

***Capitu*: a cultura híbrida e a liquidez pós-moderna em um olhar**

***Capitu*: la cultura mestiza y la liquidez posmoderna en un vistazo**

***Capitu*: the hybrid culture and postmodern liquidity at a glance**

Claiton César <sup>1</sup>

Anderson Lopes da Silva<sup>2</sup>

**Palavras chave:**

*Capitu*

hibridização cultural

Pós-modernidade

Televisão

**Resumo:**

Este trabalho apresenta a microssérie *Capitu* (2008), exibida na Rede Globo, a partir de dois vieses: a hibridização da cultura e a liquidez pós-moderna que envolvem os bens simbólicos e midiáticos atuais. A discussão apresenta uma análise desta ficção seriada televisiva e, traz como conclusão, a resignificação de variados elementos do campo estético e da cultura televisiva.

**Resumen:**

Este artículo presenta la micro-serie *Capitu* (2008), exhibida en la Rede Globo, a partir de dos puntos de vista: la hibridación de la cultura y la liquidez posmoderna de los medios simbólicos y actuales. La discusión presenta todavía un análisis de esta ficción televisiva y, llega a la conclusión, que hay un replanteamiento de diversos elementos del campo estético y de la cultura televisiva.

**Palabras clave:**

*Capitu*

Hibridación cultural

Posmodernidad

Televisión

**Keywords:**

*Capitu*

Cultural hybridization

Postmodernity

Television

**Abstract:**

This paper presents the *Capitu* (2008), micro-series shown on Rede Globo, from two views: the hybridization of culture and postmodern liquidity in currents media and symbolic goods. The discussion presents an analysis of this serial drama and concludes that the process of reframing of various elements of the aesthetic field and television culture happens.

## **Capitu: a cultura híbrida e liquidez pós-moderna em um olhar**

### **Introdução**

Mais do que suscitar a dúvida em seus leitores, a personagem machadiana Capitu, de *Dom Casmurro*, agora fornece outros elementos de reflexão e deleite aos espectadores que consomem a microssérie que leva o seu nome como título. A adaptação literária para o campo televisivo foi a causadora de um novo olhar para a personagem, seus pares de relacionamento na trama, o enredo e os elementos narrativos que fornecem o clima inebriante da história.

Neste artigo, pretendemos discutir a microssérie *Capitu*, exibida em 2008 pela Rede Globo, por caminhos que levam ao debate acerca das culturas híbridas e da liquidez pós-moderna nos processos de produção, exibição e consumo de bens midiáticos. Uma discussão a nível teórico, já que a inexistência de um estudo de recepção impede maiores apontamentos acerca da forma como o produto ficcional televisivo chegou até a sua audiência.

Dessa forma, o trabalho inicia suas reflexões apresentando uma conceituação teórica acerca do entendimento que se tem do termo cultura. Um entendimento amplo e que necessita ser delimitado para que a discussão ocorra num plano mais satisfatório e condizente com o espaço de um artigo teórico. Ainda sobre este campo cultural, os aspectos relativos à hibridização da cultura na mídia também são levados em consideração apresentando um dos destaques deste conceito: o fim dos pares fixos de oposição entre cultura erudita, massiva e popular. Isto é, uma concepção de cul-

tura marcada intimamente por um desmoronamento das categorias.

O artigo prossegue pela discussão acerca das noções de modernidade, pós-modernidade e também posteridade, apontando visões que dialogam com a hibridização cultural. Já ao fim, retoma o tema da cultura e a sua especificidade no campo da televisão para discutir como os produtos ficcionais, por exemplo, são lidos por teóricos e pela Academia.

Cabe, dessa maneira, uma reflexão acerca dos estudos em ficção serializada televisiva logo neste espaço introdutório. Ou seja, discutir de que forma estes estudos permeiam a produção científica comunicativa. Não que o estudo da tele-dramaturgia seja algo do contemporâneo e que agora (e só agora) a Comunicação Social e as áreas afins se atentaram para a importância dela. Pelo contrário: tudo o que já foi feito no campo – tanto nas pesquisas sobre o produto, sobre a mensagem e as poucas produções sobre a recepção – é de uma valia incomensurável. Entretanto, a discussão da telenovela segue tímida, mas com potenciais grandes de proficuidade nas pesquisas que estão sendo desenvolvidas.

Para se ter ideia, o Centro de Estudos de Telenovela (CETVN), da ECA-USP, é um dos raros grupos de pesquisa que tenta, desde 1992, se firmar no campo comunicativo, antropológico, cultural, social e político-educacional que se interessa em trabalhar com a telenovela de modo científico, com rigor acadêmico e, junto ao OBITEL (Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva), com eventos de expressividade e visibilidade internacional.

Mas exemplos como o do CETVN ainda são poucos e dispersos pelo campo comunicacional. O NEFICS (Núcleo

de Estudos em Ficção Seriada), criado no primeiro semestre de 2013, é um desses exemplos de grupo de pesquisa que tenta, mesmo com dificuldades, trilhar caminhos que levem à discussão do caráter formal e estética da telenovela. Sendo uma iniciativa do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPR, o NEFICS também se volta para as investigações acerca da ficção seriada brasileira, latino-americana e a advinda de outros países.

Por isso, é partindo destas reflexões, que o trabalho apresenta a visão de uma liquidez pós-moderna que ganha força para explicar assuntos relacionados, por exemplo, à individualidade contemporânea e à fragmentação do indivíduo, o fim das grandes narrativas ideológicas, entre outros aspectos ligados ao campo das produções midiáticas. E *Capitu*, como aqui é mostrado, torna-se um belo exemplo de leitura destas matrizes de pensamento.

### A cultura da hibridização na mídia

O termo cultura apresenta-se como um conceito extremamente polissêmico, para fins deste estudo, usar-se-á, como definição de cultura, a formulação de Williams (*apud* MATELLART, 1999), que versa sobre o processo global por meio do qual as significações são social e historicamente construídas. Há muito tempo, teóricos e estudiosos da cultura insistem em subdividi-la em três níveis, a saber: cultura superior ou refinada; cultura medíocre e cultura brutal (SHILS *apud* MATELLART, 1999). As denominações variam conforme as circunstâncias, mas a concepção de tipologias de cultura, diferentes em expressão e em valor, persiste.

Com o amadurecimento das ciências da cultura, percebeu-se que o campo é amplo demais para ser abarcado por

um conceito único e unificante. Assim, os estudos da área passaram a trabalhar com a ideia de culturas, no plural. Conforme essa lógica, existem três tipos de cultura: erudita, popular e massiva. A primeira corresponde ao conjunto de conhecimentos acumulados e socialmente valorizados, que constituem patrimônio da sociedade (BORIO, 2008). São exemplos dela formas de arte como literatura, arquitetura e pintura.

Já a segunda pode ser entendida como folclore, uma vez que se norteia por ideais de preservação, acredita na existência de uma essência, uma autenticidade imaculada que corre risco de desagregação (MARTÍN-BARBERO, 2003). É o caso das lendas e festas religiosas. Finalmente, a cultura de massa emerge e também traz - a exemplo da popular - uma noção essencialista. Dizendo respeito às formas culturais popularizadas pela Indústria Cultural e pelos meios de comunicação de massa, ela se inscreve na lógica da economia de mercado, sendo produzida por poucos e disseminada para muitos. Como exemplo, têm-se os produtos radiofônicos e televisivos, dos quais se destaca a telenovela. Nesse contexto, o essencialismo a que se faz menção reside no modo de ver os indivíduos fruidores dessa cultura como consumidores homogêneos e manipuláveis (BORIO, 2008; MARTÍN-BARBERO, 2003).

Derivado do grego *hybris*, que significa mistura, o termo híbrido define-se como “resultante de miscigenação ou mistura que violava as leis naturais, combinado, de maneira anômala e irregular, o que é originário de espécies diversas”, ou ainda “o que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos para originar um terceiro elemento, que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas” (HOLLANDA, 2009). Normalmente, o conceito é asso-

ciado às ciências naturais, como a Biologia e a Química. No entanto, cresce o uso desse termo no campo da cultura.

É o que faz, por exemplo, García Canclini (1997). O autor recorre à palavra *hibridização* - que tem como variante o termo *hibridação* - para nomear as diversas mesclas interculturais oriundas dos choques entre a tradição, o modernismo cultural e a modernização socioeconômica. De acordo com ele “a incerteza em relação ao sentido e ao valor da modernidade deriva não apenas do que separa nações, etnias e classes, mas também dos cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam” (1997, p.18). Esse raciocínio pode ser mais bem ilustrado com a contribuição de Barthes (*apud* MATELLART, 1999), para quem os mitos só têm significado na sua combinação, de forma análoga ao DNA.

Assim, no campo cultural, a hibridização pode ser entendida como um processo de ressimbolização que conserva a memória dos objetos, mas os confronta com elementos diversos, gerando novos objetos culturais. A estes cabe tentar traduzir a cultura de origem em uma nova cultura.

Para melhor entender esse fenômeno, o termo matriz constitui elemento-chave. Ele diz respeito ao substrato constituinte dos sujeitos sociais que transparece no contexto da racionalidade instrumental (WILLIAMS *apud* MARTÍN-BARBERO, 2003) e será referido várias vezes ao longo deste capítulo.

Nesses termos, pode-se ver, nas entrelinhas da lógica capitalista, matrizes de hibridização. Para ilustrar esse cenário. Matellart (1999) explica que a alta cultura só se autoafirma assim por existirem culturas tidas como inferiores que a reconhecem como tal. Logo, per-

cebe-se que há um intercâmbio, uma negociação entre as formas distintas de cultura. Desse modo, a chamada alta cultura é formada pelas matrizes que lhe são características, mais a matriz de aceitabilidade e legitimação das culturas outras.

Em consonância com o autor, Abdala acrescenta que:

Pode-se afirmar [...] que a indústria cultural reproduz [...] mudanças que vêm ocorrendo no próprio capitalismo, que se afasta do modelo centralizador e unidirecional de produção para a produção flexível, articulada em rede. Dessa maneira, a discussão da mestiçagem (mixagem entre culturas diferentes) e hibridismo cultural leva a associar essas noções ao capitalismo informacional, tal como ele aparece no quadro geral do atual processo de mundialização da economia (*apud* BORIO, 2008, p. 23).

Quem completa o escopo é Martín-Barbero (2003). Conforme ele, a sociedade capitalista de massa age transformando o velho em novo. Este, por sua vez, é um híbrido: uma trama de matrizes de novidade com matrizes antigas que lhe permitiram, um dia, ser considerado velho. O autor vê, ainda, hibridização na mídia de massa. Aquela residiria na sofisticação dos meios de comunicação combinada com o popular contido nas mensagens que ela mesma dissemina.

### **Modernidade, posteridade e pós-modernidade**

Tão numerosas quanto as acepções em torno do tema modernidade são as incertezas sobre a existência de uma fase que lhe é posterior e, por isso, chamada de pós-modernidade. Esta monografia adota como conceito de moder-

nidade o período histórico que tem início com a queda do Império Romano do Oriente, em 1453, e vai até a eclosão da Revolução Francesa, em 1789.

Trata-se de uma época caracterizado pela crença na verdade – oriunda do Iluminismo<sup>1</sup> -, no progresso e na evolução, - marcas da Revolução Industrial -, denotando uma visão linear do tempo e da história. Como efeito, aparecem a já abordada sociedade de massas – capitalista e desigual - e a Industrial Cultural –especialmente -; além da reificação, da aceleração do consumo e de uma gama de outros fatores.

É nesse contexto que os meios de comunicação de massa passam a desempenhar um papel social fundamental. Afinal, é o conjunto deles que dá sentido ao complexo emaranhado de atores individuais, seus comportamentos e discursos, bem como às relações sociais. (MATELLART, 1999). Função que será ainda mais amplificada na chamada pós-modernidade.

Inexistente para muitos e considerada apenas um prolongamento da modernidade para outros tantos, a chamada pós-modernidade pode-ser entendida como uma quebra de paradigma. A crença na verdade, no progresso e na linearidade histórica dá lugar à incerteza e ao questionamento, num contexto de consumismo e aprofundamento das desigualdades sociais. Isto é:

[...] o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos...Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo o que é sólido se desman-

cha no ar... (MARX e ENGELS *apud* HALL, 1999, p. 14).

Trata-se de um tempo histórico marcado por dualidades e oposições binárias. Diluem-se as noções de tempo e espaço. Complexificam-se os limites entre público e privado; real e virtual; homem e máquina; nacional e mundial; local e global. A geografia mundializa-se. A economia globaliza-se. A identidade e a democracia, condicionadas à visibilidade, fragilizam a liberdade. E conectado pela grande rede denominada internet, o espaço-mundo é descentralizado.

Nos certames da cultura, as palavras de ordem são pluralidade e fragmentação. Mas a prática que impera é a da contradição De forma de resistência, a arte converte-se em elemento de integração ao sistema. De contestador, o artista transforma-se em um operário da Indústria Cultural. Por sua vez, a ideia de uma estrutura - tão propagada pela lingüística estruturalista - é substituída por a de um processo de estruturação que, na mesma medida, limita e habilita. (MATELLART, 1999). Sendo a contradição resultado da adição de elementos contrários, emerge daí, mais uma vez, o estatuto da hibridização.

Um dos melhores exemplos de manifestação cultural da pós-modernidade é o circo. Tendo raízes na cultura popular, esse espetáculo itinerante - que satiriza a ordem vigente na figura do palhaço e dá vazão ao inusitado e (por que não?) ao bizarro, com seus animais domesticados, homens animalizados e artistas onipotentes - sobrevive à contemporaneidade graças à flexibilização. Por debaixo da lona colorida opera, hoje, uma empresa comercial – baseada na divisão do trabalho e na pesquisa de mercado – que, travestida de opereta, oferece seus serviços à massa. Essa, em troca do investimento

monetário, recebe como compensação emoção, diversão e sociabilidade.

No entanto, o que garante o encanto do espetáculo é:

[...] uma lógica que articula, *de modo circense*, as contradições, as incongruências e desencontros da vida da vida diária, tais como a valorização da família e as dificuldades de mantê-la, o reconhecimento da autoridade e a desconfiança frente à polícia, as esperanças empenhada na cidade e a distribuição desigual de seus serviços, etc... (MAGNANI *apud* MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 313).

O que há no circo é contraste e contradição que - como na sociedade atual - escandalizam e assustam, mas, no fundo, divertem e se externalizam no riso e no aplauso – ainda que irônicos. É hibridização.

Ademais – e, talvez, o melhor atrativo -, é possível, à platéia, levar um pouco disso tudo para casa e acioná-lo sempre que ligar o rádio, a televisão – a que Daniel Filho chama de circo eletrônico<sup>2</sup> -; ler o jornal ou acessar a internet. Ou seja, sempre que se conectar à mídia, um circo particular, portátil e, curiosamente, popular e pós-moderno.

Com o enfraquecimento (derretimento) das instituições tradicionais – como a família, a Igreja e a escola -, a sociedade ganhou ares rarefeitos. Fluida, liquefez-se (BAUMAN, 2001) e, como já dito, rompeu paradigmas, inaugurando uma fase nova e posterior à modernidade.

Nessa sociedade pós-moderna, cabe aos meios de comunicação de massa ser o elo entre a comunidade<sup>3</sup> e a globalidade. No caso específico da televisão, a cultura audiovisual pode ser um meio

de ligação. Eles não só constituem uma caixa de ressonância da agenda do dia como, também, estruturam-na. Sob o signo do pluralismo, propõem-se a oferecer, ao Outro, dados, imagens e significados de um mundo que eles próprios ajudaram a construir (SILVERSTONE, 2005). São, às vezes, a única fonte de informação e referência de que um indivíduo dispõe (GUARESCHI & BIZ, 2005).

### A cultura televisiva

Pensar a cultura televisiva não é o mesmo que pensar em elementos culturais que constituem uma grade de programação ou fazer o exercício de buscar categorias culturais em obras cuja finalidade, mesmo não sendo a educativa, procura transmitir o entretenimento. Refletir acerca de “uma” cultura televisiva é observar na televisão (e no seu modo de produzir, nas suas mensagens e na sua recepção) como um campo social específico. Um campo social onde há uma cultura específica que lida com termos, técnicas e habilidades dignas de uma classificação à parte, isto é, uma “cultura da audiovisualidade”. Como comenta Omar Rincón (2007, p. 30), a televisão “*es cultura en sí misma más que por los contenidos ‘cultorosos’ que transmite*”.

Tal cultura da audiovisualidade pressupõe pensar em uma televisão (e, obviamente, em sua programação) de modo que as relações de poder, as trocas simbólicas, a reformulação de conceitos e paradigmas sociais, possam ser rediscutidas em um novo âmbito que não se limita à comparações entre a TV e outros meios de expressão artística. Este novo âmbito, na fala de Eugenio Bucci, implica em tratar a TV como um feito social com linguagem própria:

*La relación entre cultura y televisión, o entre arte y televisión, no será enten-*

*didada por un pensamiento crítico que concibe la existencia de obras aisladas en el interior de la programación, por más que admitamos la existencia de géneros en el interior de la TV (a título de ejemplo, la telenovela puede ser entendida como uno de los géneros posibles). Antes de los géneros, es necesario ver ese nuevo ámbito de las relaciones sociales y de las relaciones ideológicas entre los sujetos, y solo a partir de ahí gana su sentido político [...]. La cultura es una nueva cultura, configurada en un imaginário que se estructura desde un sistema de imágenes como un sistema de signos (BUCCI, 2007, p. 48).*

Da mesma forma, a busca pela compreensão de uma cultura televisiva enquanto singular deve atentar-se para as barreiras impostas por uma cultura elitista (que vê neste meio uma espécie de “perversão e medo cultural”). Perceber na TV somente um discurso leviano, debilitante e exigir que sua “reputação cultural” se modifique transmutando de códigos, linguagens e obras daquilo que é visto como importante pela cultura ilustrada é um erro que priva o entendimento das especificidades, das conversações cotidianas advindas daí e das combinações produzidas pela cultura televisiva. Omár Rincón, seguindo este raciocínio, propõe uma reflexão acerca da cultura ligando-a ao presente e àquilo que nos torna comum. Assim, diz ele, se a *“televisión es lo más común que tenemos, sus mensajes son lo más compartido que nos habita”*, então, por coerência lógica, *“habría que referirnos a la cultura como aquello que interpela de modo más contundente a una comunidad”* (RINCÓN, 2007, p. 30).

Valerio Fuenzalida, trilhando um caminho conceitual correlato, compara a cultura televisiva também ao “comum” em sociedade, mas acrescenta a TV como

espaço da cultura do cotidiano na vida nas pessoas e cita a telenovela como um gênero próprio que “ficcionaliza” o dia a dia. É este novo espaço que obriga a repensar a conceituação de cultura pela ocidentalidade racional-iluminista.

*El hogar cotidianiza la recepción de los programas televisivos y así se refuerza la percepción de la llamada Cultura de la Vida Cotidiana: esto es, la revalorización y el reaprecio del espacio-tiempo privado en el hogar y de la calidad de esa vida cotidiana* (FUENZALIDA, 2007, p. 90-91)

Por fim, Rincón (2007) elenca algumas dimensões valorativas da cultura televisiva que a solidificam enquanto parte de um conjunto simbólico e social da pós-modernidade:

1. Os conteúdos (com seus valores, saberes e conhecimentos);
2. O conhecimento da tecnologia de quem a maneja e;
3. Sua linguagem específica (com um discurso feito de planos, movimentos, edições, gêneros e formatos peculiares).

No entanto, sua assertiva final acerca do assunto, recai em uma habilidade que a configura como uma das maiores expressões da cultura televisiva: a arte de contar histórias por imagens. Uma capacidade de narrar que recai sobre a audiovisualidade e que marca a experiência - pela ação do relato - por uma estética própria.

### **Conceitos traduzidos em Capitu**

A microssérie *Capitu* - baseada no livro *Dom Casmurro*<sup>4</sup>, de Machado de Assis - estreou na Rede Globo de Televisão, às 23 horas do dia 9 de dezembro

de 2008. Com cinco capítulos criados e dirigidos por Luiz Fernando Carvalho, a obra propõe “repensar a importância que o mais forte instrumento de divulgação da informação no Brasil, a televisão, pode ter para apresentarmos a todos o fascínio de um texto como *Dom Casmurro*” (RESENDE, 2008, p. 13). A proposta ganha ainda mais relevo em se tratando de um país no qual se assiste muito à televisão e se lê pouco.

Diante dessa concepção, percebe-se que *Capitu* é mais que um produto audiovisual cujo significado encerra-se em si mesmo. A microssérie integra um projeto de seu idealizador. Denominada *Projeto Quadrante*<sup>5</sup>, a iniciativa consiste na adaptação para a televisão de quatro obras literárias escritas por autores de diferentes regiões do país e encenadas em seus Estados de origem por atores locais. Por meio delas, Carvalho pretende fazer com que se reflita sobre a nação: “Me agarrei na literatura para atravessar o Brasil [...]. Os autores, com suas contradições e pontos em comum, conseguem dar uma visão geral do país. *Capitu*, em especial, é uma sensível reflexão sobre as inúmeras facetas da alma humana”. (De olho nos olhos de ressaca. Disponível em: <[www.jbonline.com.br](http://www.jbonline.com.br)>. Acesso em 17. nov. 2009) [grifos nossos].

E, se a criação do *Projeto Quadrante* é debitada a essa função original, a operação do mesmo, por sua vez, é guiada por um compromisso e um princípio. Com as obras encenadas, busca-se valorizar o imaginário e a cultura como fatores decisivos para o fortalecimento da identidade brasileira, sempre privilegiando o trabalho de atores que não atuam na grande mídia. É o caso dos protagonistas de *Capitu*. O ator Michel Melamed - que interpreta Bentinho na fase adulta - é mais conhecido no teatro. Já Letícia Persiles - que

vive *Capitu* adolescente - é cantora de rock. Dos mais de trinta atores que integram o elenco da microssérie, aliás, apenas dois nomes são conhecidos do grande público da televisão: as atrizes Maria Fernanda Cândido e Eliane Giardini, que atuam como *Capitu* adulta e Dona Glória, respectivamente.

Da mesma forma que se observa, em *Capitu*, esse conjunto norteador presente em todas as obras do *Projeto Quadrante*, há, nessa microssérie, no entanto, características que não se aplicam às demais adaptações. Isso porque *Capitu* tem, ainda, dois outros propósitos: homenagear Machado de Assis – cujo centenário de morte foi celebrado em 2008, mesmo ano de produção e exibição da microssérie - e desfazer o preconceito que muitos jovens têm sobre o autor.

Carvalho acredita que a obrigatoriedade de ler Machado de Assis nas escolas torna sua literatura oficial e sisuda. Portanto, vê, na microssérie, uma possibilidade de desconstruir essa imagem.

Com *Capitu*, estamos lutando contra o preconceito de que Machado é chato e antigo. Ele é atual e moderno. Os jovens precisam entender Machado como um grande criador, interativo, imagético, emocional, irônico, melancólico e atemporal [...] Ele é tão moderno, jovem e vivo, que ficaria feliz em ser compreendido pelos jovens do século 21, 22, 25... (MEMÓRIA GLOBO, 2009).

Ambiciosa, essa proposta de homenagem, reflexão e desconstrução faz de *Capitu* um empreendimento caro. Assim, com o orçamento limitado a um milhão de reais por capítulo, o diretor teve de optar entre desistir da produção ou reformulá-la. Decidido a recriar, abriu mão de rodar a microssérie nas ruas do Rio de Janeiro – o que consumiria

cifras superiores às investidas em uma telenovela ambientada no século XIX – e buscou um novo conceito para contar a história de Bentinho e Capitu.

Foi, justamente, nos escritos de Machado de Assis que Carvalho encontrou a solução para levar o projeto adiante, mesmo com orçamento inferior ao desejado. Machado sempre recusou o título de realista, pois defendia que a realidade era boa, mas o realismo não servia para nada. Além disso, costumava definir a vida como “uma ópera bufa com alguns entremeios de música séria” (MEMÓRIA GLOBO, 2009), pois, para ele, o mundo social nada mais era que o mundo das máscaras. Essas duas ideias serviram de base para o diretor - que decidiu, então, criar uma história em tom operístico, moderno e não-realista, misturada a imagens de arquivo - e nortearam todo o processo criativo da microssérie.

Dentro desse contexto, *Capitu* foi toda gravada em um único ambiente - um antigo palácio no centro do Rio de Janeiro, onde funcionava o antigo Automóvel Club do Brasil -, como se fosse um teatro, no qual se encenam os atos. (MEMÓRIA GLOBO, 2009).

De acordo com a lógica operística, a ação foi dividida em cenas curtas e densas; e os personagens, apresentados de forma concisa, tal como nas óperas. Cada ato corresponde a um capítulo do livro de Machado de Assis e é anunciado em cartelas e proferido como nas antigas radionovelas e no cinema-mudo, o que reforça o tom irônico e tragicômico da obra original.

Apesar de recriar um conceito ao usar a linguagem metafórica da ópera, o roteiro assinado por Luiz Fernando Carvalho, com a colaboração de Euclydes Marinho, é absolutamente fiel ao

texto de *Dom Casmurro*, tanto na forma como no conteúdo. Sobre a construção do texto, Carvalho, que prefere o termo aproximação à adaptação ou releitura do original, explica:

O que fiz foi reafirmá-lo [Machado de Assis] em termos de conteúdo e linguagem. A síntese do texto é dele. Agora, é claro que eu espelhei aquelas situações e as lancei para outras relações de imagens, procurando um diálogo com possibilidades simbólicas da modernidade, alçando o texto a outras visibilidades (MEMÓRIA GLOBO, 2009).

Assim, a história permanece centrada em questões existenciais e na crítica dos costumes da elite branca do final do século XIX. Em outras palavras, a narrativa converte-se numa revisão existencial de Bentinho, dividida em duas fases - correspondentes à adolescência e à velhice da personagem - e contada a partir do ponto de vista do narrador-personagem.

Na transposição para a televisão, contudo, as demais personagens ganham ares de caricatura, tendo exageradas as características que mais as marcam. O recurso é uma forma de mostrar a visão que o narrador-personagem, em suas memórias, tinha deles.

O ponto alto do livro – a dúvida sobre se houve ou não traição de Capitu e Escobar ao protagonista – também é mantida na microssérie. O diretor explica que quis fazer um “ensaio sobre a dúvida” (MEMÓRIA GLOBO, 2009), explorando o que um questionamento pode provocar em termos de imaginação e, ao mesmo tempo, jogar com o embate entre verdade e aparência. Segundo ele, essa esfera de dúvidas e dubiedades traduz-se, atualmente, no processo cultural da modernidade, que é dialético, e mostra a

extrema vanguarda de Machado de Assis em relação a sua época.

Das poucas alterações promovidas por Carvalho nessa transposição, a mais substancial é, sem dúvida, a do título. Ao substituir o consagrado nome *Dom Casmurro* - no original, correspondente ao apelido que Bentinho ganha na velhice - por *Capitu* - redução de Capitolina, nome da principal personagem feminina do livro - o diretor busca provocar dois efeitos. De imediato, reforçar, como já referido, que a microssérie vai além de uma simples transposição de suportes. Mas, mais que isso, percebe-se a intenção de dialogar com a obra original e com a personagem, que é uma das mais famosas e emblemáticas figuras femininas da literatura de ficção brasileira.

Muito embora a feminilização do título seja a mais evidente das recriações do diretor para a adaptação televisiva do livro, há que se reconhecer, também, que a transformação deste em uma ópera provoca mais que um câmbio de formato. Ela mexe com as estruturas de tempo e espaço da narrativa.

Mais que uma opção estética ou pragmática, a decisão de encenar toda a história dentro de um teatro tem a ver com a essência do romance, que nada mais é do que uma história do mundo interno, das relações humanas. Carvalho explica a escolha do local

Tudo ali [Automóvel Club do Brasil] é ruína. Um lugar perfeito para contar a história de um homem em ruínas, que não consegue resgatar o que perdeu. Bentinho vira um prisioneiro patológico de sua própria imaginação e memória, um 'doente imaginário' [...]. (MEMÓRIA GLOBO, 2009).

A ideia de ruínas, aliás, é muito presente na literatura machadiana.

Grandes ensaístas, como Adolfo Hansen, acreditam que o escritor construiu seu estilo a partir das ruínas de um tempo morto, ou seja, viria daí, portanto, essa ideia dos resquícios decadentes, colocada na encenação da série.

Quanto ao tempo, embora seja mantida a estrutura da passagem da adolescência à velhice, todo o mais de referências temporais é relativizado. O diretor afirma tratar o tempo como uma personagem e, não, como um elemento narrativo. Afinal, segundo ele, o drama pessoal vivido por Bentinho pode acontecer a qualquer tempo, em qualquer lugar, com pessoas de todas as idades e sexos. Isso justifica, por exemplo, a coexistência de diferentes temporalidades em um mesmo espaço - como no caso da já referida cena inaugural da microssérie; na tatuagem que a atriz Letícia Persiles, a Capitu jovem, tem no braço e que não foi ocultada a despeito da história, que se passa no século XIX; e a presença de modernos aparelhos de MP3 em baile de máscaras, à época.

Apesar de toda criação e inovação, Luiz Fernando Carvalho admite que, em *Capitu*, seu maior desafio foi “transpor essa fluidez para uma obra visual” e “fazer com que as imagens respeitem a margem de dúvida guardada nas palavras”, pois “as pessoas não têm dificuldade em questionar o que ouvem ou leem, mas tendem a crer no que veem” (MEMÓRIA GLOBO, 2009). Tudo isso sem abrir mão das coordenadas que tanto guiam a obra no plano conceitual, como, também, fazem-se presentes no estético.

### Um olhar analítico sobre a obra

A velocidade e a intensidade dos processos e transformações sociais, na atualidade, impõem ao campo do simbó-

lico a – ao mesmo tempo – possibilidade e necessidade de se criar e recriar formas de linguagens e estruturas narrativas. Ou, ao menos, reinventá-las. Assim, o que, hoje, é necessidade / possibilidade; amanhã, já é passado e, como tal, deve se reciclar.

A opção por adaptar para a televisão, a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, oculta motivações que vão além das já manifestas pelo idealizador e diretor da microssérie Capitu, Luiz Fernando Carvalho. A transposição do meio impresso para o audiovisual traduz o sempre presente e inacabado encontro entre o tradicional e o moderno, característicos da chamada pós-modernidade.

Quando se fala no livro *Dom Casmurro*, a primeira lembrança que vem a cabeça de qualquer pessoa é a dúvida sobre a traição de Capitu a Bentinho, com o melhor amigo dele, Escobar. Pois é, justamente, a incerteza a palavra que melhor caracteriza o homem contemporâneo frente à realidade de hoje.

Nesse contexto, cabe aos atores expressar toda essa esfera choques e afirmações interculturais e temporais bem como as hibridizações deles decorrentes. Além disso, é preciso respeitar e reproduzir as referências de tempo e espaço do texto, levando em conta que estes são, todo o tempo, relativizados em nome da universalidade inerente à obra machadiana e pretendida pelo produto de Carvalho.

Em qualquer obra cênica figurino e caracterização devem contribuir ao sentido da história. Assim também o é em *Capitu*. Os trajes do elenco representam elementos do vestuário característico do século XIX, quando o texto foi escrito. Mas, nessa microssérie, em especial os conceitos de atemporalidade

e hibridização, reorientam o trabalho da equipe de figurinistas.

O primeiro fato a ser considerado é que a história que as roupas e os elementos de caracterização ajudam a contar está centrada no mundo interno - sobretudo nas lembranças do personagem Bentinho. É uma história de sentimentos e, não de fatos. Assim, a reconstituição de época figura como mais um elemento colaborador na tarefa de contar a história, não se impondo como uma obrigatoriedade.

A segunda questão tem a ver com a primeira. Capitu tem como mote a dúvida que resiste a toda uma revisão existencial. Portanto, o tema da microssérie é ainda atual. Mais que isso, é atemporal. E é essa atemporalidade, combinada com os choques entre tradicional e moderno, que permitem e explicam, por exemplo, a coexistência de trajes de diferentes épocas numa mesma cena.

É nesse sentido que ganha destaque é a opção pela reciclagem. É claro que há nela um pouco de economia e outro tanto de politicamente correto. Contudo, o que move essa decisão é o próprio processo dialético ao qual se agarrou, declaradamente, o criador da microssérie. Afinal, tal como o trinômio “tese-antítese-síntese”, o material reciclável se refaz, renasce, vira outro. Ele é ele em si mesmo e é também sua negação – pois já não funciona, não serve, não presta. E é dele, reciclado, que nascem novas possibilidades. Resumidamente, é o antigo deixando-se fazer moderno.

Igualmente interessante é a fluidez presente nas vestimentas, seja no volume, na textura, nos diâmetros. Cada roupa, principalmente às de Capitu, parecem escorrer corpo a baixo, tal qual a liquidez que certos teóricos, como o já citado Bauman (2001), sor-

vem na modernidade em suas múltiplas manifestações.

Por fim, merece ser citado o cuidado com que as equipes de figurino e caracterização trataram os detalhes. Mesmo quase imperceptíveis, eles estão lá, ora revelando ora denunciando elementos da narrativa, como as flores, nas barras das saias, cabelos e (tatuada) no braço de Capitu, e os cortes, oblíquos, como o seu olhar. Sem falar na anágua da protagonista, que, ao mesmo tempo remete às águas do mar que mataram Escobar e à propalada ressaca vista nos olhos dela.

A mesma fluidez é observada na ambientação. Vazados e móveis, os cenários são modernos, pois estão neles a fragmentação, a quase intangibilidade, a minimização da dimensão física das coisas que caracterizam esses tempos. E, tal qual o mundo global, toda a composição cênica é aberta, intercomunicável, livre de barreiras espaciais.

Essa abertura, essa incompletude pode, ainda, ter algo de interativo. Afinal, o próprio diretor de *Capitu* afirma, como já referido, que os significados da obra devem ser completados com a imaginação do telespectador. Pode ser entendida, além disso, como uma aposta na interação em sentido estrito, quando compreendida como um processo de interlocução condicionado pela emissão, pela recepção e pelo contexto da relação entre ambos.

Em cada locação estão presentes, também, a renovação sincrética dos materiais recicláveis, a sutileza reveladora dos adereços – as portas das casas, móveis, variam em dimensão conforme a posição social do personagem da habitação – e tão improvável quanto os aparelhos de MP3 distribuídos num baile do século XIX, estão presentes as

diferentes temporalidades de um mundo que se diz moderno, mas que ainda valoriza, pratica e não se libertou por inteiro dos laços da tradição.

No que tange à fotografia, percebe-se que o diretor baseia-se no processo dialético da cultura humana para compor enquadramentos, cores, sombras e todo processo cenográfico da microssérie. Prova disso é que o diretor de fotografia, Adrian Teijido, faz bastante uso de contrastes entre o claro e o escuro, sempre com detalhes em vermelho. Isso se aplica a quase todas as cenas, para dar equilíbrio e/ou transmitir a paixão.

Na primeira fase, quando aquele sentimento permeia toda a adolescência de Bentinho, o vermelho é mais expressivo. Já na fase de Bento adulto, faz-se uso de cores vivas e mais fortes, juntamente com a iluminação mais carregada e muito contraste. O vermelho permanece. Porém, agora que a paixão sucumbiu à amargura, o uso da cor só se justifica por dar equilíbrio.

Para permear o campo sonoro da microssérie *Capitu*, é preciso entender o verdadeiro conceito buscado por Luiz Fernando Carvalho ao introduzir elementos provenientes de diferentes repertórios musicais como: Claude Debussy, Carlos Gomes, Beirut, Jimi Hendrix, Pink Floyd, Tchaikovsky, Toquinho, e a - até então desconhecida - banda Manacá, dentre outros.

A opção elementos do repertório cultural jovem se deu a fim de atrair atenção desse público, pois muitos consideram a obra *Dom Casmurro* um tanto quanto entediante. Conforme afirma o próprio diretor: “Usei o rock com o desejo de atrair a garotada. O Machado ficaria muito feliz se pudesse ser entendido pelos jovens”.

Além disso, deve-se entender o repertório musical de *Capitu* como um divisor sonoro das duas fases da história. Afinal, quando Bento está ao lado de Capitu, as músicas ganham um tom mais alegre. Ouve-se Toquinho tocando seu violão, Marcelo D2, além de jazz e outros estilos e artistas. Já quando Bento declama os seus trágicos momentos de solidão, as músicas são orientadas à tristeza – estado de espírito prevalente no protagonista -, cujos acordes menores reforçam essa sensação. Isso só reforça o poder sugestivo da linguagem sonora.

Como resultado, Tim Rescala e Luiz Fernando Carvalho construíram uma grande performance musical marcante e caracterizada por uma grande mistura entre contrapontos do universo clássico e do cenário do *por rock* em geral. Em suma, traduziram musicalmente o conjunto de noções tais como hibridação, dialética e pós-modernidade, que compõe a raiz da microssérie.

Sobre o processo de divulgação da microssérie na internet, percebe-se a atitude dialética de, ao mesmo tempo, unir e contrapor antigo e moderno a partir da incorporação de uma obra escrita pelo hipertexto. Assim, não só se reforça o estatuto da hibridização de linguagens – inerente ao processo criativo e produtivo da microssérie -, como também se nega, de forma irônica, a ameaça de que a internet viria a acabar com a leitura de livros impressos.

### Considerações finais

O exercício de colocar sob tensão conceitos como hibridização cultural e pós-modernidade líquida a partir de produções midiáticas torna-se preciso por dois motivos: o primeiro por tentar observar como esses processos socio-

culturais ocorrem no nível comunicativo, e o segundo pela necessidade de uma discussão acerca do campo da ficção seriada no espaço da universidade.

Dessa forma, seja pelo olhar da Indústria Cultural, seja pelo olhar da Teoria das Mediações, torna-se difícil, quando não arriscado, falar de ficção seriada televisiva de modo superficial, raso ou tendendo aos lugares-comuns provenientes do debate. Tais lugares-comuns na academia, muitas vezes circundam a discussão da ficção televisiva seriada por um viés que a trata basicamente como produto de entretenimento sem muitos méritos ou digna de atenção por parte de pesquisas acadêmicas no campo das Ciências Humanas e Sociais Aplicadas.

Neste trabalho, levando em consideração estes cuidados, a discussão seguiu por entre as reflexões sociológicas e culturais acerca da modernidade, da pós-modernidade e da posteridade. É neste espaço do trabalho que as culturas híbridas e liquidez pós-moderna apresentam pontos de leitura em comum na esfera social.

Continuando no campo teórico, a introdução de uma visão acerca da especificidade de uma cultura televisiva é retomada com base em autores latinoamericanos e em suas visões acerca do papel da ficção seriada na formação sociocultural de nossas matrizes e formatos industriais. Visões que derrubam desgastadas dicotomias acerca de uma cultura alienada ou inferior somente por pertencer ao campo simbólico da emissão televisiva.

Finalmente, uma análise da microssérie *Capitu* foi feita recorrendo ao espaço da estesia e da cultura, mostrando de que forma alguns conceitos trabalhados no artigo são “traduzidos”

nesta produção. De igual modo, a análise que percorre desde a abertura, a sonoridade até a fotografia, conclui o artigo apontando elementos hibridizadores dentro da narrativa em questão.

## Bibliografia

BAUMAN, Zigmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BORIO, Bruno. Crítica à indústria cultural através de motion graphics. Monografia. (Graduação em Design) – Faculdade de Design, Fundação Faculdades Senac, São Paulo, 2008.

BUCCI, Eugenio. Cultura, arte, información. Todo mesclado en la pantalla de la televisión. In: PIRARD, Eduardo C.; RAMPAPHORN, Nancy. Televisión y cultura, una relación posible. Santiago: Lom Ediciones/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

FUENZALIDA, Valerio. Audiencias televisivas y consumo cultural. In: PIRARD, Eduardo C.; RAMPAPHORN, Nancy. Televisión y cultura, una relación posible. Santiago: Lom Ediciones/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007.

GUARESCHI, A. Pedrinho & BIZ, Osvaldo. Mídia, Educação e Cidadania. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro, DP&A, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MATELLART, Armand & Michèle. História das teorias da comunicação. São Paulo: Loyola, 1999.  
MEMÓRIA GLOBO. Capitu. Disponível em: <[www.memoriaglobo.com.br/capitu](http://www.memoriaglobo.com.br/capitu)>. Acesso em: 6. nov. 2009.

RESENDE, Beatriz. Capitu, Brecht, Bentinho e Janis Joplin. In: O Estado de São Paulo. Ano 118, n. 43429, p. 13,16/12/2008.

RINCÓN, Omar. Televisión e identidades: hacia una construcción (+) diversa de la realidad. In: PIRARD, Eduardo C.; RAMPAPHORN, Nancy. Televisión y cultura, una relación posible. Santiago: Lom Ediciones/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007.

---

1 Conceito que sintetiza diversas tradições filosóficas, sociais, políticas, correntes intelectuais e religiosas, refere-se a uma atitude geral de pensamento e de ação crence nas idéias de progresso e perfectibilidade humana, assim como na defesa do conhecimento racional como meio para a superação de preconceitos e ideologias tradicionais.

2 Título de um livro escrito, em 2001, pelo ator e diretor, que conta episódios marcantes da história da televisão brasileira.

3 Como define Silverstone, “todas as comunidades são comunidades virtuais. A expressão e a definição simbólicas da comunidade, com ou sem nossa mídia eletrônica, foram estabelecidas como uma condição *sine qua non* para nossa sociabilidade” (2005, p.195).

4 Romance publicado em 1899 e considerado, pela crítica especializada, a maior obra-prima da literatura brasileira.

5 O projeto estreou em 2007, com a adaptação televisiva de *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. Após a exibição de *Capitu*, está prevista a produção de mais duas obras: *Dançar tango em Porto Alegre*, de Sérgio Faraco, e *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum.