson Crusoe remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue ad infinitum.

A partir desse ponto de vista, a originalidade e superioridade da literatura passa a ser encarada apenas com um mero preconceito temporal, com base na qualidade de muitas adaptações de grandes textos já feitas até hoje. Os conceitos direcionados às releituras são reformulados e derrubam qualquer posição axiomática das obras literárias (STAM, 2006). A autoridade literária perde sua posição que agora se compara com a mesma legitimidade da adaptação e, “sob uma perspectiva cultural, a adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e, de forma inédita, igualitárias” (STAM, 2006, p. 24).

Para além de inspiração, de acordo com Stam (2006), ao transformar uma história textual em narrativas imagéticas, o idealizador, com suas relações dialógicas, cria a possibilidade de apresentar ao público uma imaginação criada através da leitura e transformada em algo palpável, que se tornou real e viva. Transfigurar palavras em imagens, parágrafos em personagens reais, diálogos mudos em vozes, simboliza um serviço ao telespectador fazendo com que o mesmo possa enxergar e identificar a sua leitura em criações próximas à realidade.

Poder-se-ia falar em modelo de “possessão”, pelo qual o orixá (espírito) do texto literário desce até o corpo/cavaleiro da adaptação cinematográfica. O que alguns demonizaram como a incorporação grosseira do meio cinematográfico poderia ser “redimido” através do que Kamilla Elliott chama de “o modelo incarnacional”, isto é, a idéia cristã de que graças à adaptação a “Palavra” do romance é “feita Carne”, enquanto a Bíblia Judia (nos termos cristãos o “Velho Testamento”) é “realizada” pelo Novo Testamento do filme (STAM, 2006, p.27).

Assim, independente do público-alvo e da forma como foram reproduzidas, não são aceitas comparações entre as linguagens. São canais diferentes, atingem públicos distintos e foram produzidas seguindo ideias que podem ou não obedecer ao enredo original. Portanto, recriar uma proposta, com narrativas transformadas pelas inter-relações entre as artes e a literatura, evidencia que uma linguagem artística dispensa comparações quanto a sua fidelidade, como afirma Coelho:

Não cabe dizer que o filme, por exemplo, foi infiel ao livro, pois outra coisa não poderia acontecer. Também se revela irrelevante dizer que este filme foi menos ou mais fiel do que aquele: a única coisa que se pode dizer é que se trata de dois produtos diferentes, irremediavelmente (COELHO, 2003, p. 171).

Cabe salientar, ainda, que cada recriação apresentará não apenas as características do período em que foi escrito, como também da sua cultura de origem. A remontagem poderá ser

permeada por fatores ocasionados pela constante modificação cultural, pelos discursos sociais, a época em que está inserida, o público que será atingido, as tendências dominantes, o desafio de atualizar a história para o período contemporâneo ou de inserir as adaptações em cenários nacionais (STAM, 2006). Portanto, “o romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização” (STAM, 2006, p.50).

A adaptação é capaz de ser reproduzida, relida, transformada. Passar pelo crivo crítico ainda significa correr o risco de recair sobre o moralismo da suposta superioridade da antiga literatura. No entanto, ao analisar um texto-adaptado, deve-se levar em consideração questões que vão além da (in)fidelidade do autor. “A adaptação passa a ser vista como um fenômeno intermediário, amplo, uma incessante troca de referências, um irreprimível intercâmbio de repertórios e linguagens” (BULHÕES, 2012, p. 68). Neste contexto, uma obra artística deve ser considerada como inesgotável, ou seja, pode-se ler um livro ou assistir a uma minissérie, pode-se ler *Dom Casmurro* no século XIX ou assistir à *Capitu* no século XXI, o mesmo texto continuará sendo capaz de instigar e despertar sensações e opiniões distintas em cada uma das épocas. “Cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente” (STAM, 2000, p. 78).

3.2 O PROJETO DE LUIZ FERNANDO CARVALHO

Como exemplo desta gama de possibilidades para as adaptações audiovisuais de obras literárias, destacam-se as minisséries pertencentes ao Projeto Quadrante. Elas representam um novo modelo de *storytelling* que possui como um dos seus objetivos tornar ativo na memória dos telespectadores – rodeados a todo o momento pelos novos conceitos de mídia e linguagens artísticas – a importância da valorização da literatura brasileira.

Criado em 2006, o Projeto é uma aposta de Luiz Fernando Carvalho para recriar os clássicos da literatura nacional. Cineasta, diretor e idealizador de novas perspectivas e formas de construir produtos televisivos, Carvalho acredita na possibilidade de criar narrativas pouco convencionais e que não se baseiam em métodos simples, com histórias artificiais e industriais. Segundo ele, é uma forma não convencional de se fazer televisão que propõe a quebra dos modelos pré-estabelecidos pelo cinema estadunidense, construída com narrativas reflexivas e personagens humanizados. Como afirma em entrevista feita pela Folha de São Paulo, Luiz Fernando Carvalho acredita na possibilidade de apresentar uma linguagem

diferenciada através do veículo de comunicação mais presente no dia a dia da sociedade brasileira.

Pertenço ao grupo daqueles que acreditam que o público não é burro, mas doutrinado debaixo de um cabresto de linguagem. Luto contra isso. Sabendo da dimensão que a televisão alcança no Brasil, tratá-la apenas como diversão me parece bastante contestável. Precisamos de diversão, mas também precisamos nos orientar e entender o mundo (CARVALHO, 2007).

Afastando-se das narrativas formais e lineares, o Projeto foi idealizado com base na releitura de obras literárias de autores regionalistas para a linguagem televisionada. Nomeada como Quadrante, a proposta abarca os quatro cantos do Brasil, de norte a sul e de leste a oeste, a partir de quatro adaptações: *A Pedra do Reino*, baseada na obra de Ariano Suassuna (1971), *Capitu*, inspirada em *Dom Casmurro* de Machado de Assis (1890), *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum (2000) e *Dançar Tango em Porto Alegre*, de Sérgio Faraco (1998).

Além de ressaltar a importância e a relevância que os populares clássicos tiveram e ainda têm para a cultura brasileira, o projeto foi construído a partir de bases educacionais. A adaptação de cada história foi viabilizada através de uma equipe formada por talentos locais, a partir do encontro com a obra literária que representou o estado onde aconteceu a produção. Os trabalhadores inseridos na produção das minisséries – elenco e mão-de-obra – passaram por capacitações e oficinas, com o objetivo de não só participar da produção televisiva, como também contribuir para a sua formação, a fim de incentivar as produções artísticas independentes. A ideia principal na elaboração do projeto é proporcionar um encontro entre as diferentes culturas do Brasil, promover uma sensibilização e, após o término da proposta, como afirma Carvalho em entrevista disponível no canal Globo Ciência, “deixar lá uma pequena estrutura constituída de forma com que aqueles talentos e aqueles artesãos possam dar continuidade aos seus trabalhos” (CARVALHO, 2008).

A escolha das obras literárias a serem adaptadas foi pensada a partir da proposta de apresentar a diversidade cultural brasileira. Longe dos moldes estabelecidos pela dramaturgia clássica, o projeto foi construído a partir da descentralização do eixo Rio-São Paulo e dos produtos de exportação. Assim pretendeu Luiz Fernando Carvalho ao escolher histórias que retratam o nordeste (*A Pedra do Reino*, Paraíba), o Rio de Janeiro do século XIX (*Dom Casmurro*), o norte do Brasil (*Dois Irmãos*, Amazônia) e a temática gaúcha (*Dançar Tango em Porto Alegre*, Rio Grande do Sul).

Há uma grande quantidade de informação estrangeirada todos os dias e que vai nos despersonalizando. Ficamos querendo saber quem somos nós, enquanto que tudo, parece, tudo vai se esvaindo. Há uma necessidade natural da geração mais nova de entender e lutar pelo o que é o Brasil (CARVALHO, 2006).

Indo além dos principais objetivos propostos pelo idealizador do projeto, destaca-se a oportunidade que as adaptações de clássicos da literatura têm de conseguir alcançar um público que até aquele momento não havia apresentado interesse pela obra original. É uma forma de democratizar os bens culturais e facilitar o acesso, a compreensão e a apropriação de produtos que passam a fazer parte da consciência crítica do telespectador. Segundo Paiva (2007, p.18), citado por Marques (2009, p.16), “as obras literárias reproduzidas pela televisão brasileira têm a possibilidade de chegar a lugares e pessoas que as obras originais não alcançam”. Ampliar a distribuição das histórias propostas, significa criar novas possibilidades de caminhos, fazendo com que os brasileiros participem, consumam e conheçam os marcos da literatura brasileira e as realidades regionais.

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, está ainda abandonado (CARVALHO, 2006).

Neste contexto, a construção do Projeto Quadrante possui grande importância por apresentar ao telespectador produtos culturais não convencionais na emissora em que eles estão inseridos. E, para além da inovação, Luiz Fernando Carvalho conseguiu contribuir para o reconhecimento da cultura brasileira, posicionando-se contra as exportações das ficções seriadas estrangeiras que tomam conta da programação habitual. Como reconhecimento do trabalho desenvolvido, o projeto conseguiu angariar diversos prêmios internacionais em 2009 com a minissérie *Capitu*, como: Melhor Fotografia – Prêmio ABC, Creative Review Best in book, Design & Art Directors e Cannes Lions RP Digital – Mil Casmurros.

Contudo, até o momento apenas duas das minisséries propostas foram ao ar. *A Pedra do Reino*, em 2007, e *Capitu*, em 2008. A primeira proposta do Projeto Quadrante foi exibida em cinco capítulos, entre os dias 12 e 16 de junho de 2007, às 22 horas. A história de Ariano Suassuna, com seus personagens marcantes e com o cenário do sertão, foi filmada em Taperoá, na Paraíba. A produção da minissérie fomentou uma transformação no entorno das locações. A equipe foi formada por meio da sensibilização de trabalhadores, pedreiros, artesãos, costureiras, marceneiros, etc, que participaram das atividades propostas e contribuíram para a montagem do produto cultural.

Após a primeira adaptação, surge então a recriação de *Dom Casmurro*. O clássico, escrito em 1889 e publicado no ano seguinte, é considerado um dos mais importantes livros da literatura nacional, legitimado pelo seu sucesso de crítica e de leitores. Neste contexto, evidencia-se que, dentre as adaptações audiovisuais que partiram da literatura brasileira, destacam-se as que foram inspiradas na obra de Joaquim Maria Machado de Assis, como é o

caso de *Capitu*. Nascido no Rio de Janeiro em 1839, Machado de Assis tornou-se um grande nome da literatura nacional. Carregadas de mistérios e originalidade, as obras de Machado dedicam-se a duas escolas literárias, tendo sua fase ligada ao romantismo e outra ao realismo. Romancista, cronista e jornalista, foi um dos autores brasileiros que mais inspirou e acendeu o desejo de cineastas a produzirem releituras a partir de suas narrativas.

Tabela 3.2 Adaptações audiovisuais a partir das obras literárias de Machado de Assis

Obra Literária	Filme Adaptado e Diretor	Ano de Produção
<i>Helena</i>	<i>Helena</i> , dirigido por Manoel Carlos	1952
	<i>Helena</i> , dirigido por Herval Rossano	1975
	<i>Helena</i> , dirigido por Denise Sarraceni, José Wilker e Luiz Fernando Carvalho	1987
<i>Iaiá Garcia</i>	<i>Iaiá Garcia</i> , "diretor não identificado"	1953
	<i>Que estranha forma de amar</i> , dirigido por Geraldo Vietri	1978
	<i>Iaiá Garcia</i> , dirigido por Sérgio Galvão	1982
<i>Noite de Almirante</i>	<i>Esse Rio que Eu Amo</i> , dirigido por Carlos Hugo Christensen	1960
<i>Dom Casmurro</i>	<i>Capitu</i> , dirigido por Paulo Cesar Saraceni	1968
	<i>Dom</i> , dirigido por Moacyr Góes	2003
	<i>Capitu</i> , dirigido por Luiz Fernando Carvalho	2008
<i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i>	<i>Viagem ao Fim do Mundo</i> , dirigido por Fernando Coni Campos	1968
	<i>Brás Cubas</i> , dirigido por Júlio Bressane	1985
	<i>Memórias Póstumas</i> , dirigido por André Klotzel	2001
<i>O Alienista</i>	<i>Azyllo Muito Louco</i> , dirigido por Nelson Pereira dos Santos	1971
	<i>Vila do Arco</i> , telenovela dirigida por Luiz Gallon	1975
	<i>O Alienista e as Aventuras de um Barnabé</i> , dirigido por Guel Arraes	1993
<i>Um Homem Célebre</i>	<i>Um Homem Célebre</i> , dirigido por Miguel Faria Jr.	1974
<i>A Cartomante</i>	<i>A Cartomante</i> , dirigido por Marco Farias	1974
	<i>A Cartomante</i> , dirigido por Domingos de Oliveira e Regina Duarte	1974

	<i>A Cartomante</i> , dirigido por Wagner de Assis e Pablo Uranga	2003
	<i>A Cartomante</i> , dirigido por Wagner de Assis e Pablo Uranga	2004
<i>Confissões de uma Viúva Moça</i>	<i>Confissões de uma Viúva Moça</i> , dirigido por Adnor Pitanga	1975
<i>A Missa do Galo</i>	<i>A Missa do Galo</i> , dirigido por Nelson Pereira dos Santos	1982
<i>Quincas Borba</i>	<i>Quincas Borba</i> , dirigido por Roberto Santos	1987
<i>A Causa Secreta</i>	<i>A Causa Secreta</i> , dirigido por José Américo Ribeiro	1972
	<i>A Causa Secreta</i> , dirigido por Sergio Bianchi	1994
<i>Trio em Lá Menor</i>	<i>Trio em Lá Menor</i> , dirigido por Luciano Sabino	1999
<i>Pai Contra Mãe</i>	<i>Quanto Vale Ou é Por Quilo</i> , dirigido por Sérgio Bianchi	2005
<i>A Causa Secreta e Um Esqueleto</i>	<i>A Erva do Rato</i> , dirigido por Júlio Bressane	2008

Dentre as adaptações de Machado de Assis, a segunda minissérie do Projeto Quadrante foi exibida pela Rede Globo entre 9 e 13 de dezembro de 2008. Considerada como uma homenagem ao centenário da morte de Machado, a adaptação apresentou uma narrativa carregada de encantos e desafios, como afirma Manoel Carlos (1967), escritor dedicado a telenovelas brasileiras, em uma entrevista feita por Hélio de Freitas Guimarães para sua tese de doutorado (1995):

Nada assim que representasse um acontecimento, você fazendo o maior escritor brasileiro. Quando os americanos fazem um Hemingway, fazem um Steinbeck, fazem Scott Fitzgerald, é sempre um grande filme. Machado não é empolgante. Machado é um gênio, Machado é para ser lido. Eu sugeri à Globo [...] fazer dez, vinte contos de Machado de Assis, um entrando pelo outro. Aí dá para fazer coisas ótimas. Mas pegar Dom Casmurro, Quincas Borba, Esaú e Jacó... (GUIMARÃES, 1995).

Todavia, o primeiro impacto sobre o Projeto Quadrante não foi o esperado. Após a minissérie baseada na obra de Ariano Suassuna não alcançar a audiência prevista (atingindo, em sua estreia, uma média 12 pontos de IBOPE e caindo rapidamente em seu segundo dia de exibição para 9.4⁷), a Rede Globo promoveu estratégias de divulgação em diversas plataformas para que *Capitu* não tivesse o mesmo declínio desastroso. Além de englobar o

⁷ “A microssérie corre o risco de se transformar num dos maiores fiascos de audiência da Globo dos últimos tempos”. Disponível em: <http://exclusivo.terra.com.br/interna/0,,OI1690342-EI1118,00.html>. Acesso em: 06 de dezembro de 2014.

teatro, a televisão e a literatura em uma única produção alcançando diferentes públicos, foram realizadas parcerias com a RBS TV e a criação de uma estratégia nomeada *Capitu Crossing*.

De acordo com Gonzaga (2012), para divulgar a minissérie e apresentar a proposta, foram distribuídos cerca de dois mil DVDs em diferentes localidades do Brasil – Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Recife e Belo Horizonte – contendo imagens inéditas sobre a obra, trailers e instruções para acessar um site exclusivo onde cada pessoa poderia postar suas opiniões e trechos da história. Após assistir ao DVD, o público foi instruído a deixar o material em um outro local para que pudesse atingir o maior número de interessados. Dos comentários disponíveis no site, foi possível encontrar também histórias curiosas como, por exemplo:

O de uma moça que encontrou o DVD no banheiro do salão de beleza e achou um absurdo ninguém do salão querer assisti-lo com medo que fosse acontecer algo como no filme de terror *O Chamado*, no qual quem assiste a um determinado filme morre em sete dias. Tal filme de terror é muitas vezes citado e outras pessoas desistiram de pegar o DVD justamente por lembrar-se da história (GONZAGA, 2012, p.72).

Além do *Capitu Crossing*, foi idealizado para auxiliar na divulgação da minissérie o projeto Mil Casmurros. A proposta acontecia em um site exclusivo onde anônimos e famosos faziam a leitura de mil trechos da história. A leitura coletiva propõe a apresentação das diversas possibilidades de visões de uma mesma obra, sendo a minissérie apenas uma forma de adaptação.

No entanto, mesmo tendo uma audiência superior à obtida pela *Pedra do Reino*, toda a estratégia adotada por *Capitu* não foi capaz de sustentar os níveis no IBOPE. Por apresentar um novo modelo de narrativa não encontrado com frequência nas programações, *Capitu* demonstrou não possuir um grande apelo junto à audiência massiva que esperava encontrar uma história mais previsível, a exemplo das novelas, e não narrativas como a de Machado de Assis, pouco familiares à maioria dos telespectadores. Para além disso, salienta-se que a audiência conquistada por ela não deve ser jamais comparada com a de outras atrações exibidas na mesma faixa de horário, pois a minissérie pode não ter sido elaborada com o intuito de atingir todo e qualquer público que estava a postos no sofá, mas sim apenas aqueles que foram realmente conquistados pela temática da proposta. Como afirma Bourdieu (1997) um enunciado reproduzido por quaisquer meio de comunicação nem sempre será transmitido com o objetivo de atingir a todos.

O que tenho a dizer está destinado a atingir todo mundo? Estou disposto a fazer de modo que meu discurso, por sua forma, possa ser entendido por todo mundo? Será que ele merece ser entendido por todo mundo? Pode-se mesmo ir mais longe: ele deve ser entendido por todo mundo? (BOURDIEU, 1997, p. 18).

Além disso, ao transformar uma obra-prima da literatura clássica, erudita e canônica, para um universo jovem, acessível e pop, mesmo não alcançando a audiência prevista pela emissora Rede Globo⁸, a minissérie fomentou diversas críticas e comentários na imprensa. Muitas foram as exposições de ideias a respeito da construção de *Capitu*; de todas, destaca-se a crítica do jornalista Diogo Mainardi⁹, publicada pela revista *Veja* em 17 de dezembro de 2008. Nela, Mainardi aborda a minissérie sob a chave de uma suposta traição à real história de Machado de Assis.

Machado de Assis é Bentinho. Nós somos Capitu. A analogia é simples: nós abastardamos a obra de Machado de Assis. No centenário da morte do escritor, Dom Casmurro e seus outros romances perderam qualquer sinal de paternidade machadiana. Eles parecem gerados por Escobar, o amante de Capitu.

Luiz Fernando Carvalho, diretor da série televisiva *Capitu*, é o mais perfeito Escobar que surgiu até agora. Seu Dom Casmurro tem nariz de Luiz Fernando Carvalho, tem a mentalidade de Luiz Fernando Carvalho. Nada nele recorda o Dom Casmurro de Machado de Assis, apesar de reproduzir diálogos do romance (MAINARDI, 2008, p. 181).

Com seu característico tom irônico, o jornalista levanta um questionamento a respeito da infidelidade de Luiz Fernando Carvalho – “o mais perfeito Escobar que surgiu até agora” – ao apresentar *Capitu* através de uma minissérie “marcada por um tratamento que pode ser considerado anticanônico, “desobediente” em relação ao romance de Machado de Assis” (BULHÕES, 2012, p. 60).

Conforme destacado anteriormente, a suposta fidelidade evidenciada por muitos ao se depararem com adaptações é o principal fator para construir uma análise sobre uma produção artística adaptada. Segundo o argumento de Mainardi, a minissérie não conseguiu retratar a história de Machado de Assis de acordo com o seu “universo literário”, mas reconstruiu o seu enredo original a partir do estilo do diretor Luiz Fernando Carvalho.

Por isso, vale destacar, ainda, que o texto recriado é construído com base na estética e na fisionomia estilista do novo autor (STAM, 2006). Mesmo ocasionando modificações na história, como por exemplo, na ordem das cenas, na ausência de personagens e em eventos retirados da remontagem, sobre a adaptação não recairá à sombra da infidelidade, como ironiza Diogo Mainardi em sua crítica. O nariz e a mentalidade de Dom Casmurro presentes

⁸ A Rede Globo apresentou uma meta de 20 pontos no Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE). Contudo, a minissérie alcançou uma média de 15 pontos de audiência, sendo considerada razoável em relação a outros programas exibidos no mesmo horário. Informações disponíveis em <https://pppaudienciadatv.wordpress.com/2012/02/18/audiencia-detalhada-da-minisserie-capitu/>. Acesso em: 17 de janeiro de 2015.

⁹ Produtor e escritor, Diogo Mainardi é colunista da Revista *Veja* desde 1999. Conhecido pelo seu tom irônico e por suas colunas semanais voltadas para a política brasileira, Mainardi se empenha em criticar o governo de esquerda e acentua o seu lado cético.

na minissérie *Capitu* não poderiam ter características diferentes das referências estéticas de seu (re)criador, já que a adaptação nada mais é do que a transformação do texto de Machado de Assis a partir do olhar de Luiz Fernando Carvalho, tendo ele assim construído a nova narrativa a partir da sua interpretação e da sua imaginação de acordo com as inspirações da obra original de 1890.

Ao término da minissérie, as duas outras exibições previstas no Projeto Quadrante não foram ao ar. Por destoar da estética televisiva hegemônica, a produção de *Dançar Tango em Porto Alegre* e *Dois Irmãos* foi interrompida, possivelmente, devido às críticas negativas e ao baixo índice de audiência das iniciativas anteriores que, em contrapartida, aumenta quando confrontada com os índices obtidos pelas obras mais afeitas aos padrões estéticos industriais, já bem aceitos pelo grande público. Como afirma Rudiger:

O fenômeno consiste em produzir ou adaptar obras de arte segundo um padrão de gosto bem-sucedido e desenvolver as técnicas para colocá-las no mercado. A colonização da publicidade pouco a pouco o tornou mecanismo de mediação estética do conjunto da produção mercantil, momento este em que a produção cultural toda é forçada a passar pelo filtro da mídia enquanto máquina de publicidade (RUDIGER, 2001, p. 138).

4 O GÊNERO TELEVISUAL

4.1 A CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM TELEVISIVA NO BRASIL

Atores selecionados, personagens apresentados, trilha sonora escolhida e campanhas de lançamento impulsionadas nos mais diversos canais de comunicação. Assim tem início o processo de apresentação ao público da nova atração que está por vir em uma emissora televisiva. As críticas já começam a surgir e as expectativas sobre a trama tomam conta dos comentários gerais. Muitos telespectadores, já acostumados com a história que está se despedindo das telas, deixam de lado a atração que a antecede e embarcam na nova aventura que se iniciará em breve.

Esse é o processo de criação e inserção de uma nova estrutura seriada na televisão. O público, que hoje assiste diariamente à programação do meio de comunicação mais popular do século XXI, foi apresentado à televisão no Brasil na década de 1950, quando o primeiro estúdio foi fundado em São Paulo, por Assis Chateaubriand. Em 18 de setembro de 1950, no momento em que o rádio possuía o título de canal mais popular de entretenimento no país, a TV Tupi-Difusora – primeira emissora televisiva da América Latina – é inaugurada com uma programação que não conseguia atingir o grande público. Em função dos preços dos aparelhos televisivos, que custavam cerca de três vezes mais do que um simples rádio e por pouco não alcançavam o valor de um automóvel (PRIOLLI, 1985), a programação exibida possuía um caráter erudito, a fim de atender às necessidades daqueles que poderiam ter acesso à tecnologia. Mesmo com a “enorme precariedade, que forçava os produtores a uma improvisação sempre oscilante entre a genialidade e o ridículo” (PRIOLLI, 1985, p. 22) a televisão apresentava diariamente, através dos aparelhos instalados nas casas dos mais afortunados, uma programação composta por teatro clássico, debates políticos, música erudita, entre outros.

Devido ao grande avanço e à aceitação de que as transmissões radiofônicas desfrutavam no país, naquela época muito do que se apresentava nas programações televisivas era elaborado tendo o rádio como uma fonte de inspiração. Enquanto nos Estados Unidos a televisão sofreu uma grande influência da linguagem cinematográfica, em virtude da forte indústria já instalada no país, a televisão brasileira é construída com uma grande herança da estrutura radiofônica, carregada pelos seus modos próprios de produção, seus atores e técnicos. Assim, a TV importa do rádio “procedimentos técnicos, esquemas de programação, ideias e mão-de-obra. Programas como os humorísticos “PRK-30” e “Balança, mas não cai”,

ou o jornalístico “Repórter Esso”, logo ganharam sua versão televisiva” (PRIOLLI, 1985, p. 22). A intensidade da inspiração foi tão grande que o próprio diferencial presente na linguagem imagética foi deixado de lado, cedendo lugar a uma grande preocupação com as narrações e as técnicas de áudio. Como consequência, supunha-se que uma dona de casa, ao assistir a sua telenovela, poderia deixar o seu aparelho ligado e acompanhar o desenrolar de toda a história enquanto preparava o jantar da sua família.

Tendo em vista tais antecedentes, nos primórdios da TV no Brasil muito do que era produzido apresentava uma estética simples e até mesmo amadora. Ao mesmo tempo, as atrações eram criadas sem a influência de modelos prontos, fazendo com que a criatividade superasse as condições precárias que estavam à disposição dos poucos profissionais. “Ao errar um movimento de câmera, descobria-se como fazer um corte ou trabalhar um plano. Quando as câmeras não tinham jogo de lentes para produzir o zoom, este era obtido quando o operador subia degraus de uma escada” (BARACHO, 2007, p. 7). Os profissionais da área eram, em sua maioria e de forma simultânea, radialistas/atores, radialistas/sonoplastas e radialistas/diretores, e o acúmulo de funções tanto poderia atrapalhar o próprio resultado final dos produtos, como aflorar talentos e contribuições partindo dos erros e estímulos para encontrar diferentes soluções improvisadas.

Durante a década de 1950, poucos profissionais eram inseridos nesse meio. As capacitações ainda não tinham tomado força e, por conta disso, as produções passavam por dificuldades constantes. Os interessados em contribuir para a consolidação do meio aprenderam “a fazer TV” com o desenrolar das suas atividades diárias. “Como a televisão brasileira surgiu poucos anos depois das emissoras norte-americanas e europeias, não existiam modelos prontos que servissem de guia tanto para a implementação da nossa TV como para suas atividades cotidianas de produção” (BARACHO, 2007, p. 7-8).

Para Baracho (2007), nesta época, as atrações enfatizavam as características regionais, pois as programações só eram exibidas nas localidades alcançadas pelas antenas de transmissão. Com o passar do tempo, o surgimento das transmissões via satélite e sua popularização, as demandas pelas atrações começaram a crescer e, posteriormente, a abertura do novo mercado começou a chamar a atenção dos interessados a ingressarem neste caminho profissional. Com as exibições sendo pensadas com o intuito de alcançar o público nacional, deixando de lado o caráter único de cada localidade do país, as emissoras passam a buscar um modelo padrão. A nova forma de produzir televisão no país deixa de lado o regionalismo presente em cada canto do Brasil e cede lugar ao “golpe final para quem sonhava em reanimar

alguma produção local, que pudesse competir com a programação principal” (BARACHO, 2007, p. 13).

Vale frisar que a televisão registrou, desde o seu início e antes mesmo de alcançar o grande público, a presença constante de anunciantes e materiais publicitários que garantiam o fortalecimento deste novo canal de comunicação. É de suma importância apontar que todas as transmissões eram viabilizadas pela interferência do capital e, além disso, toda a estrutura havia sido pautada pelos interesses de mercado, com uma visão comercial que pretendia incentivar o consumo em massa.

Com o passar do tempo, outras emissoras foram criadas e novas tecnologias começaram a propiciar maior qualidade nas produções. Pode-se dizer que todo o processo de melhorias e profissionalização do setor teve seu início durante a ditadura militar. A televisão torna-se um meio de comunicação mais acessível à grande massa e, pelo fato de o Governo Militar enxergar este canal como um aliado na disseminação de sua ideologia, os investimentos neste sistema passam a crescer cada vez mais. Segundo ANDRADE (2002, p. 20-21 apud RESENDE, 2008, p. 4):

O sistema de TV serviu ao regime militar dando a ele uma cara e um instrumento de comunicação impositiva, linha única de cima para baixo, tendo o povo como massa pacífica bombardeada pelos “podes” e “não podes” dos militares e seus seguidores. Ao mesmo tempo, serviu-se do regime militar, engordando sua estrutura, atraindo fatia cada vez maior das verbas publicitárias e aproveitando-se de facilidades para se modernizar (importações facilitadas, isenções de taxas e impostos, uso de serviços públicos como antenas repetidoras, etc.).

A partir da sua popularização, e ao mesmo tempo em que a censura torna-se mais presente no dia a dia da população, através do Ato Institucional nº 5 de 1968 que regeu o Brasil durante 20 anos, surge a Rede Globo de Televisão, fundada em 1965 no Rio de Janeiro. Após a criação daquela que viria a ser a maior emissora do país, a produção televisiva passa por constantes modificações a fim de ultrapassar a linguagem improvisada construída a partir das inspirações obtidas através do rádio. Como afirma BARACHO (2007, p. 6), “sem dúvida, a televisão que emergiu na década de 1970 rompeu com o antigo modo de fazer televisão, que vinha da época das primeiras emissoras, fortemente influenciadas pelo rádio”. Os modos de produzir TV no país se deparam com um grande aperfeiçoamento e com o desafio de levar o conteúdo para os telespectadores localizados nas cidades mais distantes do Brasil. “Daquela década em diante, a nova forma de fazer televisão foi constantemente aperfeiçoada, para atingir um público sempre maior, mesmo nos locais mais remotos, e garantir mercado, no exterior, para a produção televisiva brasileira” (BARACHO, 2007, p. 6).

Ainda assim, mesmo com os constantes aperfeiçoamentos tecnológicos que passaram a enriquecer cada vez mais as produções, a TV carregou por décadas o rótulo de canal industrial com seus produtos massificados e alienadores. Sob este ponto de vista, uma vez que a TV está inserida em um sistema de comunicação que apresenta como principal objetivo a obtenção de lucro, e que não teria por finalidade acrescentar ao repertório do telespectador informações úteis e com um maior refinamento (sobretudo se comparada, por exemplo, ao cinema e a literatura), durante muito tempo advogar a favor da televisão era sinônimo de ser alvo de críticas. “O descaso pela televisão resultaria do fato de a ela não ser atribuída importância como tema de estudo, vista como meio de massa, pouco nobre, com prestígio muito menor que o do cinema” (BARACHO, 2007, p. 12).

É muito comum, ainda hoje, nos depararmos com esse conceito negativo adquirido pela TV nos últimos tempos, e com o preconceito contra aqueles que defendem a qualidade da linguagem e perspectiva televisivas. Uma provável hipótese para explicar a disseminação desse discurso pode estar na mudança do perfil da programação disponibilizada. Com a difusão do conteúdo, antes restrito apenas à classe alta, a TV – agora com um preço mais popular – consegue modificar a imagem de arte superior conquistada no início de suas atividades. O público de classe alta, que agora não é o único que tem fácil acesso aos aparelhos, passa a encarar as programações propostas pelas emissoras como uma transmissão com conteúdo insignificante, com argumentos limitados e com uma estética inferior comparada às demais formas de arte, mudança essa que tem seu início a partir do momento que a televisão passa a ser acessível às classes mais baixas.

Contrário ao discurso que inferioriza a qualidade da TV brasileira, como apresenta MACHADO (2003, p. 10), “eis por que se pode amar a televisão sem necessariamente precisar fazer concessões a qualquer espécie de banalidade e sem correr o risco de se passar por ignorante”. Neste âmbito, é viável qualificá-la positivamente em comparação a outras linguagens artísticas. A televisão, tanto quanto o cinema ou a própria literatura, apresenta em seu histórico obras que caíram no gosto popular por serem inseridas no contexto da indústria cultural (MACHADO, 2000). Atualmente, as grandes produções hollywoodianas lotam as salas de cinema do mundo inteiro e, dia após dia, os best-sellers demonstram o lucrativo negócio de um número infinito de obras literárias colocadas à venda nas livrarias. Ao mesmo tempo, toda linguagem artística, independente da sua natureza, carrega em si um inegável potencial de inovação. Não poderia ser diferente com a televisão, meio de comunicação que, desde 1950, veicula uma programação diversificada e que engloba desde banalidades a propostas mais arrojadas. Por isso, como propõe Machado (2003), toda reflexão deve

ultrapassar o discurso construído e arraigado pelo senso comum, cedendo lugar àquele que apresenta a TV como um meio de comunicação que consegue apresentar em sua estrutura uma linguagem criativa, ocasionalmente inovadora, que articula e expressa os pontos de vista de um determinado grupo social, “um dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os voos de sua imaginação” (MACHADO, 2000, p. 11).

Mesmo após 65 anos de história, a população conhece muito pouco do que foi produzido exclusivamente para a TV no Brasil. As atrações que permaneceram na memória dos telespectadores, em sua maioria, são aquelas consideradas “inferiores” comparadas a outras linguagens artísticas.

Se rememorarmos em nossas cabeças a história do cinema, imediatamente pensaremos em coisas como *Intolerância*, *Potemkin*, *Cidadão Kane*, *Morienbad*, *2001*, pontos de referência inevitáveis para se pensar a chamada sétima arte. O músico olha retrospectivamente para a história da música e imaginariamente ouve coisas como a *Arte da fuga*, de Bach, os últimos *Quartetos* de Beethoven, os *Estudos* de Debussy, as *Bagatelas*, de Webern. Olhamos para a história da televisão e vemos o que? Não vemos nada, a não ser lixo. Mas não vemos nada porque nos recusamos a ver, porque ficamos cegos quando encaramos a televisão. As experiências estão lá, muitas delas tão grandes e fortes quanto o cinema de Welles ou Eisenstein, mas os nossos pressupostos teóricos e metodológicos nos impedem se enxergá-las (MACHADO, 2000, p. 20).

Para MACHADO (2003, p. 20), ainda nos deparamos com um grande número de profissionais que subestimam a capacidade da TV de apresentar em sua programação produtos de nível “acima da média”. As atrações, em sua maioria, são qualificadas por diversos analistas como inferiores por pertencerem a um canal considerado de massa. No entanto, atualmente a televisão vem sendo analisada com olhar menos cáustico em relação a sua programação (MACHADO, 2000). Isto não significa que no passado a qualidade não tenha sido uma questão, ou que apenas nas últimas décadas a TV tenha atingido este outro patamar: o que mudou foi a maneira de se olhar para este meio. Ampliar o reconhecimento de valor desta arte que por tanto tempo carregou o rótulo de inferior passa pelo ressaltar das qualidades que insistem em ficar escondidas na história. “É tempo de resgatar a inteligência, a criatividade, o espírito crítico e tudo isso que tem ficado reprimido na maioria das abordagens tradicionais” (MACHADO, 2000, p. 21). É tempo, portanto, de abrimos mão deste discurso generalista e reconhecer a relevância deste meio enquanto relevante produto cultural contemporâneo.

4.2 DOM CASMURRO: DAS PÁGINAS À TELA

A estética de *Capitu*, por exemplo, alinha-se a esta perspectiva vanguardista de se pensar a televisão, articulando uma linguagem que deve muito ao teatro e à literatura. Enquanto as primeiras produções televisivas demonstravam uma grande preocupação com a dimensão auditiva/sonora, a minissérie coloca essa herança radiofônica em segundo plano, e inova ao propor uma preponderância do visual sobre o auditivo. Ao trabalhar a imagem de forma sensorial, *Capitu* chama a atenção do telespectador que não está acostumado com a linguagem da narrativa apresentada, na qual se destaca a grande fragmentação das cenas, os cortes rápidos, uma fotografia que engloba cores quentes, a inserção de sequências extraídas de filmes antigos, em preto e branco e silenciosos, além de uma trilha sonora que intensifica e reitera o título de adaptação pop de um conteúdo clássico com um “eco deixado pela mistura de ritmos que vão da música clássica à MPB e representantes do rock como o grupo norte-americano Beirut, que une na mesma canção trompete e ukulele. (...) Um verdadeiro hibridismo de sons” (COCA, 2013, p. 5).

O conceito de luz utilizado na produção reforça a presença constante das sombras, fazendo alusão às lembranças do personagem principal, e intensificando as cores que contribuem para preservar o tom teatralizado da ópera. Segundo Coca (2013), evidencia-se a presença de uma cor mais amena no início na minissérie, representando a adolescência dos personagens e a leveza dos sentimentos, e um tom mais escuro e intenso na fase adulta do casal, referindo-se aos ciúmes e as tragédias que estavam por vir. Além disso, “a luz indicou em vários momentos a dubiedade da história, com claros e escuros na mesma cena, fugindo completamente da luz de três pontos usada nas produções televisivas” (COCA, 2013, p. 12).

Deixando de lado as discussões relacionadas à fidelidade em relação à obra original de Machado de Assis, já apresentadas no capítulo anterior, Luiz Fernando Carvalho, visto agora como um *transcriador*, explora também a sua própria linguagem estética que, inicialmente, parece desvincular-se do realismo machadiano. Porém, com o desenrolar da minissérie, há características que remetem, sim, ao texto original como, por exemplo, as sombras em alusão à presença constante das lembranças de Bento Santiago, a ópera e o teatro presentes no enredo de Machado e a imagem de Capitolina, representada fisicamente através de seus figurinos e com comportamento que fugia aos padrões sociais da época, fazendo alusão a uma cigana com seus tornozelos à mostra e descalça (COCA, 2013).



FIG. 4.1 Figurino de Capitolina na fase da adolescência

Em meio à tendência realista hegemônica que pauta a maior parte da programação da emissora de TV aberta mais popular do Brasil, a minissérie *Capitu* propõe uma sutil ruptura com a lógica da *representação* característica da linguagem cinematográfica. No lugar de cenários, vestimentas e objetos cênicos representados a partir da perspectiva realista do século XIX, “nos deparamos com uma imaterialidade e com um mosaico temporal. Este traz a mistura; aquela, uma montagem deliberadamente “falsa” por meio da explicitação do recurso teatral” (BECKER, 2014, p. 21) e a lógica da *convenção* características desta linguagem artística. Os objetos e a interpretação dos atores são construídos com recursos que fogem ao realismo cinematográfico, e permitem a apresentação de uma montagem teatralizada, na qual coexistem objetos do século XIX e elementos contemporâneos. Os elementos do século XIX estão presentes nos figurinos, nos móveis e no roteiro da minissérie, enquanto que as características dos dias atuais se fazem presentes através da trilha sonora escolhida, dos objetos cênicos utilizados, como fones de ouvido e celular, em alguns cenários (como no aparecimento de um elevador), e das características dos personagens como, por exemplo, *Capitu*: tatuada, sensual, mas que apesar de tudo utiliza figurinos que remetem aos dos personagens da literatura. Assim, a obra é atravessada pelo contemporâneo sem deixar de remeter à ambientação “original” no Rio de Janeiro no final do século XIX.

A cultura POP é uma das chaves mais fortes na concepção estética de *Capitu*. Além da sequência de trilhas sonoras condizentes a este segmento musical, o formato escolhido da edição e a preparação dos atores a conduzirem seus personagens reforçam a ideia de mesmo se tratando de uma história de “época”, estamos falando de dois personagens que perfeitamente viveriam no século XXI. Uma história de amor proibido entre adolescentes no melhor estilo Eduardo e Mônica (ARNAUT, 2010).



FIG. 4.2 e 4.3 A utilização de objetos cênicos contemporâneos. Na primeira imagem, Capitu coloca fones de ouvido em Bentinho. Na segunda imagem, Dom Casmurro fala ao telefone celular



FIG. 4.4 A utilização de cenários contemporâneos. Bentinho usa o elevador ao mesmo tempo em que veste um figurino de época

Adotar e mesclar tais elementos em uma mesma base narrativa reforça a ideia de atualidade da obra, fazendo com que o telespectador se identifique mais com o enredo de *Dom Casmurro* e, conseqüentemente, atraindo a audiência para a atração. A fusão entre os elementos tradicionais e os contemporâneos permite, ainda, que estes últimos sirvam de ponto de partida para se gerar a *empatia*, entendida como a capacidade do indivíduo de se colocar no lugar do outro e presente, por exemplo, na cena que situa dois personagens com figurinos de época no cenário realista de um vagão ferroviário atual. “Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei, no trem da Central, um rapaz aqui do bairro” (ASSIS, 2011, p. 13). Um carioca que tenha o costume de se deslocar através dos trens, ao assistir à cena, logo de início se reportaria às suas memórias cotidianas e se situaria no contexto apresentado.

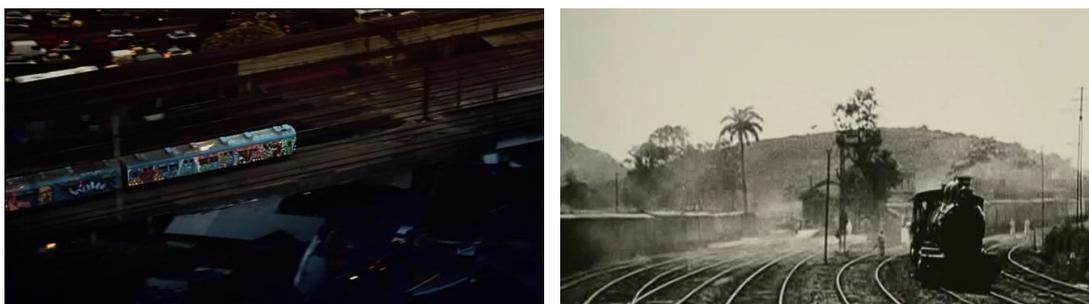


FIG. 4.5 e 4.6 Alternância entre imagens contemporâneas e imagens que remetem ao cinema antigo

Compreendo essa escolha estética como um recurso para demonstrar a modernidade do autor e de sua obra. [...]. Há um dado narrativo próximo à universalidade e à atemporalidade, algo que se refere à condição humana e que transgride qualquer delimitação secular. O anacronismo temporal na minissérie é, portanto, uma escolha estética. Para mim, ele demonstra a contemporaneidade e a atemporalidade da obra machadiana, algo transtemporal (BECKER, 2014, p. 27).

Para Becker (2014), mesmo produzida com elementos que não fazem parte do universo imaginário do romance *Dom Casmurro*, *Capitu* revela-se bastante fiel no que diz respeito ao enredo machadiano. Ainda que com pequenos cortes de diálogos e algumas modificações na ordem das cenas, de modo geral poucas são as alterações feitas na linguagem textual da obra literária. “A obra de Luiz Fernando Carvalho é, para mim, um grande exemplo de transcrição. *Capitu* demonstra uma interessantíssima união entre o respeito à obra de Machado de Assis e a noção de tradução inerente a qualquer ato de adaptar” (BECKER, 2014, p. 22). Sob esse ponto de vista, a construção imagética foi realizada a partir da narração fiel feita pelo próprio *Dom Casmurro* machadiano e reproduzido por Bento Santiago, de Luiz Fernando Carvalho. Assim, as descrições dos cenários, dos personagens e do momento em que cada cena se posiciona na história reproduzem o texto original de Machado de Assis.



FIG. 4.7 e 4.8 Animação que marca o início de cada capítulo, evidenciando a fidelidade da minissérie com a obra literária

A adaptação da segunda produção integrante do Projeto Quadrante acontece, em sua quase totalidade, numa estrutura que remete a um grande palco de teatro. Poucas são as cenas filmadas em lugares externos ao antigo casarão que lhe serve de cenário, e o desenrolar de todo o enredo parte do abrir e fechar das cortinas (BECKER, 2014). A evocação do universo da ópera, presente em *Dom Casmurro* é o ponto de partida para a construção de um cenário teatralizado que caracteriza a narrativa imagética da minissérie. “Agora é que eu ia começar a minha ópera. “A vida é uma ópera”, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu” (ASSIS, 2011, p. 24), palavras de Bentinho ao ouvir a denúncia de José Dias sobre o

suposto empecilho localizado na casa ao lado, a presença da “gente do Pádua” que poderia atrapalhar a promessa de Dona Glória, mãe de Bento, de colocá-lo no seminário. “A referência explícita ao ambiente teatral, ao espetáculo, a algo preestabelecido para ser encenado provém, então, da própria obra machadiana” (BECKER, 2014, p. 23). Todos os acontecimentos da história partem então das lembranças de Dom Casmurro e tomam vida em um palco de teatro inspirado no próprio discurso do Bentinho de Machado.

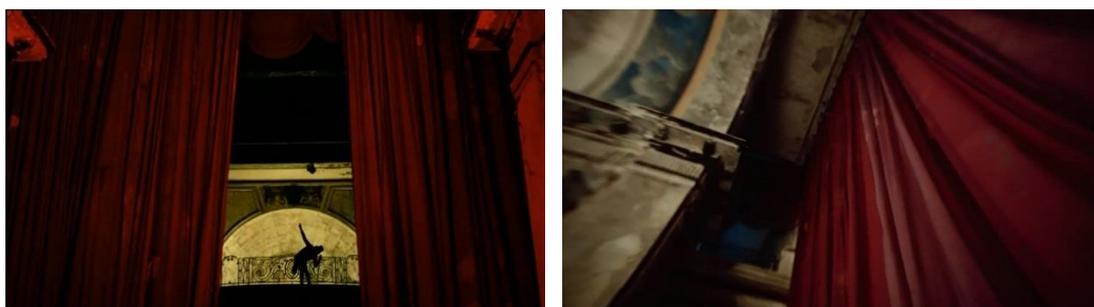


FIG. 4.9 e 4.10 A utilização do teatro como cenário central para montagem da ópera de Bento Santiago

Além disso, ressalta-se que a estética da minissérie leva a assinatura do estilo criativo de Luiz Fernando Carvalho, igualmente presente em produções como *Hoje é Dia de Maria* (2005), *A Pedra do Reino* (2007) e *Meu Pedacinho de Chão* (2014). Se Machado de Assis cede o texto, Carvalho parte dele acrescentando as imagens construídas com base na sua imaginação, aí encontrando o ponto de partida para a ópera em *Capitu*. Nela iniciam-se as reminiscências de Dom Casmurro ao lembrar o seu passado e tentar preencher o vazio de sua velhice, para, segundo ele, “atar as duas pontas da vida (...). Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo e esta lacuna é tudo” (ASSIS, 2011, p. 14-15).

Diante de um espetáculo teatral exibido na TV, partindo principalmente de um mezanino e de um abrir e fechar de cortinas, o público já espera encontrar uma obra singular e baseada em uma linguagem que propõe outras materialidades para objetos cênicos, figurinos, etc. Cenários são construídos no exato momento em que as cenas estão acontecendo como, por exemplo, na utilização de portas móveis (BECKER, 2014). Além disso, é perceptível como o diretor explora significativamente as técnicas de interpretação teatral presentes no modo como os atores constroem as cenas, no exagero das expressões, dos gestos e as pausas dramáticas (estátuas vivas). “Parece-me, inclusive, que esse recurso pode ser comparado à ação narrativa de Casmurro – uma construção, um (re) ordenar de reminiscências” (BECKER, 2014, p. 28).



FIG. 4.11 e 4.12 Portas móveis constroem os limites dos cenários



FIG. 4.13 Personagens ficam imóveis em cena (estátuas vivas)

Outro exemplo que caracteriza a construção da obra a partir da lógica da convenção é a presença de objetos irrealis. Para Becker (2014), enquanto o realismo cinematográfico busca reproduzir fielmente um cenário de época e a figura de pessoas e objetos, Tio Cosme monta em um cavalo feito de madeira e, no momento em que ele segue pelas ruas, mesmo estando ainda no interior do teatro onde ocorrem as filmagens, surge apenas uma projeção visual com a representação do cenário urbano do século XIX.



FIG. 4.14 e 4.15 Tio Cosme cavalcando pela Rua de Matacavalos

Ainda nesta ótica, outra fuga da realidade presente na adaptação está no capítulo “A Inscrição”, onde Bentinho e Capitu conversam em um muro desenhado a giz, exaltando o romantismo e a fantasia dos dois adolescentes. Capitu rabisca no muro os nomes dos enamorados e, para se esconder do seu pai que já se aproxima, o personagem-narrador, Dom

Casmurro, interfere na cena ao lançar um lenço para Capitu que, após receber a gentileza, apaga os nomes que entregariam o amor proibido.

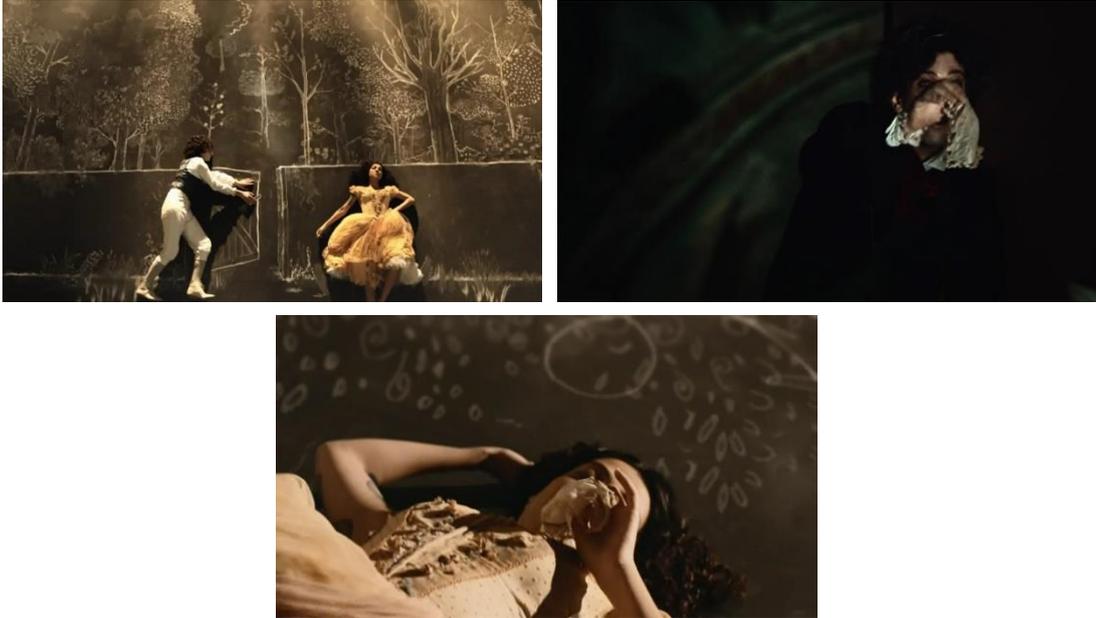


FIG. 4.16, 4.17 e 4.18 Cenário desenhado a giz e a interferência de Bentinho adulto na cena

O recurso que mais chama atenção e evidencia o caráter teatralizado de todo o enredo encontra-se no capítulo “A catástrofe”. A cena reproduz a morte de Escobar interpretada por um afogamento em um mar feito de lonas azuis. Como em uma coreografia ensaiada, Escobar simula a sua morte após representar o seu banho de mar. “Para mostrar o afogamento, após ele digladiar contra as águas falsas, a lona é colocada acima dele, e sua postura corporal estática demonstra a morte” (BECKER, 2014, p. 34).

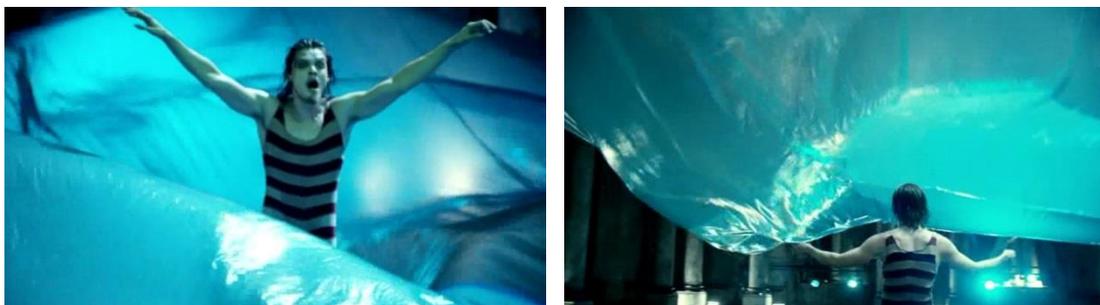


FIG. 4.19 e 4.20 Representação da morte de Escobar, após afogar-se debaixo das lonas azuis

Seguindo a narrativa e, partindo do pressuposto de que os elementos são construídos com base em interferências e diálogos já existentes, é possível encontrar na minissérie

referências marcantes ao conceito de carnavalização estabelecido por Mikhail Bakhtin (2010), principalmente no que se refere à presença do *grotesco*. Tio Cosme “era advogado, trabalhava no crime. Contam que rapaz era aceito de muitas damas, além de um partido exaltado, mas os anos levaram-no mais do ardor político e sexual. E a gordura acabou com o resto de ideias públicas e específicas” (ASSIS, 2011, p. 21). O personagem é marcante por apresentar o corpo acima do peso e que, por conta disso, é ridicularizado quando encontra dificuldades para subir em seu cavalo.



FIG. 4.21 e 4.22 Ridicularização de Tio Cosme, após a sua dificuldade ao cavalgar

Outro momento em que é possível encontrar diálogo com os conceitos estabelecidos por Bakhtin (2010) está na cena onde surge o personagem “Imperador”, interpretado pelo próprio Tio Cosme, referindo-se a D. Pedro II, que reinou no Brasil até 1889. Em um dos seus devaneios, Bentinho imagina o Imperador como uma possibilidade de fuga do Seminário. “Sua Majestade pedindo, mamãe cede, pensei comigo” (ASSIS, 2011, p. 57). Neste momento, a cultura oficial cede lugar à representação da figura da Majestade, com uma maquiagem exagerada e com ares circenses que remetem, inclusive, à *commedia dell’arte*¹⁰. Em um cenário carregado de elementos que fazem referência à manifestação carnavalesca que habitualmente encontramos no Brasil, segundo COCA (2013, p. 10-11), o aparecimento do Imperador, com suas características de bufão, questiona o próprio poder que pertenceria a ele. Um personagem que inicialmente possui um grande poder em relação ao demais, ao ser apresentado na trama como um bobo da corte, abriria espaço para risos e gozações, “aquele que dispensa respeito, encarregado de fazer os outros rirem” (COCA, 2012, p. 11).

¹⁰ Gênero teatral que culminou na Itália no século XV, caracterizado pelo exagero, o uso de figurinos e maquiagens coloridas, seguidas de interpretações espontâneas e improvisadas.



FIG. 4.23 e 4.24 Na primeira imagem, o exagero da maquiagem de Tio Cosme ao representar o Imperador; na segunda imagem, o cenário carnavalesco que marcou a sua chegada

Com base nas inspirações obtidas a partir dos elementos da *commedia dell'arte*, é possível comparar seus personagens centrais - Pierrô, Colombina e Arlequim - com os personagens apresentados no romance machadiano. Além disso, o narrador Dom Casmurro, no capítulo “Uma ponta de Iago”, através de elementos circenses faz alusão ao Pierrô apaixonado que chora por Colombina (Capitu). Inspirado em um *clown*¹¹, Bentinho transmite o exagero das expressões e da estética. A razão pela tristeza fora um comentário de José Dias quanto ao envolvimento de Capitu com outro rapaz do bairro. “Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança que case com ela...” (ASSIS, 2011, p. 115).

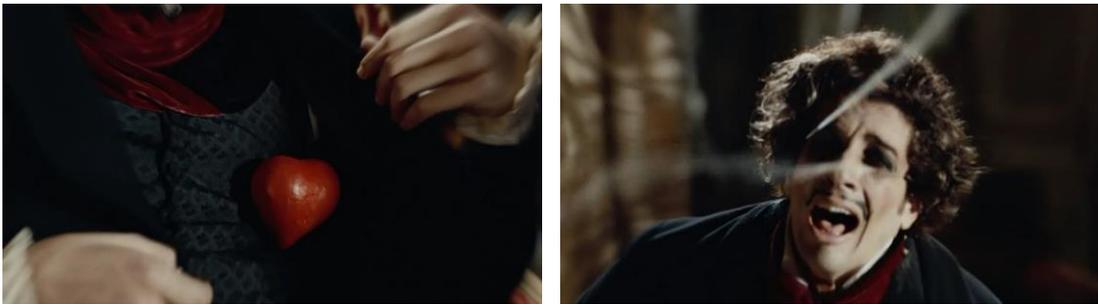


FIG. 4.25 e 4.26 Tristeza e choro de Bentinho inspirados em técnicas circenses

A partir das singularidades apresentadas na linguagem da minissérie, pode-se afirmar que as estratégias lançadas por Luiz Fernando Carvalho possibilitaram o aparecimento de novos olhares através de recursos não convencionais exibidos na televisão brasileira. Muito já se foi produzido até agora. Muitas obras consideradas inferiores e outras que caíram no esquecimento e que infelizmente não são lembradas com a dedicação que merecem. Todavia, ressalta-se que a minissérie possibilitou reflexões a partir da linguagem teatral e da lógica da convenção, diferentemente das atrações encontradas com frequência na televisão,

¹¹ Refere-se ao palhaço circense que se apresenta em um palco, popularmente conhecido como picadeiro.

que muito remetem à lógica da representação e à herança radiofônica adquirida em seus primórdios.

Por fim, indo além da importância da valorização dos clássicos da literatura nacional e da difusão de suas histórias, vale destacar que a Rede Globo, enquanto marca, também se pautou por interesses mercadológicos ao desenvolver o Projeto Quadrante. Se posicionar perante o consumidor como uma marca que consegue englobar em sua estrutura um conteúdo considerado “superior” perante as outras atrações da sua programação, faz com que a emissora televisiva passe a ser encarada pelo público, principalmente aquele que não tem o costume de assistir às propostas apresentadas, como uma empresa motivada por um desejo de legitimação artística. Mesmo sabendo que a proposta poderá não ter um apelo muito grande em relação à audiência, principalmente em comparação com outros programas exibidos na mesma faixa de horário, a estratégia de colocar as adaptações no ar representa uma mudança de posicionamento de mercado, a partir do momento em que a emissora se coloca como aquela que, além dos produtos televisivos habituais, também oferece atrações legítimas e enriquecedoras ao grande público.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho apresentou como tema central a inserção de um produto cultural carregado de traços clássicos e eruditos, em um dos meios de comunicação de massa mais populares do cenário nacional, a TV. Para investigar as associações pertinentes ao tema, foi necessário inicialmente compreender como foram construídos os discursos teóricos no campo da comunicação, principalmente aqueles que permearam o termo “indústria cultural” – frequentemente utilizado para definir os objetivos centrais da televisão – e suas conseqüentes modificações a partir das limitações encontradas nas perspectivas apontadas pelos teóricos da Escola de Frankfurt.

Ao longo das discussões propostas foi necessário destacar aspectos particulares relacionadas à televisão e como ela se insere na sociedade contemporânea a partir da relação entre os produtos audiovisuais e os indivíduos que os consomem. Muitos discursos negativos sobre este meio são proclamados; contudo, compreender que a TV é um canal mais plural do que presumimos se mostra de fundamental importância, na medida em que as perspectivas teóricas generalistas não dão conta de analisar fenômenos de exceção, como é o caso da minissérie *Capitu*. Se as transmissões televisivas possuem apenas conteúdos indiciais e alienadores; e se, além disso, seu único objetivo for o da obtenção de lucro, conforme conceituado pelos teóricos da indústria cultural, não seria possível encontrar na programação nenhum produto que conseguisse quebrar tal paradigma, já que tudo, sem exceção, seria pasteurizado. Assim, a partir deste ponto de vista, a minissérie *Capitu* torna-se singular não pelo fato de ser inovadora em um meio caracterizado pela estandardização, mas sim porque este meio, mesmo sendo percebido como massivo e alienante, também engloba em sua estrutura atrações que visam outras finalidades. A TV, na condição de meio de comunicação mais popular no Brasil, é mais complexa do que muitos discursos teóricos e do que o próprio senso comum reconhece. Por conta disso, a minissérie se coloca como uma atração inovadora perante tantas outras que também se inserem nesse sistema, mas não são reconhecidas com a dedicação que merecem.

Em sequência, após discorrer sobre as características e os desafios inerentes às adaptações de obras literárias, no capítulo 2 desconstruo o discurso da lealdade que a adaptação deve ter em relação ao texto-fonte. As discussões apresentadas comprovam à conclusão de que tal exigência não deve ser levada em consideração, pois enquanto a obra original se posiciona como fonte de inspiração, a adaptação possui uma maior liberdade para transformá-la de acordo com a imaginação do seu criador. Além disso, a partir do momento

que se percebe o panorama do audiovisual brasileiro e o número de adaptações já feitas até então, o anacronismo deste discurso fica ainda mais evidente. A despeito desta constatação, mesmo tendo em vista a quantidade de obras adaptadas de Machado de Assis, bem como adaptações anteriores do livro *Dom Casmurro*, ainda assim encontram-se críticas, como, por exemplo, a do jornalista Diogo Mainardi, que insistem em qualificar a obra adaptada com base na sua fidelidade em relação à obra original.

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, foi necessário apresentar as singularidades da construção da linguagem televisiva no Brasil. Tendo ela sofrido uma forte influência das transmissões radiofônicas – meio de comunicação com grande alcance até a década de 1950 –, a minissérie *Capitu* destaca-se como uma atração inovadora, em parte, pela valorização dos aspectos imagéticos em detrimento da dimensão auditiva/sonora. A partir disso, a minissérie, ao se apropriar de características da linguagem teatral, como lógica da convenção, exige do telespectador uma postura mais atenta, crítica e ativa diante da obra.

Após discorrer sobre alguns aspectos acerca do conceito de indústria cultural e, posteriormente, sobre a contribuição dos Estudos Culturais britânicos para este debate, situando-os como abordagens teóricas de grande importância para compreensão do campo midiático, o presente estudo contextualizou o panorama histórico e artístico do surgimento da televisão no Brasil, permitindo a constatação dos impactos sociais e ideológicos da cultura da mídia. Apesar das opiniões contraditórias no que diz respeito ao valor que a televisão possui como um meio de comunicação tão rico e diverso quanto qualquer outro, questionar tais perspectivas demonstra o significativo papel da cultura na sociedade contemporânea. Ainda sob esta perspectiva, é necessário entender como a produção audiovisual televisiva contribui, através de suas atrações, para a adoção de pontos de vista críticos que, por vezes, ultrapassam os interesses mercadológicos. Não que o enfoque comercial tenha sido deixado de lado; para além dele, contudo, a programação exibida pela TV ainda pode funcionar como uma expressão legítima da cultura, haja vista seu poder de resgate de identidade, memória e história. Tendo em vista todas as perspectivas apresentadas, ressalta-se a complexidade dos argumentos que fundamentam as investigações da área, colocando o presente trabalho como um ponto de partida que objetiva aguçar o interesse de novas frentes de pesquisa, a fim de que surjam novas elaborações e debates sobre a sociedade e a cultura midiática contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, João Batista. **O povo fala**: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira. São Paulo: Senac, 2002. In: RESENDE, A. C. F. . Meios de Comunicação de Massa: uma Arma do Governo Militar Brasileiro. In: IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2008, Salvador/BA. IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2008.

ARNAUT, Thais. **Capitu**: Proposta Cognitiva a uma nova Linguagem Estética. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/capitu-proposta-cognitiva-a-uma-nova-linguagem-estetica/43746/>> Acessado em: 21 de agosto de 2012.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**; apoio à leitura e notas de Maria Helena Rouanet. – [Ed. Especial]. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes. 2003. 476 p.

BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. **Televisão Brasileira**: uma (Re) Visão. Fênix (UFU. Online), v. 04, p. 01-19, 2007.

BECKER, C. V. . **Capitu**: uma estética deliberadamente falsa. *Leitura (UFAL)*, v. 1, p. 15-41, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **Sobra a televisão**. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 1997.

BULHÕES, M. **Para além da “fidelidade” na adaptação audiovisual**: o caso da minissérie televisiva Capitu. *Galaxia (São Paulo, Online)*, n. 23, p. 59-71, jun. 2012.

CARVALHO, Luiz Fernando. Fragmentos retirados do caderno de anotações do diretor Luiz Fernando de Carvalho, entre os meses de Junho e Dezembro de 2006. Taperoá – Sertão da Paraíba. Disponível em: < <http://quadrante.globo.com/>> Acessado em 01 jan. 2013.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o projeto quadrante** [audiovisual]. São Paulo: Globo Universidade; 2008.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Carvalho prega “descontrole” na TV** [Internet]. São Paulo: Folha de São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200712.htm>> Acessado em: 21 dez. 2014.

_____. **Capitu**. (DVD). Rio de Janeiro: Som Livre/Globo Marcas, 2009

COCA, A. P. . **Entre diálogos: a literatura através da TV na microssérie Capitu**. Dito Efeito, v. V, p. 1-15, 2013.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

COELHO, Teixeira. **O Que é Indústria Cultural**. Coleção Primeiros Passos, vol 08, São Paulo, Editora Brasiliense, 7ª ed., 1985.

FALCINI, Mayra. **Traiu ou não traiu?** [Internet], 2010. Disponível em: <<http://literatura.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/25/artigo179303-1.asp>> Acessado em 05 jan. 2015.

GONZAGA, C. A. **Capitu: os caminhos de Luiz Fernando Carvalho no labirinto de Machado de Assis** [tese]. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras; 2012.

GUIMARÃES, Hélio. **O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias**. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 91-114.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MAINARDI, Diogo. **E Machado virou circo**. In: Revista Veja. ed 2091, ano 41, nº 50. São Paulo: Abril, 2008

MARQUES, D. S. **A literatura e suas interpretações**: Capitu uma adaptação do livro Dom Casmurro [trabalho de conclusão de curso]. Mossoró: Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Faculdade de Filosofia e Ciências Políticas, Departamento de Comunicação Social; 2009.

MATTELART, André & NEVEU, Érik. **Introdução aos Estudos Culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MUNGIOLI, M. C. P. . **Minisséries Brasileiras**: um lugar de memória e de (re)escrita da nação. In: II Colóquio Binacional Brasil-México de Ciências da Comunicação, 2009, São Paulo. II Colóquio Binacional Brasil-México de Ciências da Comunicação - Comunicação nas culturas locais e nacionais. São Paulo: Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2009.

POMA, L. F. ; Rosemari Fagá Viégas . **As minisséries na TV Globo**: da literatura à televisão. Pesquisa em Debate (São Paulo. 2004), v. Especi, p. 1808-978X, 2009.

PRIOLLI, Gabriel. **A Tela Pequena no Brasil Grande**, in Televisão & Vídeo, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, pp. 19-52.

RÜDIGER, Francisco. **A Escola de Frankfurt**. In: HOHFELDT, Antonio, MARTINO, Luiz C., FRANÇA, Vera V. (orgs.). *Teorias da Comunicação*. Petrópolis, Vozes, pp. 131-150, 2001.

SALLES, C. A. . **Gesto Inacabado - Processo de Criação Artística**. 2. ed. SÃO PAULO: ANNABLUME, 2004. 130p.

SIRINO, Salete Paulina Machado. **Cinema Brasileiro**: O cinema nacional produzido a partir da literatura brasileira e uma reflexão sobre suas possibilidades educativas [tese]. Paraná: Universidade Estadual de Ponta Grossa; 2004.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 2000, pp. 72-78.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Florianópolis: New York University, 2006, pp. 19-53.