

Diálogo e ruptura: o processo da hibridação entre as linguagens na criação da microssérie *Capitu*

*Graziela Soares Bianchi*¹ e *Adriana Pierre Coca*²

1 Docente nos cursos de mestrado e graduação em Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Integrante do Grupo de Rádio e Mídia Sonora do Intercom e do Grupo de Pesquisa Processocom da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. graelbianchi@yahoo.com.br

2 Doutoranda da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na linha de Pesquisa Cultura e Significação. Integrante do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e do Grupo de Pesquisa Processocom da Universidade do Vale dos Sinos. pierrecocha@hotmail.com

Resumo

Este trabalho discute o processo de criação da microssérie *Capitu* (2008), da TV Globo, sob a égide do hibridismo entre as linguagens. Partimos do pressuposto de que uma adaptação literária para o audiovisual é, sobretudo, uma “prática intertextual” (COLLIGTON, 2009; DICK, 1990; STAM, 2000). Observa-se que, ao fazer a releitura do romance *Dom Casmurro* para a televisão, o diretor Luiz Fernando Carvalho uniu, de maneira inovadora, referências do cinema, do teatro, da ópera e dos balés impressionistas. E, ao articular o espaço-tempo com elementos dos séculos XIX e XXI, subverteu o cronotopo (BAKHTIN, 2003). Esse é um dos elementos de *Capitu* que conduz à desconstrução da maneira convencional de produzir e contar histórias seriadas na televisão.

Palavras-chave

Hibridismo, adaptação televisual, microssérie *Capitu*.

Abstract

This paper discusses the process of creating the series *Capitu* (2008), broadcasted by the network TV Globo, under the aegis of hybridism among languages. We assume that a literary adaptation for audiovisual media is primarily an “intertextual practice” (COLLIGTON, 2009; DICK, 1990; STAM, 2000). We observed that, by adapting the novel *Dom Casmurro* for television, the director Luiz Fernando Carvalho has united, in an innovative way, references from cinema, theater, operas, and from impressionist ballets. And, by articulating space and time with elements of the XIX and XXI centuries, he subverted the chronotope (BAKHTIN, 2003). This is one of the elements of *Capitu* that leads to the deconstruction of the conventional way of producing and telling serial stories on television.

Keywords

Hybridism, televisual adaptation, *Capitu* series.

Por que *Capitu*?

A ficção está se reinventando. Em grande medida, isso também se deve à profusão de distintas maneiras de ver e produzir televisão, sobretudo por conta do cenário transmidiático em desenvolvimento na atualidade que, de maneira crescente, solicita uma TV que possa ser encontrada em diferentes telas, como o celular e o computador, além do aparelho tradicional. É um reflexo proporcionado pelo casamento da televisão com as novas mídias, pensando também, de maneira especial, na potencialização de uso e alcance das redes sociais (GÓMEZ; LOPES, 2012).

O principal produto de ficção televisual brasileiro ainda é a telenovela, que, como “narrativa sobre a nação” (LOPES, 2003, p. 26), também está se reconfigurando. No entanto, para o caminho descrito pela investigação desenvolvida, elegemos, como objeto referencial de estudo, a minissérie. Do ponto de vista estrutural, isso decorre da percepção das minisséries como produtos mais completos na dramaturgia, já que, quando vão ao ar, seus conteúdos estão praticamente prontos e, por isso, sofrem menor influência do *merchandising* comercial comum às telenovelas; esse é um dos motivos que possibilita maior “liberdade” aos criadores (BALOGH, 2002). Balogh acrescenta ainda que “a minissérie pode se tornar um espaço para testar os limites do televisual e enfrentar o desafio de inovar a linguagem ou de ultrapassar as próprias servidões da linguagem televisual” (Ibid., p. 127).

Nessas condições, torna-se mais fácil tanto construir uma obra de caráter mais autoral experimentar textos mais poéticos, que permitam “convidar” o telespectador à imaginação. São poéticos pois prevalece neles a função poética da linguagem, centrada na mensagem, como definida pelo linguista Roman Jakobson (2005) no ensaio *Lingüística e Poética*.

Nosso *corpus* de pesquisa, a minissérie *Capitu*, oferece uma narrativa construída com referências apropriadas de muitas outras linguagens, como o cinema, a ópera e o teatro, de maneira que é perceptível o seu trilhar pelo

caminho da poesia. Cabe ressaltar também o interesse relacionado ao fato de *Capitu* ser uma produção em sintonia com o tempo presente, que buscou formas de estabelecer diálogos com a criação de conteúdos voltados para a internet.

Capitu foi ao ar em cinco capítulos, transmitidos entre os dias 9 e 13 de dezembro de 2008, às 23 horas. A terminologia “microssérie” foi adotada pela TV Globo para se referir aos formatos televisuais que compreendem histórias de ficção seriadas em poucos capítulos. É por isso que vamos nos referir à produção como “microssérie”, derivação de “minissérie”. *Capitu* nasce também para prestar uma homenagem. A produção fez parte das comemorações do centenário da morte do escritor Machado de Assis e foi baseada no romance *Dom Casmurro*, uma das obras mais reconhecidas da literatura brasileira, lançada em 1899.

Luiz Fernando Carvalho dirigiu e assinou o texto final, ao lado de Euclides Marinho. Carvalho é um realizador que transita entre o cinema e a televisão, e sempre esteve à frente de projetos pouco convencionais para a TV, como a minissérie *Hoje é dia de Maria*³, de 2005, que foi ao ar em duas temporadas que misturaram folclore, teatro e muitos elementos simbólicos, sendo inspirada no texto do dramaturgo Carlos Alberto Sofredini; e *A pedra do reino*⁴, de 2008, uma homenagem aos 80 anos de Ariano Suassuna. *A pedra do reino* e *Capitu* fazem parte do Projeto Quadrante, proposto por Luiz Fernando Carvalho à TV Globo, e que tem como objetivo traduzir – ou, talvez seja mais adequado dizer “recriar” – obras da literatura brasileira, com elenco e mão de obra dos lugares onde as produções seriam gravadas, além dos atores da emissora. As outras duas obras

3 *Hoje é dia de Maria*, primeira jornada, foi ao ar pela TV Globo de 11 a 21 de janeiro de 2005 e a segunda jornada de 11 a 15 de outubro de 2005. A minissérie misturou a linguagem do teatro de bonecos à linguagem do vídeo e também fez uso de animação gráfica. Todas as cenas foram gravadas em um Domus, uma espécie de cúpula que abrigou um cenário em 360° chamado “ciclorama”. Em seu interior, as imagens foram pintadas à mão. Tanto o cenário quanto o figurino foram produzidos a partir de material reciclado.

4 A minissérie *A pedra do reino* foi baseada no livro *O Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, sendo uma coprodução da TV Globo com a produtora independente “Academia de Filmes” e foi rodada em 16 mm, só depois finalizada em alta definição. As filmagens aconteceram em Taperoá, na Paraíba.

planejadas para serem produzidas ainda não saíram do papel, sendo elas: *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum e *Dançar Tango em Porto Alegre*, de Sérgio Faraco⁵.

O romance *Dom Casmurro* já foi adaptado para o cinema como *Capitu*, em 1968, filme dirigido por Paulo César Saraceni e escrito por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Sales Gomes, sendo também adaptado em 2003 como o longa-metragem *Dom*, dirigido e roteirizado por Moacyr Góes.

Na TV, é a primeira vez que *Dom Casmurro* renasce, embora os temas adaptados da literatura sejam recorrentes nas minisséries. No caso de *Capitu*, o diretor diz, em entrevista apresentada nos extras do DVD da microssérie, que a proposta foi estabelecer um diálogo com a obra literária, e não adaptá-la exatamente para a televisão. A opção por não usar o mesmo título do livro foi um dos recursos para mostrar isso.

Carvalho ressalta ainda que não acredita em adaptações, porque, em sua percepção, elas são um “achamento da obra, o assassinato do texto original”. Assim, “a ideia da aproximação ficaria ainda mais clara, revelando não se tratar apenas da transposição de um suporte para outro e sim, de um diálogo com a obra original” (CARVALHO, 2008/2009).

Como observa Bernard Dick (1990), toda adaptação literária é uma releitura, uma recriação da obra original; é evidente a existência de um diálogo entre elas, mas a tradução “fiel” é impossível. Ao corroborar com Dick, o professor Robert Stam (2000), da Universidade de Nova York, reflete sobre as adaptações da literatura para o cinema e afirma que uma adaptação literária se faz com várias referências intertextuais, resultando em outro texto “transmutado” ou “recriado”. Devemos esclarecer que o prefixo “trans” enfatiza a mudança e o prefixo “re” a função recombinante da adaptação.

A leitura apresentada neste trabalho parte da perspectiva da adaptação como uma “prática intertextual” (COLLIGTON, 2009; DICK, 1990; STAM, 2000). Um texto é visto como “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se

5 Mais informações disponíveis no site do Projeto Quadrante.

contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 4). A discussão proposta por Roland Barthes (2004) compreende o texto em sua etimologia; tecer, enredar e dar vida a uma rede textual de sentido nos conduz ao conceito de dialogismo. O dialogismo, como refletido por Bakhtin (2003), é o princípio constitutivo da linguagem e de todo e qualquer discurso. Esse discurso pode ser polifônico, ou seja, unir diversas “vozes sociais”.

Capitu, microssérie vista como um texto audiovisual polifônico, pode ser analisada à luz do pensamento do filósofo russo Mikhail Bakhtin. Dele emprestamos o conceito de cronotopo para analisarmos os momentos em que a narrativa rompe com a linguagem televisual convencional ao misturar temporalidades e linguagens e expor uma estética muito particular até então inédita na TV brasileira e, dessa forma, inovar e renovar a linguagem televisual.

Como referencial teórico, além do conceito de cronotopia de Bakhtin, também utilizamos como suporte principal as discussões de Arlindo Machado (2010) sobre o hibridismo entre as linguagens. O questionamento que se impõe ao longo das reflexões acerca do objeto e seus desdobramentos é: como foram articuladas as relações intertextuais no processo de recriação do romance *Dom Casmurro* para a televisão, ou seja, na produção da microssérie *Capitu*, que a caracteriza como um produto híbrido?

Nesse percurso, vamos contextualizar brevemente o caminho da convergência das mídias. Seguimos com a análise de cenas, apontando os aspectos intertextuais da microssérie e as particularidades do processo de criação proposto por Luiz Fernando Carvalho, momento em que associamos a produção ao conceito de dialogismo e cronotopo e observamos como se configura e se processa o a ruptura com a narrativa ficcional televisual convencional.

O contexto, o diálogo e a ruptura

Recorremos a Arlindo Machado para traçar um breve histórico sobre a convergência e a divergência das artes e dos meios. Machado (2010) usa a metáfora

dos círculos com núcleos duros para pensarmos as especificidades de cada linguagem. Entre as décadas de 1950 e 1980, era muito mais fácil discernir cada meio “em função da sua especificidade”. Nesse momento, não havia, de maneira evidente, a troca de experiência entre os produtores de cinema, vídeo, TV e fotografia, embora a aproximação entre as linguagens seja inegável desde seus primórdios. Até o fim dos anos 1980, como sinaliza Ivana Bentes (2003), a discussão ainda girava em torno da arrogância dos cineastas em provar a superioridade da sétima arte em relação ao vídeo, mas já chegava o momento em que se tornava impossível não assumir que culturas e linguagens se mesclam e que “os processos de hibridização podem favorecer uma convivência mais pacífica entre as diferenças” (MACHADO, 2010, p. 64).

Arlindo Machado, no livro *Pré-cinemas & pós-cinemas*, usa a expressão “mestiçagem das imagens” para falar do processo de configuração híbrida envolvendo fluxos de imagens sobrepostas que exigem reflexos rápidos do receptor para que ele possa apreender as conexões. Para Raymond Bellour (1997), isso seria uma poética das imagens, em que as fronteiras formais e materiais se dissolvem. De acordo com Machado, “As imagens são compostas agora com base em fontes as mais diversas: parte é fotografia, parte é desenho, parte é vídeo, parte é texto produzido por geradores de caracteres e parte é modelo gerado em computador” (Ibid., p. 216).

Várias composições de imagens em *Capitu* nos remetem a essa mistura (Figuras 1, 2, 3, 4), tudo está ali integrado, e exemplificam o conceito de entre-imagens lançado por Bellour para explicar o diálogo entre o cinema e as imagens eletrônicas e digitais.



Figuras 1 e 2: Frames do DVD *Capitu*



Figuras 3 e 4: Frames do DVD *Capitu*

Capitu remete ao questionamento de Machado (2011) em relação ao conceito de plano de câmera. Originalmente, o plano tem uma função de ordenamento; a maneira como se organizam os planos em um filme conduz o olhar do espectador, sugerindo uma determinada leitura. Mas esse conceito, que vem do cinema tradicional, se torna inadequado quando os meios audiovisuais começam a fazer uso de um plano híbrido, como os trabalhos de Peter Greenaway e do filme *Prosperos's Book*, de 1991, traduzido como *A última tempestade*, em que o cineasta se utiliza de recursos multimidiáticos para traduzir a obra do escritor e dramaturgo William Shakespeare.

Arlindo Machado afirma que, nesse imbricamento dos meios, às vezes é impossível “[...] classificar um trabalho em categorias como cinema, vídeo, televisão, computação gráfica ou seja lá o que for. Talvez seja melhor falar simplesmente de cinema, no sentido expandido de *kínema* - ématos + *gráphein*, ou seja, a ‘arte do movimento’” (MACHADO, 2011, p. 196).

Machado está resgatando um conceito cunhado pela primeira vez em 1970, no livro *Expanded Cinema*, de Gene Youngblood, que, para o autor, foi um dos primeiros a pensar na convergência dos meios. Segundo Youngblood, a escritura do movimento, na etimologia da palavra “cinema”, inclui todas as formas de expressão baseadas no movimento. Dessa forma, a televisão também é cinema, e o vídeo e a multimídia também. É por isso que Machado reflete sobre a possibilidade da cinematografia estar ou não estar vivendo uma nova ruptura em sua história, dessa

vez para se transformar, efetivamente, no cinema “expandido” ou simplesmente no “audiovisual” (YOUNGBLOOD apud MACHADO, 2010).

Portanto, hoje, o que vemos é uma remodelação dos meios em formatos híbridos. Na discussão de Jay David Bolter e Richard Grusin no livro *Remediations: understanding new media* (2000), os autores batizam esse processo de “remediation” (“remediação”), lembrando que, para um novo meio existir, ele não abandona os anteriores, mas os incorpora. O exemplo mais evidente desse processo é o que se pode observar no funcionamento do computador, bem como dos outros dispositivos com funções semelhantes: podem unir música, fotografia, vídeo e televisão.

As narrativas ficcionais televisuais, por exemplo, extrapolam o conteúdo para o qual foram criadas; são divulgadas e arrebanham fãs por meio de histórias e informações muitas vezes só lançadas pela internet, como foi o caso do seriado norte-americano *Lost*⁶.

Em 2010, a TV Globo, principal produtora e exibidora de ficção do Brasil, criou o Departamento Transmídia, que conta com profissionais exclusivamente dedicados à relação dos seus produtos com as outras mídias. Mais do que isso, a partir desse momento, surgiu um novo profissional na televisão, o produtor de transmídia, quem se responsabiliza, entre outras funções, pela produção de conteúdo para os blogs das personagens ficcionais das tramas⁷.

As narrativas ficcionais televisuais já existem em outras plataformas. Isso quer dizer que a televisão continua funcionando em sua especificidade; as

6 *Lost* foi ao ar pela emissora americana ABC de 2004 a 2010 e contou com uma narrativa complexa que uniu duas histórias paralelas, uma delas centrada na vida dos mais de 40 sobreviventes de um desastre aéreo, que os isola em uma ilha localizada em algum lugar do Oceano Pacífico; e outra com as histórias de vida dos protagonistas antes do acidente. Seu diferencial foram as estratégias de transmídiação na internet, que funcionaram como aliadas para a manutenção da atmosfera misteriosa que envolvia as histórias. Muitas informações contendo pistas sobre os segredos das personagens eram lançadas só na rede, que se tornou uma extensão da narrativa televisual.

7 Informações obtidas durante apresentação de Alex Medeiros, responsável pelo Departamento Transmídia da TV Globo, durante III Encontro OBITEL – Encontro Nacional de Pesquisadores de Ficção Televisiva, nos dias 21 e 22 de novembro de 2011, em São Paulo.

novelas, as mini e microsséries continuam sendo produzidas e exibidas na TV, mas não só. Jenkins (2009) chama de “transmídiação” esse universo ficcional que extrapola a TV, sendo a internet seu terreno mais fértil – afinal, é multimídia.

Sobre a convergência dos meios, Henry Jenkins (2009) a define como “um fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação” (p. 29). A transmídiação, de acordo com o mesmo autor, é o processo de transposição de narrativas ficcionais além dos limites do suporte para o qual foram criadas, dando novos contornos à relação do consumidor com o universo ficcional. Cada suporte deve ser capaz de articular a narrativa de maneira distinta, mas a ponto de complementar as demais plataformas, isto é, as narrativas transmídias envolvem universos ficcionais que podem ser compartilhados em diferentes meios. O termo é uma associação à expressão *transmedia storytelling* do inglês (JENKINS, 2009).

Capitu também estabeleceu um diálogo com a internet. O foco foi atrair, especialmente, o público jovem, que, entre as várias práticas executadas em ambiente digital, costuma fazer *downloads*, em grande parte das vezes gratuitos, de séries de TV disponíveis na rede. O site oficial interativo da minissérie “convidava” o internauta a participar de uma leitura coletiva da obra de Machado de Assis. Era possível entrar no site, escolher um trecho de *Dom Casmurro*, gravá-lo e compartilhá-lo. A iniciativa ganhou o nome de “Projeto Mil Casmurros” e conquistou o Leão Relações Públicas no Festival Internacional de Publicidade em Cannes, na categoria Novas Mídias.

Outros diálogos observados em *Capitu* estabelecem relações de intertextualidade por meio de citações claras, como é o caso do filme *Othello* (1952), de Orson Welles. Algumas cenas originais aparecem aos 32 minutos do último capítulo, quando Bentinho vai ao cinema. No entanto, a intertextualidade por alusão, assim classificada por Fiorin (2008), aparece mais vezes, como nas referências ao cinema mudo feitas por meio da trilha sonora, das cenas em preto e branco e das cartelas na forma de intertítulos e legendas. A microssérie também

resgata o espaço cênico do teatro. Como em uma espécie de metalinguagem, revela os cenários, as luzes, as paredes descascadas, como se propositalmente quisesse revelar os bastidores.

Capitu teve um orçamento de cinco milhões de reais, valor relativamente modesto para uma adaptação audiovisual de uma obra literária no formato de minissérie. A produção foi gravada no prédio do Automóvel Clube do Brasil, no centro do Rio de Janeiro, em um grande galpão abandonado (Figuras 5, 6, 7). O cenário mínimo nos faz lembrar o filme *Dogville* (2003), dirigido por Lars von Trier. O longa-metragem também apresenta um cenário sucinto e foi todo rodado em um galpão na Suécia. Lars von Trier, assim como Luiz Fernando Carvalho, pode ser considerado como um dos “inventores” do audiovisual, avesso às convenções.



Figuras 5, 6 e 7: Frames do DVD *Capitu*

A luz, o figurino e os objetos de cena foram planejados para dar a esse vasto ambiente o que chamam de “tom operístico”⁸. Segundo a figurinista Beth Filipeck, a primeira orientação que recebeu do diretor Luiz Fernando Carvalho foi a de não perder a essência teatral que existe na obra literária, e a de unir as referências do século XIX com elementos da contemporaneidade. Ela fez mais do que isso: traduziu a ambiguidade das personagens, usando referências da arte impressionista. Em resumo, “[...] trouxe toda a teatralidade dos balés impressionistas e escolhi tecidos

8 Informações do site oficial. Disponível em <http://capitu.globo.com/>. Acesso em: 23 mai. 2012.

que simbolizassem essa atmosfera⁹. Não é à toa que semelhanças com as telas do pintor Edgar Degas¹⁰ podem ser percebidas nos trajes de cena, sobretudo, nos vestidos e adereços de Capitu (Figuras 8, 9, 10 e 11).



Figura 8: Frame do DVD *Capitu*



Figura 9: Bailarinas em Azul
(Edgar Degas, 1895)



Figura 10: Bailarinas em Rosa (adaptado
de Edgar Degas, 1880-85)



Figura 11: Frame do DVD *Capitu*

As cores dos trajes refletem as emoções das personagens. Uma das ousadias em relação ao figurino foi a da mudança da cor do vestido de Capitu durante uma mesma cena. Bentinho e Capitu, ainda adolescentes, correm um atrás do outro, em tom de romance e brincadeira, o vestido branco desaparece e a sequência de

9 Idem nota 8.

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

imagens se desenrola com *Capitu* usando um vestido na cor de pitanga. No entanto, a mudança é quase imperceptível ao telespectador, logo, o narrador anuncia “e fez-se cor de pitanga” após um close da personagem envergonhada com a situação.

Outro elemento visual nos permite vislumbrar mais um diálogo entre *Capitu* e o cinema: os textos que vão sendo escritos na tela fazem referência a uma obra de Peter Greenaway. As imagens de *Capitu* (Figuras 15, 16, 17) são semelhantes as do filme *The Pillow Book*, ou *O Livro de Cabeceira*, de 1996, que une pintura ideográfica, cinema e teatro (Figuras 12, 13, 14). Nele, a personagem principal, Nagiko, cultiva a escrita em seu próprio corpo.



Figuras 12,13 e 14: Frames do filme *O Livro de Cabeceira*



Figuras 15, 16 e 17: Frames do DVD *Capitu*

Os exemplos acima são adequados para apontar as relações de dialogismo (BAKHTIN, 2005) estabelecidas e mostrar como essa articulação possibilitou a construção de uma linguagem híbrida.

As interações dialógicas se constituem por diferentes discursos, como sinaliza Bakhtin (2005), e podem funcionar como procedimentos estéticos que, por meio de um processo de recombinação de diferentes enunciados, tecem um novo texto. Todo conceito refletido pelo pensador russo está organicamente associado ao mundo e é construído pela enunciação e pelo discurso. Sendo

assim, o cronotopo também é pensado a partir das relações sociais. Para Bakhtin (1981), as categorias espaço e tempo são inseparáveis; tal fato nos revela a representação do mundo. É o autor que cria o conceito de cronotopo, das palavras gregas: *crónos* (tempo) e *tópos* (espaço).

As memórias de Dom Casmurro começam a ser contadas em “uma célebre tarde de novembro” (ASSIS, 2012) de 1857, na cidade do Rio de Janeiro, e, nesse percurso, tem-se vários momentos em que o Bentinho jovem se encontra com o adulto. Um exemplo claro da subversão do cronotopo, como refletido por Bakhtin.

Em uma dessas cenas vê-se que a emoção do primeiro beijo em Capitu deixa Bentinho desconcertado, e então ele corre, ofegante. Quando para de correr, o Bentinho adulto chega a tocá-lo (Figura 18). Outro exemplo disso é a cena em que Dom Casmurro segue a trilha de giz deixada por Capitu ainda menina (Figura 19).



Figuras 18 e 19: Frames do DVD *Capitu*

Em outro momento, o casal de adolescentes conversa em frente ao portão da casa de Capitu; vemos as personagens deitadas no jardim desenhado de giz no chão. O *flashback* revela Dom Casmurro observando os dois, com lágrimas nos olhos, deixando cair um lenço, que é alçado no ar por Capitu (Figuras 20 e 21).



Figuras 20 e 21: Frames do DVD *Capitu*

É nesse sentido que passado e presente contracenam, e há uma subversão do cronotopo, porque as duas temporalidades não só dialogam por meio de *flashbacks*, mas estão em cena, ao mesmo tempo, uma vez que o cronotopo “[...] é uma categoria conteudístico-formal, que mostra a interligação fundamental das relações espaciais e temporais representadas nos textos, principalmente literários” (FIORIN, 2008, p. 134).

No conceito de cronotopo de Bakhtin (1981):

A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo do real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores. Esse processo de troca é sem dúvida cronotópico por si só: ele se realiza principalmente num mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação. Pode-se mesmo falar de um cronotopo criativo particular, no qual ocorre essa troca da obra com a vida e se realiza a vida particular de uma obra. (p. 254, tradução nossa)¹¹.

11 Trecho original: “The work and the world represented in it enter the real world and enrich it, and the real world enters the work and its world as part of the process of its creation, as well as part of its subsequent life, in a continual renewing of the work through the creative perception of listeners and readers. Of course this process of exchange is itself chronotopic: it occurs first and foremost in the historically developing social world, but without ever losing contact with changing historical space. We might even speak of a special *creative* chronotope inside which this exchange between work and life occurs, and which constitutes the distinctive life of the work”.

Em *Capitu*, a confusão usual de tempos e espaços é proposital e conduz à inquietação em vários momentos. No início do primeiro capítulo, Bentinho conversa com um desconhecido no trem; usando cartolas e fraques, eles se sentam ao lado de usuários com roupas do século XXI (Figuras 22 e 23). Logo depois, quando o narrador explica porque ganhou a alcunha, vislumbramos o rapaz sendo fotografado por diversas câmeras digitais (Figura 24).



Figuras 22, 23 e 24: Frames do DVD *Capitu*

Aos poucos, outros objetos de cena entram no ar como se fizessem parte da época em que se passa a história, o século XIX: os aparelhos de MP3 que reproduzem músicas digitalmente na cena do baile, o celular que Dom Casmurro atende, os atuais táxis amarelos do Rio de Janeiro por entre os quais ele anda e o elevador panorâmico em que conversa com o amigo Escobar¹², com vista para a Ponte Rio-Niterói, inaugurada somente em 1974. Esses são apenas alguns dos elementos que propiciam esse tipo de observação.

A ambiguidade da diegese está na mistura dos muitos elementos do século XXI incorporados à narrativa do século XIX, todos apontando para uma subversão clara do cronotopo estabelecido no romance *Dom Casmurro*. No entanto, tais transgressões, que aparecem de maneira desconcertante, funcionam como um recurso estético diferenciado na adaptação televisual. Portanto, o mundo, reconhecível por meio do cronotopo, se embaralha quando há a subversão.

Está evidente que as construções do tempo e do espaço nos permitem identificar determinados modelos de manifestações culturais de uma sociedade;

12 Esta cena não foi exibida na TV, consta apenas na versão apresentada no DVD da obra.

só que o mundo imaginável ganha ampla licença poética quando o retrato histórico se mescla à outras épocas e revela mundos possíveis.

A estratégia de adaptação de Carvalho atualizou o romance, ao mesmo tempo em que preservou o espaço-tempo da época. Soube fazer escolhas de criação que permitiram a hibridação de discursos, mantendo a literalidade de diálogos e narração. O resultado: uma sintonia entre os séculos XIX e XXI que provoca inquietação e reflexão.

A proposta da microssérie é subversiva, por construir uma narrativa que possibilita uma cadeia de significados e que até mesmo choca o telespectador acostumado com adaptações que funcionam como retratos de uma época. Da maneira como foi produzida, *Capitu* rompeu com algumas das características das narrativas ficcionais clássicas da TV, que são: a linearidade, a busca pela fidelidade histórica e o uso convencional dos planos de câmera (matriz da arte cinematográfica), a serialização, as histórias padronizadas, geralmente com dois ou mais eixos dramáticos e com ganchos causais, muitas vezes previsíveis (BALOGH, 2002; MACHADO, 2009).

Referências

ASSIS, M. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BAKHTIN, M. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BALOGH, A. M. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: EDUSP, 2002.

BARTHES, R. (Org.). A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELLOUR, R. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.

BENTES, Y. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, A. (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú cultural, 2003.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

CAPITU. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2008-2009. 1 DVD.

Capitu entra no ar com figurino lúdico. *Terra*, São Paulo, 29 nov. 2008. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/gente/noticias/0,,OI3569369-EI13419,00-Capitu+entra+no+ar+com+figurino+ludico.html>>. Acesso em: 18 de ago. 2012.

CARVALHO, L. F. (Org.). *O processo de criação de Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

COLLINGTON, T. Uma abordagem bakhtiniana para os estudos da adaptação. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, set-dez, 2009.

DEGAS, E. *Bailarinas em rosa*, 1980-85. Disponível em: <<http://www.canvasreplicas.com/images/Dancers%20in%20Pink%20Edgar%20Degas.jpg>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

DEGAS, E. *Bailarinas em azul*, 1895. Disponível em: <<http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/15/1527/YTXBD00Z/posters/edgar-degas-bailarinas-de-azul-c-1895.jpg>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

DICK, B. F. *Anatomy of film*. 2. ed. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1990.

DOGVILLE. Dirigido por Lars von Trier. Dinamarca: Lions Gate Entertainment; California Films, 2003.

FIDLER, R. *Mediamorfosis*. Barcelona: Granica, 1997.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

GÓMEZ, G. O.; LOPES, M. I. V. (Orgs). *Transnacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos: anuário Obitel 2012*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: *Lingüística e Comunicação*. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LIVRO DE CABECEIRA, O. Direção de Peter Greenaway. Baseado no livro de Sei Shonagon. Holanda: Kasander & Wigman Productions, 1996.

LOPES, M. I. V. A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 25, jan-abr, 2003.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. 5 ed. São Paulo: Senac, 2009.

_____. *Arte e mídia*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 6 ed. Campinas: Papirus, 2011.

MANNERING, D. *Vida e obra de Degas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

OTHELLO. Produção e direção de Orson Welles. Estados Unidos: Mercury Productions Inc. e Les Filmes Marceau, 1952.

Projeto Quadrante. Disponível em: <<http://quadrante.globo.com/>>. Acesso em: 3 nov. 2012.

STAM, R. *A literatura através do cinema*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

_____. *Beyond fidelity*. In: NAREMORE, J. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.

ÚLTIMA TEMPESTADE, A. Direção de Peter Greenaway. Baseado na peça de William Shakespeare. Reino Unido: Allarts, 1991.

YOUNGBLOOD, G. *Expanded cinema*. Nova Iorque: E. P. Dutton & Company, Inc., 1970.

submetido em: 15 jan. 2015 | aprovado em: 15 mai. 2015