

CURSO DE LETRAS

Paloma Schilling

O ROMANCE MUDA DE LADO: DE DOM CASMURRO A MINISSÉRIE CAPITU

Santa Cruz do Sul

2016

Paloma Schilling

O ROMANCE MUDA DE LADO: DE DOM CASMURRO A MINISSÉRIE CAPITU

Monografia apresentada ao Curso de Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul como atividade integrante do currículo normal do curso.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Cláudia Munari Domingos

Santa Cruz do Sul

2016

E com uma letra bem pequena, lá estava escrito no seu epitáfio: Tentou ser, não conseguiu; tentou ter, não possuiu; tentou continuar, não prosseguiu. E nessa vida de expectativas frustradas tentou até amar... Pois bem, não conseguiu, e aqui está!

(Machado de Assis, *Dom Casmurro*)

RESUMO

Esta monografia discute a relação intersemiótica entre a minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho (2008), e a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, contemplando o conceito das relações transtextuais a partir dos estudos de Gerard Genette. Defendendo uma concepção de adaptação que ultrapassa a simples ideia de cópia e considerando os diálogos possíveis entre os signos verbais da literatura e a televisão, a análise tem como ponto central os protagonistas – Capitu (Capitolina) e Bentinho (Bento Santiago) – e salienta as inúmeras particularidades correspondentes a cada personagem, a partir da leitura de estudiosos como Thaïs Flores Nogueira Diniz, Linda Hutcheon, Robert Stam e outros.

Palavras-chave: Machado de Assis. *Capitu*. *Dom Casmurro*. Relações transtextuais. Tradução intersemiótica.

ABSTRACT

This monograph discusses an intersemiotic relation between the sitcom *Capitu*, directed by Luiz Fernando Carvalho (2008), and Machado de Assis's play *Dom Casmurro*, contemplating the concept of transtextual relations based on the studies of Gerard Genette. Defending a conception of adaptation that goes beyond a simple copy idea and considering the possible dialogues between the verbal signs of literature and television, this analysis focus on the protagonists – Capitu (Capitolina) and Bentinho (Bento Santiago) - and stresses the numerous particularities corresponding to each character from the reading of scholars such as Thaïs Flores Nogueira Diniz, Linda Hutcheon, Robert Stam and others.

Keywords: Machado de Assis. *Capitu*. *Dom Casmurro*. Transtextual relation. Intersemiotic translation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	6
2.1 A fidelidade às palavras	7
2.2 As relações transtextuais e a adaptação	9
3 OS GÊNEROS E A LINGUAGEM	11
3.1 A literatura	12
3.2 A televisão.....	16
4 DE <i>DOM CASMURRO</i> A <i>CAPITU</i>	19
4.1 A minissérie <i>Capitu</i>: pontos relevantes a serem considerados	19
4.2 De um lado para o outro: de Dom Casmurro a Capitu	20
4.3 Figuração de personagens: palavras e imagens	31
4.3.1 O agregado	31
4.3.2 Tio Cosme	32
4.3.3 Dona Glória	32
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	34
REFERÊNCIAS	36

1 INTRODUÇÃO

A programação da televisão brasileira vem se diversificando bastante nos últimos anos, principalmente a partir da entrada das tevês pagas. Algumas emissoras produziram inúmeras adaptações de obras literárias, principalmente minisséries. A televisão, como um veículo de comunicação de massa, envolve vários aspectos socioculturais e estéticos pertinentes ao contexto de sua recepção. A literatura, por sua vez, devido também a questões culturais, vem perdendo apreciadores ao longo dos últimos anos, a partir sobretudo da entrada da internet e da consequente cultura da imagem.

As adaptações audiovisuais, neste cenário, podem ser um importante veículo para a popularização de obras da literatura, bem como uma ponte entre a televisão, e ainda o cinema e a literatura. A adaptação literária para os canais audiovisuais sofre algumas modificações na passagem de uma linguagem a outra. As alterações realizadas pelo roteirista muitas vezes não agradam ao espectador, que, por sua vez, também é leitor. Nesse ponto, surge a falsa ideia de que uma adaptação deve ser fiel ao texto outrora lido.

Assim como no cinema, a televisão também utiliza o material narrativo da literatura, recriando obras, muitas vezes os chamados “clássicos”. Nesse processo, são utilizados recursos audiovisuais para construir o cenário, personagens, expressões faciais e até mesmo externar expressões de felicidade, tristeza, angústia ou dor, partindo do ponto de vista do roteirista. Por esse motivo, muitas vezes as adaptações são criticadas pelo público que enxerga a obra somente a partir da sua própria interpretação, ignorando as várias leituras que pode ter um texto.

A monografia a seguir propõe ao leitor um entendimento sobre os aspectos da tradução intersemiótica, relações transtextuais e adaptação, ressaltando a relação entre gêneros e linguagem e apontando os diversos aspectos de transmutação de um texto a uma cena, desmistificando alguns tabus e preconceitos acerca da adaptação literária. O primeiro capítulo teórico explica o processo da tradução interssemiótica. O segundo explica a questão dos gêneros e o no último são feitas relações entre a minissérie e o livro Dom Casmurro.

A presente monografia segue a linha de pesquisa “Processos narrativos, comunicacionais e poéticos”, do Departamento de Letras da UNISC, tendo como objetivo a construção do sentido através da interpretação, buscando conhecer os processos da narrativa e das mídias.

2 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A tradução intersemiótica poderia ser definida como uma adaptação da linguagem verbal para não verbal, porém sabemos que o campo que envolve a adaptação é muito mais vasto e vai além dessa breve definição. Segundo Linda Hutcheon (2013, p. 61), “a adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções”. Portanto é possível afirmar que a tradução interssemiótica é uma transcodificação, uma mudança de códigos.

Uma das formas de adaptação mais comuns atualmente é a dos textos verbais para os meios audiovisuais, como, por exemplo, os roteiros de novela e de cinema criados a partir de histórias literárias. Na adaptação da literatura para a linguagem audiovisual, como em todos os outros casos, há entre os dois gêneros algumas diferenças básicas, tanto na parte técnica quanto estética que precisam ser resolvidas (DINIZ, 2005). O signo literário concretiza-se através da palavra, enquanto o cinema faz uso da linguagem visual, a imagem e a imagem em movimento, e a linguagem sonora, música, ruídos, além da linguagem verbal falada e, também, a escrita; assim, o cinema é capaz de transcender o jogo de palavras da literatura, no entanto o cinema não prescinde do material verbal.

A literatura em si é uma arte, bem como a dança, a dramaturgia, entre outras tantas existentes. Assim como com toda forma de arte, é difícil atribuir apenas um conceito a ela. A literatura acompanha a evolução cultural do homem, portanto é possível dizer que em cada época literária pode-se atribuir à literatura natureza e funções distintas condizentes com a realidade cultural e social da época. A literatura, portanto, é um retrato do homem, de suas culturas e costumes:

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (CANDIDO, 1972, p. 53).

Assim, cada forma de arte ou de cultura tem sua linguagem. Outra forma de expressão cultural que tem esse vínculo forte com a realidade através da linguagem e de uma técnica própria está nas mídias audiovisuais, que surgiram com o cinema, chegaram à televisão e hoje também estão na internet. Assim como na literatura, essas formas atendem ao mesmo desejo humano por narrar e ouvir histórias, mas também à necessidade de rapidez e praticidade em um século onde tudo deve ser imediato.

Hoje, para muitos brasileiros, a televisão é o principal meio de informação e entretenimento. Segundo Cristina Rego Monteiro Luz e Pablo Victor Fontes Santos, no artigo “História da televisão: do analógico ao digital” (2013), que apresenta dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), a televisão está presente em 95,7 % das residências brasileiras. Mas nem sempre ela teve toda essa popularidade. Tal como aconteceu com a literatura e com a cultura em geral, a televisão sofreu muitas alterações desde o seu surgimento até invadir os lares e tornar-se essa grande potência cultural em nível mundial, sobretudo em relação à propaganda.

A relação entre a literatura e a televisão se fez também por meio das adaptações de obras literárias para as mídias televisivas, como também aconteceu no surgimento do cinema. Hutcheon (2013) explica que, de acordo com o dicionário, adaptar significa ajustar, alterar, fazer adequado, podendo ser feito de diversas maneiras.

Falando sobre os processos de adaptação, Robert Stam (2005p. 15) diz que “a fidelidade [...] é literalmente impossível. Uma adaptação fílmica é automaticamente diferente e original devido à mudança de *medium*”. Stam e Raengo (2005p. 17) assinalam ainda que “as largamente variáveis fórmulas de adaptação – “baseado no romance de”, “inspirado por”, “adaptação livre de” – indiretamente reconhecem a impossibilidade de qualquer verdadeira equivalência”. Portanto, entende-se que a adaptação não acontece apenas com uma única fórmula, existindo diversos meios de fazê-la.

2.1 A fidelidade às palavras

A adaptação ou tradução literária para o cinema e a televisão vem sendo motivo de algumas discussões nos últimos tempos. Há quem ainda defenda que uma boa adaptação é aquela que é “fiel” à sua versão original. Mas quais seriam os fatores para determinar e fundamentar essa questão? Tomando a adaptação como uma espécie de tradução, Thaïs Flores Nogueira Diniz explica (2001, p. 10):

Ao definir a reformulação de uma mensagem dentro da mesma língua como um processo tradutório, Jakobson estaria abrindo o leque da tradução e deixando margem para que não se priorize a fidelidade ao texto original e nem se procure o sentido através da organização interna do texto. Mesmo que se estabeleçam equivalentes semânticos para os elementos de dois sistemas de signos diferentes, não se pode abranger todas as nuances de cada um dos sistemas. Por isso, como bem reconhecem todas as teorias de tradução, não se pode encontrar correspondência

total entre dois textos (sejam eles ou não de sistemas diferentes). Toda tradução irá, portanto, oferecer sempre algo além ou aquém do chamado original, e o sucesso não dependerá apenas da criatividade nem da habilidade, mas das decisões tomadas pelo tradutor, seja sacrificando algo, ou encontrando a todo custo um equivalente.

Nesse caso, a adaptação restaria em ser uma imitação ou reprodução do texto original. Sendo outro gênero, podemos dizer que a adaptação não precisa necessariamente ser fiel à obra que está sendo traduzida. Como o próprio nome já nos indica, a adaptação envolve um ajuste de um texto a outro, sendo necessário que ocorram algumas modificações no momento em que o roteirista reescreve o texto, sobretudo pela diferença de linguagem.

O cineasta Jorge Furtado, em uma palestra na *10ª Jornada Nacional de Literatura* (2003), em Passo Fundo, explica que ao ler um texto literário, cada leitor cria a imagem mental das cenas e dos personagens, portanto é um processo natural dizer que não gostou das cenas e imagens criadas pelo cineasta ou roteirista, já que a concretização nunca será a mesma, visto virem de leitores diferentes.

A ordem em que as informações são liberadas no cinema ou na literatura são inteiramente diferentes. Lembro de um trecho de um livro de Dashiell Hammet, o mais filmável dos romancistas, em que Sam Spade descreve sua entrada numa casa: "Havia duas mulheres na sala. As duas estavam nuas mas só uma estava morta". A frase de Hammett nos surpreendente pela avalanche de informações. Hammet primeiro nos informa que há duas mulheres na sala, depois nos informa que estão nuas e em terceiro lugar nos informa que uma delas está morta. A adaptação desta cena para o cinema quase que inevitavelmente perde o caráter surpreendente desta escolha ao revelar simultaneamente a existência das duas mulheres, o fato de estarem nuas e o fato de uma delas estar morta. (FURTADO, 2003).

Cada um de nós passa o tempo que julgar necessário na leitura de um texto ou apreciando uma obra de arte. Já na televisão ou cinema, um filme de uma hora e trinta minutos vai durar exatamente esse período de tempo para todas as pessoas que assistem ao filme. Aí está uma das grandes diferenças de uma obra literária para a televisiva, o ritmo da leitura, que também influencia na interpretação.

As estratégias verbais de construção do universo ficcional são diferentes daquelas utilizadas no cinema, em que os elementos já trazem uma concretização imagética. Portanto, uma adaptação não deve ser vista como uma reprodução do texto original, mas sim como uma mudança de gênero. Em relação ao texto original, pode haver menos ou mais modificações na passagem para o audiovisual adaptado, pois entram em conta as interpretações subjetivas da obra original pelos criadores da obra adaptada – o diretor, o *casting*, o figurinista, o diretor de fotografia, os atores e sua interpretação, etc.

2.2 As relações transtextuais e a adaptação

Além dos aspectos de utilização dos elementos ficcionais em uma adaptação da literatura para o cinema, que Gerard Genette (2006) chama de relação hipertextual, existem também outras formas de fazer referência a um texto em outro. Genette cita cinco instâncias para as relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e, por último, hipertextualidade, que é a que diz respeito à adaptação:

Intertextualidade: a intertextualidade é caracterizada por Genette (2006) pela co-presença de dois ou mais textos, ou seja, a presença de um texto dentro de outro texto, podendo ocorrer de três formas: citação, que é a forma mais explícita de intertextualidade, no qual se utilizam aspas com referência precisa ou não; plágio, forma menos explícita de intertextualidade, que pode ser considerada uma cópia não declarada; alusão, caracterizada por um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre o autor do texto e outro. Um filme, por exemplo, pode apenas fazer referência a algum dos elementos de um romance.

Paratextualidade: conforme Genette (2006, p. 9), é uma relação menos explícita e mais distante da obra, constituída pelo conjunto apresentado em uma obra literária como, por exemplo: “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos”. Uma obra cinematográfica pode, por exemplo, fazer referência à obra literária da qual é adaptada na capa, nos créditos.

Metatextualidade: para Genette (2006), é a relação que une um texto a outro, sem citá-lo necessariamente, uma espécie de comentário. Neste caso, os críticos podem encontrar semelhanças entre um filme e uma obra literária, mesmo que essa relação não seja dada explicitamente. O metatexto pode ser considerado uma crítica, pois guarda relações com o texto que lê.

Arquitextualidade: determina o status genérico de um texto, segundo Genette (2006). Geralmente, essa relação está presente no título ou subtítulo da obra como, por exemplo: poesias, ensaios, novela. Uma obra cinematográfica pode evocar a poeticidade da obra que adapta, como no caso do cinema de poesia.

Hipertextualidade: é todo texto que deriva de um texto anterior, tema que o autor se detém a analisar com maior profundidade na obra. Para Genette (2006, p. 12), é “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente,

chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário”. Esse é o caso das adaptações para a televisão de textos literários.

Todos esses aspectos citados por Genette são necessários quando falamos de transtextualidade, as relações entre os textos e sua significação, principalmente quando tratamos da adaptação, a passagem de um texto a outro.

3 OS GÊNEROS E A LINGUAGEM

Quando pensamos em gêneros, podem surgir inúmeras possibilidades, como, por exemplo, o que diferencia um homem de uma mulher, gênero masculino e feminino. Podemos entender o gênero também como aquilo que diferencia socialmente as pessoas. Nos estudos biológicos, podemos ter a definição de gênero como um termo utilizado na classificação de organismos vivos. No campo da gramática da língua portuguesa, o gênero pode se referir aos diferentes tipos e classificações de substantivos, por exemplo, os que são: masculinos, femininos, biformes, heterônimos, entre outros. Por sua vez o gênero literário refere-se ao uso das palavras para produção de obras literárias. Exemplo: romântico, poético, barroco, etc. O gênero musical se refere aos vários estilos musicais, como o rock, o jazz, o pop, entre outros. E ainda podemos considerar os gêneros cinematográficos, que são os filmes de drama, musicais, western, policiais, infantis, etc.

Ao longo dos últimos anos, com o processo comunicativo passando por diversas transformações, e transitando por diversos meios, a ideia de gênero começou a passar por um processo de transformação. Antes se pensava que o gênero era imutável, que era um processo fechado, agora ele passa a ser entendido como algo mutável, que sofre transformações e adaptações, porque tem relações com a sociedade em que funciona e sobre a qual age.

Não foram ‘os’ gêneros que desapareceram, mas os gêneros-do-passado que foram substituídos por outros. Já não se fala de poesia e de prosa, de testemunho e de ficção, mas do romance e da narrativa, do narrativo e do discursivo, do diálogo e do diário. O fato de a obra desobedecer ao gênero não o torna inexistente; [...] Primeiro, porque a transgressão para existir enquanto tal, em necessidade de uma lei que será precisamente transgredida. [...] Mas há mais. A obra não só pressupõe necessariamente uma regra, para poder ser uma exceção, como também logo que é reconhecida no seu estatuto excepcional, se torna, por sua vez, graças ao sucesso de livraria e à atenção dos críticos, uma regra (TODOROV, 1981, p. 47).

A narrativa foi o gênero que mais sofreu modificações ao longo do tempo, ela se deslocou além da palavra, indo para os meios audiovisuais e posteriormente para o meio digital, ou seja, o gênero narrativo encontrou outras formas de ser, além da palavra oral e escrita. Segundo o artigo “Por que se ocupar dos gêneros?” de Irene Machado (2001), o gênero evolui e se transforma tornando-se elemento comum de diferentes sistemas. O que existe de comum entre romance, filme, videogame e a hipermídia? Cada um a seu modo cumpriu o desafio de organizar um dos mais antigos gêneros da tradição ocidental: a

narrativa. Contudo, o modo de contar uma história no cinema não dispõe dos mesmos recursos usados pela narrativa literária. Por isso, caracteriza-se como outro gênero à parte.

Assim como os gêneros, a linguagem também sofre transformações. Segundo Lúcia Santaella, no livro *Matriz da linguagem e do pensamento* (2001), seguindo a teoria do signo de Charles Sanders Peirce, existem três matrizes da linguagem e do pensamento, que nos levam a compreender como os signos são formados, e como a linguagem e os meios se misturam, são elas: a linguagem sonora, a visual e a verbal

A sonora está ligada a audição, realiza a primeiridade, pois está sob o ponto de vista da qualidade, fugacidade, e tem como prioridade a sintaxe. A visual, está ligada ao sentido da visão, realiza a secundidade, por haver uma presentificação, trata-se dos objetos, é singular, e tem como propriedade a forma. A verbal, diretamente ligada à verbalização, realiza a terceiridade, está ligada a mente e tem como propriedade o discurso.

Como abordado anteriormente, podemos notar que cada matriz corresponde à uma categoria, a sonora corresponde a de primeiridade, visual à secundidade e verbal à terceiridade, portanto, cada uma destas categorias encontrará correlação a cada matriz da linguagem e do pensamento.

Para Santaella (2001), todo pensamento, linguagem ou raciocínio se dá em signos e se desenvolve somente por meio de símbolos. Ela afirma ainda que as matrizes de linguagem não são puras, elas se misturam, são híbridas. A sonoridade não é percebida apenas pelo ouvido, a visualidade também é tátil e absorve a lógica da sintaxe do domínio sonoro, a verbal absorve a sintaxe do domínio sonoro e a forma do domínio visual. Isso significa que, mesmo a literatura sendo uma linguagem do signo visual escrito, ainda assim são ativadas todas as matrizes do pensamento quando a lemos, pois formalizamos imagens e sons.

Santaella (2001) ressalva ainda a linguagem de hipermídia, que surgiu com a explosão da cultura de massa e da tecnologia, convergindo as diferentes linguagens e tornando-se um lugar com características inéditas no ambiente da informação.

Em seguida esmiuçaremos o gênero literário, atendo-nos principalmente ao romance, e também o gênero televisivo, abordando as séries televisivas.

3.1 A literatura

Entendemos a literatura de um modo geral como um conjunto de obras literárias, de valor estético, pertencentes a um país, a uma época ou a um gênero. A literatura vem acompanhando a história do homem através do tempo, seguindo os comportamentos e tendências de determinadas épocas. Contudo, ela não pode ser entendida somente como um conjunto de

obras literárias, mas também como um registro histórico e artístico.

Como a literatura é difícil de ser conceituada, pois depende de muitos fatores históricos relacionados a cada período, vamos nos ater aos gêneros literários, que, por sua vez, estão classificados em três grandes gêneros. E a partir desses gêneros teremos ramificações, que podem ser classificados como subgêneros. São eles: o lírico, o narrativo e o dramático.

Aristóteles foi o primeiro a dividir a produção dos textos em diferentes categorias, no séc. IV a. C. A sua divisão, baseada nos textos que circulavam em sua época, foi feita em três gêneros: o lírico, o épico e o dramático. O gênero lírico é caracterizado pela presença do ritmo, ou seja, é um poema cantado – enquanto se declamava o poema, ao fundo eram tocados instrumentos, principalmente a lira. O épico agrega as narrativas em versos, através das quais são contadas histórias de um povo – os mitos - em torno da figura de heróis. O dramático, por sua vez, é o gênero dos teatros, pois os textos são voltados para a encenação nos palcos, e são divididos em comédias e tragédias.

A divisão feita por Aristóteles no período grego-clássico impulsionou a concepção de gêneros e foi considerada por muitos anos, durante a Idade Média e até o Renascimento. No entanto, segundo Hênio Tavares (1969), no livro *Teoria literária*, começaria a existir a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre os gêneros na fase moderna. Neste período, a concepção de gênero foi mudando um pouco de forma, mesmo porque os próprios textos eram diferentes, e percebeu-se que nem tudo poderia ser classificado em apenas um gênero. Assim começou-se a classificação dentro de cada gênero da literatura.

Para Hênio Tavares (1969), os gêneros líricos passaram a ser aqueles que expressam sentimentos e emoções através de poesia, explorando a sonoridade, o ritmo e a melodia. Pertencem ao gênero lírico: a prosa poética, que são textos em prosa que guardam uma proximidade subjetiva entre o sujeito que fala e a emoção; e o poema, que são as formas poéticas de estrutura fixa e as espécies literárias, como as odes, as elegias, os sonetos, etc.

Os gêneros dramáticos estão ligados a representações teatrais, escritos para serem exibidos em palcos, em obras teatrais, os textos narrados pelos personagens através da representação. A forma pode ser em prosa ou verso, o conteúdo pode ser objetivo ou objetivo-subjetivo e a composição é representativa (TAVARES, 1969).

Os gêneros narrativos ou épicos constituem a maior gama de subdivisões. Como o próprio nome já diz, o gênero narrativo é aquele que narra, conta um fato, uma história normalmente em prosa, desenrolando-se em uma trama com início, meio e final. Para

Tavares (1969), a forma pode ser em prosa ou verso – mas o distanciamento entre o narrador e o conteúdo narrado é maior, por isso não é lírico. O gênero épico tem por método fundamental a narração. Entre os gêneros narrativos modernos, existem dois grandes ramos, em prosa ou verso, que se subdividem.

Em verso há a canção de gesta, a balada, a epopeia, o poema heroico, o poema heróico-cômico, o poema burlesco, o poema alegórico ou prosopopaico. O último ainda pode ser dividido entre fábula e apólogos. As narrativas em prosa se dividem em romance, epopeia, novela, conto e crônica, anedota, fábula, apólogo e parábola (TAVARES, 1969).

Ainda para Tavares (1969), o gênero narrativo mais representativo da modernidade, e que aqui nos importa, é o romance, um dos mais lidos ainda hoje e cujas histórias abrangem os mais variados temas, históricos, psicológicos, experimentais, cientificistas ou aventureiros. Este gênero do narrativo volta-se para o homem como indivíduo, surgindo na Idade Média com o romance de cavalaria, modificando-se a partir de *D. Quixote*, de Cervantes, e estendendo-se por diversas formas narrativas até chegar ao romance contemporâneo. Conforme Georg Lukács (2000), o romance é a narrativa do herói problemático, surgido na modernidade e respondendo à sociedade conforme a epopeia respondia àquele mundo descrito por Aristóteles. Analisando a produção da sua época, tal como fez Aristóteles em seu tempo, Lukács dividiu o gênero romanesco em três tipos: o romance do idealismo abstrato, que tem como protagonista um personagem cuja consciência é muito simples para compreender o mundo, como em *Dom Quixote*; o romance psicológico, cujo herói não se adapta ao mundo porque sua consciência é mais ampla, como em *Educação sentimental*, de Flaubert; e o romance pedagógico, quando o protagonista renuncia conscientemente a compreender o mundo, como em *Wilhelm Meister*, de Goethe.

Independentemente da forma como apresenta o protagonista em relação ao mundo, o gênero romanesco possui elementos que o estruturam, como o narrador, o enredo, personagens, espaço e tempo. O enredo trata-se do modo como se organizam os acontecimentos, em como a fábula é narrada. Nos romances tradicionais, até o período do Romantismo, os enredos eram geralmente apresentados em ordem cronológica, construindo o que é chamado de romance fechado (TAVARES, 1969).

Começava por uma *apresentação* na qual são definidas as personagens, as circunstâncias do enredo, a ambiência; prosseguia com a *complicação*, quando se encadeiam os fatos, que chegam ao *clímax*, isto é, ao ápice da ação e ao encontro da solução; e terminava com o *epílogo*, quando geralmente é o leitor informado sobre o destino das personagens. (SOARES, 1999, p. 45).

De acordo com os estudos de Angélica Soares (1999) e Hênio Tavares (1969), com a ascensão do romance, na contemporaneidade, começa a surgir a forma aberta, que não apenas estende linearmente o enredo, ocorrendo até a ausência de um desfecho, como deixa mais elementos para a interpretação do leitor. Essa indeterminação pode ocorrer também nos elementos espaço-temporais. Toda narrativa se constrói pela centralidade de uma ação que se desenrola em um determinado espaço e tempo, que, neste último caso, pode ser *cronológico* ou *psicológico*. O primeiro acontece de acordo com uma ordem prevista, seguindo o tempo do relógio. Já o segundo não segue a ordem normal dos acontecimentos, não obedece à sequência, mas, sim, o pensamento, misturando presente, passado e futuro.

O espaço na narrativa é o conjunto de elementos da paisagem exterior, o local em que se desenvolve a ação, podendo ser físico ou psicológico. O foco narrativo, ou ponto de vista, trata-se de como o narrador observa a história, a partir de uma posição que é espaço-temporal, mas também de relação com as personagens e suas ações. Segundo Santaella (2001), para Jean Pouillon, existem três tipos de focos narrativos: no primeiro, o narrador conhece tudo sobre as personagens; no segundo, o narrador sabe tanto quanto as personagens; e no último caso o narrador limita-se ao que vê.

Segundo Angélica Soares (1999), no livro *Gêneros literários*, as personagens são conceituadas como parte fundamental do enredo, pois são elas que dão sentido à trama, como também um elemento importante do próprio gênero romanesco, visto que o sujeito passa a ser o centro da narrativa, com suas idiosincrasias. Normalmente temos, em um romance, uma personagem principal, que é o protagonista, e as personagens secundários, porém, em muitos romances dois personagens assumem conjuntamente a centralidade.

Identificamos as personagens principais pelo retrato físico e psicológico que o narrador apresenta conforme forem importantes esses elementos para a história. As personagens secundárias também são retratadas segundo os aspectos físicos e psicológicos, porém de uma forma não tão detalhada, dependendo aí daquela distância entre elas e o narrador e a importância de sua constituição para a história narrada. É importante ressaltar que uma personagem não é necessariamente uma pessoa, mas todo elemento *personificado* que age ou sofre a ação na narrativa, com determinada descrição e função no enredo (SOARES, 1999).

Destacam-se, ainda, do elenco de seres de papel que o romance constrói, o narrador e o narratário. O narrador não pode se confundir com o autor, mas pode apresentar-se como personagem, quando participa da ação. É o narrador que reconstrói a história através do enredo e a organiza de forma que seja um todo significativo. Já o narratário é o leitor com quem o narrador dialoga, aquele para quem a obra está sendo organizada (SOARES, 1999).

3.2 A televisão

A televisão foi criada como meio de entretenimento e comunicação há mais de noventa anos; no entanto, foi apenas a partir dos anos 1950 que ela começou a invadir os lares. Sua interação com o receptor requer um sistema de transmissão de imagem e som através de um aparelho denominado televisor. Esse aparelho funciona através de um sistema eletrônico que converte as ondas eletromagnéticas formadas da captação da luz e do som em imagem na tela do aparelho. Essas imagens, na maioria dos casos, estão sendo formadas em um ponto distante de seu destino através de equipamentos como câmeras e microfones e enviadas através do sinal eletromagnético que é distribuído por uma antena a um grande número de antenas secundárias e delas aos aparelhos que temos em nossas casas (QUE CONCEITO, 2016).

Historicamente, no geral, a televisão teve seu real desenvolvimento após a Segunda Grande Guerra, após o desenvolvimento de sua tecnologia, a queda dos preços dos aparelhos e o aumento do consumo. Tomaremos por base a história da televisão estadunidense, que foi onde surgiram as séries televisivas. Em *As séries televisivas*, Jean-Pierre Esquenazi (2011) mostra como a difusão televisiva conhece os seus primeiros êxitos nos bares e tabernas dos centros urbanos, tendo assim como principais espectadores os homens de diversas classes sociais, que se reuniam normalmente para assistir às programações esportivas. Assim, em sua primeira fase, a televisão desenrola-se no espaço público e não no privado.

Por volta de 1950, a tendência começa a mudar, as vendas de televisores aumentam significativamente, e assim ela vai tomando boa parte dos lares, tornando-se um espetáculo familiar. Quanto à sua programação, surge o espetáculo de *vaudeville*, que consistia em um show de sequências curtas e variadas. No entanto, os críticos exigiam programas com maior continuidade narrativa. Foi aí que surgiram os chamados *sitcoms*, que são as séries de tv.

Em 1950, surge a primeira *sitcom* filmada da história da televisão, intitulada *I Love Lucy*, e adaptada do sucesso radiofônico *My Favorite Husband*. A partir daí, as séries televisivas tomaram sua real importância e assentaram-se nos lares como uma programação doméstica. A partir da década de 90, a disseminação da internet nos EUA ajudou na popularização deste gênero, pois a partir daí as pessoas têm mais acesso aos conteúdos, podendo baixar e compartilhar episódios das séries televisivas.

A propagação do gênero deve-se muito às televisões por assinatura como a *Sky*, onde é possível escolher a programação por meio de pacotes pagos, e também a *Netflix*, que tem conteúdo sob demanda, ou seja, o espectador decide o que vai assistir dentro de um leque de filmes, séries e desenhos.

Contudo, é importante ressaltar que a série televisiva, como gênero, é uma herança de gêneros narrativos, como o romance e a dramaturgia, que foram por sua vez adaptados para as telas. É possível classificarmos as séries em duas grandes categorias narrativas: as imóveis e as evolutivas. A primeira garante ao telespectador que regresse a um universo ficcional com regras invariáveis; já a segunda faz corresponder à sucessão dos episódios, ocorrendo a evolução das personagens e da passagem do tempo.

Algumas preferem fazer dos seus encontros com os públicos reiterações de uma mesma estrutura, negando assim a passagem do tempo histórico. Nestas séries, as personagens são sempre iguais a si mesmas e o universo ficcional não evolui. Maggie, a bebê Simpson, chupa a sua eterna chucha hoje como há 18 anos. O tenente Columbo nunca passa à reforma e faz as suas investigações há quase 30 anos sempre da mesma maneira. Outras séries, pelo contrário, aceitam utilizar o tempo cronológico como uma passadeira entre o pragmático e o narrativo: o universo pessoal da série envelhece um pouco em cada um dos seus encontros com o público, ou vida humana, fazendo dele um dado narrativo. (ESQUENAZI, 2011, p. 93).

As séries imóveis dominaram o cenário televisivo por muito tempo, mas as séries evolutivas foram ganhando espaço, sobretudo com a chegada da internet e a mudança de comportamento dos espectadores. Esse gênero consiste na utilização de ganchos, a ação não termina, mas o episódio sim, portanto para saber o que acontecerá com o personagem, o telespectador precisará assistir ao próximo episódio.

As séries imóveis propõem aos telespectadores a segurança de encontrarem uma estrutura ficcional fixa e personagens idênticas a si mesmas. No entanto o tempo passa e os telespectadores envelhecem. Por que não fazer evoluírem ao mesmo tempo os personagens ficcionais das séries? (ESQUENAZI, 2011, p. 103).

As séries corais, por sua vez, são a mistura de gêneros, a transferência de um gênero a outros, permitindo numerosas variações. As séries corais possuem elementos folhetinescos, que se assentam em formas de causalidade mais rigorosas, ligadas à sucessão dos episódios.

O cenário brasileiro foi bastante influenciado pelos americanos, tendo como um de seus primeiros sucessos a minissérie *Alô, Doçura*, inspirada no grande sucesso americano *I Love Lucy*. O maior sucesso das séries televisivas no Brasil se deu entre os anos 50 e 60; após essa fase, as telenovelas foram ganhando espaço e conquistando os telespectadores. Atualmente

ainda são exibidas algumas séries de TV por temporada em algumas emissoras, porém as telenovelas têm mais espaço nos lares brasileiros. Algumas séries que caíram no gosto popular brasileiro são *Tapas & Beijos*, que foi ao ar em temporadas de 2011 a 2015; *A Grande Família* foi uma série que fez muito sucesso durante um grande período de tempo, entre 2001 e 2014. A série foi muito popular, pois caiu no gosto do público ao fazer de sua protagonista uma tradicional família de classe média com todos os seus problemas e alegrias, identificando-se com o público, que finalmente se sentia retratado na televisão.

Existem também as séries que não são feitas por temporadas, mas sim em sequência, em determinados dias por semana ou até mesmo em dias subsequentes, como foi o caso de *Capitu* e *Dupla Identidade*. Normalmente as séries brasileiras, nos canais abertos, são exibidas após o horário nobre, tendo como objetivo o público adulto.

Atualmente existe uma lei do conteúdo nacional de emissoras. Isso significa que, no horário nobre da televisão, os canais por assinatura, pagos, deverão transmitir a programação nacional. Por esse motivo, estão surgindo novas séries brasileiras.

4 DE DOM CASMURRO A CAPITU

4.1 A minissérie *Capitu*: a mesma história

A minissérie *Capitu* foi parte integrante do Projeto *Quadrante*, da Rede Globo de Televisão. Esse projeto tinha como objetivo adaptar quatro obras literárias para a televisão no formato de minissérie. Seu idealizador foi o diretor Luiz Fernando Carvalho.

O primeiro texto adaptado foi *A pedra do reino* (2007), baseada na obra *O romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, do autor Ariano Suassuna. No ano seguinte, foi lançada a minissérie *Capitu* (2008), uma adaptação do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Após a exibição da minissérie, o projeto foi engavetado.

A minissérie foi apresentada em cinco capítulos, exibidos entre os dias 9 e 23 de dezembro de 2008, no horário das 23h. O roteiro adaptado é de Euclides Marinho, e o texto final e a direção são de Luiz Fernando Carvalho.

A estrutura da série televisiva é dividida em capítulos, como o livro, em que foram explorados 120 dos 148 capítulos, descartando, assim, 28. O texto verbal, tanto aquele do narrador quanto o dos personagens, é o mesmo, porém com alguns cortes e pequenas modificações.

Como hipotexto, *Dom Casmurro* serve de inspiração para muitas outras narrativas, pois seu tema é atemporal e trouxe personagens representativos de um sentimento muito comum, que é o ciúme. *Capitu* não é uma cópia do romance, mas, sim, uma releitura da obra, pois traz a interpretação de seus produtores na adaptação para outra linguagem. Por exemplo, *Capitu* traz elementos do circo e da ópera em sua montagem, e o espaço em que se desenrola a história nos remete à dramaturgia, como um cenário que lembra o teatro, bem como os personagens que aparentam estar encenando, utilizando as expressões faciais como um dos principais recursos.

Na obra *Dom Casmurro*, a cidade do Rio de Janeiro é um espaço importante para o desenrolar dos acontecimentos, como era costume de Machado de Assis; porém, na minissérie, esse contexto não foi explorado, pois as cenas são gravadas no mesmo lugar, não aparece a cidade que foi tão citada pelo narrador.

Publicado pela primeira vez em 1899, *Dom Casmurro* é uma das grandes obras de Machado de Assis. A história do romance é narrada pelo protagonista, Bento Santiago, anos após os fatos terem ocorrido. A série é narrada por um narrador na maior parte do tempo presente nas cenas, narrador personagem, embora ele traga os acontecimentos do passado,

além dos personagens que utilizam o discurso direto, quando Bentinho presentifica a cena. Ele relata a história de sua vida desde os seus 14 anos de idade, começando com a explicação de por que ele tem a alcunha de “Dom Casmurro” e acaba justificando esse apelido pela narração de toda a sua vida.

A história se centraliza no romance entre o protagonista-narrador, Bento Santiago, o Bentinho, e Capitolina, a Capitu, e num possível romance entre esta, quando eles já eram casados, e Escobar, melhor amigo de Bentinho. Tudo que sabemos deste triângulo amoroso é contado através da visão do narrador, a partir de sua desconfiança e sua amargura. Como ele próprio parece não ter provas absolutas, embora encaminhe o leitor para a traição, não podemos saber com certeza se ela ocorreu ou não.

Assim como na obra que a originou, na série televisiva *Capitu* o narrador também é o próprio protagonista, que conta os fatos já no fim da vida, aparecendo diversas vezes entre as cenas e os personagens. A estrutura narrativa é dividida em duas fases, o amor adolescente entre Capitolina e Bento Santiago, e o ciúme que Bento, já casado com Capitu, passa a ter de sua esposa.

A história se concentra, assim como no livro, nos dilemas morais e afetivos de Bentinho na adolescência, e trata de questões atemporais, como relações interpessoais, afetos familiares, amor, desejo, religião, vocação. E, também como no livro, a narrativa é também uma crítica aos costumes da elite da sociedade da época.

Os figurinos da série remetem ao século dezenove, época em que se passa a história, mas o diretor lança mão de elementos contemporâneos, como um mp3, tatuagens – a própria Capitu tem uma – e estilos musicais diversos, que não existiam à época, na composição das cenas. Ao comparar as duas histórias, o romance e a série adaptada, falaremos sobre esses e outros recursos. Já o grande mistério da obra foi mantido: Capitu traiu ou não Bentinho?

4. 2 De um lado para o outro: de Dom Casmurro a Capitu

Logo na abertura da série podemos perceber a fusão da contemporaneidade com o antigo: hora aparece a cidade do Rio de Janeiro nos dias atuais, com o trem urbano todo grafitado, hora o trem passa a ser um antigo, uma maria fumaça, quando a imagem se mostra envelhecida.

Figura 1 – Abertura da série.



Figura 2 – Abertura da série.



O cenário, a partir daí, quando a história começa propriamente, não sofre grandes modificações, todos os acontecimentos se passam na casa da rua de Matacavalos e cercanias, mas são internos. Com exceção de pouquíssimos momentos como, por exemplo, a cena em que aparece Capitu indo à igreja, a maioria das cenas se passam no mesmo pavilhão, somente algumas modificações são feitas, ora para imitar a entrada de uma casa, ora para imitar a visão da rua. O cenário faz lembrar um palco teatral. A trilha sonora é de cantores atuais, como a música “Elephant Gun”, da banda Beirut, tema de Bentinho e Capitu. Músicas de bandas famosas de *rock’n roll* também foram usadas, como *Iron Man*, *Black Sabbath*, e ainda

músicas de Jimi Hendrix e Janis Joplin. A contemporaneidade musical contrapõe-se às vestimentas dos personagens, que lembram trajes de época.

Para essa pequena análise comparativa entre o romance *Dom Casmurro* e a minissérie *Capitu*, as relações serão feitas através de nossa interpretação e ponto de vista, cotejando os capítulos que tratam da figuração dos personagens Bentinho, Capitu e Escobar, além de capítulos decisivos do enredo. Observaremos também a figuração de alguns personagens secundários, como Dona Glória, José Dias, Tio Cosme e Tia Justina.

Como a parte verbal permanece a mesma, vamos priorizar a questão da configuração visual e os cortes, relacionando com as relações transtextuais da adaptação. Os capítulos que sofreram cortes, ou que não aparecem na minissérie, não mudam o sentido da obra, o seu enredo, pois os capítulos cortados não são de relevância para o entendimento do todo, já que o livro tem muitos capítulos e muito nos diz naqueles que não sofreram cortes. Assim, colocamos sob nosso foco os capítulos: II – “Do livro”; XXXII – “Olhos de Ressaca”; LVI – “Um seminarista”; CXXIII – “Olhos de ressaca”; CXXXVI – “A xícara de café”; CXXXVII – “Segundo impulso, CXXXVIII – “Capitu que entra”. Atentando para a divisão capitular do diretor, que não foi feita como no livro, nossa intenção é trazer à tona a interpretação de Luís Fernando Carvalho em sua adaptação audiovisual.

Antes de o autor iniciar o capítulo “Do livro”, ele explica o título do livro, destinando o nome ao moço do vagão de trem que o apelidou como Dom Casmurro. “O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua” (MACHADO, 2000, p. 13).

O capítulo narra o propósito de Bentinho de escrever o livro de sua vida, justificando-o. Como o próprio narrador conta, ele deseja “atar as duas pontas da vida” (MACHADO, 2000, p. 14). Assim, ele traz ao leitor como é a sua vida no momento da narração, já na maturidade, descrevendo a casa em que vive, que é uma reconstituição da casa onde morava quando criança, na Rua de Matacavalos, justamente mostrando essa amarração, entre o seu passado e o seu hoje. O protagonista-narrador mostra-se entediado com sua vida atual, sente um grande vazio, por esse motivo resolve atar as duas pontas da vida, como o próprio narrador fala. Estes foram os principais motivos que levaram Bentinho a escrever a sua biografia, da infância até a maturidade.

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e está lacuna é tudo. (MACHADO, 2000, p. 14).

Na minissérie, o capítulo “Do livro” inicia com o narrador, o próprio Bentinho, já mais velho, assim como no livro, deixando mais clara essa passagem do tempo entre a história a ser narrada e o momento da narração, pois o narrador é então mais idoso que o personagem. Este narrador se faz presente nas cenas que narra, ora aparece atrás de cortinas ou até mesmo na própria cena, ora está próximo dos personagens enquanto eles conversam e tudo acontece, como uma aparição invisível para eles. Além disso, o narrador revive os fatos, mostrando expressões intensas de riso, choro, surpresa, entre outras. Essas reações do narrador em relação ao que ele conta mostram-se interpretações da história, visto que verbalmente, no romance, elas não são tão claras para o leitor. Ele fala em primeira pessoa, diante das cenas, e usa o texto praticamente na íntegra, com pouquíssimas modificações do original. O cenário desse capítulo é a casa de Bentinho, a antiga casa de Matacavalos, que foi reconstruída por ele. Alguns detalhes da casa aparecem na cena, parte da decoração do ambiente, as estátuas nas paredes. Em vista da curvatura do personagem, dada pelo ator que o interpreta, e seu olhar cansado e às vezes meio alucinado, a questão de que a história de sua vida não tem final feliz vem claramente à tona.

Figura 3 – Bentinho narrador em *Do livro*.



“Olhos de ressaca” é o capítulo que apresenta Capitu (Capitolina). Neste capítulo Bentinho e Capitu estão na adolescência e Bentinho descreve a personagem de Capitu detalhadamente, principalmente sobre os olhos. No livro, essa emoção é retratada pelo narrador. Neste caso, Luis Fernando Carvalho não se afastou do original, a cena demonstra uma emoção similar à do livro, a mesma descoberta do personagem em uma nova

experiência, apenas dando vida ao papel. Os personagens recriam a cena com a mesma riqueza de detalhes com que o escritor a escreve, interpretando as palavras do livro com gestos e expressões.

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluído misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (MACHADO, 2000, p. 55).

Na minissérie, o narrador aparece por trás do cenário, por entre os lençóis, narra e observa a cena. Bentinho pede para ver os olhos de Capitu, e o narrador faz a descrição dos olhos de Capitu, como no livro, porém com cortes. A expressão de tristeza do narrador ao recordar é muito forte na cena. Fica muito clara a posição do narrador na minissérie, é possível perceber que o narrador está contando a história como uma maneira de reviver todas aquelas emoções. Esta ideia de reviver a história com toda a emoção que ela causa não fica tão clara no livro, pois ela não aparece nas palavras do narrador. Na tela, ele evidencia aquilo que no livro pode vir apenas com o esforço do leitor.

Figura 4 - Bentinho narrador observando Capitu e Bentinho na cena em que Bentinho observa os olhos de Capitu.



Após a descrição dos olhos, por parte do narrador, Bentinho pede a Capitu para pentear os seus cabelos, fazendo uma trança. No livro, este capítulo é separado e é intitulado como “O Penteador”. Na minissérie, o capítulo está dentro de “Olhos de ressaca” justamente para não

ocorrer quebra na sequência da cena, pois os capítulos se correlacionam e dependem um do outro, na descrição de Capitu, que, na minissérie, é ainda mais o foco de Bentinho: “Capitu deu-me as costas, voltando-se para o espelhinho. Peguei-lhe dos cabelos, colhi-os todos e entrei a alisá-los com o pente, desde a testa até às últimas pontas, que lhe desciam à cintura” (MACHADO, 2000, p. 56).

Na tela, muitas partes da narrativa foram cortadas, pois a imagem é autoexplicativa, como, por exemplo, quando no livro o narrador diz: “Onde estava a fita para atar-lhes as pontas? Em cima da mesa, um triste pedaço de fita enxovalhada” (MACHADO, 2000, p. 57). Já na minissérie não é preciso a narração detalhada nesse caso, pois o público está vendo, aparece Bentinho procurando com os olhos a fita e qual é o seu aspecto.

Logo após a cena do penteado ocorre a cena do beijo. A cena é rápida, mas no livro esse acontecimento tem uma duração maior, pois há a voz do narrador descrevendo o que se passa na cabeça do personagem; na cena a narração não acontece, apenas o recurso visual é utilizado na adaptação.

Em vez de ir ao espelho, que pensais que fez Capitu? Não vos esqueçais que estava sentada, de costas para mim. Capitu derreou a cabeça, a tal ponto que me foi preciso acudir com as mãos e apará-la; o espaldar da cadeira era baixo. Inclinei-me depois sobre ela, rosto a rosto, mas trocados, os olhos de um na linha da boca do outro. Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a moveu. (MACHADO, 2000, p. 57).

Figura 5 - Cena do primeiro beijo entre Capitu e Bentinho.



Na série, o capítulo “Sou homem” não aparece também como separado de “Olhos de ressaca” como está no livro. Após o beijo, a mãe de Capitu entra no cômodo, Bentinho, ainda

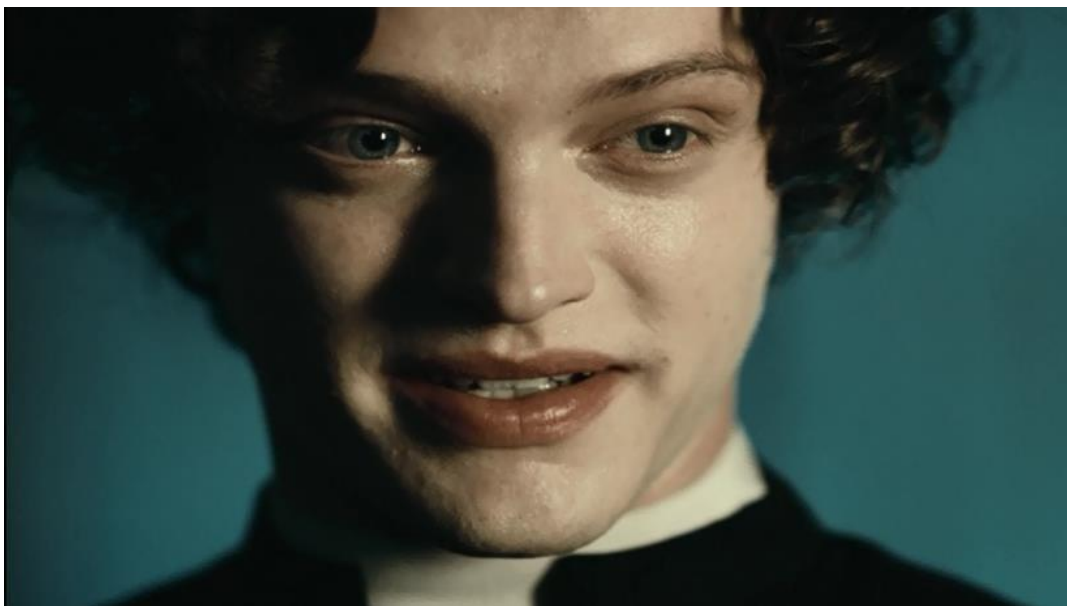
tomado de emoção pelo acontecido, não consegue dissimular, ao contrário de Capitu. A emoção do beijo fica clara por parte do personagem, ficando imóvel. Esta passagem na minissérie, intitulada de “Olhos de ressaca”, demonstra a maturidade de Capitu em relação a Bentinho e principalmente explica o porquê de José Dias fazer tal descrição dos olhos dela. Capitu não era tão ingênua como Bentinho, esta passagem diz mais sobre Capitu do que sobre os acontecimentos na narrativa.

O capítulo “Um seminarista” conta sobre o personagem Ezequiel de Souza Escobar, que Bentinho descreve como:

Um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivo, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo. [...] Não fitava de rosto, não falava claro nem seguido; as mãos não apertavam as outras, nem se deixavam apertar delas, porque os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuidava tê-los entre os seus, já não tinha nada. O mesmo digo dos pés que tão depressa estavam aqui como lá. (MACHADO, 2000, p. 86).

Escobar era mais velho que Bentinho, por este motivo tornou-se conselheiro dele e logo amigos inseparáveis. Na minissérie, Escobar não é descrito com tantos detalhes como no livro, pois ele é construído apenas com a parte audiovisual e não com a narração. A apresentação do personagem na minissérie é um pouco peculiar, parecendo mais com um clipe musical, com uma trilha sonora um tanto quanto pesada, o que vem a explicar depois o que Escobar representa na história. No livro o personagem entra na história como os outros, a partir da descrição verbal; já na tela, Escobar logo no primeiro momento dá a entender que não será um personagem secundário na trama, pois ele traz uma carga sensória diferente.

Figura 6 - Ezequiel de Souza Escobar, no seminário.



Quatro capítulos são dedicados à morte de Escobar no livro: “A catástrofe”, “O enterro”, “Olhos de ressaca” e “O discurso”. O capítulo que trataremos especificamente é “Olhos de ressaca”, a fim de comparar o olhar de Capitu diante de Escobar. O título é o mesmo daquele que trata especificamente do olhar de Capitu, quando de sua entrada na história. Neste, o narrador sugere sua desconfiança sobre as relações de Capitu com o amigo. Segundo a voz do narrador, “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...” (MACHADO, 2000, p. 161).

O capítulo do livro que trata especificamente desse olhar de Capitu para Escobar, na minissérie, está junto com “O enterro”. A passagem é rápida, o narrador não aparece nesse momento, mas é possível perceber a tristeza e a aflição de Bentinho, como se estivesse morrendo por dentro, não pela morte do amigo, mas sim por achar que o olhar de Capitu naquele momento não era apenas de tristeza por perder um amigo, mas sim por estar perdendo um amante. Novamente Luis Fernando Carvalho juntou os capítulos que tratam do mesmo acontecimento para evitar a quebra da cena com a inserção do título. As imagens não esclarecem ao leitor qual era a real relação entre Escobar e Capitu, assim, não é possível, mesmo com a interpretação dos atores, saber se Capitu estava apenas triste pela perda de um amigo ou pela perda de um amante. A única diferença do livro para a minissérie é que nesse momento Capitu aperta os olhos, e isto não está no livro.

Figura 7 – Capitu despedindo-se de Escobar, no caixão.

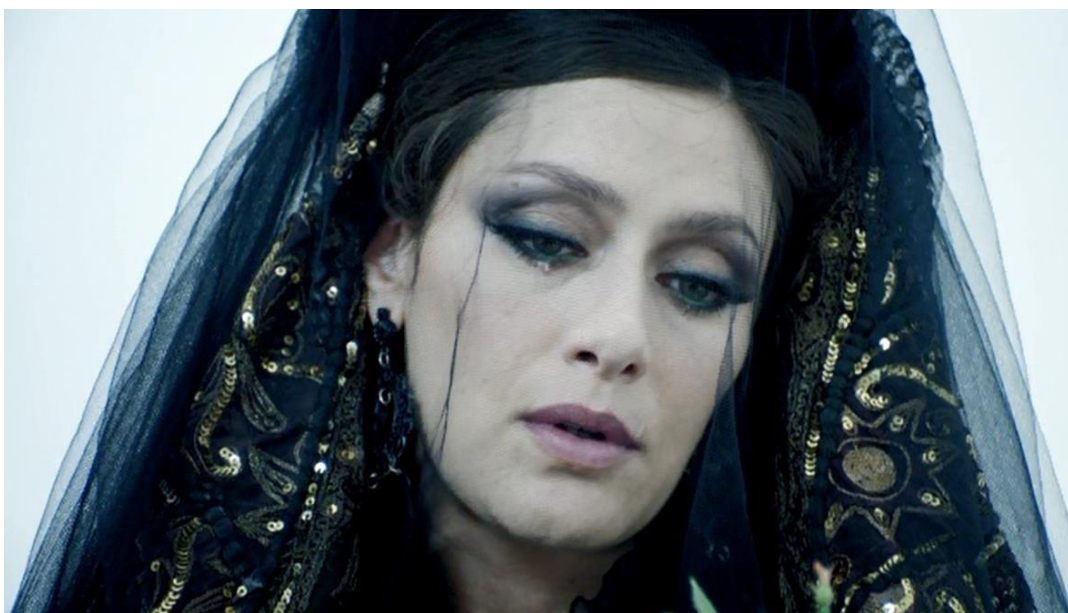


Figura 8 – Bentinho observando as reações de Capitu.



“A xícara de café”, juntamente com “Segundo impulso” e “Capitu que entra”, formam os três capítulos de maior dramaticidade na narrativa, pois, no primeiro, Bentinho pensava em suicídio e já havia comprado a substância necessária para cometer o ato, misturando a mesma ao próprio café, porém hesitou. Nesta altura da história, na minissérie, fica clara a perturbação de Bentinho na cena, pois a imagem externa todos os sentimentos do personagem, sentimentos esses que as palavras do narrador no livro não conseguiram passar, pois já que o audiovisual proporciona isso ao receptor, através da dramatização do ator, não são necessárias tantas palavras.

No livro, Bentinho, em meio a toda confusão mental, escuta a voz do pequeno Ezequiel, que acabava de entrar correndo no cômodo. O desenrolar do acontecimento prossegue no próximo capítulo, denominado de “Segundo impulso”. Bentinho pensa em assassinar o menino com o café envenenado.

Inclinei-me e perguntei a Ezequiel se já tomara café.

- Já, papai; vou à missa com mamãe.

- Toma outra xícara, meia xícara só.

- E papai?

- Eu mando vir mais; anda, bebe!

Ezequiel abriu a boca. Cheguei-lhe a xícara, tão trêmulo que quase a entornei, mas disposto a fazê-la cair pela goela abaixo, caso o sabor lhe repugnasse, ou a temperatura, porque o café estava frio... Mas não sei que senti que me fez recuar. Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doidamente a cabeça do menino.

- Papai! papai! exclamava Ezequiel.

- Não, não, eu não sou teu pai! (MACHADO, 2000, p. 173).

No capítulo seguinte, Capitu chega no mesmo cômodo que ambos e observa o final da conversa entre os dois, quando Bentinho diz ao menino que não é o pai dele. Bentinho descreve-a apenas como quem parecia estar lívida, não dá maiores detalhes sobre a expressão facial de Capitu. O mesmo ocorre na minissérie, não é possível distinguir o olhar que Capitu faz, se ele dá alguma ideia de culpa, ela apenas parece mais contrariada do que no livro.

Não disse tudo; mal pude aludir aos amores de Escobar sem proferir - lhe o nome. Capitu não pôde deixar de rir, de um riso que eu sinto não poder transcrever aqui; depois, em um tom juntamente irônico e melancólico: - Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes! (MACHADO, 2000, p. 175).

A interpretação do ator na minissérie novamente dá a ideia da perturbação do personagem, pois ele, diferentemente do livro, repete a frase sobre não ser pai de Ezequiel quatro vezes e aos gritos. Nessa sequência de cenas, o narrador não aparece tanto, pois no livro ela é presentificada pelo discurso direto entre os personagens. O afastamento do narrador é maior na minissérie, pois é o ator que traz a carga dramática, sem necessidade de narração.

Na minissérie, o riso de Capitu que Bentinho não consegue descrever é mais um movimento sutil dos lábios, quase um desdém, não há propriamente riso. Ali, os mesmos capítulos foram utilizados a fim de descrever essa passagem. “A xícara de café” mostra toda angústia de Bentinho com relação à situação, quando ele coloca o veneno que havia comprado no café, e depois hesita, dizendo que é melhor esperar Capitu sair de casa com o filho.

Figura 9 – Bentinho em “A xícara de café”.



No capítulo “Segundo impulso” Bentinho pensa em matar o próprio filho, assim como no livro. Ele insiste para que o menino tome o café e, em seguida, desiste de tal ação abraçando o menino e enchendo-o de beijos, dizendo que o garoto não é seu filho.

Figura 10 – Bentinho tenta envenenar o filho, em “Segundo impulso”.



Em “Capitu que entra” existem algumas diferenças, Capitu não demonstra ar de riso na cena, como Bentinho narra no livro, e não existe narrador presente na cena da minissérie, ao contrário do livro, quando o narrador é quem descreve Capitu, seus gestos e expressões. Capitu não se sente como no livro e mantém uma postura firme durante toda a discussão, com ares de acusada, apenas nega, pega o filho e vai embora.

Figura 11 – Capitu em “Capitu que entra”.



4.3 Figuração de personagens: palavras e imagens

4.3.1 O agregado

José Dias é um personagem secundário, chamado por Bentinho de agregado, pois mora na casa de Matacavalos com a família de Bentinho, porém não possui nenhum parentesco com a família. No capítulo de sua descrição, Bentinho explica como aconteceu, por que ele mora há anos na casa de Matacavalos e tem tanto prestígio com Dona Glória.

Era nosso agregado desde muitos anos; meu pai ainda estava na antiga fazenda de Itaguaí, e eu acabava de nascer. Um dia apareceu ali vendendo-se por médico homeopata; levava um Manual e uma botica. Havia então um andação de febres; José Dias curou o feitor e uma escrava, e não quis receber nenhuma remuneração. Então meu pai propôs-lhe ficar ali vivendo, com pequeno ordenado. José Dias recusou, dizendo que era justo levar a saúde à casa de sapé do pobre. (MACHADO, 2000, p. 18).

José Dias voltou dali a duas semanas e passou a acompanhar a família. Tempos depois confessou que não passava de um charlatão. Porém, continuou na família e com o tempo foi tomando seu espaço.

Na minissérie, José Dias tem uma figuração muito próxima à do livro, porém com pequenos cortes dos trechos que o descrevem. Fica evidente na minissérie que José Dias é um boa vida, gosta de vestir-se bem e quer lucrar com certos acontecimentos, por exemplo, quando deu a ideia a Bentinho de ir estudar fora do país, evidentemente ele iria junto.

Figura 12 – José Dias chegando ao Rio de Janeiro.



4.3.2 Tio Cosme

Tio Cosme vivia com Dona Glória desde que ficou viúvo. Era advogado, e tinha o próprio escritório. O narrador descreve Tio Cosme: “Era gordo e pesado, tinha a respiração curta e os olhos dorminhocos”. (MACHADO, 2000, p. 20).

Na minissérie, Tio Cosme é descrito da mesma forma pelo narrador, porém não tem um capítulo específico para falar sobre ele, ao contrário do livro.

Figura 13 - Tio Cosme.



4.3.3 Dona Glória

O capítulo “D. Glória” fala sobre a mãe de Bentinho, explicando que ela enviuvou muito cedo, quando tinha trinta e um anos de idade.

Ora, pois, naquele ano da graça de 1857, D. Glória Fernandes Santiago contava quarenta e dois anos de idade. Era ainda bonita e moça, mas teimava em esconder os saldos da juventude, por mais que a natureza quisesse preservá-la da ação do tempo. Vivia metida em um eterno vestido escuro, sem adornos, com um xale preto, dobrado em triângulo e abrochado ao peito por um camafeu. Os cabelos em bandós, eram apanhados sobre a nuca por um velho pente de tartaruga; alguma vez trazia touca branca de folhos. Lidava assim, com os seus sapatos de cordovão rasos e surdos, a um lado e outro, vendo e guiando os serviços todos da casa inteira, desde manhã até à noite. (MACHADO, 2000, p. 21).

Quanto à minissérie, Dona Glória tem um capítulo à parte, e aparece rodeada de escravas ajudando-a a vestir-se, sempre de preto, representando o luto pela morte do marido. O narrador disserta sobre as características da mãe de Bentinho. Dona Glória na minissérie foi descrita pelo narrador assim como no livro, como uma boa mulher, bonita e ainda jovem, a narração é feita com as mesmas palavras porém com alguns cortes. As suas vestimentas, na minissérie, reforçam a ideia de riqueza.

Figura 14 – Dona Glória.



5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução de uma linguagem para outra, tradução intersemiótica, como a realizada de um romance para um texto audiovisual, é um grande desafio para os tradutores. Quando falamos de *Dom Casmurro*, trabalhamos não apenas com um dos romances mais lidos de Machado de Assis, mas também com um texto bastante lacunar, tornando ainda mais complexa a adaptação. Luis Fernando Carvalho, quando adaptou *Dom Casmurro*, dando à minissérie o nome de *Capitu*, já nos tira a ideia de uma simples releitura e nos leva a uma nova perspectiva. Isso nos remete à adaptação não somente como o ato de transportar de uma mídia a outra, mas como uma maneira específica de contar a história, dando um novo olhar e outra perspectiva, mesmo sem sair do enredo.

Quando lemos um romance, sempre, de alguma forma, construímos visualmente personagens e espaço, mas nem sempre os desenhamos em nossas mentes com todos os detalhes, até porque eles podem não ser importantes. Por exemplo, nem sempre concretizamos qual é a expressão facial dos personagens em uma cena. Já nas telas a configuração visual é imprescindível, então os autores da adaptação precisam estudar minuciosamente o texto para conseguir uma definição da figuração e da expressão dos personagens, a movimentação, o modo como olha, caminha, veste-se, etc. É preciso dar vida aos personagens e ao ambiente, de uma forma que é sempre interpretativa. No caso de *Capitu*, sem fugir do enredo, Luís Fernando Carvalho utiliza recursos para tornar a adaptação tanto legítima quanto ímpar – é a obra de Machado, mas a seu modo particular.

As modificações de Luis Fernando Carvalho, ao trazer a obra para a contemporaneidade, tem o intuito de levar o receptor a conversar com ela. Em *Capitu*, a identificação entre espectadores de televisão e texto ocorre por meio dos recursos utilizados pelos personagens, equipamentos modernos, que não existiam na época em que o livro foi escrito. Além das tatuagens e da trilha sonora, um desses recursos utilizados nas cenas é o MP3 player, mostrando ao receptor que a obra pode ser atemporal.

A minissérie *Capitu*, ao mesmo tempo em que traduz o enredo do livro, traz marcas particulares, fazendo da série uma tradução única, com características próprias, fugindo do convencional e ao mesmo tempo sem deixar de contar aquela mesma história sobre amor, ciúme e desconfiança.

Capitu surge a partir de uma interpretação de Luis Fernando Carvalho, dando vida aos personagens e um novo olhar ao enredo e ao cenário, que faz lembrar os elementos teatrais, tanto os personagens quanto o cenário, leitura essa que pode ser feita, pois no livro o narrador

cita o teatro, ele se compara muitas vezes a Otelo. Justamente por essas diferenças de cenário e de leitura da obra, Luis Fernando Carvalho optou pela escolha do título *Capitu* pelo fato de estabelecer a ideia de um diálogo com a obra original e com a personagem. Outro motivo do título foi demonstrar que a minissérie não é uma simples reprodução do original.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. 123 p.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 31^a. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. In: *Ciência e Cultura*. São Paulo. USP, 1972.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Rio de Janeiro: Globo, 2009. 2 DVDs vídeo (VHS) (300 min.: NTSC : son., color.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As séries televisivas*. 1^a. ed. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.
- FURTADO, J. A adaptação literária para cinema e televisão. Palestra na 10^a Jornada Nacional de Literatura, de 29 de agosto de 2003. Casa de cinema de Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>>. Acesso em: 8 set. 2015.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciane Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LUZ, Cristina Rego Monteiro; SANTOS, Pablo Victor Fontes. *História da Televisão: do Analógico ao Digital*, [S.l]: Invocom, Vol. 4. n° 1, 2013. Disponível em: <<http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/inovcom/article/viewFile/1599/1567>>. Acesso em: 10 maio. 2016.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1999. 85 p.
- STAM, R; RAENGO, A. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005.
- MACHADO, Irene. Por que se ocupar dos gêneros? *Revista Symposium*, Ano 5, n° 1, janeiro-junho 2001. Disponível em: <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3194/3194.PDF>>. Acesso em: 8 jun. 2016.
- QUE conceito. *Site e dicionário online*. Disponível em: <<http://conceito.de/televisao>>. Acesso em: 22 maio 2016.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

TAVARES, Hênio. Teoria Literária. 4. ed. [S.l.]: Bernardo Alves,1969.

TODOROV, Tzvetan. Os gêneros do discurso. Tradução Ana M. Leite. Lisboa: Edições 70, 1981.