

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

JULIANA RODRIGUES DOS SANTOS

**A LITERATURA NA TELA DA TELEVISÃO:
CAPITU UMA TRADUÇÃO DE DOM CASMURRO**

Campo Grande – MS
Agosto-2014

JULIANA RODRIGUES DOS SANTOS

**A LITERATURA NA TELA DA TELEVISÃO:
CAPITU, UMA TRADUÇÃO DE DOM CASMURRO**

Dissertação apresentada para obtenção de título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Márcia Gomes Marques. Área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados

Campo Grande – MS
Agosto-2014

JULIANA RODRIGUES DOS SANTOS

**A LITERATURA NA TELA DA TELEVISÃO:
CAPITU, UMA TRADUÇÃO DE DOM CASMURRO**

APROVADA POR:

MÁRCIA GOMES MARQUES, PÓS-DOCTORA (UFMS)

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, PÓS-DOCTORA (UFMS)

ADALBERTO MÜLLER JUNIOR, PÓS-DOCTOR (UFF)

Campo Grande, MS, 21 de AGOSTO de 2014.

AGRADECIMENTOS

À Deus por me capacitar a cada dia.

À minha família, por todo apoio, compreensão e paciência.

À professora Doutora Márcia Gomes Marques, pela orientação, dedicação e apoio ao longo desses dois anos.

À professora Doutora Maria Adélia Menegazzo pelas orientações no relatório de qualificação e por aceitar meu convite para compor a banca de defesa.

À professora Doutora Eluiza Bortolotto Guizzi pelas orientações no relatório de qualificação.

Ao professor Doutor Adalberto Müller Junior que gentilmente aceitou o convite para participar da minha banca de defesa.

Aos coordenadores, professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UFMS.

Aos colegas mestrandos pelo companheirismo ao longo desses dois anos.

À pastora Denise Nunes por sempre me dar palavras de incentivo.

A todos aqueles que, de alguma maneira, colaboraram para realização desse trabalho.

Muito Obrigada.

Juliana Rodrigues dos Santos

A arte deriva de outra arte: as histórias nascem de outras histórias

Linda Hutcheon

SANTOS, Juliana Rodrigues. **A literatura na tela da televisão: Capitu, uma tradução de Dom Casmurro**. Campo Grande, 2014. Dissertação, Programa de Pós- Graduação em Estudos de Linguagens. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

RESUMO

Com o surgimento de diversas mídias e a consolidação dos meios eletrônicos de comunicação no mundo contemporâneo, as obras literárias migram com frequência para outras expressões artísticas como o audiovisual, contudo, ao migrar, é inevitável que exista a comparação entre as artes. Este trabalho tem por finalidade discutir acerca das imbricações destas transposições para o audiovisual, considerando-o uma obra independente. Compreende-se a adaptação como um processo de tradução e interpretação. Far-se-á um estudo de caso da minissérie *Capitu*, de Luiz Fernando de Carvalho, a partir da qual se analisa os deslocamentos realizados entre essa e a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. São estudados os recursos visuais utilizados a fim de traduzir a obra-fonte para a televisiva. Tais recursos referem-se à organização do cenário, pois nessa obra em um único espaço coabitam o presente e o passado do narrador-protagonista. Para contar a história, utilizou-se o recurso do *flashback* a partir da inserção de objetos que pudessem demarcar as lembranças do narrador-protagonista, que é outro ponto da análise. Por fim, o desempenho do ator em cena, que a partir dos gestos e expressividade contribuiu para fazer com que o texto de Machado de Assis chegasse à televisão.

Palavras-chaves: adaptação; tradução; interpretação; espaço cênico.

SANTOS, Juliana Rodrigues. **A literatura na tela da televisão: Capitu, uma tradução de Dom Casmurro**. Campo Grande, 2014. Dissertação, Programa de Pós- Graduação em Estudos de Linguagens. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

ABSTRACT

With the emergence of various media and consolidation of electronic media in the contemporary world literary works often migrate to other artistic expressions such as audiovisual, however, when migrating; it is inevitable to have a comparison between the arts. This paper aims at discussing about the intricacies of these transpositions for audiovisual, considering it an independent work. Comprises the adaptation as a process of translation and interpretation. A case study of the miniseries *Capitu*, Luiz Fernando Carvalho will make itself, from which it analyzes the movements made between this work and the *Dom Casmurro*, Machado de Assis. In addition, they study them up visuals that were used to translate the work source for television language. These features relate to the organization of the scenario, in which a single space cohabits present and past of the narrator-protagonist. To tell the story, we used the Flashback feature from inserting objects that could mark the memories of the narrator-protagonist. Furthermore, the performance of the actor on the scene, that from the gestures and expression contribute to make the text of Machado de Assis came to television will be studying.

Keywords: adaptation; translation; interpretation; scenic area.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. ADAPTAÇÃO, TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO	17
1.1 Como a literatura, assim é o cinema	18
1.2 Cinema, televisão e literatura: distanciamentos e aproximações	20
1.3 O hibridismo na arte: a Intermedialidade	24
1.4 Reflexões sobre adaptação literária	29
1.5 Tradução e interpretação na televisão	44
2. O ESPAÇO CÊNICO NA MINISSÉRIE <i>CAPITU</i>	46
2.1 Entre o presente e o passado, o recurso do <i>flashback</i>	47
2.2 O tempo presente em <i>Capitu</i> : uma leitura através do expressionismo	70
2.3 O tempo passado em <i>Capitu</i> : uma leitura através do barroco	75
2.4 O espaço cênico em <i>Capitu</i> : diálogos entre as artes	84
2.5 Tradução e recriação na minissérie <i>Capitu</i>	85
3. A TEATRALIDADE DO CORPO NA MINISSÉRIE <i>CAPITU</i>	87
3.1 A expressão dos corpos em <i>Capitu</i>	88
3.2 O aspecto cômico dos corpos em <i>Capitu</i>	99
3.3 O corpo em cena em <i>Capitu</i>	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	111
FILMOGRAFIA	116
ANEXO 1	117
ANEXO 2	118
ANEXO 3	122
ANEXO 4	123

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Anúncio do capítulo do enterro	31
Figura 2 – Capitu entra sozinha.....	32
Figura 3 – Escobar sendo velado.....	32
Figura 4 – Capitu olha Escobar.....	34
Figura 5 – Bento olha Capitu.....	34
Figura 6 – Dom Casmurro e uma máquina de escrever.....	37
Figura 7 – Capitu ouvindo música com fone.....	37
Figura 8 – Bento ouvindo música com fone.....	38
Figura 9 – Viagem de trem no presente.....	51
Figura 10 – Viagem de trem no passado.....	51
Figura 11 – O poeta do trem com roupas do século XIX.....	52
Figura 12 – Roupas do século XIX em contraste com as do século XXI.....	53
Figura 13 – Bentinho anda na rua.....	54
Figura 14 – Escobar e Bento no elevador.....	54
Figura 15 – Dom Casmurro abrindo as cortinas.....	55
Figura 16 – Movimento de abertura das cortinas.....	56
Figura 17 – Bentinho entra no seminário.....	56
Figura 18 – As cortinas se abrem para Capitu.....	57
Figura 19 – Capitu dançando.....	58
Figura 20 – As cortinas fechando-se diante de Capitu.....	58
Figura 21 – Dom Casmurro com objetos para olhar o passado.....	59
Figura 22 – Capitu sendo observada por Dom Casmurro.....	59
Figura 23 – Dona Glória sendo observada por Dom Casmurro.....	59
Figura 24 – Dom Casmurro chora.....	61
Figura 25 – Bentinho penteia os cabelos de Capitu.....	61
Figura 26 – Bentinho beija Capitu.....	62
Figura 27 – Dom Casmurro caminha em direção a Bentinho.....	64
Figura 28 – Bentinho depois de beijar Capitu.....	64
Figura 29 – Dom Casmurro toca em Bentinho.....	65
Figura 30 – Bentinho reza no seminário.....	67

Figura 31 – Dom Casmurro entrando em seu passado.....	67
Figura 32 – Invasão do narrador em sua memória.....	68
Figura 33 – Círculo da memória: livro Memória e Vida de Bergson (2006).....	68
Figura 34 – Imagem distorcida de Dom Casmurro.....	70
Figura 35 – Rosto de Dom Casmurro em <i>close up</i>	71
Figura 36 – Capitu na casa de Dona Glória.....	71
Figura 37 – Abertura da minissérie.....	73
Figura 38 – Dom Casmurro conta sua história.....	73
Figura 39 – Dr. Caligari entra na cidade.....	74
Figura 40 – Chamada na minissérie.....	76
Figura 41 – Imaculada Conceição 1678.....	77
Figura 42 – Apresentação da Dona Glória.....	77
Figura 43 – Dona Glória reza.....	78
Figura 44 – Figurino de Capitu jovem.....	79
Figura 45 – Figurino de Capitu adulta.....	80
Figura 46 – Sequência de enquadre do olhar de Bentinho.....	81
Figura 47 – Sequência de enquadre do olhar de Capitu.....	81
Figura 48 – Expressividade de Dona Glória.....	82
Figura 49 – Bentinho com ciúme.....	83
Figura 50 – Bento e Capitu correm em direção a porta.....	89
Figura 51 – Capitu sobe a escada.....	90
Figura 52 – José Dias no seminário.....	90
Figura 53 – Escobar se afoga.....	91
Figura 54 – O enterro.....	92
Figura 55 – Capitu chora.....	93
Figura 56 – Capitu olhando Escobar.....	94
Figura 57 – Escobar dançando.....	95
Figura 58 – Dom Casmurro vê Capitu na adolescência.....	97
Figura 59 – Bentinho com raiva de Capitu.....	98
Figura 60 – Bentinho no seminário.....	98
Figura 61 – Movimentos e gestos de Dom Casmurro.....	100
Figura 62 – Tio Cosme.....	102

Figura 63 – Tia Justina.....	103
Figura 64 – Senhor Pádua.....	103

INTRODUÇÃO

Ao fazer um breve estudo sobre a história do audiovisual, há de se perceber a presença marcante da literatura na composição das narrativas cinematográficas. Segundo Reimão (2007), no Brasil foram exibidas, desde 1982, em torno de 77 minisséries na rede Globo de televisão; dentre essas, 30 foram baseadas, inspiradas ou adaptadas de obras literárias ou de peças teatrais. A adaptação literária não é, portanto, um fenômeno recente, nem algo excepcional na produção audiovisual. Ainda de acordo com Reimão (2007), na história do audiovisual brasileiro, os romances foram, desde cedo, aproveitados para compor os enredos cinematográficos. *A viúvina*, de 1914, teria sido um dos primeiros filmes brasileiros a ser adaptado da literatura, baseado no romance de José de Alencar.

Tal como no cinema, as adaptações também ganharam espaço na televisão brasileira: já em 1952 a TV Tupi produziu o programa *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, que tem como texto-fonte a obra de Monteiro Lobato. Além dessa adaptação, faz parte também da história da televisão algumas traduções de êxito: *A Escrava Isaura*, de Bernardes Guimarães, foi adaptada no formato de telenovela duas vezes, em 1976 pela Rede Globo de televisão e posteriormente pela Rede Record de Televisão, em 2004; *Sinhá Moça*¹, de Maria Dezonne Pacheco, também foi exibida duas vezes, em 1986 e em 2006, ambas produções da rede Globo de Televisão; além disso, *Gabriela, cravo e canela*, romance de Jorge Amado, teve três adaptações: a primeira versão foi ao ar pela TV Tupi, em 1960, a segunda é uma produção da rede Globo de Televisão, em 1975, com remake em 2012, pela mesma emissora.

Geralmente, essas produções são alvo de críticas, pois há a tendência de julgar se, ou o quanto, a obra adaptada manteve-se “fiel” ao texto original. Entretanto, uma adaptação literal se torna inviável, porque sempre que um texto migra de uma mídia para outra há, modificações. Cabe ao diretor-autor da obra adaptada trazer soluções que possam, entre outras coisas, substituir, ampliar ou somar aos recursos composicionais e estilísticos presentes na obra literária. A adaptação implica um descolamento de meio e, muitas vezes, de contexto social e histórico, o que faz com que este processo seja complexo, sendo impossível reduzi-lo a uma tradução literal, ainda se houvesse possibilidade de fazê-la. Para analisar esse

¹ A fonte está disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas.htm>> , Acesso em: 16/06/2014

deslocamento selecionou-se a minissérie *Capitu* (2008), de direção de Luiz Fernando Carvalho, adaptada do livro *Dom Casmurro* (1899), como estudo de caso. Diante disso, é pertinente perguntar: a partir de quais recursos se deu a modificação da obra de *Dom Casmurro* a fim de torná-lo um produto televisivo? O que foi ajustado para fazer com que a tradução do livro de Machado de Assis chegasse à televisão? Este trabalho tem por objetivo discutir acerca das implicações de traduzir uma obra para outro meio. Pretende analisar, mediante a um estudo de caso, de que maneira é feito o aproveitamento do texto-fonte, bem como analisar quais os recursos que o diretor usou para recriar, traduzindo a história de *Dom Casmurro*.

Quando se propõe adaptar um texto literário para o cinema ou para a televisão um ponto relevante para levar-se em consideração é a motivação que gerou a execução/produção da nova obra. A minissérie foi exibida pela Rede Globo de televisão, a fim de comemorar os cem anos da morte de Machado de Assis. Essa motivação, homenagear Machado de Assis, segundo esse estudo, dá algumas indicações do tipo de intervenção feita na obra-fonte. Essa tradução de *Dom Casmurro* possibilita com que a obra continue a ser vista, faz perpetuar e ecoar o nome do autor e dessa forma propor a atemporalidade de seus textos, através de outra leitura ou atualização dela.

A história é narrada, assim como no livro, por Bento Santiago (Michel Melamed), que decidiu escrever um livro sobre a sua vida, sobre sua paixão por Capitu (Letícia Persiles e Maria Fernanda Cândido) que nasceu na adolescência. Por conta de uma promessa feita a Deus por Dona Glória (Eliane Gardini), mãe de Bentinho (César Cardadeiro), ele estava impedido de casar, porque seria padre. Um amigo do seminário, Escobar (Pierre Baitelli), consegue fazer com que Bento se livre dessa promessa. Bento e Capitu se casam e ficam cada vez mais próximos de Escobar, mas quando o relacionamento entre Capitu e Escobar se estreita, Bento começa a desconfiar da fidelidade da esposa e sua vida conjugal é consumida pelo ciúme.

Essa minissérie é um produto cujas formações discursivas dialogam com distintas expressões artísticas. Além do texto advindo da literatura, Luiz Fernando de Carvalho usou, para traduzir *Dom Casmurro*, uma linguagem híbrida, que mistura teatro, dança e música, entre outros elementos. É importante destacar que a significativa produção das mídias é foco de estudo de teóricos e pesquisadores como François Jost (2006), Claus Clüver, (2011, 2006, 1997) e Walter Moser (2006), e desse estudo também, que passam a valorizar o diálogo entre

as linguagens. Nesse sentido, ressalta-se que, assim como as artes canônicas, que estabelecem relações entre si de correspondências, as linguagens midiáticas se intercalam mutuamente.

E é a partir dessa interação entre as mídias que a narrativa de *Dom Casmurro* é construída na televisão. François Jost (2006) ressalta que o movimento entre as distintas mídias, compreendido por ele como linguagens, é, em sua plenitude, um constante movimento de “ir-e-vir” das artes híbridas, na proporção em que as relações possibilitem significativas trocas de linguagens e de saberes. Daí surge o conceito de intermedialidade que ainda segundo Jost se define pela “relação entre mídias, à relação entre os meios de comunicação e a migração das artes para outros meios de comunicação.” (2006, p.41).

Quando Luiz Fernando Carvalho recorre ao teatro, ao cinema, à literatura entre outras para construir a narrativa de *Capitu* na televisão, trabalha-se com a intermedialidade. É possível vislumbrar, na minissérie, a interação de diferentes linguagens que possibilita a composição de uma nova obra, ou seja, uma recriação, ou como ressalta Haroldo de Campos (2011), uma “tradução criativa”. *Capitu*, longe de ser um livro na tela, é uma obra independente e que ao mesmo tempo dialoga com sua obra-fonte, trazendo este último para a contemporaneidade. Para adaptar um texto para outra mídia é necessário recriar esse texto para que ele tenha condições de se movimentar no meio de chegada.

Capitu teve um orçamento computado em torno de cinco milhões de reais, uma quantia relativamente modesta para uma produção no formato minissérie. *Capitu* foi filmada no prédio do Automóvel Clube do Brasil, no centro do Rio de Janeiro, um antigo palácio que se transformou em um galpão abandonado. Este local acabou se tornando a principal locação da minissérie. Um dos motivos assinalados refere-se ao baixo orçamento. No entanto, a opção de baixar os custos teve como alternativa a escolha de gravar praticamente todas as cenas em um espaço único, com mínimas gravações externas. Nesse sentido, o espaço, na minissérie, foi muito bem trabalhado para projetar na tela as memórias de Dom Casmurro.

Capitu foge aos padrões das representações realistas, frequentemente proposto pela televisão, e se aproxima do que Xavier chama de “valor poético da imagem” (2005, p.100). Orientado por um conceito teatral, as ações se dão, na maioria das vezes, na presença de grandes cortinas vermelhas e quando os atores estão na *mise-en-scène*², recorre-se

² Palavra originada do francês significa “colocado em cena”, geralmente utilizado para significar a arte da encenação teatral ou cinematográfica.

constantemente à interrupção das ações, explorando as “pausas dramáticas”³. O cenário é montado em um único espaço de caráter atemporal, que é feito a partir de itens como papel de jornal, papel alumínio, desenhos a giz de lousa, canos de ferro, é um cenário com poucos objetos.

O presente estudo visa contribuir para o entendimento das relações estabelecidas entre as artes, no caso específico, entre a literatura e o audiovisual. Além de analisar as estratégias e recursos usados para traduzir uma obra canônica como *Dom Casmurro* para a televisão, e estudar o processo de tradução pela interpretação e recriação, além disso, investigar em que proporção esses recursos utilizados na minissérie *Capitu* ocasionam a ressignificação da obra-fonte e propõem a feitura de uma nova obra. Não só isso, mas também verificar como a construção do espaço cênico e a expressividade e gestos dos corpos dos atores em cena contribuem para a construção de sentido da tradução do texto de Machado de Assis.

No capítulo um, intitulado *adaptação, tradução e interpretação* faz uma revisão bibliográfica acerca da comparação entre as artes e pontua que esse paralelo não veio com o advento do cinema e da televisão, e depois se destaca que cada meio possui sua singularidade, que dentro de um processo de adaptação de textos literários para o audiovisual é necessário respeitar a peculiaridade de cada meio. Além disso, assinala-se que, embora haja especificidades, há um diálogo entre as mídias e que as fronteiras existentes entre elas estão sendo transpostas pela intermedialidade, formando uma linguagem mista. Por fim, propõe-se pensar a adaptação a partir da ótica da tradução. Para traduzir um texto, é necessário que haja transformações e é por isso que atualizar e interpretar a obra-fonte é fundamental para um processo de adaptação/ tradução.

Como é um estudo de caso, através do qual se reflete sobre a adaptação como tradução, são observados, neste estudo, os aspectos que, no caso de *Capitu* se destacam nesse processo. Do total de elementos, são estudados dois aspectos particularmente importantes nesta obra: o tratamento dado ao espaço cênico, como se combinam o passado e a atualidade, além disso, a expressividade e a gestualidade dos corpos colocados em cena. As razões pelas quais esses aspectos foram selecionados referem-se ao seu caráter visual. Entendendo que a televisão apela para aquilo que é visual, é importante estudar como o diretor explorou a visualidade na minissérie, verificar como narrou a história de *Dom Casmurro* na TV.

³ Termo usado para designar uma interrupção momentânea de sons, ações, movimentos ou discursos.

Conforme Postman “en la televisión, el discurso se transmite fundamentalmente mediante la imagen visual, lo que significa que este medio nos brinda una conversación de imágenes y no de palabras” (2001, p. 11). Nesse sentido, serão estudados dois elementos que recorrem à visualidade na minissérie *Capitu*.

O capítulo dois, intitulado *o espaço cênico em Capitu*, tem, portanto, a finalidade de refletir sobre importância do espaço cênico para a tradução de *Dom Casmurro*. Luiz Fernando de Carvalho construiu uma estrutura que se assemelha a um teatro, em um espaço único no qual coabitam e se encenam o plano do presente e plano do passado. Utiliza-se o *flashback* para montar a história, mas de um modo distinto ao que convencionalmente se usa na TV. São inseridos em cena objetos como lentes, telescópios, cortinas e lençóis para fazer a distinção do presente e do passado do narrador. Além disso, a partir dos pensamentos de Bergson (2006, 1999) e Deleuze (2005), analisa-se como se dá o deslocamento do narrador para o passado, onde se depara com suas *imagens-lembranças* que deseja, e depois voltar ao presente. É foco, também, de análise, o estudo do espaço cênico simbolizando o plano do presente em *Capitu*, que é construído com características da estética do expressionismo, com uso de sombras, além dos enquadramentos sinuosos; já no espaço simbolizando o plano do passado, são estudados elementos referentes à composição barroca das cenas.

O capítulo três, intitulado *a teatralidade do corpo em Capitu*, analisa as implicações de dar um corpo ao narrador Dom Casmurro. Rejeitou-se um recurso típico do cinema para a composição do *flashback*, que é a narração em *voz over* ou em *voz off*, e corporificou-se Dom Casmurro. Nesse capítulo verifica-se que os gestos e as expressões corporais são alguns dos recursos utilizados aqui para traduzir a história de Machado de Assis para a televisão. O aspecto cômico dos corpos em cena, como um recurso de tradução, também é estudado nessa parte do trabalho. Onde há comicidade, há riso, e sempre existirá um sujeito que ri. A condição da comicidade se dá a partir do momento em que existe “de um lado, uma pessoa que ri e que possui determinadas concepções morais, professa determinados juízos e segue determinadas convicções. De outro, a descoberta por essa pessoa de que existe algo no exterior que contradiz esse sentido moral.” (PEREIRA, 1997, p.28). Analisa-se como o narrador se vê e como ele constrói comicamente as outras personagens da história.

1. ADAPTAÇÃO, TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Traduzir ou adaptar obras literárias para as mais diferentes mídias – em especial, para TV e cinema – já é uma prática cultural intrínseca à contemporaneidade. Ao estudar a história das artes, notar-se-á que a comparação não está limitada ao surgimento do cinema e da televisão, as ligações já aconteciam há muito tempo, quando se afirmava a igualdade entre as artes consideradas irmãs: a pintura e a poesia. Contudo, essa irmandade transformou-se em rivalidade a partir do momento em que uma delas tinha todos os atributos necessários que inspirasse as outras artes a copiá-la.

Nesse capítulo, as discussões serão norteadas a partir de uma revisão bibliográfica que possibilite refletir acerca das relações estabelecidas entre as artes. Posteriormente, faz uma análise da adaptação pelo viés da tradução. A razão pela qual se decidiu analisar a adaptação pela perspectiva da tradução é por entender que uma tradução é um processo dinâmico que possibilita transferir o que se pretende transferir, propiciando ajustes que permitam fazer com que a história/narração funcione dentro de outra mídia, que não seja a de origem. A tradução pode propiciar esses ajustes. No instante em que a adaptação audiovisual, derivada de um texto literário, produz signos que traduzem elementos dessa obra, são adicionadas marcas que não estavam necessariamente presentes no livro. Os questionamentos que norteiam as discussões desse capítulo são: de que maneira se pode traduzir para outra mídia as características do texto-fonte? Quais são os elementos que contribuem para o processo de tradução para outro meio?

Tem-se por finalidade investigar como as traduções para a outra mídia acontecem. Um processo de tradução é compreendido como um processo que exige a modificação do texto-fonte, a fim de que esse possa tornar-se acessível ao contexto em que está inserido, e isso é o que ocorre com uma adaptação literária para o audiovisual; para torná-la acessível ao seu público, é preciso que haja ajustes, porque uma obra sempre visa a um receptor. Às vezes, é necessário suprimir determinados elementos da obra literária, por conta da extensão do texto-fonte, ou, também, quando se deseja colocar em evidência aspectos que o diretor compreende como mais relevante. Além disso, podem-se suprimir elementos como: personagens, descrições minuciosas do lugar que são substituídas pelas imagens, diálogos que são trocados pelo desempenho do ator em cena, reflexões abstratas em demasia. O contrário também

procede, às vezes, tem-se a necessidade de ampliar o texto-fonte para ele chegar à mídia desejada, ou fazer a fusão de capítulos, que antes no livro eram seccionados.

Dentro de um processo de tradução, há, também, outro imbricado: o da interpretação. Para traduzir é preciso interpretar. Por intermédio da interpretação, o leitor/tradutor deixa sua marca no processo de criação do novo texto, por isso a tradução/interpretação jamais será neutra. O tradutor, como leitor da obra, escolhe o caminho que pretende trilhar e qual sentido que dará para a nova obra. A tradução resignifica o texto-fonte, porque de um texto pode haver mais de uma interpretação coerente. A finalidade deste capítulo é levantar reflexões no que diz respeito a adaptações de obras literárias para o audiovisual, a fim de dar suporte para a análise que será feita nos capítulos dois e três desse trabalho da minissérie *Capitu*, de Luiz Fernando de Carvalho.

1.1 Como a literatura, assim é o cinema.

Ao fazer um breve estudo da história do audiovisual nacional, verifica-se que o cinema foi trazido para o Brasil no início do século XX, já a televisão nasceu na década de 50 do mesmo século e, hoje, segundo relatório da Unesco de 2008, o aparelho está presente em aproximadamente 97% dos lares brasileiros.

A literatura, por muito tempo, ocupou lugar de prestígio entre as artes. No entanto, desde o advento dos meios eletrônicos no século XX, é notável que esses meios tenham ganhado destaque. Da forma com que tomaram, esses são meios que requerem um fluxo contínuo de programação e de oferta de produtos, às produções a eles direcionadas precisam ser abundantes – tanto para a televisão, que disponibiliza programação ao telespectador o dia inteiro, quanto para o cinema, que também exige uma produção intensa, pois, atualmente, há a exibição concomitante de vários filmes em salas distintas.

Quando o cinema ou a televisão faz uso de textos literários para compor suas narrativas, é comum que haja a comparação entre as artes (cf. anexo 4). O cerne da questão é desmistificar a relação de processo unidirecional estabelecido entre literatura e o audiovisual, cuja ótica parte da idealização de uma arte maior em contrapartida de outra arte considerada menor. Nesta relação, geralmente o audiovisual é visto como influenciado, portanto, menor, já a literatura influenciadora, por conseguinte maior.

Quebrar esse paradigma não é uma tarefa fácil, porque a comparação entre as artes sempre aconteceu. Fica evidente já essa comparação na célebre expressão latina *Ut pictura poesis erit*, que exprime a ideia de que a poesia deve se assemelhar à pintura. Horácio em, *Arte Poética* (20 a. C.), destaca que um poema deveria ser como um quadro, ressaltando a similitude existente entre a poesia e a pintura. Dessa forma gerou-se a percepção de primazia da arte da imagem que se estendeu por muito tempo, até o Renascimento.

Ao recuperar a expressão proposta por Horácio, os teóricos do Renascimento alteraram a ordem do termo: *Ut pictura poesis erit* transformou-se em *Ut poesis pictura erit*, cujo significado passa a ser que a pintura é como a poesia, o quadro como o poema, privilegiando a escrita ao invés da imagem; e foi esta inversão de sentido que a tradição preservou. Até a segunda metade do século XVIII, o princípio do *Ut poesis pictura* foi amplamente aceito. Nesse contexto, a literatura era considerada uma arte maior se comparada às outras.

É pertinente pontuar que nem sempre os escritores, pintores e teóricos foram defensores da proximidade entre as artes: por isso, a doutrina de *Ut pictura poesis* foi contestada no texto *Laocoonte*, de Gotthold Ephraim Lessing. Uma das figuras de maior destaque no panorama intelectual do século XVIII, Lessing era esteta, dramaturgo, teórico e crítico literário. Publicado em 1766, o texto *Laocoonte* é considerado uma das mais notáveis reflexões acerca das diferenças entre a poesia e a pintura. “Lessing destituiu a possibilidade de contaminação e intercâmbio entre as diferentes formas de expressão artística, já que cada uma delas responde as leis estéticas próprias e autônomas.” (AGUIAR, 2013, p. 38). Separando é possível observar melhor, quais as características que pertencem a cada meio. Sua influência sobre o pensamento estético alemão e europeu foi enorme. O autor de *Laocoonte* ressalta que a comparação tende a considerar a poesia como original, e a arte da pintura como cópia. No entanto, é fundamental destacar que:

Se o *Laocoonte*, de Lessing constitui uma data fundamental na história do *Ut pictura poesis*, não assinala seu fim. Violentemente criticada ao longo do século XIX pelos defensores da modernidade, essa doutrina renasceria várias vezes de suas cinzas e sua história prosseguiria no século XX, de uma forma mais ou menos latente. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 11).

De acordo com Claus Clüver:

A velha metáfora da “irmandade das artes” é uma tentativa de camuflar uma incompatibilidade e uma velha rivalidade: *pictura* não é *ut poesis*, e chamar uma pintura de “poema silencioso” ou descrever um poema como “pintura que fala” não é uma enunciação retoricamente elegante, mas uma afirmação de superioridade da poesia. (1997, p.43).

E é nesse contexto de entendimento superioridade da literatura que nasce o cinema e, posteriormente, a televisão, já tendo que se empenhar para conquistar o seu espaço como arte. O cinema, assim como a televisão, não escapariam à doutrina do *Ut pictura poesis*. Como a literatura, assim é o cinema, e a acusação de arte copista não tardaria a vir. Ocupar o *status* de copista não lhe garante autonomia, além de receber a culpa de se valer das ideias alheias para se firmar como arte. Isto ocorre porque:

Quando porventura se confere a uma arte o papel dominante, este se torna o protótipo de toda arte: as outras tentam se despojar de suas próprias características e imitar-lhe os efeitos. A arte dominante, por sua vez, tenta ela própria absorver as funções das demais. Disso resulta uma confusão das artes, pela qual as subservientes são pervertidas e distorcidas; são obrigadas a negar sua própria natureza no esforço por alcançar os efeitos da arte dominante. (GREENBERG, 2001, p. 46).

Ao compreender que cada arte possui suas próprias especificidades, adquire-se liberdade e não se esperam que as mais recentes, ou menos conceituais, se limitem a copiar a linguagem da de prestígio em suas produções. Mesmo que tenha uma mesma ideia ou história, em cada meio se irá produzir conforme seu meio característica e as finalidades da recriação.

1.2 Cinema, televisão e literatura: distanciamentos e aproximações

Não é de hoje que há esforços para desmistificar a comparação servil entre as artes. Cada arte possui sua especificidade, e já no século XIX Charles Baudelaire descreve que essa “necessidade de encontrar a qualquer preço pontos de comparação e analogia entre as diferentes artes, leva, muitas vezes, a estranhos equívocos, o que prova como as pessoas entendem pouco do assunto.” (LICHTENSTEIN, 2005, p.104).

De acordo com Lichtenstein, em sua exposição, Baudelaire explicita que cada arte deve usar uma linguagem própria na feitura de suas obras e sugerir os sentimentos que deseja

sugerir a partir de seu meio. Embora o poeta esteja se referindo à poesia e à pintura, essa premissa é válida, também, para os estudos de adaptação de obras literárias.

A partir do momento em que se discute sobre adaptação de textos literários é importante considerar a natureza de cada meio. A literatura e o cinema se diferem pela mídia. A literária concretiza o discurso de um sujeito autor preocupado com a escrita: o texto, apresentado por um autor em um tempo e um espaço, é trabalhado com recursos e estruturação próprias do código verbal. Já no cinema e na televisão verifica-se que a escrita não é o fundamento principal para a construção de seus sentidos, mas sim a imagem em movimento. O texto, neste caso, cede lugar à expressão da personagem e aos recursos como câmera, iluminação, som, montagem, cenário e figurino, que dão sentido à história.

Ler um livro e assistir a um filme são experiências distintas. (HUTCHEON, 2007). São poucas as vezes que efetuamos a leitura de uma obra literária em um único momento. Ao ler, temos mais tempo à nossa disposição, lemos nos momentos que dispusermos parar isso e determinamos o ritmo da leitura; isso não acontece no cinema e na televisão, pois esse ritmo já vem pré-determinado. O romance pode ser lido por capítulos, por etapas, já o audiovisual, de acordo com Rey, “não oferece essas vantagens. Tem de prender o espectador logo de começo e desenvolver em 100 minutos uma história que ele leria em dez ou muito mais horas”. (1997, p.60).

Além disso, um dos pontos fundamentais que diferenciam as duas linguagens e que merece receber atenção na adaptação é a dinâmica do tempo. Vários romances e livros são escritos no passado. É constante o uso de expressões como “ele pensou”, “ela foi”, “ele disse”, demarcando, portanto, um tempo que não é presente.

Segundo Seger, “na maioria dos casos, o narrador está voltado a eventos passados que nos são contados e interpretados por ele” (2007, p. 40). Outras vezes, o tempo na literatura é fluído, desloca-se para frente e para trás, variando entre passado, presente e futuro. Por exemplo, um personagem que está no presente pode nos dar informações importantes sobre o passado através da narração do que já aconteceu. Já o audiovisual, seja cinema ou televisão, explora mais o tempo presente, porque filmes que usufruem em abundância de *flashbacks* de uma maneira não criativa são, por muitas vezes, cansativos. Sobre esse ponto, é pertinente ressaltar que a minissérie *Capitu* é construída, quase toda, por intermédio do recurso do *flashback*, no entanto, o narrador participa, junto com o telespectador, da rememoração. O narrador-protagonista “viaja” para o tempo já vivido e participa das ações. Esse recurso de

flashback, utilizado na minissérie, será estudado no capítulo dois desse trabalho. Ainda sobre o audiovisual, Seger ressalta que os filmes:

Estão mais interessados no que vai acontecer do que naquilo que já aconteceu. Em alguns filmes, esse movimento em direção ao futuro é mais lento e gradativo. Em outros, o espectador sente-se quase que lançado para frente, em direção a um clímax importante e inevitável. (2007, p. 42).

Nas narrativas fílmicas o tempo presente prevalece, pois o filme é imediato. Ainda sobre esse assunto Balogh afirma, em análise feita sobre adaptação de *Vidas Secas*, que “o critério organizador do filme é o espaço e a temporalização básica, o presente. As referências ao futuro são quase sempre verbais” (2004, p. 135).

Embora tanto a literatura quanto o cinema usem a narração no desenvolvimento de suas histórias, nota-se, muitas vezes, que um livro precisa de oito ou nove páginas para comunicar uma ação que no audiovisual demoraria em torno de três minutos. Logo, o audiovisual constrói minúcias através da imagem, através da indumentária, cenário, montagem, iluminação entre outros elementos. “A câmera pode focalizar um objeto tridimensional e, em questões de segundos, comunicar detalhes que ocupariam páginas e páginas de descrição em um livro” (SEGER, 2007, p. 34). Devido a essa dinamicidade das imagens, as emoções afloradas no leitor/espectador também são diferentes. Segundo Aguiar:

Na literatura, os estímulos emotivos vêm após os leitores atravessarem uma verdadeira cortina de operações semânticas e sintáticas guiadas por signos, materializados em palavras e organizados em conceitos. Já no cinema (em certa medida poderíamos ampliar a ideia para TV), a presença da imagem visual desperta reações imediatas, incluindo-se as fisiológicas, com risos, lágrimas, descargas de adrenalina e outros. (2003, p.120)

Xavier, em seu livro *A experiência do cinema* (1983), enfatiza que a imagem é um signo que mais se aproxima da realidade que representa, por isso a reação imediata; já as palavras são consideradas símbolos indiretos, que são construídos por intermédio da razão, por conta disso muito distantes do objeto. Para sensibilizar o leitor, a palavra tem a necessidade de passar novamente pelo circuito dessa razão que a produziu, de forma que essa precisa ser decodificada antes de desencadear a representação da realidade, e, por conseguinte, evocar os sentimentos do leitor. “A imagem animada, ao contrário, forma por ela

própria uma representação já semipronta que se dirige à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio.” (1983, p. 293).

Ao ler um livro, vê-se aquilo que o narrador quer nos revelar em particular. Se naquele momento o narrador enfatiza uma determinada ação, o leitor também coloca sua atenção nessa ação. Se o narrador aborda assuntos referentes a sentimentos, o leitor se concentra nesses sentimentos também. Na narrativa literária tem-se um processo de cada vez. O audiovisual, por sua vez, tem muitas dimensões, haja vista que em uma única cena é possível mostrar personagens, levar a ação adiante, construir uma imagem, tudo ao mesmo tempo. “No filme, as seqüências, mesmo se lembradas, articulam-se muito mais evidentemente como uma sucessão de presentes: ‘isto+isto+isto+isto...’”. (AGUIAR, 2003, p.122).

Já o audiovisual televisivo, embora englobe as diferenciações até aqui expostas, possui singularidades se comparado ao cinema. Tais distinções devem ser levadas em consideração no momento da feitura de uma adaptação. A programação televisiva é disponibilizada para o telespectador o dia inteiro, por isso é necessário que haja uma gama de conteúdos considerável para alimentar esse meio. Para sustentar tamanho consumo, a televisão gera sua programação de forma industrial e enfatiza a criação em série; por isso, a televisão é baseada na “fragmentação que demanda um número de interrupções no fluxo de cada programa para dar lugar aos tão decantados intervalos para comerciais” (BALOGH, 2004, p. 144).

Devido ao aspecto fracionado desse meio de comunicação, é necessário que haja uma “forma específica de produção de sentidos: temas, isotopias, programas narrativos (pensamos, sobretudo na ficção) são fragmentados em blocos, a fim de permitir as interrupções.” (BALOGH, 2004, p.144). Essa fragmentação pode ser percebida, por exemplo, na minissérie *O auto da compadecida*, do diretor Guel Arraes, se comparado ao filme com o título homônimo. A minissérie é dividida em 27 partes, ao passo que o filme está dividido em 19; o tempo total de *O auto da compadecida* filme tem em torno de 100 minutos, já a minissérie tem em torno de 150 minutos. A produção em série e a fragmentação, por conseguinte, são características da televisão, e ao transpor uma obra literária para esse veículo é preciso que essa serialidade seja levada em conta.

Quem adapta obras literárias para a televisão tem a necessidade de se preocupar em elaborar uma narrativa que permita cortes, de forma que essas suspensões despertem o interesse do público para assistir a novela ou minissérie no dia seguinte, além disso, contribuir para que a história, no audiovisual, seja contada de maneira adequada a permitir que a

narrativa flua com clareza e leveza e que possua uma coerência interna como teria a narrativa no romance.

1.3 - O hibridismo na arte: a Intermidialidade

Afirmar que cada arte possui sua especificidade não significa afirmar que as linguagens não se misturam ou se interpõem. No século XXI, com o desenvolvimento da tecnologia eletrônica, as fronteiras entre as artes tornam-se mais tênues. Dessa forma, “o processo de hibridização nos permite fazer os meios dialogarem”. (PLAZA, 2003, p.65). A hibridização de dois ou mais meios possibilita o surgimento de novas formas de interação entre as artes, e não é possível mais ignorar que a criação, hoje, seja a soma de interações práticas interdisciplinares como forma de tradução.

A tradução de livros para outros meios é algo corriqueiro na atualidade. Textos literários ou não são frequentemente convertidos em filmes, peças teatrais, séries, novelas. Pontua-se que a tradução não ocorre somente da literatura para o audiovisual, há muitos casos em que filmes são transformados em jogos, e, embora não tão frequentes, há filmes que migram para a literatura. Além disso, os estudos que abordam a intersecção entre os meios adquiriram novas dimensões a partir da expansão dos recursos fornecidos pela *internet*. A cada minuto, textos novos são lançados na rede, e uma nova combinação forma-se ao redor do texto, do som e da imagem, dispostos em contextos distintos e em novas e impensadas relações. De acordo com Veneroso:

É clara a tendência em direção à combinação entre as diferentes linguagens. Nas artes plásticas os limites entre desenho, pintura, gravura e escultura já não são mais estáveis. O surgimento de novas mídias tem colaborado para a destruição de limites até mesmo entre as artes plásticas, música, teatro, literatura, cinema, vídeo, fotografia etc. uma análise da arte atual, tem necessariamente, que levar em consideração essa interação entre as linguagens. (2006, p.47)

Como conceituar a relação existente entre diferentes linguagens, que se cruzam e se misturam? Claus Clüver (2006) propõe a reflexão de três conceitos para pensar essa relação, a saber: *intertexto*, *interartes* e *intermídia*. Ao refletir sobre a relação entre os meios pelo viés da *intertextualidade*, leva-se em consideração que uma obra de arte é compreendida como uma estrutura de signos que é lida, por isso a obra, independente de seu signo, é entendida como “texto”. Clüver ressalta que:

Um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como “textos” que se “leem”; o mesmo se pode dizer de selos postais, uma procissão litúrgica e uma propaganda na televisão. Contra essa ampliação do conceito de “texto” na perspectiva semiótica foi levantada a objeção de que ela conduziria a uma supervalorização do modelo linguístico, especialmente em associação ao ato de “ler” (em sentido expressamente metafórico). Por experiência própria, penso que isso é uma questão de hábito e que a palavra “texto” na aplicação intertextual, rapidamente se torna uma palavra neutra. (2006, p. 15).

No entanto, segundo Clüver, conceituar a relação entre as artes como *intertexto* implica uma redução das mídias. Quando se pretende diferenciar “textos” musicais, ou visuais é mais abrangente conceituar o cruzamento entre as artes de intertexto. Sobre esse assunto Müller entende que:

O conceito de intertextualidade parece-me estar ligado a uma vertente de pensamento, sobretudo francês, derivado da Linguística saussureana, onde o paradigma central é a relação de significação, e os termos essenciais são o signo, o discurso e o texto. Trata-se, ao meu ver, de um paradigma essencialmente ligado as questões da linguagem, quando não à cultura do livro. (2008, p. 48).

Já, conceituar as relações existentes entre os meios de *interartes* geraria outra discussão, primeiro, porque é difícil definir, hoje, o que pode ser incluído no *status* de obra de arte. Desde os movimentos de vanguarda tornou-se cada vez mais complexa a distinção entre o que é arte e o que não é arte. Quando Marcel Duchamp, ao propor, com os *ready-mades*, que uma ideia é mais importante que o meio, reconfigurou-se o pensamento sobre o que é arte, pois o que passa a valer é o conceito e não o objeto em si. Isso significa dizer que qualquer coisa teria a possibilidade de vir a ser uma obra artística. Segundo Bürger:

Os *ready-mades* de Duchamp não são obras de arte, e sim manifestações. Não é a partir da totalidade forma-conteúdo dos objetos individuais assinados por Duchamp que se pode fazer uma leitura do sentido da provocação, mas unicamente a partir da oposição entre objetos produzidos em série, por um lado, e assinatura e exposição de arte por outro. (2012, p. 101).

Além da difícil conceituação do que é arte, há também um segundo elemento a pontuar, aqueles “textos que não pertencem às artes no sentido mais restrito do termo (como, por exemplo, a música popular) podiam ser objetos de estudos promissores.” (CLÜVER,

2006, p. 18). Nessa perspectiva, o termo *interartes*, por conseguinte, é considerado cada vez mais incerto, e assim, insatisfatório.

A *intermedialidade* é um termo que pode ser aplicado aos estudos de cruzamento das fronteiras entre os diferentes meios, pois a intermedialidade é o processo da conjunção e interação de várias mídias. “Esse termo não deve ser confundido com certos campos teóricos, dos quais ele se alimenta, como o da intertextualidade, ou o campo dos estudos *interartes*” (MÜLLER, 2008, p. 48). É importante frisar que a intermedialidade:

[...] é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias. (CLÜVER, 2011, p. 9)

Ainda sobre esse conceito, Moser pontua que a “relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermidiáticas, mesmo que não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a midialidade”. (2006, p. 42). Quando se refere à mídia não deve se pensar, portanto, em cinema, rádio, televisão, como é de costume nomear esses meios de comunicação no português brasileiro, mas também as outras linguagens, como a literatura, dança, pintura, artes plásticas entre outros. A relação entre as mídias podem acontecer sem que a arte esteja presente, dessa forma, os estudos de intermedialidade permitem a análise de textos midiáticos com caráter artístico ou não. A “intermedialidade permite compreender fenômenos complexos de comunicação, que vão da literatura ao cinema, da arte de vanguarda aos programas de tele-realidade.” (MÜLLER, 2008, p.52).

Contudo, qual é a definição de mídia? Segundo Clüver, a definição é complexa, mas como ponto de partida entende-se mídia como aquilo que transmite um signo ou a união de signos. Essa formulação exprime a transmissão como um sistema dinâmico e de interação que implica a produção e a recepção signos pelo homem.

A primeira vista essa definição parece mais adequada a mídias como o rádio ou a televisão. Mas a metáfora da transmissão de mensagens ou signos por um emissor para um receptor aplica-se também ao design de um outdoor ou de uma instalação, a coreografia de um balé ou a composição e performance de uma canção. Parece soar mais aceitável dizer que a mídia “TV” transmite signos televisivos do que dizer que a mídia “dança” transmite um balé, simplesmente porque estamos acostumados a nos referirmos a TV como mídia com seus próprios transmissores, e não a dança. (2011, p.10)

Outro ponto fundamental para designar o que é mídia é a característica e os meios físicos que demarcam modalidades de representação de cada meio. Por exemplo, a pintura é a arte do espaço, mostra o que deseja mostrar em um único instante, já a literatura é a arte do tempo, as ações sucedem uma após a outra, dentro de um discurso e em uma sequência temporal, já o cinema conjuga o tempo e o espaço, com imagens em movimento; as sensações no audiovisual são criadas a partir de recursos oferecidos pelo movimento de câmera, diferentes tipos de enquadramento, iluminação, atuação entre outros elementos. Cada mídia tem sua materialidade. As mídias “são constituídas por materiais específicos, envolvem modo de produção, tecnologias e certos tipos de meios e veículos particulares.” (AGUIAR, 2013, p. 25). A partir dessa definição de mídia, é certo afirmar que, sendo assim, toda arte é uma mídia, mas nem toda mídia é arte.

Depois da definição de mídia, ao voltar para a discussão sobre as relações intermediáticas, compreende-se que essas se processam no âmbito dos discursos sincréticos, cujo texto “recorre a dois ou mais sistemas de signos/e ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis.” (CLÜVER, 2006, p.20). Há três tipos de discursos sincréticos: *as relações midiáticas* ou *transposição midiática*, *multimídia*, e a *mixmídia*.

Transposição midiática ou *relação midiática*: consiste na interpretação ou tradução de signos verbais por intermédio de signos não verbais. A adaptação cinematográfica e televisiva, a mídia verbal está inserida na mídia cinema e teatro, por exemplo. Assim como a técnica da *ekphrasis*, que é uma maneira de reescrita cujas práticas referem-se ao ato de descrever, por exemplo, uma catedral, escultura dentro de um livro de história de arte ou a escrita de poema sobre dança, música ou arquitetura. Tanto as adaptações quanto as *ekphrasis* estariam no rol das relações de textos midiáticos, porque há a ocorrência de transposição de um texto em outro com autossuficiência em um sistema de signo distinto do texto-fonte.

Um texto *multimídia* forma-se a partir de textos separados e isoladamente coesos, compostos em mídias distintas. O que ocorre é uma espécie de colagem derivada da junção entre múltiplos meios. Multimídia seria “a justaposição de textos autossuficientes compostos num sistema sígnico diferente” (CLÜVER, 1997, p. 46). Os livros ilustrados seriam um exemplo de texto multimídia. No multimídia temos a combinação de pelo menos duas mídias em sua materialidade. Canções e revistas também estão incluídas dentro do conceito.

Já a definição que se dá a *mixmídia* é quando ocorre a combinação de textos separados, no entanto, eles não são autossuficientes. São textos que contém signos complexos dentro de mídias diferentes e que perderiam a coerência fora de determinado contexto. A música para o cinema ou para TV, um cenário ou figurino que só exercem uma função dentro de uma encenação, um videoclipe ou até mesmo uma inscrição verbal em textos visuais como os quadrinhos são exemplos marcantes de mixmídia, tais sistemas de signos são combinados e não se sustentam sozinhos.

A minissérie *Capitu*, foco de análise desse estudo, em sua feitura, pode ser vista como interação obtida por intermedialidade, em específico a transposição midiática, pois o texto de Machado de Assis se desloca para outro meio, que é a televisiva; mas também está presente o texto mixmídia, através do figurino e do cenário, e o texto multimídia, pela presença da trilha sonora.

A Intermidialidade propicia que se ultrapasse as fronteiras que separam as mídias, embora seja crucial enfatizar que a fusão entre as linguagens não é necessariamente a busca por uma arte única. É necessário, contudo, que haja um intenso processo de tradução para fazer com que a mensagem migre de uma mídia para outra. Sem modificação é inviável a fusão ou união que a intermedialidade propõe. Quando um texto é traduzido para outro meio, há de se explorar as substituições que serão feitas, assim como pensar nas possibilidades e limitações que a mídia oferece. A intermedialidade requer tradução.

1.4 Reflexões sobre adaptação literária

Quando o assunto envolve a temática da adaptação de livros para a televisão, pode-se indagar como deve ser feita a análise de uma peça audiovisual advinda da literatura. Ainda que ancoradas nas obras literárias, os diretores imprimem, no audiovisual, seus objetivos. Assim, eles buscam traduzir o texto literário para o cinema ou televisivo, observando as possibilidades de imbricação de um meio com o outro. Bazin argumenta que os textos literários não podem ser vistos como sinopses dos filmes; para ele “seguir o livro página por página é algo diferente e outros valores estão em jogo e que o objetivo do cineasta não deve ser o de transcrever para a tela uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*” (1999, p. 82-83).

Por isso, pensar a adaptação como tradução é uma das molas propulsoras dos Estudos Intermediáticos. Traduzir é propor modificações, cortes e transformações. Traduzir é interpretar. Mesmo uma tradução interlingual, que é a tradução dos signos verbais em signos de outra língua, não consegue corresponder ao texto-fonte. Para Walter Benjamin:

[...] nenhuma tradução será viável se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original. Isso porque o original se modifica necessariamente na sua “sobrevivência”, nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida (2008, p. 30).

Benjamin defende que toda tradução precisa encontrar na língua em que está traduzindo aquela intenção por onde o eco do original possa ser ressuscitado; caso isso não ocorra, a tradução não é bem sucedida. O tradutor deve se preocupar em transmitir a intenção do texto-fonte e tal processo só se torna eficaz a partir do momento em que ocorrem transformações ou metamorfoses, como bem ressalta o autor. Embora esteja fazendo referência a traduções de textos poéticos e textos literários, vale ressaltar que quando se transfere o que foi explanado para o cinema ou a televisão, a assertiva procede. Ainda sobre esse assunto Hutcheon compreende que “As adaptações são frequentemente comparadas a traduções. Assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal.” (2011, p. 39).

Segundo Diniz o processo de tradução se dá a partir da procura de equivalências entre as mídias. Isto quer dizer que um elemento *y* que ocupa um lugar específico num determinado sistema de signos, o teatro ou livro seria substituído por outro elemento *y'* que pudesse preencher a mesma função, contudo em outro sistema de signos. “A ideia de equivalência provém do fato de que toda a linguagem tem uma ordenação básica, isto é, os signos não se amontoam, mas existem como sistemas, semântica e sintaticamente organizados.” (DINIZ, 1999, p. 33).

A minissérie *Capitu*⁴, de Luiz Fernando de Carvalho, considerada como tradução do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, demonstra alguns procedimentos que resultaram da busca de equivalência. No capítulo CXXII, denominado *O enterro*, a morte de Escobar é narrada da seguinte maneira:

⁴ *Capitu* (em itálico) refere-se à minissérie, *Capitu* (sem itálico) refere-se à personagem. *Dom Casmurro* (em itálico) refere-se à obra de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (sem itálico) refere-se à personagem.

Quis que o enterro fosse pomposo, e a afluência dos amigos foi numerosa. Praia, ruas, praça da Glória, tudo eram carros, muitos deles particulares. A casa, não sendo grande, não podiam lá caber todos; muitos estavam na praia, falando do desastre, apontando o lugar em que Escobar falecera, ouvindo referir à chegada do morto. José Dias ouviu também falar dos negócios do finado, divergindo alguns na avaliação dos bens, mas havendo acordo em que o passivo devia ser pequeno. Elogiavam as qualidades de Escobar. Um ou outro discutia o recente gabinete Rio Branco; estávamos em março de 1871. Nunca me esqueceu o mês nem o ano. (ASSIS, 1983, p. 215).

E o enterro de Escobar continua sendo narrado no capítulo seguinte do livro, CXXIII, que tem por título *Olhos de ressaca*. Assim é que sucede o acontecimento:

Enfim, chegou a hora da encomendação e da partida. Sancha quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos. Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (ASSIS, 1983, p. 216).

Já na minissérie, há uma fusão dos dois capítulos que eram separados no livro, e esse recebe o título, no audiovisual, de *O enterro*, somente. É interessante destacar que para uma minissérie não seria preciso dividir as cenas, inserindo o nome dos capítulos do livro, (FIG. 1); a narrativa teria coerência sem esses intertítulos. Mas o diretor optou por fazer sua inserção tal qual no livro, para fazer referência à literatura. Seria como se o telespectador estivesse folheando as páginas de um livro eletrônico.



Figura 1 – Anúncio do capítulo do enterro
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Alguns capítulos são adiados, outros são antecipados, já outros, como no caso de *O enterro*, uniram-se a outro capítulo. Essa é uma das soluções que o diretor escolheu para fazer com que a narrativa adquirisse uma fluência na televisão. Angélica Freitas (2012) elaborou uma tabela comparativa entre os capítulos do Romance *Dom Casmurro* e os capítulos da minissérie *Capitu*, (anexo 02), a fim de assinalar as modificações que a narrativa sofreu na televisão. Uma das primeiras cenas do enterro, (FIG. 2 e FIG. 3), mostra Capitu caminhando em direção ao morto.



Figura 2 – Capitu entra sozinha
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008



Figura 3 – Escobar sendo velado

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

No livro, ressalta-se que há uma grande quantidade de pessoas no velório, por ser Escobar uma pessoa de influência; contudo, com o foco central na relação Bento/ Capitu/ Escobar, não há muitos figurantes e o cenário há poucos objetos, de forma que, tal qual ocorre com Bento, o olhar do telespectador é direcionado para a personagem Capitu. A opção por recompor a cena dessa forma, com o fundo infinito, já indica um ajustamento criativo quanto à maneira de propor a história narrada pelo livro. O diretor explorou o mostrar. Mostrar é diferente de contar.

Contar consiste em afirmar algo sobre o personagem, já mostrar é colocar o personagem em ação. Tanto a literatura quanto o audiovisual usam a estratégia de contar e mostrar. O ato de contar surge na literatura por intermédio de pronomes e verbos em primeira ou terceira pessoa. Já no audiovisual, é por intermédio da *voz over/off*; o mostrar no audiovisual acontece através do enquadramento da câmera, já na literatura, o mostrar acontece através das descrições feitas pelo narrador que pormenoriza os personagens, o ambiente, os fatos, entre outros elementos, essa descrição é capaz de suscitar no leitor uma imagem visual. E é pertinente que o audiovisual explore o mostrar, Müller fazendo referência às adaptações de *Madame Bovary*⁵ para o cinema entende que:

O filme tem que mostrar: um filme é feito antes de mais nada para os olhos (e para os ouvidos). Quando se adapta um romance tão complexo para o cinema, o roteirista

⁵ Romance Realista francês, do século XIX, do escritor Gustave Flaubert.

e o diretor terão que valer-se de uma série de subterfúgios para respeitar esse princípio e, ao mesmo tempo, obter uma forma cinematográfica capaz de traduzir a forma romanesca. [...] Não é com o romance que o filme está “casado”, mas com o olhar do espectador. (2004, p. 57).

A escolha do diretor para mostrar a cena do enterro foi o de deixar o cenário vazio, dessa forma hiperbolizar um dos principais clímax de *Dom Casmurro*: a morte de Escobar e o choro de Capitu. E, dessa forma, alcançar a carga emocional proposta pela narrativa do livro. Ainda pontuando a recriação do trecho “*Olhos de Ressaca*” para a televisão, frisa-se que a narrativa escrita faz referência a uma confusão no momento do enterro; já na minissérie (FIG. 4 e FIG. 5) a cena é mostrada com tal calma, de modo a permitir que o telespectador se atenha, tal qual o faz Bento, as ações de Capitu. Há uma sequência de movimentos de câmera que enfoca ora Capitu, ora Bento, de forma a aproximar-se do que é contado no livro.

O que se traduz é o sentimento de Bento ao observar que a esposa olha tão fixamente e com pesar, o cadáver de Escobar. Com o cenário fundo infinito, o telespectador tem a possibilidade de se concentrar na dúvida e na dor manifestadas pelo semblante de Bento Santiago. Percebe-se um jogo de figura e fundo nessas imagens. A figura – no caso, as personagens – se distingue do fundo pela atenção que desperta no observador. Isto é promovido, inclusive, pelo contraste de cores entre roupas, maquiagem e fundo branco. A imagem é paradoxal, pois, há oposição entre a serenidade branca do cenário e a confusão interior de Bento, que são expressos pelos gestos da personagem.



Figura 4 – Capitu olha Escobar

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 5 – Bento olha Capitu

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Aquilo que é pensado, que é monólogo nas páginas de um livro, agora é mostrado e representado na televisão, a interioridade evocada através da descrição/narração na escrita, é mostrada por intermédio do corpo, dos gestos no cinema e na televisão. De acordo com Subourand:

Es especialmente mediante el gesto, ese < suplemento del acto > del que habla Barthes, como el personaje podrá expresar no sólo sus emociones, sino también un sentido que va mas allá de su propia psicología (que incluso lo anula) para adquirir una dimensión que puede tender a otra más amplia, mas existencial y metafísica, más universal. (2010, p.49).

Aquilo que acontece de exterior, pela via do corpo na atuação, faz-nos caminhar para dentro da personagem. Logo, o corpo é a figura central na minissérie. Nesse sentido, a escolha dos atores interfere na percepção do telespectador. Isso auxilia ao telespectador interpretar o que está sendo mostrado, pois “en el cine, por regla general, el personaje nunca llega solo” (SUBOURAUND, 2010, p. 47). No capítulo três será feita uma análise a respeito da importância dos gestos e do corpo na minissérie *Capitu*.

A opção de recompor a cena dessa forma indica dois aspectos fundamentais da tradução: primeiro, a tradução, de acordo com Diniz (1998, 1999) deve propor equivalências, como já foi ressaltado; segundo, a tradução é um processo ativo que nunca será neutro, uma vez que o leitor/tradutor olha a obra e dá sentido a ela, a tradução carrega consigo todo um

universo de multiplicidade e heterogeneidade do universo cultural do leitor/tradutor, pois a tradução será feita sempre visando a um receptor da mensagem. É importante ressaltar, portanto, que a tradução está inserida no contexto histórico-cultural. De acordo com Diniz:

Não apenas os códigos usados nas diversas formas de arte são os responsáveis pela tradução. Existem outros aspectos que se mostram decisivos na produção de um filme. Segundo estudiosos da tradução, esses elementos representam aspectos culturais, pois a cultura, um tipo de interpretante, se apresenta como o elemento a ser transposto de um texto para outro. (1998, p. 324)

Adaptar é um processo dinâmico, é a possibilidade de dialogar com outros textos e com o contexto cultural e histórico em que a nova obra está inserida. A discussão em torno da adaptação, portanto, traz consigo a atualização da obra traduzida, pois os lugares culturais e sociais em que ocorreu o processo de escrita muitas vezes são distantes ou diferentes daqueles em que a obra está sendo adaptada. Bandin, discorrendo sobre o processo tradutório de texto de uma língua para outra, ressalta que:

Traduzir, na formulação de Lefevere, é um modo de tornar um texto inteligível a uma audiência que não tem acesso ao original. Esse movimento implica, para o tradutor, uma série de inscrições culturais, leituras e interpretações que inevitavelmente são investidas no texto – sempre dirigidas a um público leitor específico. (2013, p. 25).

Em muitos casos de tradução intersemiótica, o público tem acesso ao original, contudo, em se tratando de produtos audiovisuais televisivos, Gomes, afirma que:

Passar de um lugar para outro implica a realização de adequação de conteúdo e forma da obra de origem para a obra a ser criada em função, por exemplo, do horário de transmissão, do público desse horário ou da emissora que transmitirá a obra, da linguagem do meio (áudio e visual) e do perfil das novelas da produtora em questão (2009, p. 103).

Esses ajustes são fundamentais para que haja um diálogo entre a obra e o público. Machado de Assis conversou com o seu público, seja através da aceitação das obras ou através do estranhamento delas, já que no caso do autor o interesse centrava-se na sondagem psicológica de seus personagens, bem como no entendimento dos mecanismos que impulsionavam as ações humanas, interesse esse não abordado nos livros Românticos até então.

Ao adaptar *Dom Casmurro* para televisão, Luiz Fernando de Carvalho, levou em consideração, além das premissas que Machado de Assis explorou em seus escritos, o seu próprio contexto cultural, social, histórico. Embora a tradução intersemiótica de *Dom Casmurro*, a saber, a minissérie *Capitu*, não seja realizada de um país para outro, nem entre línguas e culturas distintas, há de se estabelecer entre elas uma relação de tradução cultural devido a distância temporal entre o livro e a produção audiovisual. A minissérie foi realizada tantos anos após o lançamento do livro, e em outro momento histórico, por isso é plausível considerá-la uma exemplificação de uma tradução afetada pela passagem do tempo. “Como todas as traduções, visa a uma determinada audiência é importante verificar qual é o seu papel nessa audiência, ou seja, na cultura receptora.” (DINIZ, 1999, p. 92).

Os objetos inseridos em cena (FIG. 6, FIG. 7, FIG. 8) são indicativos da atualização da obra machadiana. Há, na cenografia, que podem ser facilmente observados pelo telespectador, elementos pertencentes ao universo dos séculos XX, XXI, como marca de vários tempos envolvidos na obra. Assim na figura 6 notam-se palavras escritas com um tipo de máquina de escrever; na figura 7, *Capitu* aparece usando fones de ouvido e na figura 8 ela coloca os fones em Bento. O contraste, nesse caso, se dá através de indícios de outros momentos históricos e a indumentária das personagens. Essa combinação, tanto puxa a obra para o presente como acena para a atemporalidade dos temas tratados.



Figura 6 – Dom Casmurro e uma máquina de escrever
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 7 – Capitu ouvindo música com fone
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 8 – Bento ouvindo música com fone.
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

“Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente e futuro, já que implica duas operações simultâneas e não antagônicas: de um lado, a apropriação da história, de outro uma adequação à própria historicidade do presente” (PLAZA, 2003, p.5). E esta é uma estratégia que tem por objetivo, além de driblar a corrosão

do tempo e fazê-lo viver de novo, também destacar que as coisas só têm possibilidade de voltar diferentemente do modo como se colocavam antes.

Outro ponto relevante para a adaptação é a interpretação. Para adaptar, há a necessidade de interpretar. Ora, se, segundo Walter Benjamin (2008), uma tradução literal não é a desejada, por isso, pensar a adaptação de obras literárias como um processo que exige criação e interpretação é uma possibilidade que pode fazer compreender melhor a questão da tradução entre as mídias. Entende-se que o trabalho interpretativo do tradutor não é neutro, pois, ao traduzir deixam-se marcas no texto de chegada, seja em um grau maior ou menor. “O tradutor é antes de tudo um leitor, portanto, creio que a tese de uma tradução ser imparcial ou fiel não se sustenta: a tradução sempre carrega a marca de uma interpretação de seu realizador.” (GONÇALVES, 2002, p. 177).

Quando o intérprete deixa suas marcas, a obra pode ser alterada de maneira a privilegiar a semelhança, a homenagem, ou a subversão do texto-fonte. Mesmo quando se opta pela semelhança, faz-se necessário decidir em que aspecto da semelhança irá ser evidenciado, por exemplo, o sentido, o tom, as palavras. O ato de reescrever pede interpretação, pois reescrever é interpretar o texto original para que esse tenha condições de se mover dentro de uma sociedade específica. Para que essa movimentação aconteça, ajusta-se o texto original. Bassnet e Lefevere, discorrendo sobre a literatura, entendem que a função da tradução é:

[...] naturalmente, uma reescrita do texto original. Todas as reescritas, seja qual for sua intenção, refletem uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipulam a literatura para que funcione em uma determinada sociedade e de uma determinada forma. A reescrita é manipulação, assumida a serviço do poder, e seu aspecto positivo pode ajudar na evolução de uma literatura e uma sociedade. As reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é a história da inovação literária, do poder modelador de uma cultura. (2007, p.7).

O fato é pressuposto de que, ao estar diante de uma pintura, ao escutar uma música, ao assistir a um filme ou ler um livro, tem-se um papel ativo. O texto, uma pintura, uma película pode ser fixo enquanto estrutura física, mas não há como mensurar com exatidão como esse texto chega ao receptor. Um mesmo texto pode suscitar múltiplas interpretações. Selecionando um exemplo de tradução não intersemiótica, mas dentro de um mesmo sistema de signos, o poema *O Corvo* (1845) de Edgar Allan Poe, foi traduzido para a Língua Portuguesa tanto por Fernando Pessoa quanto por Machado de Assis. Embora os dois

escritores partam do mesmo texto para efetuar a tradução, há diferenças na transposição de *O corvo* para o português do Brasil e o português de Portugal. As diferenças são evidentes. Primeiro, porque o intervalo de tempo entre as duas traduções é de quase sessenta anos: Machado de Assis traduziu Poe em 1883, em uma época com valores cientificistas e cuja estética realista encontrava-se solidificada. Já Fernando Pessoa traduziu *O corvo* em 1942, em plena fase Modernista. Além disso, de acordo com Oliveira:

Destaca-se aqui o papel de Machado de Assis, cujas traduções – nas *Ocidentais*, por exemplo – sugerem a intenção de recriar, nacionalizando-os, modelos consagrados da literatura europeia. Destaco, sobretudo, sua versão de “O corvo” de Poe: sob o aspecto prosódico e também semântico, a tradução machadiana é sistematicamente “distorcida”, em contraste com a versão surpreendentemente “fiel” de Fernando Pessoa. Coerente com o projeto de criação de uma literatura nacional, “o corvo tropical” rebela-se contra a tirania do texto europeu. (2012, p.55).

A tradução reflete o olhar do tradutor, parcial, diferente, expressa na língua de chegada; uma visão que também subjetivamente muda com o tempo, com o momento histórico, daí a importância de interpretar o texto-fonte. Se em uma tradução interlingual, que está dentro de um mesmo sistema de signos, é necessário que se realize uma tradução interpretativa, o mesmo pode-se dizer de uma tradução intersemiótica, que, além do elemento narrativo, tem a necessidade de adequar-se também quanto à mídia.

A tradução intersemiótica implica que, ao decodificar uma informação dada em uma linguagem e recodificá-la por intermédio de um sistema semiótico distinto, é preciso transformá-la, porque todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe livremente do sistema de signos e linguagem que o incorpora. Embora cada meio de comunicação possua seus limites, não se trata de discutir do que se pode fazer dentro de seu sistema de signo, num processo de tradução, mas do que se decide fazer, de como se escolhe fazer.

A palavra interpretação, em sua origem, vem de *interpretes*, “agente, tradutor”, de interpretar, “traduzir, explicar”, de *inter-* “entre”, mais o radical *prat-* com o sentido de “dar conhecimento”. Nota-se que há, no sentido da palavra interpretação, a ideia de tradução, que aponta para duas direções: uma se orienta em direção ao texto que deve ser interpretado e a outra aponta para a direção do público que irá receber esse texto. Quem traduz um texto, então, tem a sua própria interpretação do que foi lido, visto ou escutado, além disso, está preocupado em transmitir algo para o público. A partir do momento em que se lê um texto

para transpô-lo para outra língua, outra mídia, é preciso apreender o sentido, ter o discernimento de saber como é que se pretende que essa mensagem chegue ao seu receptor. O texto, ao ser lido e interpretado não fica intacto, pois há uma assimilação por parte do leitor, daquilo que quer dizer.

Ao escolher uma palavra ou expressão de grande riqueza conotativa ou denotativa, há a possibilidade da tradução provocar no leitor uma imagem muito diferente daquela suscitada pelo texto do autor, o que produz várias implicações, não necessariamente negativas. Devido a esse processo de assimilação por parte do leitor, a tradução pode se tornar diferente:

[...] a fragilidade da interpretação está no fato de que ela carrega a marca da individualidade, pois a interpretação é sempre um ato inacabado, fragmentado, que permanece em suspenso ao abordar-se a si mesmo, pelas palavras de um sempre-outro-discurso que seria mais essencial. (TESCHE, 2000, p. 10).

A interpretação torna a obra “aberta”. O conceito de obra aberta foi desenvolvido por Umberto Eco em 1962. Segundo o filósofo, é a partir da abertura da obra que se torna possível estimular no intérprete uma cadeia de compreensão e interpretações livres, porém com consciência, autorizando o leitor, por meio de múltiplas possibilidades, a encontrar uma maneira singular e própria de compreensão do texto, desvinculando-o de normas e padrões pré-estabelecidos.

Eco entende que a obra é aberta, pois possibilita multiformidade de significados e cabe ao leitor descobri-los. A “poética da obra ‘aberta’ tende a promover ‘atos de liberdade consciente’, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis.” (ECO, 1997, p. 41). O leitor, portanto, passa a ter consciência de que cada frase ou obra se abre para uma gama de significados, de maneira que ele possa optar e direcionar a leitura que considera apropriada e irá usufruir da obra da forma que julgar desejada, embora seja fundamental destacar que a abertura da obra não signifique interpretações ilimitadas.

Segundo Eco (2001), a obra é aberta, mas há limites para a interpretação. Embora (2004, 1997) defenda o papel ativo do intérprete na leitura dos textos, ao continuar com seus estudos sobre interpretação pontua que ocorreram casos em que os direitos dos intérpretes foram exagerados, permitindo em determinados momentos o que denominou de *superinterpretação* dos textos. Por conta disso, seria importante, então, estabelecer alguns critérios de interpretações possíveis.

O autor pondera que o leitor é livre para fazer a interpretação que lhe convier e atribuir ao texto diferentes sentidos, entretanto, não quer dizer que qualquer ato de interpretação seja aceitável: “Um texto, depois de separado de seu autor, e das circunstâncias de criação, flutua no vácuo de um leque potencialmente infinito de *interpretações possíveis*. (grifo meu)” (ECO, 2001, p.48). Eco atesta que o texto, embora dotado de uma gama de possibilidades de interpretação, paradoxalmente, sugere restrições.

O leitor efetiva a interpretação do texto, que somente será viável se assim o texto permitir. São, portanto, verdades hermenêuticas que emanam do texto. Em um texto é possível encontrar um discurso polissêmico. Paul Ricoeur compreende que a hermenêutica possui “uma relação privilegiada com a linguagem, porque essa possui uma notável característica denominada polissemia” (1990, p.18). Por conta da pluralidade de significações do sentido das palavras, o texto torna-se um “universo aberto onde o intérprete pode descobrir uma infinidade de conexões.” (ECO, 2010, p. 31).

Ainda, seguindo as reflexões teóricas de Eco, observa-se que há espaços em branco dentro de um texto que precisam ser preenchidos pelo leitor: a existência de uma gama de possibilidades de interpretações propicia que tais espaços em brancos sejam ocupados em conformidade com o repertório cultural do receptor. Segundo o teórico, o “texto é uma máquina preguiçosa, que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-ditos ou já ditos que ficaram por assim dizer, em branco.” (2004, p. 11). Cabe ao destinatário atualizar o texto. De acordo com Diniz:

Quando se tem em mente as teorias sobre o leitor como construtor do texto e da existência do texto somente na medida em que é lido, vemos que é impossível haver em uma língua um texto pronto, cheio de significados que vamos descobrir e, em seguida, transportar para outra língua. A tarefa do tradutor passa a ser vista como uma atividade de leitor – construtor de sentido – e não apenas escritor. O texto, como produto da tradução, contém implícita toda a história de sua leitura, por sua vez subordinada ao seu contexto cultural. (1999, p.28)

Ao fazer uma tradução é preciso estar atento às marcas que o texto deixa. Por isso, é importante voltar os olhos para o contexto em que foi pronunciado o enunciado, ou o contexto do texto. Ao selecionar, tomando como exemplo a seguinte frase: Se um professor, em uma sala de aula disser para seu aluno: “cerre aquela porta”, tudo leva a crer que esse irá fechar a porta, já que está dentro de um contexto específico; agora se um patrão em uma serralheria disser para seu subordinado: “serre aquela porta”, é provável que esse corte a porta, devido à

situação contextual em que essa pessoa se encontra. O ato enunciativo é interpretado de acordo com o contexto. A interpretação está amarrada ao texto e ao contexto. Segundo Veneroso:

Toda linguagem é contextual, isto é, as palavras não possuem um sentido absoluto, mas relacional; palavras individuais não tem sentido autônomo, sendo definidas em relação a outras palavras. Nesse caso, se não há um sentido absoluto, e se a linguagem é contextual, todo discurso pode ter várias camadas de significação, não havendo nenhum discurso pleno de sentido. (2006, p. 48).

Eco (2001) ressalta, em seu livro *Interpretação e Superinterpretação*, que o leitor não pode incorrer em voos imaginativos, que é o ato de extrair do texto aquilo que não foi dito, ocorre, nesse caso, uma *hiperinterpretação* do texto, ou uma decodificação aberrante. Mas o inverso também pode acontecer, quando o leitor, por uma razão ou outra, termina por perceber menos do que está evidente, esse deixa de notar as informações que estão expostas na superfície do texto, que são óbvias. O que ocorre, nesse caso, é um processo de *hipointerpretação*. Entende-se que há caminhos específicos que o leitor percorre ao efetuar a leitura de um texto. Daí a concepção de Leitor-Modelo proposto por Eco. O Leitor-Modelo seria aquele que reuniria todas as competências necessárias para interpretar a mensagem do emissor, enquanto que o leitor empírico é o real leitor e tem a necessidade de se esforçar a fim de se aproximar do Leitor-Modelo.

Um texto é um artifício que tende a produzir seu próprio leitor-modelo. O leitor empírico é aquele que faz uma conjectura sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. O que significa que o leitor empírico é aquele que tenta conjecturas não sobre as intenções do autor empírico, mas sobre o autor-modelo. O autor-modelo é aquele que, como estratégia textual, tende a produzir um certo leitor-modelo. (ECO, 2010, p. 15).

Essa função operante do leitor faz parte da concepção de interpretação. Esse leitor ao qual se faz referência está relacionado com aquele leitor que é dado à fruição do texto, mas também com aquele leitor mais especializado, digamos, que é o tradutor. Todo ato de leitura é um ato de tradução-interpretação. A interpretação é a ação que faz com que a obra seja entendida para além de seu lugar e tempo, para que haja tal descolamento espaço-temporal, é necessário, sem dúvida que se efetue um processo de tradução.

Quando um livro é transformado em uma peça midiática, esses escritos passam por um processo de interpretação para depois chegar à película. O roteirista, que geralmente é

responsável por elaborar os diálogos, é um dos primeiros leitores da obra e fará o roteiro imprimindo nele sua marca; além disso, é preciso, depois que esse livro e roteiro sejam relidos pelos profissionais da cenografia, figurino, iluminação, elenco, entre outros, e tais pessoas terão sua impressão a respeito de ambos, livro e roteiro, lidos.

O “tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte” (JAKOBSON, 1969, p. 65), ele imprime em seu processo tradutório suas intenções. A intenção original do autor, que é difícil de ser descoberta, é substituída pela ou dá lugar a intenção do intérprete. Daí o que surge desse processo é resultado de uma elaboração coletiva criativa, por isso pode-se considerar uma obra traduzida como outra obra, como uma recriação.

A interpretação da mensagem propicia o nascimento de outra obra, distinta da original. Ao retomar o exemplo de *O Corvo* de Poe, de Machado de Assis e de Fernando Pessoa, adequando-o ao foco de estudo; o livro *Dom Casmurro* e a minissérie *Capitu*. Esta última é uma recriação que adquire autonomia em relação à primeira, além das soluções criativas da narrativa na tela, pois nota-se que próprio título já expressa certa independência. Para que essa recriação fosse possível, antes de tudo houve um processo de interpretação da obra de Machado de Assis.

Jakobson (1969) propõe olhar a tradução intersemiótica como uma *transposição criativa*, porque todas as vezes que o tradutor decodifica a mensagem e a recodifica para outra cultura ou outro sistema de signo dá-se a interpretação; ter-se-ia um ato criativo, “o nível cognitivo da linguagem não só admite, mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução.” (JAKOBSON, 1969, p.70). O tradutor é, portanto, receptor e emissor ao mesmo tempo, pois esse enquanto decodificador recebe a mensagem, enquanto recodificador emite a mensagem.

1.5 - Tradução e interpretação na televisão

Com base nas discussões apresentadas ao longo desse capítulo, foi possível compreender que quando acontece uma adaptação de um texto literário para o audiovisual, é comum que seja comparada ao livro, no entanto, entendendo que cada meio tem o seu sistema de signos, é possível desmistificar a comparação servil existente entre as mídias.

As distintas linguagens, hoje, por conta da tecnologia, dialogam entre si, se cruzam em um processo de intermedialidade. Embora cada uma tenha sua especificidade, há uma recorrência por integrar várias mídias. Com os recursos tecnológicos, um poema pode virar música, um filme pode se transformar em *games*, ou um livro pode migrar para o cinema ou para a televisão, e essa relação não precisa ser uma relação de subserviência, dessa forma, o que surge é um meio híbrido. O hibridismo possibilita que a obra seja reproposta em outro signo, como ocorre na transposição midiática, que faz com que um texto como *Dom Casmurro* possa migrar para outra linguagem como a televisão.

A intermedialidade requer a intervenção do receptor/autor para compreender o texto, essa intervenção implica interpretação que traz para o novo texto um olhar e a perspectiva do tradutor. Quando um texto migra para outra mídia, portanto, tem-se a necessidade de se pensar em tradução. A tradução dá condições ao texto de se mover na mídia de chegada. No capítulo que se segue, serão discutidos os recursos utilizados para suscitar os efeitos semelhantes que foram usados na produção televisiva, a fim de que o texto de *Dom Casmurro* tivesse condições de se mover dentro da mídia televisiva.

2. O ESPAÇO CÊNICO NA MINISSÉRIE *CAPITU*

Os olhos da nossa memória veem melhor do que os nossos (Almada Negreiros)

O processo de adaptação envolve tradução e interpretação da obra literária, mas também envolve criação, porque o audiovisual exige a materialização do espaço que, antes no livro, era imaginado pelo leitor. Quando o livro se transforma em filme ou em minissérie, é preciso construir o espaço através de outros recursos que não a palavra. Na minissérie *Capitu*, o espaço é importante para traduzir e resignificar a obra *Dom Casmurro*, incorporando recursos que possibilitem outra leitura da obra de Machado de Assis. *Capitu* foi filmada em um único espaço, em um grande salão, no Rio de Janeiro, do Automóvel Clube do Brasil e esse foi modificado para projetar nas telas as memórias da personagem Bento Santiago, o Dom Casmurro. O local se multiplica através da iluminação e da cenografia.

As paredes do salão do Automóvel Clube do Brasil foram cobertas de papel para dar a aparência de um lugar marcado pela ação do tempo, assim como é a memória do narrador. O teto é de cor neutra e descascada, além disso, os espelhos que havia no local foram mantidos. O chão da sala foi coberto com tinta preta, como uma lousa de sala de aula. Algumas cenas são montadas a partir de desenho de giz no chão e os atores contracenam deitados com uma câmera alta registrando todos os movimentos. Há, também, uma organização espacial para fazer do local um grande teatro, por isso há a presença de cortinas que se abrem e fecham de acordo com os saltos da memória de Dom Casmurro.

A direção de arte da minissérie é do artista plástico Raimundo Rodriguez, que fez também *Hoje é dia de Maria* (2005), primeira e segunda jornada, adaptada da obra de Carlos Alberto Soffredini⁶ e *A pedra do Reino*, (2007), adaptado da obra de Ariano Suassuna. Todas essas minisséries, assim como *Capitu*, utilizam o espaço cênico que foge aos padrões televisivos, que apelam para uma reconstituição do ambiente pelo viés da naturalidade. Nesses casos citados, o espaço é fundamental porque é parte da história, o espaço cênico atualiza a obra adaptada/traduzida. Em *Capitu*, há recorrentes recursos a assemblagem,

⁶ Carlos Alberto Soffredini (1939 – 2001) autor de mais de 22 textos dramaturgicos, dos quais apenas três nunca foram montados, e com pelo menos cinco deles objeto de inúmeros prêmios, além de várias montagens bem sucedidas sob responsabilidade de importantes diretores.

colagem, materiais que são reutilizados, recursos esses da arte moderna, mas também elementos da arte barroca que se transformam nas lembranças de Dom Casmurro.

Luiz Fernando Carvalho, junto com sua equipe, ao selecionar a obra de Machado de Assis e fazê-la migrar para outra mídia, faz a sua interpretação do texto lido e faz uso do espaço cênico para traduzir, por isso interessa estudar, nesta segunda parte da pesquisa, como o espaço cênico contribui para a construção de significados a partir da obra *Dom Casmurra*. Esta parte do trabalho pretende analisar como o espaço cênico construído por Carvalho contribui para estabelecer uma copresença entre os tempos do narrador-protagonista e de como o diretor organiza sua proposta de construir o *flashback* na televisão.

O capítulo dois está seccionado em quatro partes. A saber: a primeira parte refere-se ao espaço cênico e à sua relação com os vários recursos de *flashback*: que é organizado a partir do olhar do narrador ao inserir em cena objetos para conduzir o telespectador ao passado, assim como o abrir e fechar das cortinas que simboliza, o abrir-se para ver o passado, além disso, o uso de lençóis, que divide o espaço cênico em passado e presente. Apoiado nas obras de Deleuze (2005) e Bergson (1999, 2006), a questão é verificar como o narrador salta do presente para o passado mantendo-se em um mesmo lugar. Já na segunda parte, o escopo é o de relacionar o espaço cênico com os devaneios de Dom Casmurro a partir de características expressionistas; na terceira parte do capítulo, explora-se a relação existente entre o espaço e o plano da memória com tendências da arte barroca, destacam-se as características barrocas como o dualismo alegórico entre o sagrado e o profano, simbolizado nas figuras de Dona Glória e Capitu, assim como exagero dramático das personagens e a última parte, as relações existentes entre o barroco e o expressionismo e de como uma tendência artística se apropria de outra para formar seu percurso estético.

2.1 Entre o presente e o passado: o recurso do *flashback*.

A reescritura é um dos recursos mais comuns utilizados pela arte contemporânea e produções de cunho artístico como a minissérie *Capitu*. Contar não é uma experiência inédita e inovadora, porque contar é sempre recontar e o contar propicia múltiplas visões de uma mesma história. Todas as vezes que se tem a experiência de uma reescritura, de uma recontagem, observa-se que é uma experiência que permite ver uma constelação de fragmentos.

A reescritura é uma composição de cacos que se encaixam, mas se justapõem e que ao mesmo tempo se interconectam em uma unidade. A reescritura é para Roland Barthes um “tecido de citações, saída dos mil focos da cultura” (1970, p.68). As produções contidas dentro dessa lógica entendem que é necessário se apropriar para produzir, e não apropriar para reproduzir.

Admitindo que a minissérie *Capitu* é uma tradução ou reescritura do livro *Dom Casmurro*, e a história na literatura é uma grande narração sobre o ato de lembrar, questiona-se: qual(is) o(s) recurso(s) que foram utilizados para representar o espaço da memória do narrador? O que Dom Casmurro relata são cacos, pedaços do que ele viveu, e o personagem tenta reconstruir, reviver através da narrativa, aquilo que já lhe aconteceu, procura “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência.” (ASSIS, 1983, p.7).

No entanto, esse processo de atar as duas pontas da vida através da rememoração, embora pareça um processo contínuo e uno, é, na realidade, a justaposição de múltiplos pedaços dos acontecimentos vividos pela personagem: aquilo que restou de mais importante das lembranças de Dom Casmurro. Como essa memória de lembranças fragmentadas é projetada no espaço cênico em *Capitu*?

O que na narrativa literária é somente imaginado pelo leitor, na televisão tal elaboração imagética ganha forma. A história no audiovisual é narrada a partir de *flashbacks*. É bem comum, no cinema e também na televisão, fazer uso da *voz off* ou *voz over*, no primeiro caso, refere-se à voz que dialoga com a personagem, contudo não está em cena, já a segunda é a voz que fala com o telespectador. Embora seja recorrente usar essas duas técnicas, o diretor optou por corporificar o narrador, de maneira que esse pudesse, ao mesmo tempo, relatar suas memórias, também interagir com o seu passado. Em *Diálogos com Diretor*, Carvalho ressalta que convidou o narrador “para que contracenasse com os acontecimentos da sua memória, como alguém que tem tanta saudade de si mesmo a ponto de materializar aquelas saudades entrando na paisagem de seu passado.” (2008, p.81).

A memória apresenta-se, segundo Seligmann-Silva, “como falsificação ficcionada, que tenta atribuir sentidos aos borrões visuais que constituem as imagens do passado” (2012, p.160). Por isso, as imagens das lembranças não são nítidas, são fragmentadas. O que resta é a síntese do muito que foi vivido. A minissérie *Capitu* é construída a partir de fiapos da memória de um tempo em ruínas, pois “a imagem retida ou rememorada não chega a cobrir todos os detalhes da imagem percebida” (BERGSON, 1999, p.115) e o tratamento da imagem

audiovisual traz à tona essa ideia do tempo recordado e recortado, de reconstrução de um tempo passado dentro do presente.

Há uma mistura de imagens da atualidade com imagens antigas e que logo são unidas às representações teatrais em *Capitu*, para mostrar o intuito de Dom Casmurro de voltar ao passado. Viver de novo o que já ocorreu. Esse movimento de volta ao passado não se concretiza, a não ser pela lembrança, porque o passado é “essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente.” (DELEUZE, 2005, p. 49).

Se não é possível voltar ao passado, porque lembrar então? Quando se rememora, há a possibilidade de sentir de novo o que passou, e como se optou por corporificar o narrador, nota-se na narrativa televisiva a vontade do narrador de revisitar os acontecimentos que viveu. “A lembrança de uma sensação é coisa capaz de *sugerir* (grifo do autor) essa sensação, de fazê-la renascer, fraca primeiro, mais forte em seguida, cada vez mais forte à medida que a atenção se fixa mais nela.” (DELEUZE, 2005, p. 51).

As cenas recebem tratamento para simbolizar a recordação, se aproximam às *imagens-lembrança*, termo sugerido por Henri Bergson (1999) em *Matéria e Memória*, e que foi apropriada por Gilles Deleuze (2005), em seu livro *A imagem-tempo* para estudar as narrativas audiovisuais montadas através de ações passadas. De acordo com Bergson, a *imagens-lembranças* são um “trabalho de espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente as representações mais capazes de se inserirem na situação atual.” (1999, p.84). A imagem-lembrança refere-se a um ato em que deixamos de lado o presente e nos colocamos no passado, na tentativa de resgatar um acontecimento vivido e atualizá-lo no hoje. Bergson entende que:

Temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos colocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. [...] Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenhavam e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção. Mas continua presa ao passado por suas raízes profundas, [...] se não fosse, ao mesmo tempo em que um estado presente, algo que se destaca do presente, não reconheceríamos jamais como uma lembrança (1999, p.110).

Ao esmiuçar a citação e preenchê-la com informações complementares dos pensamentos de Bergson, tem-se a necessidade de desconstruir algumas utilizações do vocabulário comum que compreende a ideia tempo. É comum dizer que o passado “foi” e o

presente “é”. Esta, no entanto, é uma armadilha linguística, uma vez que o passado se mantém e, portanto, não passa: o passado efetivamente “é”. Por outro lado, o presente passa continuamente: ao mesmo tempo em que é presente, já se tornou também passado.

Essa efemeridade do tempo presente faz Bergson entendê-lo como o nível mais contraído do passado: quando percebemos o presente, ele já não o é mais. O presente “foi”. Isso implica dizer que no tempo, passado, presente e futuro não estão postos em continuidade. O tempo não é cronológico. O que há é a existência simultânea do tempo, é como se houvesse um recorte e colagem do tempo que são sobrepostos, há cenas na minissérie em que a imagem dos personagens se constitui a partir de jornais recortados e colados, essas personagens se constituem através dos tempos sobrepostos. O passado existe junto com o presente, já o futuro seria a potência desse presente, que não se pode prever por completo. Dessa maneira, a lembrança é comparada a um salto que vai do presente até o passado conservado.

Bergson (1999) entende a imagem-lembrança como uma imagem constituída no presente (formada pelo cérebro), mas que ao mesmo tempo não se desamarra totalmente do passado: nós não a confundimos com o presente e a reconhecemos como lembrança. Eis a distinção no que diz respeito a outras imagens produzidas pelo cérebro: as lembranças herdadas a marca do passado. Não podemos afirmar, assim, que uma imagem-lembrança seja o passado em si, e sim que ela o representa. Bergson assinala que o instante presente é um estado atual e a imagem-lembrança algo que, apesar de ser uma atualização, não se desprende de uma natureza virtual. Para projetar na tela o espaço da memória de Dom Casmurro na minissérie *Capitu*, fez-se uso de soluções criativas de *flashbacks* para que o telespectador visualizasse que a personagem estava voltando ao passado. As imagens-lembrança se assemelham ao procedimento do *flashback* no audiovisual, que é uma ação de ordem da narrativa em que uma cena ou imagem do presente é sucedida por outra do passado. Gilles Deleuze entende que:

É sabido que o *flashback* é um procedimento convencional, extrínseco: ele se insinua, em geral por uma “fusão”, e as imagens que ele introduz são, frequentemente, superexpostas ou tramadas. Como se houvesse um letrado: “atenção! lembrança”. Ele pode, pois, indicar por convenção, uma causalidade psicológica, mas ainda análoga ao determinado sensório-motor, e, apesar de seus circuitos, só assegura a progressão de uma narrativa linear. A questão do *flashback* é esta: ele deve haurir sua própria necessidade de outra parte, exatamente como as imagens-lembrança devem receber de outra parte a marca interna do passado. (2005, p. 64).

A imagem-lembrança sugerida por Deleuze (2005) aparece na narrativa televisiva de Carvalho. Um dos recursos usados foi justapor os tempos. Nota-se o convite que é feito ao telespectador para viajar para o tempo passado através do trilho dos trens. A minissérie começa com cenas da cidade do Rio de Janeiro nos dias atuais e intercala a cena atual com fragmentos de cenas em preto e branco, exibidas a partir de imagens de arquivos, de tempos diferentes, remetendo ao passado do telespectador (FIG. 9 e FIG. 10).



Figura 9 – Viagem de trem no presente
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 10 – Viagem de trem no passado
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Logo depois, visualiza-se um trem mais antigo, até surgir a imagem no interior de um dos vagões. O que encontramos não são pessoas caracterizadas como no século XIX: o que há

é um mosaico temporal, onde pessoas vestidas com roupas da atualidade contrastam com a vestimenta do poeta do trem e de Dom Casmurro, que são caracterizados com ornamentos de estilo oitocentista. Muitas das imagens são como cacos justapostos, assim como é a lembrança. As imagens da memória são espaços simbólicos que formam história do indivíduo. De acordo com Ricardo Gullón:

El espacio de nuestra vida tiene un detrás y un delante; el detrás constituido por la historia, que no es tan sólo tiempo sino tejido en que se inserta la existencia; el delante, expectativa hacia el futuro, posibilidad de un cambio en el estar asociado a paralela variación en el ser. Espacio en que lo actual contiene lo pasado como presente operante y sólo recordable, y lo futuro se incorpora al hoy no como anticipación imaginativa, sí como parte de la realidad. (1980, p.23)

Nesse espaço simbólico, o atual contém o passado e o próprio presente. As imagens na memória são imateriais. Segundo Bergson chega "um momento em que a lembrança assim reduzida se encaixa tão bem na percepção do presente que não saberia dizer onde a percepção acaba, onde a lembrança começa" (1999, p.121). A intervenção e recriação em *Capitu*, tendo por base o livro de Machado de Assis, se dão menos no texto, e mais nas imagens: a materialização, a corporificação feita das ideias do texto ou inovações realizadas a partir delas.



Figura 11 – O poeta do trem com roupas do século XIX
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



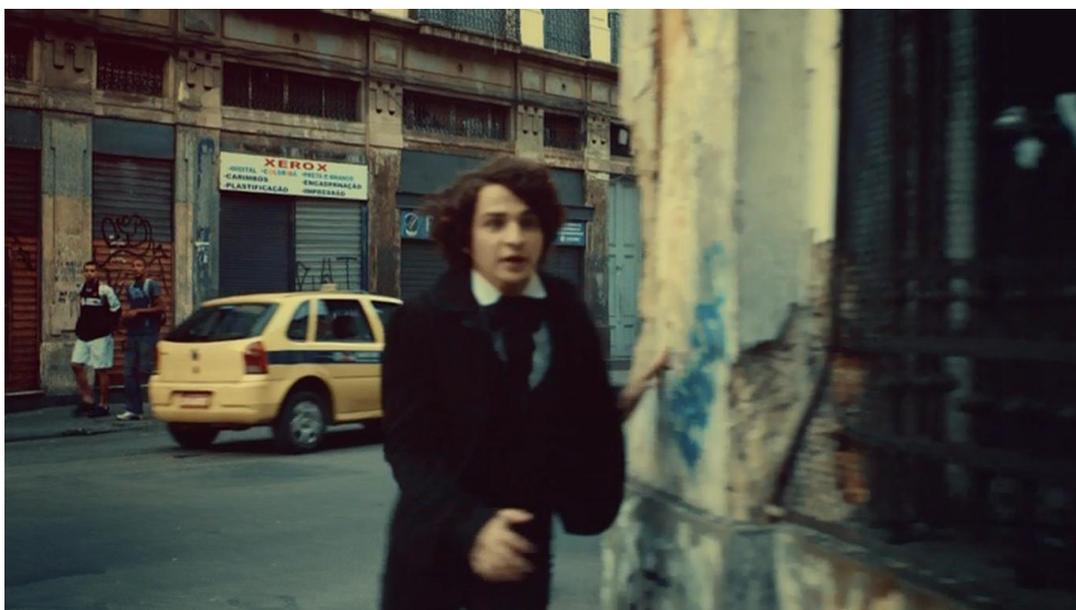
Figuras 12 – roupas do século XIX em contraste com as do século XXI
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

E assim é que sucede a apresentação do personagem Dom Casmurro: o passageiro burguês que andava de trem da Central do século XIX, se junta com os passageiros de trem do século XXI, que são trabalhadores (FIG.11 e FIG. 12). Ocorre, portanto, uma fusão entre passado e presente, esses perdem a demarcação do tempo. Isso ocorre porque:

o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de ideias. Dentro da mente, passado e futuro se entrelaçam com o presente. O cinema, ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece às da mente. [...] A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens. [...] Se um personagem recorda o passado – um passado que pode ser inteiramente desconhecido do espectador, mas que está vivo na memória do herói ou da heroína – os acontecimentos anteriores não surgem na tela como um novo conjunto de cenas, mas ligam-se à cena presente mediante lenta transição. (MUNSTERBERG, 1991, p. 38-39).

Essa fusão temporal, a qual Munsterberg se refere de juntar passado, presente e futuro, aparece em *Capitu* (FIG. 12 e FIG.13) quando Dom Casmurro rememora os acontecimentos passados, essa rememoração não segue a mesma lógica do mundo exterior. A mistura entre elementos do passado e elementos do presente também assinala para outra questão: a atemporalidade da obra de Machado de Assis, já assinalado nesse trabalho. Essas cenas puxam a obra tanto para o presente quanto para o passado; é uma forma de tornar Machado de

Assis sempre atual, fazendo alusão de que deveria sempre fazer parte da nossa memória coletiva e dessa maneira homenagear um dos grandes nomes da literatura nacional, proposta essa que impulsionou a feitura da minissérie.



Figuras 13 – Bentinho anda na rua

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 14 – Escobar e Bento no elevador

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Na figura 13 há um carro de taxi dos tempos atuais em oposição a roupa de Bentinho, que é do século XIX. Próximo ao carro há uma placa com a escrita “xérox” e não são excluídas das cenas as pessoas que passam na rua. Já na figura 14 os tempos se misturam, pois Bento Santiago e Escobar andam de elevador moderno na cidade do Rio de Janeiro e na parte exterior do elevador se faz visível a cidade do século XXI. O telespectador, embora olhe com formalismo o que está exposto, tem consciência de que as imagens que compõem a cena não pertencem ao plano do presente: são retalhos do passado rememorado, são, portanto, imagens-lembranças.

Outro recurso bastante explorado para inserir o telespectador no plano do lembrado, e que pode ser considerada como outra forma de *flashback* criativo é o abrir e fechar das cortinas. Para projetar a mente do personagem no audiovisual, Carvalho se apropriou de umas das metáforas mais significativas do livro *Dom Casmurro*: de que a vida é uma ópera; fez do espaço físico um palco cênico, as personagens são caricaturais e o abrir e fechar das cortinas demarcam a rememoração do narrador. A imagem-lembrança começa a operar a partir do momento em que as cortinas são abertas e o telespectador, junto com a personagem que narra a história, pode acompanhar o que aconteceu no passado.



Figuras 15 – Dom Casmurro abrindo as cortinas
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 16 – Movimento de abertura das cortinas
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Dom Casmurro realiza o movimento de quem abre as cortinas, (FIG. 15 e FIG. 16) nesse momento ele vê a si mesmo, ainda adolescente quando entra no seminário. Ao invés de ser exibido um *flashback* convencional, tem-se um recurso criativo de voltar ao passado através da encenação teatral. Bentinho se põe diante das cortinas (FIG.17) enquanto que Dom Casmurro consegue contemplá-lo na parte superior da imagem.



Figura 17 – Bentinho entra no seminário
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Dom Casmurro representa o retorno de alguns momentos de sua vida e na exibição que faz, nós somos, junto com ele, os espectadores dessa peça. Quem assiste ao lembrar de seu passado é convidado constantemente a espiar suas lembranças a partir do ponto de vista do personagem-narrador.

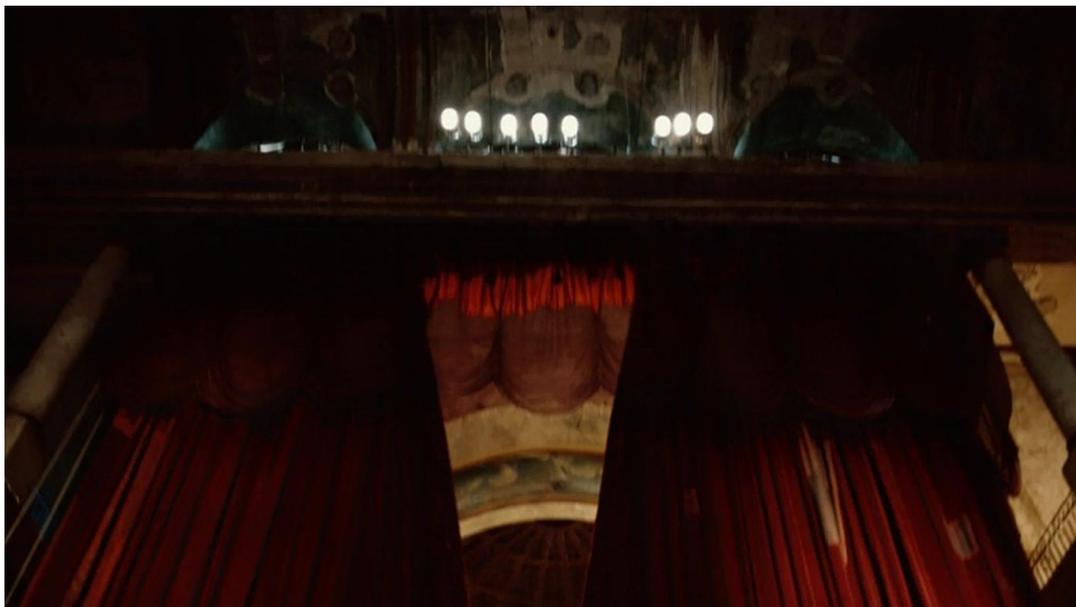


Figura 18 – As cortinas se abrem para Capitu
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Em outro momento da minissérie, as cortinas se abrem (FIG.18) e Dom Casmurro, já mordido de ciúmes vê Capitu dançando alegre (FIG 19 e 20). Ele é tomado pela raiva depois que a personagem de José Dias relata que sua namorada estaria feliz, e que até poderia se casar com algum rapaz da vizinhança. Ao acompanhar a narrativa televisiva, o telespectador tem consciência de que para lá das cortinas, no ambiente em que Capitu está, o que restam são lembranças; fecham-se as cortinas, volta-se para o presente. Um presente apresentado de modo a sugerir que escapa da realidade; que pende para o devaneio.

Dom Casmurro irá fazer um recorte que mais lhe interessar do tempo que já se foi. O “acesso ao passado está irremediavelmente condenado a ser falsificado, já que ou depende de uma projeção individual, logo parcial, sobre este momento ou então porque se ancora na apropriação voyeurística da memória dos outros.” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p.162). Essa projeção individual e parcial dos acontecimentos passados é mostrada em *Capitu* no abrir e fechar das cortinas, no selecionar do que contar e mostrar e de como contar e mostrar.



Figura 19 – Capitu dançando

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

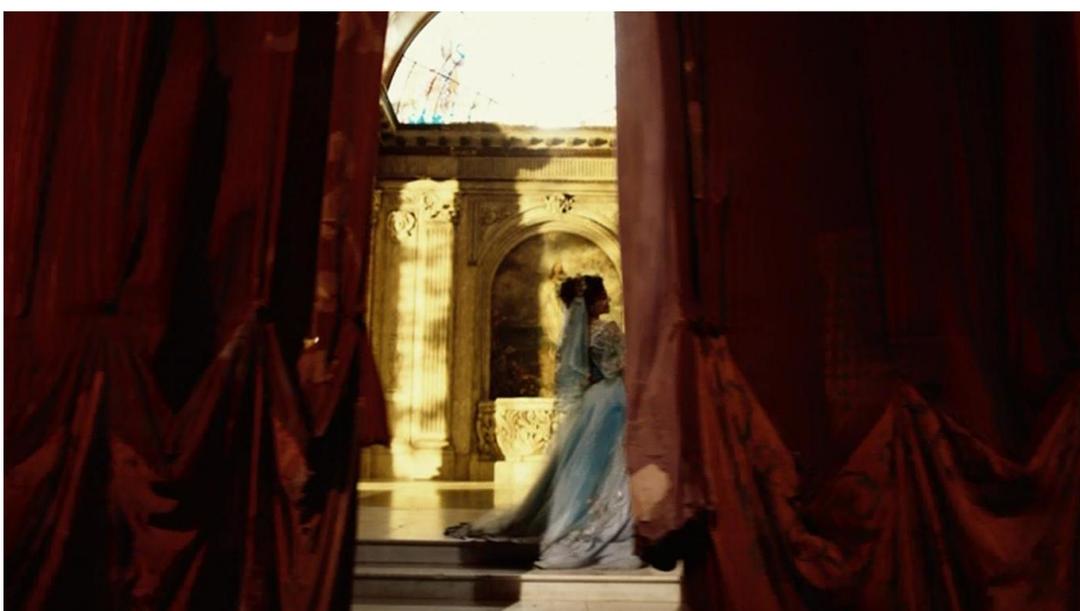


Figura 20 – As cortinas fechando-se diante de Capitu

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Casmurro está centralmente envolvido na situação, suas emoções conduzem o seu olhar, por conseguinte o olhar do telespectador. O narrador-protagonista “encontra-se quase que inteiramente limitado aos seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções.” (FRIDMAN, 2002, p. 177). A história de seu romance com Capitu, sua vizinha, é narrada a partir do recorte abstrato, selecionado e organizado pelo narrador-protagonista, as imagens-

lembranças são transmitidas por Dom Casmurro. Adentramos ao mundo interno do narrador pela sua visão.

Além do abrir e fechar das cortinas, há a constante inserção de objetos nas cenas, que Dom Casmurro usa para reforçar que a história está sendo vista a partir do ponto de vista dele, já que é a visão dele que direciona a narrativa. O personagem faz uso de um telescópio e de lentes de óculos gigantes para espiar seu passado. (FIG. 21). As outras personagens são observadas pelo narrador. Nota-se a moldura do telescópio (FIG.22) e da lente nas cenas, (FIG.23) no centro, as ações acontecem, e as bordas em preto estão no formato dos objetos.



Figura 21 – Dom Casmurro com objetos para olhar o passado
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

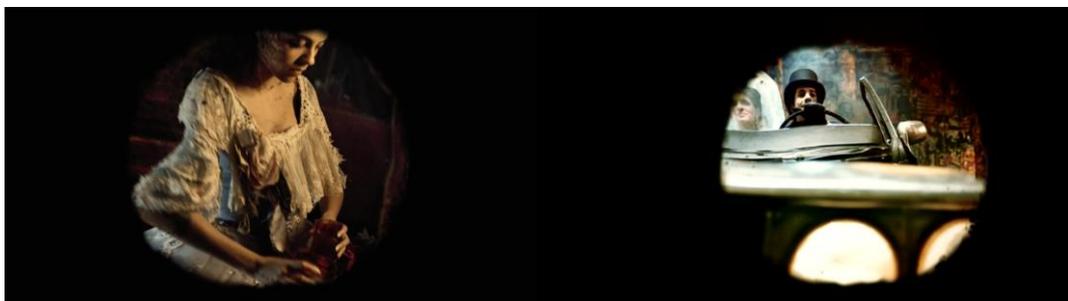


Figura 22 – Capitu sendo observada por Dom Casmurro
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 23 – Dona Glória sendo observada por Dom Casmurro
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

O telespectador de *Capitu*, assim como narrador da minissérie, rendem-se aos artifícios do olhar. O narrador é absorvido por uma força que o seduz com suas tramas, fazendo-o andar por casas e ruas, idealizar espaços e paisagens, recuperar cores e matizes, delinear rostos e fisionomias, traduzir emoções e sentimentos. Dom Casmurro empresta o olhar ao relato e, ao instalar a experiência de rever, serve-se do registro da visualidade para oferecer denúncia contra as seduções enganosas do olhar. A composição do olhar de Capitu – “de ressaca”, “de cigana oblíqua e dissimulada”, assim como “crescidos e sombrios”, “pensativos”, “lúcidos” – é tecida dentro de outro olhar: o de Dom Casmurro.

Além de Capitu, o olhar de Escobar também é concebido pelo narrador: segundo a história, o amigo do casal teria olhos um pouco fugitivos ou “olhos policiais a que não escapava nada” (ASSIS, 1983, p. 166). Esta última definição foi dada pela prima Justina, mas, com o passar da narrativa, Dom Casmurro a aceita, assim como aceitou a definição do olhar de Capitu, dada por José Dias. Ao observar que o filho Ezequiel imitava a todos, fez questão de assinalar que o filho imitava os olhos de Escobar.

A consciência da cisão entre o sujeito do presente e o do passado, o que é visto, leva o narrador a tentar recompor-se através das reminiscências do que já viveu. Essa relação de ruptura entre o indivíduo da enunciação e o indivíduo do enunciado mostra-se na recorrente visualidade: enquanto Bento Santiago assume, junto com outros atores, a representação de distintos papéis, cuja expressividade está inscrita no olhar, Dom Casmurro pretende desvanecer a teatralidade dos gestos, vistos agora sob o ângulo oferecido pelos bastidores.

Os próprios olhos do narrador, além da inserção de objetos como as lentes e o telescópio, são uma janela aberta para o passado. Em uma das cenas mais significativas da minissérie, que corresponde ao capítulo XXXII *Olhos de ressaca* no livro de Machado de Assis, o narrador relembra seu primeiro beijo com Capitu. Dom Casmurro assiste ao seu passado quando penteava os cabelos de sua amada. (FIG. 24 e 25) Ao longo da sequência narrativa no audiovisual, ele lembra com emoção o que viveu e chora. Depois o telespectador vê a cena com um filtro (FIG. 26) como se tivesse água. A cena metaforiza o choro do narrador. É o passado sendo revisitado e revivido com todos os sentimentos e sensações do narrador, isso acontece porque quanto “mais me esforço por recordar uma dor passada, tanto mais tendo a experimentá-la realmente.” (BERGSON, 1999, p. 159). Nesse caso, a cena aponta para as lembranças, que são vistas pelo olhar de Dom Casmurro, a cena ressalta sua

intervenção no que é dado a ver, de modo que, quando ele olha e chora, a cena, por conta do uso de um filtro, se embaça.

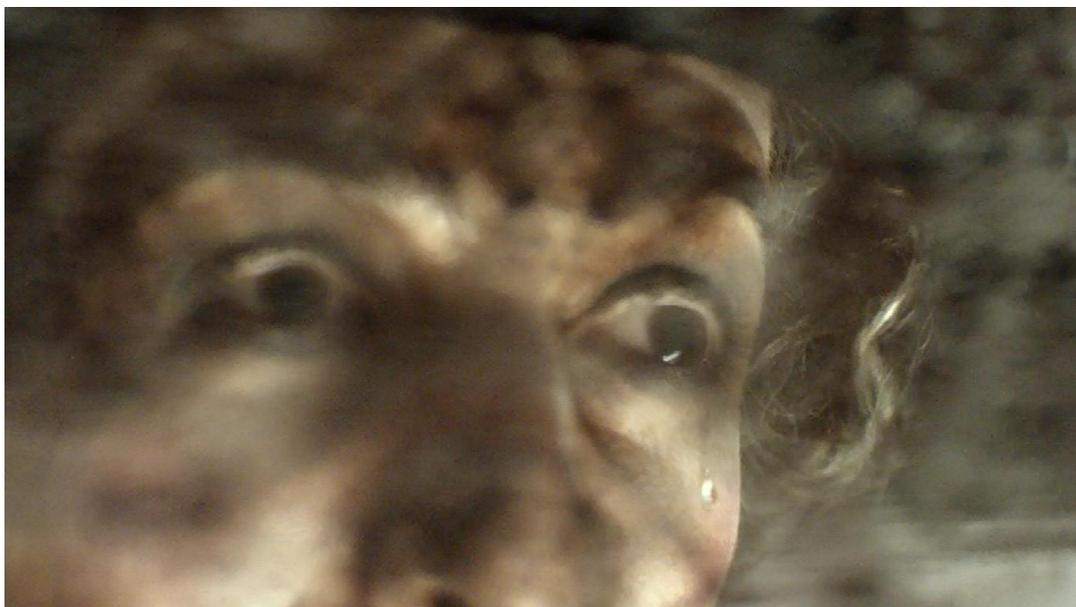


Figura 24 – Dom Casmurro chora
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 25 – Bentinho penteia os cabelos de Capitu
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 26 – Bentinho beija Capitu

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Para traduzir as emoções, a dor, os sentimentos de recordar e a intervenção do ponto de vista do narrador, propõe-se uma lente especial denominada *lentes-Dom Casmurro*⁷. É uma retina de aproximadamente 30 cm de diâmetro, repleta de água, para criar dimensão óptica por intermédio da refração da água. Essa lente foi colocada na frente da câmera para dar à imagem a textura aquosa nas cenas como pode ser vista nas figuras 24 e 26.

Uma questão transversal na construção de *Capitu* é: quem vê o que é mostrado ao telespectador? Esse que vê, vê assim como aconteceu de fato? Nesse sentido, a obra propõe que as cenas da recordação são reconstruídas a partir de um olhar do narrador. Os *flashbacks* são construídos com recursos que demarcam que as ações de Dom Casmurro estão embasadas no empenho de ver e interpretar retalhos e fragmentos do que foi vivido. O olhar do narrador procura decifrar as mensagens emitidas pelos gestos, ações das demais personagens, sobretudo as de Capitu. Suas imagens-lembranças, através da visão, desenham o espaço cênico na minissérie “com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo.” (BERGSON, 1999, p. 97). A visão do narrador ilumina as outras personagens. Esse recorte das lembranças também aparece no livro *Dom Casmurro*, e na minissérie é traduzido não pelo o que conta, mas pelo

⁷ A informação sobre a lente Dom Casmurro pode ser consultada no site da Rede Globo de televisão, que se segue. <http://gshow.globo.com/programas/capitu/capitu/platb/2008/12/10/entre-luz-e-fusco/>

que mostra. Esse é um recurso que visa equivalência como foi assinalado no capítulo primeiro, página 32.

O que é mostrado na figura 24 é o enquadre do olhar do personagem que vê (rememorando) a história, e as figuras seguintes, 25 e 26, apresentam a imagem da sua visão. O que ele vê, é a razão de sua expressão facial, ou seja, temos aqui um *raccord*⁸ formado no olhar, procedimento que no cinema é denominado de campo/contracampo. Nas figuras 25 e 26, que é o contracampo, aparece Dom Casmurro na infância, o que constitui uma operação do *flashback* através do campo/contracampo, que dá possibilidade ao telespectador de visualizar a materialidade do passado no presente. O Campo/contracampo é a ferramenta fundamental do cinema clássico-narrativo, visto que introduz continuidade visual das imagens completamente descontínuas. Diz respeito ao procedimento de montagem invisível, a qual naturaliza, aos olhos do espectador, a ilusão de que os personagens estão dentro de um mesmo espaço cênico quando, na verdade, estão separados.

Na minissérie, no entanto, usa-se o campo/contracampo de maneira diferente, orientado pela tendência expressionista de “quebrar a continuidade do espaço” (XAVIER, 2005, p.102) empregando-o para simbolizar a recordação. Aqui é notável a polaridade do *flashback*: o presente (campo) e o passado (contracampo). O espaço cênico em *Capitu* é colocado, então, como uma instância temporal dualista.

As fronteiras entre presente e passado são demarcadas, também, no espaço cênico em *Capitu*, a partir da divisão estabelecida pelos lençóis estendidos. O diretor, com o objetivo de fazer com que o telespectador compreendesse a distinção entre os tempos, faz uso desse recurso pouco convencional: os lençóis. Nas cenas que sucede ao beijo entre Bentinho e Capitu, o narrador, aos poucos, se aproxima do rapaz (FIG. 27 e FIG. 28). O telespectador sabe que Bentinho não pode ver Dom Casmurro e que o plano em que Bentinho está é o passado em contraposição ao presente, que está para lá dos lençóis, onde o narrador se encontra.

⁸ *Raccord* é utilizado para denominar os efeitos visuais, sonoros ou de linguagem cinematográfica, de maneira a permitir que haja uma coerência entre dois planos ou entre duas cenas que se sucedem em um filme ou vídeo.



Figura 27 – Dom Casmurro caminha em direção a Bentinho
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Há, na narrativa televisiva, o esforço de Dom Casmurro em ultrapassar essa fronteira. Passar os lençóis é adentrar as imagens-lembranças, é a tentativa de “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 1983, p.7). Existe, na minissérie, sempre esse movimento de distanciamento e aproximação do narrador em relação às outras personagens. Ao usar objetos como as lentes ou o telescópio, até mesmo as cortinas de teatro, o narrador observa de longe o seu passado; já com os lençóis, há uma proximidade, quase que invasão do narrador no espaço de suas lembranças.



Figura 28 – Bentinho depois de beijar Capitu
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Às vezes, Dom Casmurro chega a tocar em Bentinho como se quisesse, ainda, interferir ou recuperar o que já foi vivido (FIG. 29). O espaço cênico em *Capitu* é muito sugestivo no que diz respeito à vontade do narrador de resgatar o passado. Dom Casmurro se constitui como sujeito pelas suas lembranças. A história presente do narrador está imbuída de seu passado.



Figura 29 – Dom Casmurro toca em Bentinho

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Deleuze, citando Fellini, destaca que “somos construídos como memória, somos *a um só tempo* (grifo do autor) a infância, a adolescência a velhice e a maturidade” (2005, p.122). O que ocorre, então, quando acessamos nossa lembrança? De acordo com Deleuze o presente seria um grau mais contraído do passado. Já o passado

se manifesta como a coexistência de círculos mais ou menos dilatados, mais ou menos contraídos, cada um dos quais contém tudo ao mesmo tempo, e sendo o presente o limite extremo (o menor círculo que contém todo o passado). Entre o passado como preexistência em geral e o presente como passado infinitamente contraído há, pois, todos os círculos do passado que constituem outras tantas *regiões, jazidas, lençóis* (grifo do autor) estirados ou retraídos: cada região com caracteres próprios, seus “tons”, “aspectos”, “singularidades”, “pontos brilhantes”, “dominantes”. Conforme a natureza da lembrança que procuramos, devemos saltar para este ou aquele círculo. Claro, tais regiões (minha infância, minha adolescência, maturidade etc.) parecem se suceder. Porém elas só se sucedem do ponto de vista dos antigos presentes que marcaram o limite de cada um. Inversamente, elas coexistem, do ponto de vista do atual presente. (DELEUZE, 2005, p. 122).

Ao acessar as lembranças, tem-se a necessidade de se situar em determinada região do passado, logo em seguida selecionar e escolher uma região e saltar para aquela que foi escolhida, assim como é possível saltar de novo para o presente, ao julgar que o círculo ou *lençol do passado* no qual se está não forma a imagem que corresponde aquilo que se procura. *Lençóis do passado* é um termo adotado por Gilles Deleuze (2005) para fazer referência às várias regiões acessíveis do passado em que se situa para evocar uma imagem-lembrança na narrativa fílmica. A ação de transpor os lençóis que Dom Casmurro busca realizar pode ser entendida como um saltar de regiões. Um salto que vai do presente para as várias regiões já vividas.

Quando toca em Bentinho, por fim, ele encontra a lembrança que quer evocar. A minissérie supera a linearidade do tempo, pois a cena apresenta o personagem em dois tempos distintos da narrativa (FIG. 29): Dom Casmurro na velhice e na adolescência. Carvalho poderia montar a representação do tempo presente e passado em duas cenas; no entanto, ele opta por montar ambas no interior de um mesmo plano, numa mesma *mise-en-scène*.

O outro momento importante em que Dom Casmurro se aproxima de seu passado, se dá quando Bentinho está no seminário. Na cena há um intenso foco de luz de cor azul iluminando-o (FIG. 30 e FIG. 31), para que se acompanhem todas as ações e movimentos que ele faz para tentar saltar de círculo. É importante frisar que a escolha da cor azul traduz as emoções que o narrador está sentindo; o azul em demasia, no audiovisual, pode simbolizar monotonia e depressão, atributos esses acentuados com gestos e ações do narrador.

Na cena posterior ocorre à invasão do narrador no espaço que simboliza o plano do lembrado, (FIG. 32) que insiste em fazer seu passado renascer; no entanto, a lembrança é “a marca do que não existe mais, do que ainda queria ser.” (BERGSON, 2006, p. 51). Dom Casmurro sabe que o que já foi não será mais, contudo esse tenta apanhar o passado que lhe escapa, tenta “empurrá-lo, compacto e indiviso, num presente que ele criará ao nele se introduzir” (BERGSON, 2006, p. 52). Na narrativa televisiva isso é reacentuado e encenado com insistência, porque diversas vezes a personagem-protagonista esforça-se para unir o ontem e o hoje, e nota-se essa tentativa através de recursos cênicos.



Figura 30 – Bentinho reza no seminário
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 31 – Dom Casmurro entrando em seu passado
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 32 – Invasão do narrador em sua memória
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Ao entender que a memória é formada por círculos, como sugerem Bergson (1999, 2006) e Deleuze (2005), pode-se fazer um esquema que represente a memória (FIG. 33) o A refere-se à percepção imediata mais próxima do objeto, (O), ou seja, o presente. Nos círculos B, C, D estão as várias regiões ou lençóis do passado, são os saltos que o sujeito pode dar para trazer as imagens-lembranças dessas regiões e projetá-las virtualmente no atual, que são os círculos B', C', D'. As lembranças são, portanto, virtuais, que se formam através de imagens. “Geralmente, é a percepção presente que determina a orientação do nosso espírito, mas conforme o grau de tensão que nosso espírito adote, segundo a altura onde se coloque, essa percepção desenvolve em nós um número maior ou menor de lembranças-imagens.” (BERGSON, 2006, p.59).

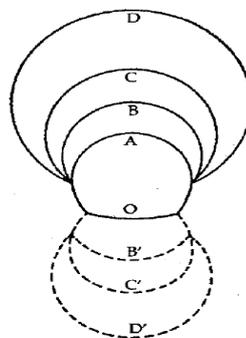


Figura 33 – Círculo da memória: livro *Matéria e Memória* de Bergson (2006)

É a percepção presente que faz evocar as imagens-lembranças, por isso elas são subjetivas, pois é o sujeito que vai chamá-las para fora do lugar onde elas estão e atualizá-las no hoje. “A relação da imagem atual com imagens-lembrança aparece no *flashback*. Este é precisamente um circuito fechado que vai do presente para o passado, depois nos traz de volta ao presente.” (DELEUZE, 2005, p. 63). Na minissérie *Capitu*, Dom Casmurro percorre uma multiplicidade de círculos que delineia a trajetória de sua vida. O narrador percorre essas lembranças e volta delas cada vez mais perturbado. O tempo não é linear. O diretor Luiz Fernando de Carvalho em relato diz que:

Talvez eu tenha me agarrado um pouco àquela ideia borgeana de que o tempo não é linear, que o tempo é um espiral, e que você contém dentro de você todos os outros tempos vividos. A menina de 5 anos está aí na mulher de hoje, basta que você a acesse. Infelizmente no mundo moderno somos cada vez mais educados, ou, melhor dizendo, deseducados a acessar esses planos da memória: eles são improdutivos, é o que nos ensinam hoje, na maioria das vezes. Mas Borges diz que todos esses tempos, todas essas ideias fundamentais coexistem dentro de nós e continuam lá, contando nossa história. Elas não continuam paradas lá, elas tem seu próprio plano de existência. (2008, p. 80-81)

Carvalho, na tradução de *Dom Casmurro*, explorou propositalmente o espaço cênico para constituir o tempo. Conjugação do tempo e o espaço é uma característica da mídia audiovisual como foi tratado no primeiro capítulo, página 27. A articulação do espaço-tempo é fundamental para se contar a história no audiovisual. Noël Burch ressalta que:

Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de fatias de tempo e de fatias de espaço. A planificação é, portanto, a resultante, a convergência de uma planificação no espaço (ou antes, uma série de planificação no espaço) realizada no momento da filmagem, e de uma planificação no tempo, prevista em parte na filmagem e culminada na montagem. É através dessa noção dialéctica que se pode definir (e, a partir daqui, analisar) a verdadeira feitura de um filme, o seu devir essencial (1973, p.12).

Houve a junção e justaposição de várias fatias do tempo em uma mesma cena na minissérie, o diretor inovou na organização do espaço. A tradução do livro *Dom Casmurro* foi construída fora dos padrões televisivos para minissérie, pois não se fez uma reconstituição do século XIX, como é de costume nessa mídia, mas utilizou-se o espaço cênico para projetar na tela, ao mesmo tempo, múltiplos tempos do narrador, de maneira a recriar o texto de Machado de Assis na televisão.

2.2 - O tempo do presente em *Capitu*: uma leitura através do Expressionismo.

O tempo, na minissérie *Capitu*, assim como no livro de Machado de Assis, é seccionado em plano do presente e plano do passado, ou da memória. Tendo por base que é a partir do espaço cênico que acontece as modificações do texto literário, nesse caso, questiona-se como o tempo do presente foi caracterizado no espaço de encenação na minissérie.

Os criadores da minissérie recorrem a um movimento da arte de vanguarda para estruturar a narrativa que Dom Casmurro faz no presente de sua história: o expressionismo. Na minissérie preferiu-se por dar um corpo à voz de Dom Casmurro, como já foi ressaltado no início do capítulo dois. Ao invés de recorrer ao recurso da *voz over*, que é uma técnica convencional em *flashback*, o telespectador vê, em *Capitu*, a presença do narrador na tela, relatando sua própria história.

O plano da memória, ou seja, a visualização das cenas do passado, na minissérie, revela uma maior naturalidade se comparado às cenas referentes ao presente. A maturidade de Dom Casmurro aparece na tela da televisão com cores mais intensas, como o vermelho, as imagens são mais densas e com contrastes entre claro e escuro. A face de Dom Casmurro geralmente está em *close-up*, que é “quando a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela.” (XAVIER, 2005, p. 28), além disso, há distorção no foco das imagens, o que alude à alucinação e dá uma atmosfera onírica à imagem. (FIG. 34 e FIG. 35).

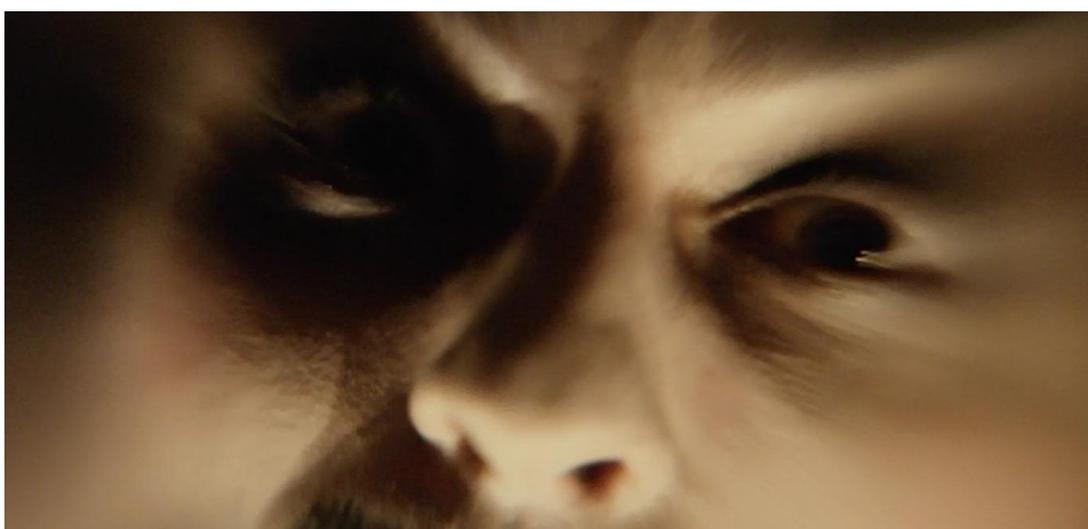


Figura 34 – Imagem distorcida de Dom Casmurro
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 35 – Rosto de Dom Casmurro em *close up*.
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Quando Dom Casmurro salta de círculo, a maioria das cenas referentes à adolescência e parte da vida adulta, que está no plano da memória, a imagem é mostrada com um espaço mais iluminado, (FIG. 36), com cores brancas, sem muita inferência das lentes, exceto naquelas cenas que se deseja causar um efeito específico, como acontece na cena do primeiro beijo (FIG. 24 e FIG. 26, página 61-62).



Figura 36 – Capitu na casa de Dona Glória.
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

É importante ressaltar que o espaço no cinema ou na televisão é constituído por elementos da arquitetura, além da cenografia, mas também pelo movimento de câmera, profundidade de campo, iluminação, enquadramento e montagem. As cenas que se refere ao plano do presente, em *Capitu*, escapam a reprodução natural das imagens. As sequências das cenas não estão enquadradas dentro da elaboração clássica realista exibida pela televisão. Carvalho escolheu apoiar a narrativa do tempo presente a partir da “artificialidade dos métodos de representação expressionistas” (XAVIER, 2005, 101). Substituiu-se a imitação da realidade por imagens que tenham um valor poético, por uma narrativa televisiva antirrealista, baseada em uma estética expressionista. De acordo com Ismail Xavier, o movimento expressionista no cinema é marcado pela:

Elaboração de um espaço dramático sintético artificialmente construído por um trabalho cenográfico que procura os mais diversos efeitos, exceto a criação da ilusão de profundidade segundo leis da perspectiva. E *Caligari* é evidentemente o extremo exemplo de tal método. Utilizando superfícies, paredes e solos pintados num estilo marcado por distorções, linhas curvas e formas distantes daquelas encontradas no espaço natural, este filme transporta para o âmbito cinematográfico estrutura espaciais e formas próprias do teatro não naturalista e ao espaço pictórico da arte moderna. (2005, p.101).

Um dos marcos do cinema expressionista foi o filme *O Gabinete do dr. Caligari* (1920), do diretor Robert Wiene. O filme conta uma história de loucura e morte vivenciada por personagens afastados da realidade. E os elementos descritos por Xavier a respeito de *Caligari*, podem ser encontrados na minissérie *Capitu*. Verifica-se que o espaço cênico é diferente do habitual na televisão, é estruturado a partir de um cenário artificial, sem ilusão de profundidade. Além disso, o segundo item ao qual Xavier pontua como característica da estética expressionista em *Caligari* são as distorções das imagens; essas deformações estão presentes na minissérie, como se verifica nas as figuras 34 e 35, página 70-71. Quando a câmera coloca o enquadre no narrador, em *close up*, quase todas as sequências de imagens são distorcidas.

O espaço cênico com características expressionistas está a serviço do narrador para projetar na tela aquilo que ele está sentindo em seu mundo interior ao lembrar-se de passado. “O jogo de sombras e distorções sistemáticas, tendentes a aguçar as características básicas da forma, procuram constituir uma experiência sensível modelada segundo estruturas primordiais da alma humana.” (XAVIER, 2005, p.102). O jogo de sombras na face do narrador é muito marcante quando ele aparece, e esse recurso de dividir a imagem entre claro

e escuro é anunciado desde o começo da minissérie, na montagem da abertura. O rosto do narrador vai se constituindo na tela a partir de colagens de vários objetos sobrepostos, (FIG. 37) técnica muito utilizada no cubismo e amplamente aproveitada pelo dadaísmo. Além disso, nota-se que o lado direito é mais escuro que o lado esquerdo aludindo à figura do narrador, que remete à ambiguidade e aos conflitos do narrador.



Figura 37 – Abertura da minissérie
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 38 – Dom Casmurro conta sua história
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Quando Dom Casmurro está contando sua história ao telespectador, ele se aproxima da câmera que faz seu registro em *close-up*. Observa-se, também, que o lado direito é escurecido e o esquerdo aparece bem iluminado, repetindo assim a mesma ideia da abertura da minissérie.

Na maioria das vezes, Dom Casmurro se movimenta no espaço cênico encurvado, aludindo a que carrega um peso sobre seus ombros, o peso de suas lembranças, de sua memória. Com traços característicos da estética expressionista, *Capitu* “privilegia o comportamento obscuro, de seres humanos que se deslocam estranhamente num espaço cheio de dobras e, desta forma, instaura um espaço dramático regulado por forças distintas.” (XAVIER, 2005, p.101). É importante ressaltar que o jeito de se movimentar de Dom Casmurro no espaço cênico se assemelha a maneira que o Dr. Caligari se movimenta no filme de Wiene, apoiado quase sempre em uma bengala, encurvado e andando com dificuldades. O figurino do narrador também é parecido com o do Dr. Caligari: com cartola, roupa escura, há uma citação a personagem de Caligari (FIG. 39).



Figura 39 – Dr. Caligari entra na cidade
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=nLT1gvZjfu0>

A tradução de *Dom Casmurro*, feita a partir de olhares expressionistas revela o estado emocional do narrador. Em um sentido mais restrito, o expressionismo é uma corrente pertencente às vanguardas artísticas que anuncia como finalidade principal a representação das emoções. Os expressionistas propunham a deformação e o exagero das figuras, como

forma de traduzir as emoções do autor. Dom Casmurro mostra sua história, com expressões melancólicas, de tristeza, de dor, de saudade e de desespero. Sobre o desespero há de se destacar a dissertação *Entre o romance Dom Casmurro e a minissérie Capitu*, de Angélica Freitas (2012), que estudou a minissérie *Capitu* a partir do desespero expressionista. O objetivo aqui é demarcar que o tempo referente ao presente, na minissérie, é modulado por traços expressionistas, já cenas que simbolizam o tempo do passado de Dom Casmurro não são enquadradas dentro dessa estética. Nessas, nota-se uma mudança de tendência que não é mais o expressionismo.

2.3 – O tempo do passado em *Capitu*: uma leitura através do Barroco.

Se as cenas referentes ao presente são construídas tendo por base características expressionistas, deve-se perguntar se as cenas referentes ao passado são constituídas dentro da mesma lógica. Ao analisar a composição das cenas do passado de Dom Casmurro, é notável que o caráter expressionista das imagens cede lugar a uma tendência barroca.

Quais as características do espaço cênico em *Capitu* que dialogam com a tendência barroca? Um dos traços do Barroco é o gosto pela aproximação de realidades opostas. O Barroco tem como uma das características principais o conflito, a contradição. Há na arte barroca a presença marcante do dualismo, e essa divisão é reflexo dos conflitos que o próprio homem revelava perante a oposição do mundo material e o mundo espiritual vivida durante o século XVII.

É presente também nesse momento da arte o uso de alegoria, que, em síntese, é aquilo que representa algo para dar a ideia de outro algo, através de uma inferência moral. Lugar da metáfora e do simbolismo, sua utilização conduz a um refinamento extremo de como transmitir uma determinada mensagem. Alegoria significa dizer algo diferente do sentido original. Teresa Callado entende que:

Com a alegoria tem-se a possibilidade de encontrar um sentido para as coisas. Nesse caso ela se confunde com a indefinição. Isso significa que a alegoria, no drama, expande o sentido para além do seu significado. Muitas vezes, no lugar de um desfecho o drama termina com um “apelo.” (2004, p. 138).

O dualismo está presente nas figuras de duas mulheres que dividem os sentimentos do narrador: Dona Glória, alegoria do sagrado, do religioso e Capitu alegoria do profano, da

sensualidade. Em uma das cenas com intertítulo *Beata, Carola, Papa-missas*, (FIG.40), título de capítulo que não é encontrado no livro, Capitu aparece, depois de saber que Bentinho teria que cumprir a promessa de sua mãe, pronunciando insultos contra sua futura sogra. Depois desse ato raiva, segue-se a cena que tem por intertítulo *Dona Glória* (FIG. 40). Essa parte da narrativa é deslocada de lugar, pois no livro vem antes, junto com a apresentação das personagens do agregado e do tio Cosme. Esse deslocamento intensifica o conflito da personagem Bentinho, ressaltando suas emoções divididas entre agradar sua mãe ou sua namorada.

Depois de proferidos os insultos, nas cenas posteriores ouve-se a voz de Dom Casmurro ao descrever a mãe como boa criatura, aliadas às sequências de cenas que mostram a postura corporal e indumentária de Dona Glória reforçam a alegoria ao sagrado.



Figura 40 – Chamadas na minissérie
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

A virtude de Dona Glória está imbricada com seu ato de padecer. Nesta perspectiva, sem sofrimento não pode haver virtude. Sofreu ao perder o marido, e padece com a separação de Bentinho, a mãe chora com a partida do filho; ao contrário de Capitu, que se mostra alegre a ponto de dançar para os rapazes da vizinhança. É importante ressaltar que o livro faz referência à alegria de Capitu, mas a personagem não dança, por isso, essa é uma conduta que foi acrescentada na tradução de *Dom Casmurro* para televisão, a fim de exibir a intensidade da felicidade de Capitu. Dona Glória é apresentada como uma santa, usando as palavras de José Dias, “santíssima”. Essa chave de leitura que Luiz Fernando de Carvalho utilizou é extraída do próprio livro de Machado de Assis; no entanto, na televisão, sob os olhos do narrador, há o reforço da imagem de Dona Glória como santa. A mãe de Bentinho aparece, em muitas cenas, em frente a figura da *Santa Imaculada Conceição*, (FIG. 41) do pintor barroco espanhol Bartolomé Esteban Murillo (1617 - 1682).



Figura 41 – Imaculada Conceição 1678
Fonte: <http://www.artespana.com/murillo.htm>

O figurino da personagem e o espaço cênico contribuem para expressar santidade de Dona Glória. As figuras 42 e 43 permitem ver a mãe de Bentinho e a pintura da *Santa Imaculada da Conceição* acima dela, além de suas atitudes de devoção, que é constante. Nas cenas há um acentuado contraste de cores claro e escuro e a iluminação no espaço cênico referente ao passado está na diagonal. “A luz contrastante, bem demarcada, foi explorada em grande parte das imagens da microssérie *Capitu*, como uma espécie de atualização à pintura Barroca.” (PIERRE, 2013, p.102).



Figura 42 – Apresentação da Dona Glória
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 43 – Dona Glória reza

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Como oposta à figura de Dona Glória, é construída a figura de Capitu, a cigana de olhos oblíquos é responsável por desviar Bentinho do propósito de sua mãe de que ele fosse padre. Embora esse conflito também seja um dos temas principais do livro de Machado de Assis, nas telas a tensão aumenta por conta do exagero da ação das personagens. As lembranças de Dom Casmurro são marcadas por esse dualismo. Coutinho destaca que a “alma barroca é composta desse dualismo, desse estado de tensão e conflito, exprimindo uma gigantesca tentativa de conciliação de dois polos considerados então inconciliáveis e opostos.” (1999, p.19).

Bentinho tem a alma barroca, por isso ele tenta juntar os valores de uma sociedade patriarcal. A sociedade patriarcal gira em torno da figura de um patriarca, que possui o controle da vida seus agregados, escravos e filhos; representado pela figura de Dona Glória, com valores de uma sociedade que está entrando na era moderna, que apregoa a autonomia. Por detrás do símbolo de religiosidade de Dona Glória vigora outra ideia: a de ser obedecida em tudo que ordena, assim como foi a finalidade do Catolicismo do século XVII, que tentava, também, através da ideologia barroca, a todo custo apagar as marcas indeléveis da Renascença.

Já “Capitu, pelo contrário, satisfaz os quesitos da individuação.” (SCHWARZ, 1997, p. 24). Símbolo do profano, encarnação da cigana, ela carrega em si a alegoria de uma

sociedade que não aceita mais os dogmas cristãos e vai se contrapondo à sociedade patriarcal.
Capitu é independente

Capitu não só tem desígnios próprios, os quais consulta, como tem opinião formada e crítica a respeito de seus protetores, e até da religião deles. Em seguida ela reflete, aperta os olhos, quer saber circunstâncias, repostas, gestos, palavras, sons destas, presta atenção nas lágrimas de Dona Glória. (SCHWARZ, 1997, p. 24).

Quando está na fase da adolescência, seu figurino alude a uma cigana, com suas saias esvoaçantes e rodadas, com presilhas no cabelo e véu (FIG. 44). Capitu faz alusão à figura de uma *Carmem*⁹. Na fase adulta o figurino também se repete, mas com menos frequência (FIG.45). É importante destacar que, ao longo da minissérie as danças de Capitu também lembram as representações cinematográficas de uma cigana.



Figura 44 – Figurino de Capitu jovem
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

⁹ Carmem é uma ópera de Georges Bizet, que conta a história de uma cigana que trabalha em uma fábrica. Sua beleza seduz os homens especialmente um soldado chamado de Don José que se torna obcecado por ela. Os dois tem um relacionamento, mas depois Carmem o deixa para ficar com um famoso toureiro.



Figura 45 – Figurino de Capitu adulta

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Em uma das cenas, Capitu pede para Bentinho decidir entre ela e a mãe. Bentinho não quer fazer isso, não quer escolher, e ainda ressalta que Dona Glória jamais perguntaria isso. Ele quer poder fundir as duas mulheres em uma só. Essa é uma das propostas do Barroquismo, que “resultou de um movimento espiritual desencadeado pela Contrarreforma, no intuito de reaproximar o homem de Deus, o celestial e o terreno, o religioso e o profano (...). A estrutura interna do Barroco é alimentada por esse dualismo, por esse caráter contraditório.” (COUTINHO, 1999, p.21).

As cenas referentes ao capítulo do livro *O primeiro filho*, Capitu age com firmeza ao interrogar Bentinho se ele teria coragem de fazer opção por ela, ao invés de Dona Glória. Ela não exprime medo no olhar, é ousada; ele fica assustado e não quer pensar no assunto. O movimento de câmera, ora enquadrado na face dela, ora enquadrado no rosto dele revela o temor do menino. A câmera, em *close-up*, consegue mostrar as emoções dos dois personagens. Depois da pergunta de Capitu, Bentinho fica tenso e muito preocupado, (FIG. 46), pois sabe que não vai poder contradizer sua mãe e deseja o amor da namorada.

A partir de uma visão do narrador construída por base da memória, vê-se que Capitu não cede ao olhar de medo de Bentinho, faz provocações e, com ironia, responde a pergunta que ele faz: se ele poderia fazer o casamento dela, então, já que os dois não iriam se casar pelo fato de ele virar padre. Capitu responde, com ironia e sorrindo, que não poderia esperar tanto tempo, iria demorar demais, até ele ser ordenado, mas Bentinho poderia batizar o primeiro

filho dela. Os enquadres do rosto dela (FIG. 47) mostram uma menina que não está disposta a dividir aquilo que deseja e usa a sua sedução para conquistar o que quer: ela exige de Bentinho uma decisão.



Figura 46 – Sequência de enquadramento do olhar de Bentinho
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 47 – Sequência de enquadramento do olhar de Capitu
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Capitu seria a figura responsável por expulsar Bentinho do “paraíso”. “foi descrita com todos os ingredientes de um diabo de saias: olhar enganador, os olhos de ressaca, dissimulada, tontinha, escondendo-se pelos cantos, enganadora de pai e mãe.” (PRIORE, 2008, p.34). Assim como Eva que foi responsável por tirar Adão do propósito divino, Capitu é a figura que expulsa Bentinho do seminário.

É importante frisar que só *o dualismo* não é suficiente para assinalar que há elementos barrocos na minissérie. Aliada a essa característica, há, também, o exagero da dramaticidade

nas ações das personagens, que é típica sim do teatro, mas que em *Capitu* é extrapolada e torna os personagens caricaturais. O exagero é outra característica barroca que é encontrada nas disposições das cenas referente ao passado do narrador. Além disso, há representação do momento e o congelamento do instante. Na pintura Barroca há a valorização do acontecimento e da ação, ou seja, por intermédio de uma composição aberta, o espaço é definido por movimentos. Se em um quadro barroco é necessário mostrar a ação acontecendo, no audiovisual, que é construído a partir de imagens em movimento, usa-se, para valorizar o acontecimento, o recurso de paralisar a ação para representar o congelamento do instante.

Geralmente o Barroco escolhe retratar cenas em seu momento de maior intensidade dramática. Em um desses momentos, Dona Glória presencia a personagem de Tio Cosme subir em um cavalo (FIG. 48) e esse monta com dificuldades. Neste instante, a ação é paralisada e os personagens se assemelham a estátuas, uma trilha sonora acompanha a parada, que também é cortada quando as personagens estão paralisadas. Isso acontece várias vezes quando o narrador lembra seu passado. Mas essa parada não acontece com todas as personagens. Quando as cenas mostram Capitu e Escobar, por exemplo, não são paralisadas.



Figura 48 – Expressividade de Dona Glória
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Quase todas as personagens são construídas através do exagero. Exagero nas ações, principalmente de dor, exagero na maquiagem, exagero no figurino. A personagem mais contida é a de Capitu. De acordo com Coutinho, a temática do Barroco é caracterizada pela:

Intensidade, ou desejo de exprimir intensamente o sentido da existência, expressa no abuso da hipérbole, na exacerbação das paixões e sentimentos, na intensidade da dor amorosa, do ciúme, do arrependimento (até conduzindo a loucura), do desejo sexual (traduzido em excesso de fogo, levando até ao assassinato, a violação, ao incesto); nos excessos do desespero; no orgulho desmesurado, no gosto das emoções fortes, do espetáculo aterrador, da morte, do macabro, das alucinações do fantástico. (1999, p. 24)

Nas cenas em que José Dias vai visitar Bentinho no convento, ele lança dúvida a respeito da fidelidade de Capitu, na cena intitulada *Uma ponta de Iago*, José Dias insinua que Capitu andava alegre, mesmo sem a presença dele. Depois de, mentalmente, vê-la dançar para os rapazes da vizinhança (FIG. 19, e 20, páginas 58), Bentinho corre até Capitu, em um ato de excesso de desespero, repleto de emoções fortes tenta matar sua namorada.



Figura 49 – Bentinho com ciúme

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

O Sr. Pádua (Charles Fricks), na alucinação de Bentinho, não faz nada para defender sua filha culpada e ainda segura sua esposa (FIG. 49). Com violência e se exaltando, Bentinho exige que a namorada confesse seu erro, em seguida Dom Casmurro relata que fez isso por puro ciúme. São temáticas barrocas que são utilizadas para traduzir *Dom Casmurro* para televisão. O diretor, como leitor do livro, faz sua interpretação da narrativa, faz sua leitura, que, embora esteja ligada à obra, não tem a proposta de ser cópia do livro.

2.4 - Espaço cênico em *Capitu*: diálogo entre as artes

Para construir o espaço cênico em *Capitu*, Luiz Fernando de Carvalho se apoiou tanto em características retiradas do Barroco quanto em elementos pertencente à estética expressionista. Haveria um ponto de interseção entre as duas artes? Mais de três séculos separam a arte barroca da arte expressionista, mas será que haveria uma separação entre as artes? As expressões artísticas não são movimentos lineares em que uma sucede a outra sem existir pontos de intersecções. Quando Luiz Fernando de Carvalho fez uso de distintos elementos das artes, fez acentuando que as artes dialogam entre si. Por isso, na tradução de *Dom Casmurro* há tanto elementos do Barroco quanto do Expressionismo.

Quando se propõe uma nova forma de pensar arte, essa não é construída por intermédio de pilares inexistentes. O movimento artístico é um movimento de coexistência e não de sucessão. Assim como no tempo o passado está dentro do presente, uma estética pode manifestar-se dentro da outra. É uma ação de antropofagia, como diz Oswald de Andrade (1976). Uma estética devora a outra e a incorpora.

Pensando assim, é possível encontrar o Barroco dentro do Expressionismo. Um dos pilares do Barroco é seu gosto pelo exagero, pela expressão de dor, o Barroco tem “preferências pelos aspectos cruéis, dolorosos, espantosos, terríveis, sangrentos, repugnantes que significam a intenção de retirar o maior efeito sugestivo por impressões sensoriais.” (COUTINHO, 1997, p.21). Tudo isso para que quem tivesse vendo suas pinturas, assistindo a seus teatros, ou lendo suas poesias, pudesse ter a consciência da existência de um inferno. O Barroco é a expressão do desespero da alma de um sujeito perante a existência do inferno.

Desespero também é uma linguagem do expressionismo, desespero por estar diante de um mundo caótico, cujo único inferno são as guerras, desespero por viver em uma sociedade que despreza o próprio ser humano, e que a crueldade barroca, antes pintada nos quadros, é vista através dos combates da primeira guerra mundial. Os artistas adeptos do expressionismo tinham por finalidade explorar as emoções, registrando em suas obras reações de caráter subjetivo que os acontecimentos causavam nas pessoas. Sentimentos como angústia, tragédia poderiam aparecer nas pinturas mesmo quando essa fosse apenas um retrato de paisagem. Os expressionistas queriam registrar as vibrações da alma.

Na minissérie *Capitu* há esses diálogos entre as artes, entre muitas linguagens, uma sobrepõe a outra, em uma espécie de colagem, a fim de formar através dos recortes um

produto final, uma peça nova, uma nova obra. E dessa forma repropor a obra de Machado de Assis para outro tempo e concomitantemente torná-lo atemporal.

2.5 – Tradução e recriação na minissérie *Capitu*

Com base no que foi exposto no capítulo dois, pôde-se perceber que a adaptação está para além da fidelidade. O espaço cênico em *Capitu* foi usado a fim de dialogar com a obra *Dom Casmurro*, mas também com a finalidade de recriar. A tradução, além de ser um processo de interpretação, também é um processo de recriação. De uma obra nascem outras novas obras, não iguais, mas resignificadas. É o que Jakobson (1969) denominou de transposição criativa, ressaltado no capítulo primeiro desse trabalho, na página 43.

Entender que adaptação não é a obra original permite olhar a nova obra como única. Luiz Fernando de Carvalho trouxe para o contexto de sua produção, elementos de diversos movimentos artísticos: não há referência somente ao barroco ou expressionismo; o diretor também dialogou com o dadaísmo, fez citação direta à obra de George Grosz¹⁰, intitulada *Vítima da sociedade*, (anexo 3), que dialoga com a construção da figura de Dom Casmurro na abertura da minissérie, (FIG. 37, página 73) além disso, há na feitura da minissérie técnicas que vieram do cubismo, como colagem, assemblagem; todos utilizados para fazer o cenário em *Capitu*. Usou-se para traduzir *Dom Casmurro* múltiplas linguagens, do teatro, da televisão, do cinema, tornando sua produção híbrida.

Na história da arte moderna, sempre houve apropriações, não para reproduzir, como já foi ressaltado, mas para produzir. Haroldo de Campos resalta que a tradução deve ser vista “não como cópia ou reprodução do mesmo, mas como produção simultânea da diferença.” (2011, p. 16). Foi esse processo de apropriação, com o intuito de recriar e de produzir que foi possível encontrar em *Capitu*. Assim como a arte incorpora outras artes em uma ação de antropofagia, a adaptação em *Capitu* fez o mesmo.

Olhar a adaptação pelo viés da tradução que permite interpretação e recriação, ou através da transposição criativa evita acusar uma adaptação de “infiel”, como aconteceu na

¹⁰ **Georg Grosz** – (1893 - 1959) foi um pintor e desenhista alemão. Destacou-se, inicialmente, na qualidade de uma das figuras mais destacadas do movimento Dadá em Berlim, de 1917 a 1920. Depois foi um dos principais membros do grupo expressionista na Alemanha, empenhando-se em analisar criticamente a situação política e social de seu país.

época em que a minissérie foi ao ar. Na edição da revista *Veja* de 17 de dezembro de 2008, o jornalista Diego Mainardi dedicou o espaço integral de sua coluna a críticas referente à minissérie *Capitu*. Na reportagem, que tem por título “*Machado virou circo*”, o jornalista ressalta que Luiz Fernando de Carvalho teria traído Machado de Assis, por conta da maneira como o diretor transformou o espaço cênico e por conta da maneira como as personagens atuam no espaço cênico. A reportagem (anexo 4) ressalta que *Capitu*, teria perdido todo o sinal de “paternidade” machadiano.

Carvalho traduziu, interpretou e recriou o texto de Machado de Assis, dessa forma, fez-se uma nova obra através dos elementos visuais que se propôs analisar nesse trabalho, portanto a “paternidade” de *Capitu* é do diretor. O primeiro elemento já estudado, refere-se à tradução de *Dom Casmurro* a partir do espaço cênico e o segundo, a partir da expressividade e gestualidade dos corpos em cena. De que forma a disposição dos corpos colocados em cena na minissérie contribui para traduzir o texto de Machado de Assis para a televisão? Isso é o que será estudado no capítulo três desse trabalho.

3. A TEATRALIDADE DO CORPO NA MINISSÉRIE *CAPITU*

O mundo inteiro é um palco,
E todos os homens e mulheres são meros atores:
Eles têm suas saídas e suas entradas;
E um homem cumpre em seu tempo muitos papéis.
William Shakespeare

Capitu é a segunda realização do *Projeto Quadrante*. Com a finalidade de trazer uma reflexão acerca da diversidade cultural brasileira o *Projeto Quadrante*, sob a direção de Luiz Fernando de Carvalho, selecionou quatro obras da literatura nacional, de cantos distintos do país. A obra de Machado de Assis foi escolhida para representar a região sudeste. As outras três que compõe o *Projeto Quadrante* são: *A pedra do reino* (2007) que já foi exibida, além de *Dois Irmãos* baseada na obra de Milton Hatoum e *Dançar Tango em Porto Alegre* de Sérgio Faraco que ainda não foram feitas.

A tradução de *Dom Casmurro* foi apresentada na televisão tendo por base um dos discursos do narrador: a vida é uma ópera. No livro de Machado de Assis, há um capítulo com título “*A ópera*” e o narrador-protagonista ressalta que “a vida é uma ópera e uma grande ópera” (ASSIS, 1983, p. 19). Aproveitando bem essa chave de leitura dada pelo livro, Carvalho faz do espaço cenário em *Capitu* um teatro.

O diretor constrói, por intermédio do teatro e junção de imagens antigas com imagens da atualidade, um efeito de atemporalidade: o telespectador consegue compreender quando o narrador faz referência ao passado e ao presente, mas não consegue identificar, ao assistir a minissérie, o tempo em que está situada a história, século XIX, XX, XXI, ou outra época. Dessa forma transmite-se a ideia de que Machado de Assis é sempre contemporâneo.

Ao tentar delinear uma definição dos elementos que caracterizam o teatro, depara-se com um elemento indispensável: a presença do corpo. O que se propõe nesta parte do trabalho é analisar a importância da presença do corpo dos atores colocados em cena na minissérie *Capitu*. Os corpos das personagens em cena, como foram colocados, contribuem e tornam-se relevantes para a tradução de *Dom Casmurro*? O capítulo três está dividido em duas partes: a primeira refere-se à construção simbólica do espaço cênico e de como esse espaço contribui para que a atuação dos atores esteja em primeiro plano na minissérie; e a segunda parte diz respeito a analisar como o narrador visualiza e dá corpo às outras personagens de seu passado que é fruto de sua memória. As encenações em *Capitu* fogem às representações miméticas, que é padrão da mídia televisiva e recorrem à teatralidade para

construir as personagens, que são, a maioria delas, caricaturais e repletas de marcas satíricas em sua visualidade, ações e expressões.

3.1 A expressão dos corpos em *Capitu*

A minissérie *Capitu* é uma obra televisiva que incorpora, em sua feitura, matéria prima e elementos de outros campos artísticos, de maneira que não se limita aos meios próprios de seus dispositivos. Para traduzir *Dom Casmurro* fez-se uso da encenação teatral. No teatro, uma cena que é montada no espaço do palco tem a competência de evocar outros espaços imagéticos. Por exemplo, um montante de cruzeiros irá remeter a um cemitério. No teatro a “cena é normalmente uma construção, mas não é absolutamente sua disposição arquitetural que lhe confere a realidade da cena, mas sim o fato de que ela representa o local da ação” (HONZI, 1977, p. 36).

Tudo que é colocado no espaço cênico, cada composição presente na peça, como indumentária, objetos, entre outros elementos, colabora para a encenação teatral. Mas a “cena deve se impor por sua qualidade de presença, colocando o mundo imaginário da peça ao alcance dos sentidos” (OLIVEIRA, 2013, p.19). O espaço cênico no teatro tende, portanto, a ser simbólico, de maneira que o espectador possa preencher os espaços vazios existentes. Não é necessário colocar um amontoado de móveis e objetos para transmitir uma ideia. De acordo com Honzi:

Determinado ruído significa chuva. O som emitido pela prancha do sonoplasta é nesse caso o significante, a ideia de que chove é significado. Mas no teatro a chuva pode ser representada [ser significada] de diversos modos, por meio de diferentes sistemas de signos: pela iluminação [projeção], indumentária [impermeável e capaz], acessório [guarda-chuvas], o gesto [ator que se sacode ao entrar], penteado [cabelo molhado], a música, e, sobretudo, a palavra. Há então diferentes signos [simultâneos, sucessivos ou virtuais], diferentes significantes, mas significado sempre é o mesmo: chove. (1977, p. 83).

Um único objeto pode emitir múltiplos significados. Um palco vazio pode ser preenchido com a ação dos atores que, juntos, apresentam a história para o seu espectador. O cenário em *Capitu* tem esse caráter sugestivo. Há cenas em que o espaço contém só uma cadeira para simbolizar a casa, ou uma cama para representar o quarto, ou uma mesa para remeter ao lugar onde as personagens fazem a refeição.

Entretanto, esse caráter sugestivo no teatro, nem sempre foi assim, esse conceito simbólico teve início por volta do século XIX, período no qual o teatro começou seu processo de modernização, cujo pensamento está embasado na proposta de que é melhor “para o espetáculo cênico a reflexão sobre a construção dos significados, a sugestão em vez de realidade, o símbolo em vez de imitação.” (URSSI, 2006, p.47). Na minissérie, não se aderiu à representação naturalista do espaço cênico televisivo, e fez-se a construção do cenário por intermédio de símbolos. De acordo com Berthold:

Para os simbolistas, o empenho fotográfico do drama naturalista era uma tela que obstruía a penetração do olhar em vistas mais profundas. O palco não deveria apresentar um *milieu* real, mas explorar zonas de estado d’alma. Sua tarefa não era descrever, mas encantar. A luz adquiriu uma função importante e a palavra encontrou auxílio na música e na dança. (2001, p. 469)

Ao invés de buscar uma reprodução “fiel” do ambiente do século XIX, Carvalho interpretou *Dom Casmurro* a partir de um viés teatral, que permite e solicita ao telespectador que complete o sentido das cenas, se aproximando, de certa forma, da literatura, que pede ao seu leitor uma imaginação quanto à ambientação construída a partir da descrição que o livro oferece. Com a montagem desse cenário, (FIG. 50 e FIG. 51) o ator/personagem é colocado no centro da ação.



Figura 50 – Bento e Capitu correm em direção a porta
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 51 – Capitu sobe a escada
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Outro exemplo é o espaço que representa o seminário, (FIG. 52). É pertinente apontar que o local da encenação apreendido pela câmera não faz referência a um seminário. Não há acessórios ou itens cenográficos que caracterizem um seminário. Contudo, é possível atrelar o ambiente a um lugar religioso, devido à indumentária da personagem.



Figura 52 – José Dias no seminário
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Há casos em que a indumentário é o principal índice com respeito ao espaço cênico. Isso ocorre porque, quanto “mais audaciosa a cenografia, mais o espaço cênico tende a tornar-se simbólico, abstrato, ou afirmar-se como mera área de representação. Cabe então ao figurino e alguns acessórios orientar a visão, a interpretação, enfim, a leitura do espetáculo.” (ROUBINE, 1998, p. 150). Em um cenário desnudo, a atenção recai no desempenho do ator como um elemento expressivo de contextualização do lugar da ação dramática. A ação dos atores é um dos itens fundamentais do teatro.

Na cena referente à morte de Escobar denominada *A Catástrofe*, (FIG. 53) a história também é contada por intermédio do corpo do ator, recurso esse característico da mídia teatral, além dos movimentos de câmera e decupagem clássica¹¹, peculiar da linguagem cinematográfica. Dessa forma, o telespectador tem sim um espetáculo teatral em sua casa, mas com recursos também do cinema, como “a mudança do ponto de vista para mostrar de outro ângulo ou de uma outra distância o mesmo fato.” (XAVIER, 2005, p.29). Tem-se, pois, uma mistura de linguagens, que dá a minissérie um caráter híbrido, segundo tal como foi tratado no capítulo primeiro desse trabalho, na página 24.



Figura 53 – Escobar se afoga
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

¹¹ Decupagem vem do francês *découpage*, derivado do verbo *découper*, recortar – é no audiovisual, no cinema e na comunicação, a divisão do planejamento de uma filmagem em planos e cortes.

O afogamento do personagem é figurado por um extenso tecido plastificado azul balançando com iluminação refletida no pano, de maneira que se possa remeter ao balanço das ondas do mar. Além disso, Escobar está trajado de roupas de banho e com os cabelos molhados. O seu corpo em movimento remete ao esforço realizado para nadar diante de um mar em fúria. Logo depois, a personagem coloca-se por debaixo do tecido azul, com braços abertos e olhos arregalados e cai no chão, como se estivesse já sem vida no fundo do mar. Constrói-se essa cena teatralizada, e coloca-se em evidência a atuação do ator no espaço cênico. Seguiu-se uma criação plástica mais criativa, e isso inclui a obra televisiva num terreno de significação poético e propõe ao telespectador outra relação com a imagem, de maneira a instigá-lo a ler e interpretar o espaço cênico.

Na cena posterior ao afogamento visualiza-se Escobar sendo velado (FIG. 54). Na construção da cena mais uma vez aproveitou-se o espaço vazio, de fundo infinito. Há, na cena, somente um caixão. No fundo, quando Capitu entra, há uma imagem que remete à casa de Dona Glória, mas, em seguida, com os movimentos de câmera, essa imagem desaparece. A partir daí o que há é um cenário fundo infinito, que é contextualizado por conta dos corpos dos atores em cena. Capitu, com seu exuberante vestido preto, com chapéu e véu cobrindo-lhe a face, junto com outras personagens também vestidas de preto criam uma atmosfera de velório e enterro. O branco do cenário ressalta o negro das personagens vestidas, todos os detalhes “saltam aos olhos” através do contraste de cores e da ausência de acessórios.



Figura 54 – O enterro

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

O que envolve o telespectador, não é somente a trama ou o enredo, nem o encadeamento das ações, como acontece, em geral, nas novelas e minisséries apresentadas na televisão, mas sim as conexões estabelecidas entre os elementos materiais da cena – a construção do espaço teatral e a atuação dos atores. O corpo do ator, no teatro, passa a ser tomado por sua realidade presente, matéria de potência expressiva e comunicativa. “*Capitu* encontrou no corpo dos atores e na visualidade um território fértil para se materializar. Enquanto o texto permaneceu praticamente idêntico ao do livro, foi no âmbito do corpo que a microssérie se diferenciou dele.” (ROSA, 2012, p. 22).

A representação dos *olhos de ressaca*, ao qual o livro tanto faz referência, ocorre através da corporeidade da figura de Capitu, vivida por Maria Fernanda Candido e que com o *flashback* também é construído pelo ponto de vista do narrador. Nas cenas em que seguem o enterro de Escobar, observa-se que os olhos de Capitu são mostrados em PD¹² (FIG. 55) e *Close-up* (FIG.56).



Figura 55 – Capitu chora

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

¹² Plano Detalhe: a câmera enquadra parte do rosto ou do corpo, os olhos, uma boca, um pé etc. Já o *close up* é caracterizado pelo enquadramento fechado, mostrando apenas uma parte do objeto, em geral o rosto da personagem.



Figura 56 – Capitu olhando Escobar

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Não se vê o cadáver de Escobar nessas sequências, mas para que fosse possível ver o que foi narrado no livro, sem desprezar a carga emocional proposta nos escritos, houve necessidade de modificações, além disso, as cenas se seguem sem fala alguma, apenas acompanhada de uma trilha sonora. Os gestos que Capitu faz, aliados ao movimento de câmera, mostram o que se passa dentro da personagem; sofrimento, consternação, seriedade. É certo que os *olhos de ressaca* são sugeridos aí nesse close. Essa foi o recurso utilizado para traduzir os *olhos de ressaca* para a tela da TV.

A tradução apoia-se na geometria dos corpos para propor a narrativa na televisão. Não se mexe no texto de *Dom Casmurro*, há a utilização do texto assim como está no livro, e a tradução e interpretação acontecem através dos corpos das personagens, que aliado ao cenário, à iluminação, ao figurino e à trilha sonora possibilita a migração da obra de Machado de Assis para a televisão. Em especial o corpo de narrador, que não é apenas uma voz, mas se torna presente.

Em depoimento Carvalho relata que Dom Casmurro “é uma voz, mas é uma voz com corpo, um corpo com voz. Artaud é que dizia: ‘um corpo sem órgãos.’ Então é isto: Dom Casmurro é um corpo sem órgãos (...) O corpo sem órgãos não morre *ele tem uma potência narradora* (grifo meu).” (2008, p.81). Depois o diretor conclui sua fala dizendo que a história em *Capitu* vai ser narrada a partir desse corpo.

Organiza-se a narrativa a partir do teatro que extrapola a realidade cotidiana, um teatro que “tem de primeiro satisfazer os sentidos” (ARTAUD, 2006, p. 37). Nessa corrente de pensamento conjectura-se uma forma teatral que se propague por contágio, como “a peste”, terminologia essa proposta por Artaud (2006), e que se dissemine por intermédio dos sentidos. Logo, faz-se necessário um *corpo-sem-órgãos*, ou seja, um corpo em que as energias circulem, sem bloqueios, onde as intensidades atinjam seu mais elevado grau. O corpo, nesse caso, não traduz só informação, mas constrói sentido na inter-relação sensorial construída no momento da cena.

Em um capítulo denominado *O Seminarista* Escobar dança ao se apresentar para Bentinho (FIG. 57), dança ao som de *Black Sabbath*, música de Iron Man, como se estivesse nadando diante de um mar agitado, os movimentos e gestos são parecidos com os da sequência de cenas da figura 53, página 91. A cena é montada com muitos cortes de planos, de maneira a favorecer a produção de ritmo acelerado que se acentua ainda mais com a música, como são acelerados os movimentos de quem nada diante de um mar agitado.



Figura 57 – Escobar dançando

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Além disso, as cenas iniciam-se com uma entrada de Plano Geral onde Escobar realiza uma performance de saltar para cima da mesa e de caminhar sobre ela em direção a

Bentinho, que abre os braços e se rende à aparição do futuro amigo, como se não pudesse impedir que Escobar entrasse em sua vida. Afinal, como diz o narrador-personagem:

A alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta, não raro com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, sem janelas ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões. Outrossim, capelas e bazares, simples alpendres ou paços suntuosos. Não sei o que era a minha. Eu não era ainda casmurro, nem dom casmurro; o receio é que me tolhia a franqueza, mas como as portas não tinham chaves nem fechaduras, bastava empurrá-las, e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou, até que... (ASSIS, 1983, p.110)

Foi assim que Escobar entrou em cena, as palavras foram substituídas pela expressividade do corpo, pois:

[...] no teatro, as emoções são sempre manifestas graças a uma retórica do corpo e dos gestos, nos quais a expressão emocional é sistematizada, ou mesmo codificada. Quanto mais as emoções são traduzidas em atitudes ou em ações físicas, mais elas se liberam das sutilezas psicológicas do indizível. (PAVIS, 2005, p.50)

São muitas as cenas em que o corpo é que conta a história escrita por Machado de Assis: no gesto, na dança, através das personagens, principalmente as de Escobar e de Capitu, ou no metamorfosear do corpo de Bentinho em Dom Casmurro, as distintas etapas de sua vida vão se modificando. Se Carvalho optou por construir a minissérie a partir da metáfora de que “a vida é uma ópera”, escolheu também aproximar a narrativa televisiva do teatro que usa o corpo como mídia. Lucia Romano entende que o corpo do ator é o elemento fundamental de qualquer expressão teatral, isso ocorre porque:

O fato de o corpo ser fundamental no teatro não está ligado apenas a sua importância enquanto portador de um conteúdo, transmissor ou receptor de um significado (seu valor semântico): ele é mídia do teatro e organizador dos processos cognitivos superiores – de linguagem, lógica e representação simbólica – e inferiores – de percepção, motivação, etc. (2005, p.168)

Nesse sentido, corpo é colocado no centro. Os atores não se restringem em encenar o texto de Machado de Assis de maneira mimética, mas foi feito todo um trabalho com o corpo para que a tradução de *Dom Casmurro* ganhasse outro sentido na televisão. O corpo passa a ser, então, a mídia que vai levar até o receptor a possibilidade de outro olhar diante de uma obra considerada clássica. O corpo passa a desenhar o espaço cênico com os seus gestos e

movimentos, que imprimem ritmo às cenas. O olhar do telespectador é direcionado para os corpos em cena.

A partir do momento em que o narrador adquire um corpo, é possível acompanhar suas emoções, na adolescência ou na fase adulta. Em muitas cenas, o corpo do narrador-personagem exprime os sentimentos suscitados pela rememoração. Quando Dom Casmurro relembra o momento em que beijou Capitu pela primeira vez, (FIG. 58) ele sente, junto com Bentinho, as emoções do acontecido no passado.

Assim como Dom Casmurro sente as emoções do amor, sente também as do ódio. Em uma das cenas Bentinho, com muito ciúme, insinua querer cometer homicídio contra Capitu. O mesmo movimento que Bentinho faz com as mãos, Dom Casmurro também o faz. As mãos do narrador aparecem sujas de sangue, porque, em seu delírio, teria a possibilidade de fazer aquilo que Bentinho desejava fazer.



Figura 58 – Dom Casmurro vê Capitu na adolescência
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

O narrador, ao lembrar, vivifica o que já passou, pois quanto “mais me esforço por recordar uma dor passada, tanto mais tendo a experimentá-la realmente.” (BERGSON, 1999, p.159). Há momentos em que o corpo do narrador-personagem acompanha quase que os movimentos de Bentinho, como se fosse, ou se apresentasse como um reflexo ou uma sombra. (FIG. 59 e 60).



Figura 59 – Bentinho com raiva de Capitu
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 60 – Bentinho no seminário
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Bentinho, mordido de ciúmes (FIG. 59), representa com a expressão corporal, o ódio momentâneo que sente da namorada e Dom Casmurro faz os mesmos movimentos. Em sincronia também são os gestos expressos na tentativa de fazer um poema no seminário (FIG. 60) e a dificuldade de elaboração dos versos. Quando Carvalho deu um corpo ao narrador, criou-se a possibilidade de expressar as emoções de Dom Casmurro com imagens.

3.2 - O aspecto cômico dos corpos em *Capitu*

Para mostrar o passado Dom Casmurro ganha um aspecto tátil que está relacionado com a presença viva do corpo do ator em cena. Por conta disso, o telespectador consegue visualizar a transformação do corpo do narrador ao longo da história apresentada pela televisão, visualizando como esse narrador é afetado por lembrar sua história de forma diferente em suas várias etapas.

Para Merleau-Ponty (2006), em uma perspectiva fenomenológica, o homem está, por intermédio do corpo, inserido no mundo e as relações com os outros são mediadas primordialmente pelo corpo, logo, trazer Dom Casmurro para dentro de um corpo permite ao telespectador acompanhar de perto as distintas relações que o narrador tem com as múltiplas personagens da história. De acordo com Reis

Merleau-Ponty frisa a natureza corpórea da comunicação, mostrando que os movimentos e gestos têm um poder de significação intrínseca. Em se tratando do corpo, seja em sua expressão por meio de um simples olhar ou de um movimento elaborado como um passo ensaiado de dança, o expresso não existe separado da expressão, ou seja, o corpo não traduz uma significação, ele próprio a realiza. (2011, p.43)

Dom Casmurro, na minissérie, recebe dois corpos que se expressam através dos gestos e ações teatralizados fundamentalmente para dar a perceber como o narrador se sente. Discorrendo sobre a cólera, Merleau-Ponty afirma que “eu não percebo a cólera ou a ameaça como um fato psíquico escondido atrás do gesto, leio a cólera no gesto, o gesto não *me faz pensar* (grifo do autor) na cólera, ele é a própria cólera”. (1999, p. 251).

O corpo fala, não apenas pela palavra, mas pelo que está sendo transmitido através da expressão. O narrador, ao relatar sua história, o faz não primordialmente pela palavra, mas sim com o seu corpo. É através sua corporalidade que conhecemos um narrador com um aspecto fantasmagórico e delirante. Para atuar como Dom Casmurro, Michel Melamed, ator que interpretou a personagem, teve que perder em torno de 20 quilos, segundo o ator houve a necessidade de adquirir um aspecto de fragilidade, gestos que remetem a um aspecto quebradiço. “O sentido dos gestos não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.251).

Dom Casmurro é apresentado ao telespectador primeiramente a partir de sua voz, depois o vemos sentado no banco de um trem, encurvado e apoiado em uma bengala, com a

feição de cansado (FIG. 12, página 53). Na cena posterior, visualiza-se o abrir das cortinas e Dom Casmurro aparece em um camarote, a câmera o filma de baixo para cima – uso da câmera baixa - e depois vai se aproximando daquele que depois descobrimos que é o narrador da história. Esse narrador que anda sempre arrastado, atormentado pelas inquietas sombras de seu passado, consumido pelo ciúme, é posto em muitas cenas com a mesma postura. (FIG. 61)

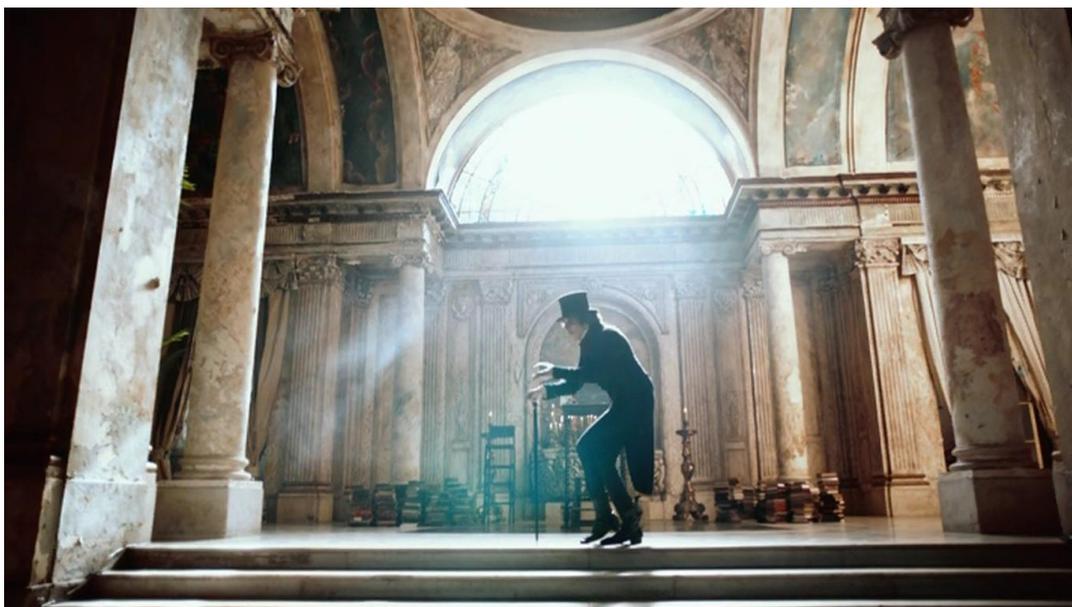


Figura 61 – Movimentos e gestos de Dom Casmurro
Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

O velho Casmurro carrega em seu corpo as marcas da melancolia, do tédio sem fim, da morbidez, da saudade. A condição da dor tornou-se diretamente proporcional a força expressiva do corpo do narrador. Ao mesmo tempo em que esse corpo é a própria dor, como se refere Merleau-Ponty (1999), é também expoente do que é sarcástico e de uma angústia irônica.

Todas essas emoções estabelecem um solo fértil para a construção da figura de Dom Casmurro na televisão, que se assemelha a um *clown*, que faz o outro rir, mas trata-se de um riso irônico, um rir dos seus próprios fracassos, um riso melancólico. Esse ser risível, que se apresenta em *Capitu*, satiriza sua própria condição. De acordo com Propp a comicidade pela zombaria pode vir pela aparência do ridículo. Segundo o teórico:

Podem ser ridículos os aspectos das pessoas, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum, um campo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem,

pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual pode tornar-se objeto de riso. (1992, p.29)

Aqui não se faz referência a um rir alegre que remete a festa, mas a um rir com escárnio da própria desgraça. É o que Dom Casmurro faz, ri de si e ri dos outros. Ele, que já está enrijecido perante a vida social, é posto em cena, não como um sujeito são, mas como alguém que vive em delírios. De acordo com Carvalho, o narrador seria “um doente imaginário, ou como diria Molière, um doente da imaginação”. (2008, p.78). Um doente imaginário que apela para o cinismo. É elevada a quantidade de cenas em que o personagem-narrador aparece rindo, não é um riso de superação, contudo é um rir que é carregado de cinismo.

No riso mau os defeitos, às vezes mesmo só aparentes, imaginados ou inventados, são aumentados, inflamados, alimentado assim os sentimentos maldosos, ruins e maledicentes. Deste riso, em geral, riem as pessoas que não acreditam em nenhum impulso nobre, que veem em todo lugar a falsidade e a hipocrisia. (PROPP, 1992, p.159)

Esse riso é, segundo Propp, “patrimônio exclusivo de quem se abandona a ele para recrudescer as feridas de sua alma” (1992, p.160). Em muitas das cenas, Dom Casmurro ri de sua história. Esse riso é “pseudotrágico, às vezes, tragicômico” (PROPP, 1992, p.159) e repleto de sarcasmo, é uma maneira de traduzir para a minissérie a ironia de Machado de Assis. A expressão do corpo é usada para traduzir a ironia machadiana na narrativa televisiva.

O cômico aparece por intermédio de seu corpo – expressões do rosto, jeito de andar, enquadramento da câmera de seu corpo – e da apresentação de sua vida moral. Esse homem de “hábitos reclusos e calados”, (ASSIS, 1983, p.5) quando decide escrever a sua história, não o faz com o intuito de apenas narrá-la, mas de escarnecer tanto de si quanto dos outros personagens, que a seus olhos são quase todos dignos de escárnio.

As personagens que o telespectador vê na minissérie, como já foi ressaltado no capítulo dois, são construídos a partir do olhar de narrador, é ele quem constrói os aspectos físicos e gestuais de cada uma delas. Há, portanto, comicidade no corpo de muitas personagens. Segundo Propp (1992) a comicidade pode vir pelo escárnio e pelo exagero. José Dias não é alguém que deve ser levado a sério, ele se assemelha a um palhaço, a um parvo, com seus trejeitos, sempre com o intuito de agradar a todos para não perder seu lugar na casa

de Dona Glória. José Dias ganha então na minissérie esse corpo semelhante ao de um tolo, que fala muitas vezes a mais do que precisa, que corre de modo estranho (FIG. 52, página 90), desajeitado.

Tio Cosme (Sandro Christopher) e Prima Justina (Rita Elmôr), assim como o Sr. Pádua (Charles Fricks), também são personagens hilárias, segundo como estão postos em cena manifestando um tom de escárnio. Eles não tiram sarro; pelo contrário, são satirizados. É dessa forma que Dom Casmurro os vê e os constrói para o público. “Às vezes é o próprio indivíduo que revela involuntariamente os lados cômicos de sua natureza, de suas ações, outras, ao contrário, quem o faz propriamente é quem zomba.” (PROPP, 1992, p.29). Quando se fez a opção em dar um corpo ao narrador em *Capitu*, o olhar sobre as personagens e acontecimentos não é mais o da câmera, mas sim o de quem narra à história, no caso, Dom Casmurro, por isso é ele quem escarnece.

O riso acontece na união de duas formas: perante um objeto ou um ser que se mostra ridículo ou/e diante de um sujeito que ri e zomba desse ser ou objeto. É o que ocorre na apresentação das personagens em *Capitu*. É possível ver nas cenas como os corpos das personagens de Tio Cosme, Prima Justina e Sr. Pádua são mostrados ao telespectador, respectivamente. (FIG. 62, FIG. 63 e FIG.64)



Figura 62 – Tio Cosme

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 63 – Tia Justina

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.



Figura 64 – Senhor Pádua

Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Dom Casmurro se fecha em si, não se sensibiliza com quase mais ninguém, a partir daí o narrador passa a escarnecer de quem ele não considera. De acordo com Bergson:

Quando a pessoa do próximo deixa de nos comover, só aí pode começar a comédia. E começa com que se poderia chamar de *enrijecimento para a vida social* (grifo do autor). É cômica a personagem que segue automaticamente seu caminho sem se

preocupar em entrar em contato com os outros. O riso estará lá para corrigir sua distração e para tirá-lo de seu sonho. (2004, p.100)

O corpo das personagens que são postas em cena de maneira ridícula¹³ são àquelas que, segundo o ponto de vista do narrador, não o comovem mais. Ele zomba dos defeitos alheios, no modo de andar, da maneira de falar, como José Dias e seus superlativos. Em uma das cenas, Tio Cosme sobe em um cavalo de pau, (FIG. 62) com tanta dificuldade, por conta de seu peso, que quase cai. Aquilo que não deveria ser motivo de riso, da maneira como é apresentado através das imagens, adquire uma expressividade hilária. Bergson entende que:

Descreve-se um defeito que seja mais ou menos possível: se me for apresentado de tal maneira que desperte minha simpatia, ou meu medo, ou minha piedade, pronto, já não consigo rir dele. Escolhe-se, ao contrário, um vício profundo, até mesmo, em geral odioso: ele poderá tornar-se cômico, se por meio de artifícios apropriados, conseguirem, em primeiro lugar que ele me deixe insensível. (2004, 104)

Esses artifícios apropriados, no caso da televisão, podem ser como os corpos se movimentam e gesticulam em cena, que aliado à música, à iluminação e aos objetos no espaço cênico atribuem a comicidade às cenas. É pertinente assinalar que o rosto dessas três personagens recebem, além do narrador, uma maquiagem de pó branco e as maçãs da face são levemente avermelhadas.

Além da comicidade provocada pelo escárnio, pela zombaria, há aquela causada pelo exagero. De acordo com Propp “a comicidade tem sempre a ver com o exagero”. (1992, p. 88). Mas não é qualquer exagero: é preciso que se tenha a exacerbação de um defeito. A comicidade pelo exagero pode ser obtida por intermédio de três formas fundamentais: a caricatura, que é a ampliação de um detalhe; a hipérbole que “é uma variedade da caricatura. Na caricatura ocorre o exagero de um pormenor, na hipérbole, do todo” (PROPP, 1992, p. 90); e o grotesco, nessa forma, o exagero alcança dimensões tão grandes que aquilo que foi ampliado, transfigura-se em monstruoso. Para análise nesse trabalho, interessa estudar, o exagero cômico obtido pela caricatura, já que é essa forma que se verifica nas personagens da minissérie. Para Propp, a comicidade pelo exagero acontece quando:

¹³ O ridículo aqui deve ser entendido no sentido de comicidade, seguindo a proposta de Propp, que em seu livro *Comicidade e Riso* decide reunir “sob a única denominação o conceito de comicidade, tanto o ‘cômico’ quanto o ‘ridículo’.” (1992, p.24).

Toma-se um pormenor, um detalhe; esse detalhe é exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva, enquanto todas as características de quem ou daquilo que é submetido à caricaturização a partir desse momento são canceladas e deixam de existir. A caricatura de um fenômeno de ordem física (um nariz grande, uma barriga avantajada, a calvície) não se diferencia em nada da caricatura de ordem espiritual. A representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, exagerá-la. (1992, p. 88 – 89)

Dona Glória surge na minissérie com essa característica. Os gestos e movimentos da mãe de Bentinho são, a maioria da vezes, exagerados, principalmente no que diz respeito a sua beatitude. A comicidade de Dona Glória não vem por intermédio do ridículo, mas por conta da exacerbação de sua expressividade, de suas atitudes. Na cena em que Bentinho vai para o seminário Dona Glória chora desesperadamente como se tivesse perdido o filho. José Dias, Tio Cosme e Prima Justina tiveram que acudi-la e consolá-la. Há, ao longo da narrativa televisiva, a captura de minúsculas ações teatralizadas que são ampliadas a partir as expressões da personagem de Dona Glória no espaço cênico. “A arte do caricaturista consiste em captar um pormenor, às vezes imperceptível e torná-lo evidente a todos através da ampliação de suas dimensões”. (BERGSON, 1900, p. 28 apud PROPP, 1992, p.89). Dona Glória é a mãe manipuladora que, disfarçada pela bondade advinda da religiosidade, consegue dominar todo mundo; tem horror em se separar do único filho, e através do exagero caricatural impõe a entrada de Bentinho para o seminário.

A mãe de Bentinho é inseparável da igreja e todos aqueles que a rejeitarem, rejeitarão os próprios dogmas cristãos. A “personagem principal desta sátira no enredo de Dom Casmurro é D. Glória, com toda a sua idealização beatífica, sombria e aniquiladora, cujo fruto principal é o pobre Bentinho, amaldiçoado e marcado com ferro em brasa por sua bênção, como seu nome indica.” (BYINGTON, 2008, p.7). Na minissérie ela não aparece como uma mãe equilibrada: a partir do exagero cômico ela controla a todos em sua volta.

Já Capitu, na adolescência ou na vida adulta e Escobar não são mostrados de maneira caricatural ou trazendo em suas ações marcas de escárnio, tanto nas vestes e nas expressões do rosto, quanto na maquiagem, e nos gestos. Por que esses dois personagens aparecem na minissérie diferentes dos outros, com aparente sensatez? Capitu e Escobar eram os únicos que foram propostos como tendo ideias prudentes.

Para se encontrar livre do seminário, Bentinho propôs falar com o imperador ou ir a Roma falar com o Papa. Já Capitu não foge da realidade para a imaginação; é ela quem chama Bentinho para fora de seus delírios. Bentinho pensa em pedir ajuda ao Tio Cosme ou à Prima

Justina, mas Capitu sabe que eles não poderiam mudar a opinião de Dona Glória; José Dias, sim, poderia, com suas “pontas de Iago”, fazer com que a mãe de Bentinho modificasse sua ideia de fazê-lo padre. Capitu, que é cheia de “impulso de uma individualidade moderna e calculista” (DAMATTA, 2008, p. 140), é o ponto de equilíbrio e também de desequilíbrio do narrador. A leitura que se pode fazer de Capitu ao assistir a minissérie é que ela é “uma mulher muito exuberante e afetivamente segura” (BYINGTON, 2008, p.3). É ela a causa de deixar o narrador assim tão Casmurro. Sensato também era Escobar: é dele a sugestão que livra Bentinho da temerosa vida celibatária. Sua habilidade com os cálculos representa sua racionalidade; assim, como Capitu, é igualmente seguro de si. Ambos os personagens aparecem na minissérie sem traços caricaturais, provavelmente porque são símbolos daquilo que Dom Casmurro queria ser e não conseguiu.

Ao mesmo tempo em que o Dom Casmurro exibe sua história em tom melancólico, há, também, a exposição da narrativa por intermédio da comicidade, apreendida pelos movimentos corporais dos atores. O telespectador é conduzido, pela comicidade, a observar esses movimentos. Em “*vez de concentrar nossa atenção nos atos, ela a dirige mais para os gestos* (grifo do autor).” (BERGSON, 2004, p.107). É com os gestos e com a atuação que os atores desenham o espaço cênico em *Capitu*.

3.3 O corpo em cena em *Capitu*

Ao longo desse capítulo foi possível verificar que o universo teatral e teatralidade dos corpos em cena foi uma das opções usadas por Luiz Fernando de Carvalho para fazer com que uma das obras mais famosas de Machado de Assis chegasse à televisão. Se em *Dom Casmurro* o universo teatral, sendo a ópera uma das expressões do teatro em sentido amplo, aparece de forma acentuada, em *Capitu* há o enaltecimento da arte teatral e faz dessa arte a principal feitura no audiovisual.

Os corpos dos atores em cena deram suporte para traduzir *Dom Casmurro* a fim de que o texto tivesse condições de se mover em outra mídia. Ao contrário de uma interpretação naturalista, típica da televisão brasileira, oposta ao padrão de minissérie de época, os atores, muitas vezes, se excedem nos gestos, na expressão facial, além da impositação vocal estilizada, destacando, por isso, o exercício do ator no espaço que faz referência ao teatro. A maioria das personagens recebe um tratamento caricatural. Em nenhum momento da

minissérie, o objetivo foi encobrir a representação, mas o oposto, as cenas são construídas de maneira a chamar a atenção para o próprio desempenho; e os elementos visuais, iluminação, composição do espaço cênico, atuação, são fundamentais para mostrar ao telespectador que o que está sendo exibido é uma representação, que não se confunde com a realidade, e desmancha qualquer traço de representação naturalista.

Luiz Fernando de Carvalho, como leitor de *Dom Casmurro*, fez suas opções de interpretação, inverteu a ordem da narrativa quando foi preciso, além disso, buscou “propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia de valores e redefinir o sentido da experiência das personagens.” (XAVIER, 2003, p.61).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das reflexões geradas pelos referenciais teóricos e análise da minissérie *Capitu* pôde-se encontrar algumas respostas para o questionamento levantado nesta pesquisa. Ao longo da explanação feita nesse trabalho entendeu-se que quando uma produção audiovisual tem como ponto de partida uma obra literária, alguns aspectos devem ser considerados. Este trabalho procurou apontar que quando uma obra migra para outro meio é inevitável que ocorram transformações. Passar de um meio para outro exige ajustamentos. Um filme ou uma minissérie não é um livro, cada mídia possui suas especificidades, além do que uma obra adaptada é uma obra independente.

Essas modificações fazem parte do processo de tradução, viés esse utilizado para analisar a adaptação nesse trabalho, longe de ser uma reprodução fiel do original, a tradução se estabelece, segundo Diniz (1999), pela busca de equivalências. O tradutor/adaptador constrói uma obra nova tendo por base a obra original, de maneira que essa obra nova dialogue com o contexto ao qual está sendo produzida, daí outro aspecto relevante da tradução que foi pontuado nesse trabalho, a importância da atualização para adaptação.

Além disso, destacou-se que o processo de tradução está imbricado com outro que é o de interpretação. Para traduzir é necessário interpretar, e é esse um dos pontos que faz com que a obra adaptada seja modificada. A visão de quem adapta não é a mesma da do autor; muitas vezes, há uma distância temporal entre os dois e quando não há, a leitura pode não ser a mesma, porque cada sujeito tem uma visão da sociedade na qual está inserido. E quem adapta um texto literário para outra mídia pode escolher que caminho trilhar e como vai projetar na outra mídia o texto que leu. No entanto, embora haja vários caminhos para a leitura, isso não significa que todas as interpretações sejam possíveis.

Para traduzir a minissérie *Capitu* para a televisão, produção foco de análise deste estudo, utilizou-se recursos tanto da mídia audiovisual quanto da mídia teatral. O diretor da minissérie ancorou-se no espaço para contar a história do livro. O espaço foi construído para simbolizar as lembranças de Dom Casmurro, narrador-protagonista do romance, na minissérie. Os eventos da vida de Dom Casmurro foram montados em cena a partir do recurso do *flashback*. Contudo, a opção de *flashback* não foi a convencional, aquele que se encontra, geralmente, na televisão brasileira, que é a reconstituição do tempo passado. Nesse caso, a articulação presente passado foi construída dentro de um mesmo espaço cênico, com a

inserção de instrumentos que pudessem indicar a volta ao passado. O telespectador sabe quando Dom Casmurro está rememorando a partir de um recurso de *flashback* diferenciado, como o abrir e fechar das cortinas, ou quando o narrador simula observar seu passado com lentes ou com telescópio; em muitos casos o narrador, também, invade seu passado e o que assinala o tempo já vivido é a divisão feita do espaço cênico por um lençol.

Passado e presente estão juntos, o telespectador consegue ver o corpo de Dom Casmurro e o corpo de Bentinho em um mesmo espaço. O tempo, na minissérie, não obedece a uma ordem sucessiva, um está dentro do outro. Para entender o movimento que o narrador faz no espaço cênico, recorreu-se a Deleuze (2005) que entende que o tempo não é linear; para acessar a lembrança é preciso dar um salto nas várias regiões ou lençóis do tempo; passado e presente, para Deleuze, coexistem, o presente contém todo passado, e há um trabalho do espírito para mudar de nível, ou para saltar os círculos até encontrar a *imagem-lembrança* que se deseja. Segundo Deleuze “a relação da imagem atual com a imagem lembrança aparece no *flashback*. Este é, precisamente, um círculo fechado que vai do presente ao passado.” (2005, p. 63). E é este movimento que Dom Casmurro realiza no espaço cênico. O telespectador vê o narrador se descolar através do *flashback*.

Pontuou-se, também, que o presente do narrador foi construído, no audiovisual, a partir da estética expressionista. As imagens distorcidas e o contraste de cores simbolizam o estado emocional do narrador, que é de angústia por não poder mais alcançar aquilo que se passou. Já o tempo passado se ancorou em características barrocas, como o dualismo, a fim de mostrar na televisão as dúvidas de Bentinho em escolher entre a mãe e a namorada. O conflito, embora existente no livro, recebe um tratamento, no audiovisual, exacerbado, e essa é uma das características da narrativa televisiva: a intensificação dos conflitos.

Verificou-se, ainda, que o corpo em cena foi outra maneira selecionada para trazer a história de Machado de Assis para as telas. O espaço cênico em *Capitu* foi construído com poucos objetos, atribuindo ao cenário certo grau de inverossimilhança, dessa maneira, o corpo do ator/personagem ganhou destaque. Houve cenas em que foi o corpo de ator que indicou ao telespectador a qual local se fazia referência. Quase toda a minissérie foi filmada em um único espaço cênico, e o corpo do ator/personagem contribuiu para traduzir a obra *Dom Casmurro* quanto aos aspectos relacionados ao sentimento do narrador, e quanto ao aspecto relacionado ao tratamento do tempo na história. Pontuou-se que a atuação dos atores foge ao caráter mimético das ações humanas e adquire um caráter cômico, essa foi uma das chaves de

leitura que se escolheu projetar na tela a narrativa do livro; essa foi uma, dentre várias possibilidades de interpretar o texto literário de Machado de Assis. As possibilidades de tradução/interpretação foram observadas na opção por dar um corpo ao narrador. Dom Casmurro não foi apenas uma voz e passou e atuou na *mise-en-scène*. Dessa forma, foi possível acompanhar as emoções do narrador ao rememorar sua história, bem como acompanhar como o narrador interferia na história e dava forma às outras personagens.

O aspecto do corpo em *Capitu* assume um caráter cômico através dos gestos, dos movimentos das atitudes. Há dois aspectos ressaltados neste trabalho, primeiro que o narrador ri dele e ri dos outros. O que ri, coloca-se em uma condição superior. Determinados efeitos cômicos derivam de determinadas causas, quanto mais natural consideramos a causa do riso, mais cômico se torna. Ri-se da distração, ri-se dos acontecimentos inesperados.

Diante de tais observações, pode-se ressaltar que a minissérie *Capitu* como tradução de *Dom Casmurro* fez uso de recursos distintas mídias para realizar as modificações do texto de Machado de Assis, o objetivo do presente estudo foi assinalar que quando uma obra sai de uma mídia e chega à outra não há como ser igual à original, e que a obra traduzida se torna uma nova obra.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Daniella de. **Da literatura para a dança: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica**. 2013, 216 p. Tese (Doutorado em Letras), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

AGUIAR, Flávio. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo Itaú cultural, 2003.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução de Fíama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Editora Fenda, 2006.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Brasileira, 1983.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – Disjunções – Transmutação: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Editora Annablume, 2004.

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

BANDIN, Igor Andreas Rodrigues. **A metamorfose de Carone: sobre a recepção de Franz Kafka no Brasil**. 2013, 145 p. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Lisboa: Edições 70, 1970.

BASSNETT, Susan; LEVEVRE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. São Paulo: Edusc, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. A especificidade das artes. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline. **A pintura. Textos essenciais**. São Paulo: Editora 34, 2005 vol.7 O paralelo das artes. p.102 a 113.

BAZIN, André. **Por um cinema impuro**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

BELLONI, Arthur. O corpo e as coisas: a dissolução entre o vivo e o não-vivo no contexto do teatro contemporâneo. In. **Sala Preta**, revista de artes cênicas, São Paulo: 2008.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Tradução de Fernando Camacho. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2008.

BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. Tradução de Cláudia Berline. 3. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

_____. **O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Tradução de Ivone Castilho Beneditti. 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

_____. **Matéria e Memória**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

BURCH, Noel. Como se articula o espaço-tempo, In: **Práxis do Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. Dom Casmurro no Divã. In: CARVALHO, Luiz Fernando de. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

CALLADO, Tereza de Castro. O drama barroco da alegoria no século XVII. **Kalagatos, Revista de Filosofia do Mestrado Acadêmico em Filosofia da UECE**, Fortaleza, v.1 n.2, p. 133 -165, 2004.

CAMPOS, Haroldo. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutória**. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2011.

CARVALHO, Luiz Fernando de. Diálogo com o diretor. In: _____. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: Era Barroca, Era Neoclássica**. Rio de Janeiro: Editora Global, 1999.

Clüver, Claus. Intermidialidade. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes**, Belo Horizonte. v.1, n.2, p 8-23, nov. 2011.

_____. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen. **Aletria: Revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n.14, jul.-dez. 2006

_____. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade: Revista de teoria literária e literatura comparada**, São Paulo: FFLCH/USP, n. 2, dez. 1997.

DAMATTA, Roberto. De Capitu a Capeta. In: SCHPREJER, Alberto (Org.). **Quem é Capitu?**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro, 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v.1, n. 3, p.313-338, 1998.

_____. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

ECO, Umberto. **Limites da Interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Sobre a literatura – ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Obra aberta**. São Paulo, 1997.

FREITAS, Angélica Catarina da Silva de. **Entre o Romance Dom Casmurro e a minissérie Capitu: Duas linguagens, dois estilos, uma história**. 2012, 155 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande.

FRIDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**. São Paulo, n.º 53, p. 166-183, mar/maio, 2002.

GOMES, Márcia. O intertexto midiático: ficção seriada televisão e adaptação de obras literárias: as ideias no fluxo das mídias. **Revista Conexão – Comunicação e Cultura**. Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 9 -108, jan./jun. 2009.

GONÇALVES, Fabiano Bruno. As Traduções de Poe no Brasil. **Cadernos do IL/Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, Instituto de Letras. 2002.

GREENBERG, Clemente. Rumo ao novo Laocoonte. In: FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília (org.). **Clemente Greenberg e o debate crítico**. Tradução de Maria Luisa X. De Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 45-60

GULLÓN, Ricardo. **Espacio y novela**. Barcelona: Editora Antoni Bosch, 1980.

HONZI, Jindrick. A mobilidade do signo teatral. In BOGATYREV, Pert; KOWZAN, Tadeuz. **O Signo Teatral**. Porto Alegre: Editora Globo, 1977. p. 57 -83

HORÁCIO – **Arte poética ou Epístola aos Pisões**. São Paulo: Cutrix, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Santa Catarina: Editora UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidora Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

JOST, François. **Das virtudes heurísticas da intermedialidade**. Cerrados. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB, Brasília, n. 21, ano 15. p. 33-45. 2006

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura. Textos essenciais**. São Paulo: Editora 34, 2005, v. 4, O Belo, p.82-92

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura. Textos essenciais**. São Paulo: Editora 34, 2005. v.7, O paralelo entre as artes.

MAINARDI, Diogo. E Machado Virou Circo... In. **Veja**, 17 de dezembro de 2008 p. 181. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/171208/mainardi.shtml>> acesso em 21/06/2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro Moura, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOSER, Walter. As relações entre as artes. Por uma arqueologia da intermedialidade. Tradução de Eliana Lourenço de Lima. **Aletria. Revista de estudos de literatura**. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n.14, p.42-65, jul-dez. 2006.

MÜLLER, Adalberto Jr. Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. **Revista de Pós-graduação em Literatura Outra Travessia**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, n.7, p. 47-53, 2008.

_____. Cinema, tradução, infidelidade: os casos de Madame Bovary. **Revista Famecos**. Porto Alegre: Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul, n.11, p. 52-57, 2004.

MUNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

OLIVEIRA, Luiz Carlos. **A mise scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. São Paulo: Editora Papyrus, 2007.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Perdida entre os signos: Literatura, Artes e Mídias, hoje**. Belo Horizonte: Faculdade de letras UFMG, 2013.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIERRE, Adriana. A intermedialidade na ficção televisual contemporânea: diálogos possíveis na minissérie *Capitu*. **Revista Interum**. Curitiba, v.16, n. 2, p.102-115, jul-dez. 2013.

PRIORE, Mary Del. Capitu ou a mulher sem qualidades. In: SCHPREJER, Alberto (Org.). **Quem é Capitu?**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

PEREIRA, Lawrence Flores. O cômico: comentários sobre as concepções de Propp, Freud e Bergson. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, n.3, p. 15-28, set. 1997.

POSTMAN, Neil. **Divertirse hasta morir, el discurso público en la era del espectáculo**. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 2001.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Editora Ática, 1992.

REIMÃO, Sandra. **Fusões: cinema, televisão, livro e jornal**. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 2007.

REIS, Alice Casanova de. A subjetividade como corporeidade: o corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty. **Revista Vivência**. São Paulo, n. 37, p. 27-48, 2011.

REY, Marcos. **O Roteirista profissional: televisão e cinema**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

REZENDE, Beatriz. **Apontamentos de Crítica Cultural**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1990.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1982.

ROSA, Luiza Maria Almeida. **A adaptação barroca de Dom Casmurro em Capitu**. 2012, 122 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Andréa Stahel. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

SCHWARZ, Roberto. **Duas meninas**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação**. Tradução de Andrea Netto Mariz. São Paulo: Editora Bossa Nova. 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Imagem e memória**. Editora FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2012.

SUBOURAUND, Frédéric. **La adaptación, el cine necesita historias**. Barcelona: Paidós, 2010.

TESCHE, Adayr. **Interpretação, Rupturas e Continuidades**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2000.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. 2006, 122 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade de São Paulo, São Paulo.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A letra como imagem, a imagem da letra. In. NAZARIO, Luiz (org). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

_____. Do texto ao Filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In. PELLEGRINI, Tânia. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

_____. **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983.

FILMOGRAFIA

CARVALHO, Luiz Fernando (Direção). **Capitu**. Globo Marcas. Brasil, 2008.

WIENE, Robert (Direção). **O Gabinete do Dr. Caligari**. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=rPvPh1qYsIo>> acesso em 27/05/2014.

ANEXO 1

Minissérie Capitu

Sinopse¹⁴

Uma das mais importantes obras da literatura nacional, Dom Casmurro, é revisitada nesta minissérie de 5 episódios. Com um roteiro que segue de perto a famosa história criada por Machado de Assis, Capitu preserva a dúvida sobre a traição da esposa de Bentinho com seu melhor amigo, Escobar. A história é narrada pelo próprio Dom Casmurro, apelido de Bento Santiago. Ele conta sua história ao lado de Capitu, sua vizinha na infância. Desde muito cedo, Capitu era esperta e cheia de vida, o que lhe rendeu o famoso epíteto de “cigana oblíqua e dissimulada”.

Ficha técnica¹⁵

Formato: DVD (Disco 1: Episódios 1, 2, 3, Disco 2: Episódios 4 e 5 e partes de papel avulso)

Ano: 2008-2009

Produção: Globo Marcas

Escrito por: Euclides Marinho.

Colaboradores: Daniel Piza, Edna Palatnik, Luís Alberto de Abreu.

Texto Final: Luiz Fernando de Carvalho

Cenografia e produção de arte: Raimundo Rodriguez

Produção de arte: Isabela Sá

Figurino: Beth Filipecki

Direção de fotografia: Adrian Tejjido

Edição: Márcio Hashimoto Soares

Música original: Tim Rescala

Trilha Sonora: Chico Neves

Direção Geral: Luiz Fernando Carvalho

¹⁴ Fonte: Disponível em <<http://www.minhaserie.com.br/serie/363-capitu>>, acesso em 24/06/2014

¹⁵ Fonte: Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/minisseries/capitu/ficha-tecnica.htm>>, acesso em 24/06/2014.

ANEXO 2

Tabela de comparação entre os capítulos do Romance *Dom Casmurro* e os capítulos da minissérie *Capitu*.¹⁶

CAPÍTULOS DOM CASMURRO		INTERTÍTULOS CAPITU		Adaptação própria
I	Do título			Inicia a minissérie, sem o intertítulo
II	Do livro	2º	Do livro	
III	A denúncia	3º	A denúncia	
IV	Um dever amaríssimo			
V	O agregado	4º	O agregado	
VI	Tio Cosme	5º	Tio Cosme	
VII	Dona Glória	10º	Dona Glória	adiado
VIII	É tempo			
VIX	A ópera	1º	A ópera	antecipado
X	Aceito a teoria			
XI	A promessa			
XII	Na varanda	6º	Na varanda	
XIII	Capitu			
XIV	A inscrição	7º	A inscrição	
XV	Outra voz repentina			
XVI	O administrador interino	8º	O administrador interino	
		9º	"Beata Carola papamissas"	título inexistente no romance.
XVII	Os vermes			
XVIII	Um plano	11º	Um plano	
XIX	Sem falta			
XX	Mil padre nossos e mil ave-marias	12º	Mil padre nossos e mil ave-marias	
XXI	Prima Justina	13º	Prima Justina	
XXII	Sensações Alheias	14º	Sensações Alheias	
XXIII	Prazo dado	15º	Prazo dado	
XXIV	De mãe e de servo			
XXV	No passeio público	16º	No passeio público	
XXVI	As leis são belas	17º	As leis são belas	
XXVII	Ao portão			
XXVIII	Na rua			
XXIX	O imperador	18º	O imperador	
XXX	O santíssimo			
XXXI	As curiosidades de Capitu	19º	As curiosidades de Capitu	
XXXII	Olhos de ressaca	20º	Olhos de ressaca	

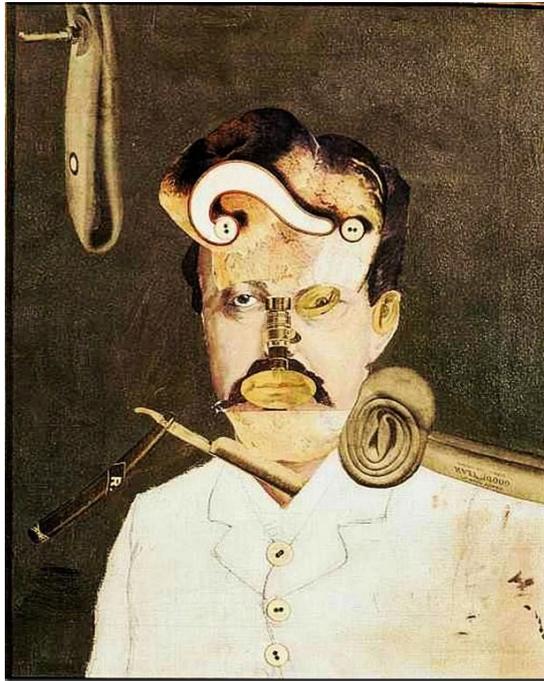
¹⁶ FREITAS, Angélica Catarina da Silva de. **Entre o Romance Dom Casmurro e a minissérie Capitu: Duas linguagens, dois estilos, uma história.** 2012, 155 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande.

XXXIII	O penteado			
XXXIV	Sou homem			
XXXV	O protonotário apostólico	21º	O protonotário apostólico	
XXXVI	Idéia sem pernas e idéia sem braços			
XXXVII	A alma é cheia de mistérios	22º	A alma é cheia de mistérios	
XXXVIII	Que susto, meu Deus.			
XXXIX	A vocação	23º	A vocação	
XL	Uma égua			
XLI	A audiência secreta			
XLII	Capitu refletindo			
XLIII	Você tem medo?	24º	Você tem medo?	
XLIV	O primeiro filho	25º	O primeiro filho	
XLV	Abane a cabeça, leitor.			
XLVI	As pazes	26º	As pazes	
XLVII	A senhora saiu			
XLVIII	Juramento do poço	27º	Juramento do poço	
XLIX	Uma vela aos sábados			
L	Um meio-termo			
LI	Entre luz e fusco			
LII	O velho pádua			
LIII	A caminho	28º	A caminho	
LIV	Panegírico de Santa Mônica			
LV	Um soneto	30º	Um soneto	adiado
LVI	Um seminarista	29º	Um seminarista	antecipado
LVII	De preparação			
LVIII	O tratado	33º	O tratado	adiado
LIX	Convivas de boa memória			
LX	Querido opúsculo			
LXI	A vaca de Homero			
LXII	Uma ponta de lago	31º	Uma ponta de lago	
LXIII	Metades de um sonho			
LXIV	Uma idéia e um escrúpulo			
LXV	A dissimulação	32º	A dissimulação	
LXVI	intimidade	34º	intimidade	
LXVII	Um pecado	35º	Um pecado	
LXVIII	Adiemos a virtude	36º	Adiemos a virtude	
LXIX	A missa	37º	A missa	
LXX	Depois da missa	38º	Depois da missa	
LXXI	Visita de escobar	39º	Visita de escobar	
LXXII	Uma reforma dramática			
LXXIII	O contra-regra	40º	O contra-regra	
LXXIV	A presilha	41º	A presilha	
LXXV	O desespero	42º	O desespero	
LXXVI	Explicação	43º	Explicação	
LXXVII	Prazer das dores velhas			

LXXVIII	Segredo por segredo	44°	Segredo por segredo	
LXXIX	Vamos ao capítulo			
LXXX	Venhamos ao capítulo			
LXXXI	Uma palavra	45°	Uma palavra	
LXXXII	O canapé	46°	O canapé	
LXXXIII	O retrato	47°	O retrato	
LXXXIV	O chamado	48°	O chamado	
LXXXV	O defunto			
LXXXVI	Amai, rapazes			
LXXXVII	A sege			
LXXXVIII	Um pretexto honesto			
LXXXIX	A recusa			
XC	A polémica			
XCI	Achado que consola			
XCII	O diabo não é tão feio como se pinta			
XCIII	Um amigo por um defunto	49°	Um amigo por um defunto	
XCIV	Idéias aritméticas	50°	Idéias aritméticas	
XCV	O papa	51°	O papa	
XCVI	Um substituto	52°	Um substituto	
XCVII	A saída	53°	A saída	
XCVIII	Cinco anos			
XCIX	O filho é a cara do pai			
C	"Tu serás feliz, Bentinho".	54°	"Tu serás feliz, Bentinho".	
CI	No céu	55°	No céu	
CII	De casada	56°	De casada	
CIII	A felicidade tem boa alma	57°	A felicidade tem boa alma	
CIV	As pirâmides			
CV	Os braços	58°	Os braços	
CVI	Dez libras esterlinas	59°	Dez libras esterlinas	
CVII	Ciúmes do mar			
CVIII	Um filho	60°	Um filho	
CIX	Um filho único	61°	Um filho único	
CX	Rasgos da infância			
CXI	Contado depressa			
CXII	As imitações de Ezequiel	62°	As imitações de Ezequiel	
CXIII	Embargos de terceiro	63°	Embargos de terceiro	
CXIV	Em que se explica o explicado			
CXV	Dúvida sobre dúvidas	64°	Dúvida sobre dúvidas	

CXVI	Filho do homem			
CXVII	Amigos próximos	65°	Amigos próximos	
CXVII	A mão de Sancha	66°	A mão de Sancha	
CXIX	Não faça isso, querida!			
CXX	Os autos			
CXXI	A catástrofe	67°	A catástrofe	
CXXII	O enterro	68°	O enterro	
CXXIII	Olhos de ressaca			
CXXIV	O discurso	69°	O discurso	
CXXV	Uma comparação			
CXXVI	Cismando	70°	Cismando	
CXXVII	O barbeiro			
CXXVIII	Punhado de sucessos			
CXXIX	A D. Sancha			
CXXX	Um dia...			
CXXXI	Anterior ao anterior			
CXXXII	O debuxo e o colorido			
CXXXIII	Uma ideia	71°	Uma ideia	
CXXXIV	O dia de sábado	72°	O dia de sábado	
CXXXV	Otelo	73°	Otelo	
CXXXVI	A xícara de café	74°	A xícara de café	
CXXXVII	Segundo impulso	75°	Segundo impulso	
CXXXVIII	Capitu que entra	76°	Capitu que entra	
CXXXIX	A fotografia	77°	A fotografia	
CXL	Volta da igreja	78°	Volta da igreja	
CXLI	A solução	79°	A solução	
CXLII	Uma santa	80°	Uma santa	
CXLIII	O último superlativo	81°	O último superlativo	
CXLIV	Uma pergunta tardia			
CXLV	O regresso	82°	O regresso	

ANEXO 3



Vítima da Sociedade – George Grosz

Fonte: <http://bjws.blogspot.com.br/2010/07/george-grosz-18931959.html>

ANEXO 4

REPORTAGEM DA REVISTA VEJA SOBRE A MINISSÉRIE CAPITU¹⁷

Diogo Mainardi

E Machado virou circo...

"A série Capitu tem um aspecto circense. É Machado de Assis encenado por Orlando Orfei. É Bentinho imitando Arrelia no picadeiro de Fausto Silva: 'Como vai, como vai, vai, vai? Eu vou bem, muito bem, bem, bem'"

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 o nariz de Luiz Fernando Carvalho, tem o sorriso 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. Na série, Bentinho aparece estranhamente caracterizado como Dick Vigarista, do desenho animado *Corrida Maluca*: nas roupas, no bigode, na magreza, no temperamento e, acima de tudo, na canastrice do ator que desempenha seu papel. Qual é o melhor candidato a Muttley? O agregado José Dias.

A série *Capitu* tem um aspecto circense. É Machado de Assis encenado por Orlando Orfei. É Bentinho imitando Arrelia no picadeiro de Fausto Silva: "Como vai, como vai, vai, vai? Eu vou bem, muito bem, bem, bem". Luiz Fernando Carvalho usa uma linguagem grotesca, afetada, espalhafatosa, cheia de contorcionismos e de malabarismos. Machado de Assis é o oposto. No livro *Dom Casmurro*, o relato de Bentinho é espantosamente seco e desencantado. Ele narra sua história apenas para combater o tédio: sem drama, sem sentimentalismo, sem teatralidade. Quando Bentinho descobre que o filho bastardo de Capitu com Escobar morreu de febre tifóide, ele comenta simplesmente: "Apesar de tudo, jantei bem e fui ao teatro".

¹⁷ Fonte: disponível em < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/171208/mainardi.shtml> > acesso em 21/06/2014.

Luiz Fernando Carvalho só foi autenticamente machadiano na metalinguagem. A atriz que interpreta Capitu está grávida de sete meses. Quando um repórter lhe perguntou se o pai do menino era Luiz Fernando Carvalho – o Escobar de Jacarepaguá –, ela se recusou a responder, limitando-se a declarar, como uma Capitu do funcionalismo público: "Não vou dizer a identidade e o CPF dele".

A literatura brasileira tem um escritor. Um só. O que fizemos com ele, nos últimos cinquenta anos, foi traí-lo com todos os Escobar que apareceram. Desde que Helen Caldwell, em 1960, negou o adultério de Capitu, moldando *Dom Casmurro* às suas teorias feministas, Machado de Assis foi raptado pela crítica esquerdista. Em particular, por John Gledson e Roberto Schwarz, que o transformaram ridiculamente num agente da luta de classes, empenhado em denunciar os abusos da classe dominante. Na realidade, Machado de Assis é mais complicado do que isso. Ele é um satirista conformista e resignado, que zomba da mesquinhez de nossa sociedade e acredita que, quando ela muda, muda sempre para pior. A série *Capitu* festeja o abastardamento da obra machadiana. Machado de Assis sabe bem: de agora em diante, isso só pode piorar.