



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS
CURSO DE LETRAS-LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURA DE LÍNGUA
PORTUGUESA

RUTHE HELLEM SCARLLET MEDEIROS DE AMORIM

DA PÁGINA À TELA: A ADAPTAÇÃO DA TEATRALIDADE PRESENTE NA OBRA
DOM CASMURRO* PARA A MINISSÉRIE *CAPITU

Picos, PI

2025

RUTHE HELLEM SCARLLET MEDEIROS DE AMORIM

**DA PÁGINA À TELA: A ADAPTAÇÃO DA TEATRALIDADE PRESENTE NA OBRA
DOM CASMURRO PARA A MINISSÉRIE *CAPITU***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Letras-Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros (UFPI-CSHNB), como requisito para obtenção do título de Licenciada em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cristiane Feitosa Pinheiro

Picos, PI

2025



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS
Rua Cícero Duarte Nº 905. Bairro Junco CEP 64600-000 - Picos- Piauí
Fone: (89) 3422 2032

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Às 15h (quatorze horas) do dia trinta de junho do ano de dois mil e vinte e cinco, na sala 833, do Curso de Letras, na Universidade Federal do Piauí, do *Campus* Senador Helvídio Nunes de Barros, cidade de Picos – PI, sob a presidência da Prof.^a Dr.^a Cristiane Feitosa Pinheiro, reuniu-se a banca examinadora de defesa de Trabalho de Conclusão de Curso, sob a forma de artigo, de autoria da aluna **RUTHE HELLEM SCARLET MEDEIROS DE AMORIM** do curso de Letras desta Universidade com o título **DA PÁGINA À TELA: A ADAPTAÇÃO DA TEATRALIDADE PRESENTE NA OBRA DOM CASMURRO PARA A MINISSÉRIE CAPITU**. A Banca Avaliadora ficou assim constituída: Prof.^a Dr.^a Cristiane Feitosa Pinheiro (Orientadora – Presidente), Prof. Dr. Welbert Feitosa Pinheiro (Avaliador Interno – 1º examinador) e Prof.^a Me Fabiana Costa de Sousa (Avaliadora Externa – 2ª examinadora) que participou de forma remota através da Plataforma *Google Meet*, *link* de acesso meet.google.com/cnw-thfe-zhf. Foram registradas as seguintes ocorrências: após a apresentação da aluna pela Presidente da banca, ocorreu a apresentação do artigo, seguido de questionamentos pelos membros da banca. Concluída a defesa, procedeu-se o julgamento pelos membros da banca examinadora, em reunião fechada, na mesma sala, sem a presença da avalianda e seus convidados. Apuradas as notas, verificou-se que a aluna foi aprovada com média geral **10,0 (dez)**. E, para constar, eu, Cristiane Feitosa Pinheiro, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada pelos membros da banca examinadora, será assinada por todos. Picos, 30 de junho de 2025.

Assinatura dos membros da Banca Examinadora.

Prof.^a Dr.^a Cristiane Feitosa Pinheiro
Presidente da Banca/Orientadora – Universidade Federal do Piauí

Prof. Dr. Welbert Feitosa Pinheiro
Avaliador Interno (UFPI-CSHNB)

Prof.^a Me Fabiana Costa de Sousa
Avaliadora Externa (UFPI-CTBJ)

FICHA CATALOGRÁFICA
Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí
Biblioteca José Albano de Macêdo

A524p

Amorim, Ruthe Hellem Scarlet Medeiros de.

Da página à tela: a adaptação da teatralidade presente na obra Dom Casmurro para a minissérie Capitu / Ruthe Hellem Scarlet Medeiros de Amorim – 2025.

41 f.

1 Arquivo em PDF.

Indexado no catálogo *online* da biblioteca José Albano de Macêdo, CSHNB. Aberto a pesquisadores, com restrições da Biblioteca.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Piauí, Curso de Licenciatura em Letras, Picos, 2025.

“Orientadora: Prof.^a Dra. Cristiane Feitosa Pinheiro”.

1. Literatura brasileira. 2. Dom Casmurro. 3. Capitu - minissérie. I. Amorim, Ruthe Hellem Scarlet Medeiros de. II. Pinheiro, Cristiane Feitosa . III. Título.

CDD 869.9

Elaborada por Maria Leticia Cristina Alcântara Gomes
Bibliotecária CRB nº 03/1835

DA PÁGINA À TELA: A ADAPTAÇÃO DA TEATRALIDADE PRESENTE NA OBRA *DOM CASMURRO* PARA A MINISSÉRIE *CAPITU*

Ruthe Hellem Scarllet Medeiros de Amorim¹

Cristiane Feitosa Pinheiro²

Resumo:

A pesquisa tem como objetivo analisar a transposição e reinterpretação do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, para a minissérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, a partir de aspectos narrativos, visuais e da teatralidade. A metodologia escolhida foi bibliográfica, qualitativa, exploratória e constituinte da área da literatura comparada, realizando uma análise comparativa entre as duas obras, respaldando-se em estudos dos autores como Hutcheon (2013), Stam (2006), Genette (2010), Cappelletti (2007), Candido (2011), Féral (2013), Nitrini (2000) entre outros. A investigação desenrolou-se através de três eixos: observação da construção narrativa e da teatralização da vida por parte de Bento como narrador-personagem; análise e identificação dos elementos audiovisuais e performáticos empregados na minissérie para adaptar a teatralidade e a comparação entre ambas as linguagens, verificando semelhanças e diferenças. Os resultados demonstram que a minissérie intensifica a teatralidade inerente do romance, por intermédio, da seleção estética como o cenário, objetos cênicos e atuação altamente teatral e exagerada. Conclui-se que a adaptação é uma reinterpretação e uma recriação da obra fonte, possuindo sua própria identidade, não se limitando apenas a ser uma cópia, isso sendo constatado por meio de artifícios que potencializam os aspectos do livro como a teatralidade, o caráter subjetivo e a manipulação da memória.

Palavras-chave: adaptação; teatralidade; narrador; *Dom Casmurro*; *Capitu*.

INTRODUÇÃO

No contexto atual, o vínculo entre a literatura e o audiovisual tem gradativamente se acentuado, sendo tal relação mostrada principalmente no contexto das adaptações de obras literárias para a televisão, em que clássicos da literatura que antes só eram acessados pelos livros, passaram a ter a possibilidade de serem alcançados por um público maior.

Dom Casmurro, de Machado de Assis, destaca-se como uma dessas obras. Publicado em 1899, o romance salienta uma complexidade e subjetividade narrativas, visto que narrador e protagonista Bento Santiago, conta sua história, dramatizando-a a partir das revisitações de suas memórias. O teor teatral, que adentra a narração do romance por todo o corpo do texto, alcança uma esfera original e diferente na adaptação da minissérie *Capitu* de 2008, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, e transmitida pela Rede Globo, na qual tanto elementos visuais e narrativos intensificam o aspecto e percepção de encenação existente na obra primária.

A escolha do tema justificou-se devido a dois motivos: motivação de âmbito pessoal e a motivação de relevância e contribuição acadêmica. A primeira delas teve início durante o

¹ Graduanda em Letras- Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa (UFPI - CSHNB).

² Doutora e Mestre em Educação (UFPI), Professora do Curso de Letras-Português (UFPI-CSHNB), orientadora da pesquisa.

Ensino Médio, em que a obra *Dom Casmurro* e a minissérie *Capitu* foram apresentadas pela professora de português e literatura, em sala de aula, como conteúdo de estudo e de trabalho do mês, o que despertou interesse por ambas as obras. Após isso, já na graduação, durante a disciplina de Literatura e Cinema, esse interesse se reforçou, partindo daí a ideia de relacionar ambas as narrativas para serem trabalhadas no Trabalho de Conclusão de Curso, ainda que sem uma definição específica sobre o viés a seguir. Porém durante uma discussão em sala de aula sobre *Dom Casmurro*, na disciplina de Literatura Nacional II, o direcionamento da pesquisa foi determinado. Na situação, foi citado um estudo feito que destacava o teatral na obra machadiana. A partir desse momento, surgiu então o objeto de investigação, a pesquisa não se limitaria apenas em tratar da associação entre o romance e da sua adaptação para o audiovisual, mas abordar a teatralidade que permeia a construção narrativa das duas obras.

Contudo, além da motivação pessoal, a investigação também se justificou cientificamente pela relevância que neste estudo encontra-se, fornecendo acervo para discussões sobre adaptações literárias e intertextualidade no contexto do audiovisual. Ao estudar o processo de transformação e reinterpretação estéticas que ocorrem durante a adaptação de *Dom Casmurro* para *Capitu*, a pesquisa abre espaço para a compreensão sobre a adaptação de obras clássicas, concebendo material para a crítica literária e para análises de adaptações cinematográfica e televisiva. Do mesmo modo, ao realizar um exame sobre a *Capitu*, com uma ótica da teatralidade, a pesquisa também contribui para as concepções dos modelos contemporâneos de releitura dos clássicos, demonstrando como a linguagem audiovisual tem a possibilidade de reinterpretar narrativas literárias.

Esleveu-se, como objetivo geral, analisar a transposição e reinterpretação de elementos narrativos do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para a minissérie *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho, a partir dos recursos narrativos e visuais empregados na adaptação. Buscando alcançar esse objetivo, de modo específico, visou-se compreender a construção narrativa do protagonista e narrador do romance, que teatraliza a sua vida, examinar como na minissérie *Capitu* esses elementos narrativos e teatrais do romance são adaptados e reinterpretados, por meio de recursos audiovisuais e cênicos e, por fim, comparar as estratégias narrativas e estilísticas utilizadas por ambas às obras.

Assim, a partir das escolhas objetivas, buscou-se responder ao seguinte problema de pesquisa: Como a teatralidade implícita na narração do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis é reinterpretada e evidenciada no processo de adaptação para a minissérie *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho? Essa questão proporcionou uma entrada no assunto sobre adaptação

do literário para o audiovisual, enfatizando o papel da dramatização como um recurso intensificador durante esse processo.

No decorrer do artigo, a metodologia adotada foi a de caráter qualitativo, com cunho bibliográfico, baseando-se em teorias e pesquisas relevantes ao estudo, a pesquisa também adentra como exploratória e constituinte do campo da Literatura Comparada. Para fundamentação teórica, a pesquisa respaldou-se em autores como Hutcheon (2013), Stam (2006), Genette (2010), Cappelletti (2007), Candido (2011), Féral (2013), Nitrini (2000) dentre outros.

2 A LITERATURA COMPARADA: *DOM CASMURRO* X *CAPITU*

A Literatura Comparada, como área de estudo autônoma, busca averiguar as diversas ligações que se instituem entre as variadas manifestações literárias e artísticas, levando em consideração seus traços temáticos, estilísticos e culturais. Nitrini (2000, p.24) defini a Literatura Comparada como sendo:

[...] essencialmente o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo. Propõe-se a estudar tudo o que passou de uma literatura para outra, exercendo uma ação, de variada natureza.

Assim, esse tipo de abordagem, não apenas se limita unicamente a junção de textos, mas procura observar, compreender e analisar as relações entre as obras, já que entre si, essas dialogam. Isso podendo ocorrer até quando participam de linguagens diferentes.

Por esse viés, a pesquisa se configura como pertencente à Literatura Comparada, ao estabelecer uma análise entre as obras *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e sua adaptação, a minissérie televisiva *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

O foco de comparação surge entre as obras, a partir do processo de adaptação da narrativa literária para o audiovisual, tendo a teatralidade como fio condutor entre as duas obras. É por intermédio dela que revela as reinterpretações promovidas no processo de adaptação, demonstrando como determinados aspectos do romance são ressignificados na minissérie.

Por meio dessa adaptação, é possível notar como a passagem do romance para a minissérie envolve tanto modificações formais, como também reinterpretações que reformulam e alteram a obra primária, ao reflexo de inovadoras alternativas de expressão.

Dessa forma, ao visar o uso da comparação como um método, a investigação demonstrou como a adaptação de *Dom Casmurro*, *Capitu*, no processo de passagem do narrativo para o audiovisual, não somente transpõem, mas recria, indicando a teatralidade como aspecto incorporado a ambas as versões, apesar de que na primeira ela surge de maneira implícita e, na segunda, ela ser apresentada de modo explícito.

A partir disso, a Literatura Comparada se fundamenta como um recurso essencial para refletir sobre a adaptação de obras literárias em outros contextos artísticos, tornando possível uma exploração mais vasta dos procedimentos discursivos e estéticos que permeiam as múltiplas artes.

2.1 As letras em palco: teatralidade na construção literária e audiovisual

O entendimento da definição de teatralidade é primordial para a compreensão e análise de como algumas obras literárias, possuem características e aspectos específicos do teatro, mesmo sem pertencerem ao gênero dramático. A teatralidade não se limita ao teatro em si, muito menos se restringe ao texto dramático ou palco.

Assim, a teatralidade é uma propriedade que está vinculada à *performance*, à representação e à encenação cênicas e à formulação simbólica do espetáculo, mesmo ocorrendo num ambiente distinto ao teatro tradicional. Portanto, a teatralidade ultrapassa as fronteiras delimitadas do teatro, surgindo e apresentando-se em variadas formas de arte, como na literatura e no audiovisual (televisão, minissérie, cinema e outros).

Pavis (2008, p. 372) conceitua a teatralidade como sendo "aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)". Com isso, o autor ressalta que a teatralidade é um fenômeno que manifesta o aspecto teatral, por intermédio de elementos que são próprios do teatro, presentes tanto na encenação quanto no texto.

Os traços de teatralidade podem estar contidos em textos literários, desde que estes recursos estejam organizados de maneira a recordar uma representação cênica. A teatralidade, nesse sentido, não se restringe apenas ao texto dramático, mas a uma característica que representará a maneira como o espectador, ou melhor, o leitor, perceberá e interpretará o teatral na obra. A teatralidade surge da representação, sendo convocada até mesmo em livros literários que criam cenas e atuações imaginárias com expressividade performática e visual.

Reforçando essa perspectiva Ubersfeld (2005, p. 6) afirma que “um texto de teatro pode ser analisado de acordo com procedimentos relativamente específicos que iluminam os núcleos de teatralidade no texto. Essa especificidade não é tanto do texto, mas da leitura que

deles se pode fazer.”. Seguindo por esse viés, essa lógica pode ser estendida à prosa literária, quando são exibidos centros de representatividade que evocam o cênico, dramático e performático de forma virtual. Para a autora, pode haver no texto uma teatralidade presente, que mesmo sem uma concretização física num palco, direciona a encenação para esse sentido; assim, nada impede que o teatral esteja inserido em tudo, desde que possua recursos narrativos que incluam princípios de representatividade e encenação.

Ampliando-se a concepção sobre a teatralidade, Féral (2013, p. 110) declara que:

[...] o que cria a teatralidade é o registro do espetacular pelo espectador, ou até mesmo do especular, ou seja, de outra relação com o cotidiano, de um ato de representação, de uma construção ficcional. A teatralidade é a imbricação da ficção com o real, o surgimento da alteridade em um espaço que situa um jogo de olhares entre aquele que olha e aquele que é olhado. Entre todas as artes, sem dúvida é o teatro que melhor realiza essa experiência.

A teatralidade, então, não está limitada e nem consiste no objeto artístico em si, mas na interação entre o observado e observador. Logo, a teatralidade é acionada pelo olhar, o leitor ativo então reconhece e modifica o texto em um espetáculo.

À vista disso, a literatura pode conter o teatral, mesmo sem ser de fato do teatro, isso contanto que a narrativa seja organizada de forma a promover um efeito teatral e de recordar um aspecto cênico. E essa mesma teatralidade perpassa os limites do livro e se desloca entre as diversas linguagens e artes, como ressalta Féral (2013, p. 109):

A teatralidade excede os limites do fenômeno estritamente teatral e pode ser identificada tanto em outras formas artísticas (dança, ópera, espetáculo) quanto no cotidiano. A noção de teatralidade excede os limites do teatro porque não é uma propriedade que os sujeitos ou as coisas possam adquirir: ter ou não ter teatralidade.

Assim, a teatralidade pode ser transferida para outros suportes artísticos, como é o caso do cinema, da televisão e das artes visuais.

A teatralidade é uma categoria crítica e analítica que excede o controle demarcado do teatro, sendo capaz de se revelar tanto na literatura quanto no audiovisual. A sua representação procede da maneira como o texto, seja verbal ou visual, incentiva e impulsiona na construção de cenas, exprime imagens e desperta o imaginário de quem faz a leitura ou assiste. A teatralidade é, portanto, essa dimensão que vem antes mesmo ao teatro formal e tradicional, que permeia as narrativas e suas adaptações.

2.2 Dom Casmurro no palco das memórias: Bento como autor e ator

Na segunda metade do século XIX, o Brasil passou por um contexto de intensas transformações sociais, políticas e econômicas, vivenciando um momento propício para a consolidação e implantação de uma nova corrente de pensamento, que rompesse com as idealizações, presentes no Romantismo, demonstrando a realidade que era vivenciada no cotidiano social do país, uma vez que o cenário nacional desse período encontrava-se em meio a grandes mudanças, entre elas destaca-se a proibição e término do tráfico negreiro 1850, bem como a abolição da escravidão em 1888, além da Guerra do Paraguai que ocorreu durante os anos 1864 a 1870, como também a Proclamação da República em 1889 e no setor econômico a ascensão do café como produto central da economia brasileira. Segundo Bosi (2015, p.196), “os anos de 60 tinham sido fecundos como preparação de uma ruptura mental com o regime escravocrata e as instituições políticas que o sustentavam. E o sumo dessas críticas já se encontra nas páginas de um espírito realista e democrático”.

Diante desse contexto de intensas transformações, em diferentes âmbitos, inicia-se, em 1881, o Realismo brasileiro com a publicação da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis.

O movimento surge representando uma contradição crítica às idealizações românticas, focando numa análise crítica não somente da sociedade, retratando de maneira real as estruturas sociais e os valores da época, mas também do indivíduo e de seus embates interiores. Assim, Bosi (2015, p.208) declara que:

Do Romantismo ao Realismo, houve uma passagem do vago ao típico, do idealiza-te ao factual. Quanto à composição, os narradores realistas brasileiros também procuraram alcançar maior coerência no esquema dos episódios, que passaram a ser regidos não mais por aquela sarabanda de caprichos que faziam das obras de um Macedo verdadeiras caixas de surpresa, mas por necessidades objetivas do ambiente (cf. O Missionário) ou da estrutura moral das personagens (cf. DomCasmurro).

Nesse período, no Brasil, entre muitos autores desse movimento, destaca-se Joaquim Maria Machado de Assis, nascido no Rio de Janeiro, em 1839, de origem familiar humilde, filho de lavadeira imigrante portuguesa e um operário mulato. No início da sua vida, passou por dificuldades, trabalhou primeiro como aprendiz de tipógrafo, que o possibilitou ter contato com os livros e com o contexto literário da época, posteriormente tornou-se também jornalista, poeta e comediógrafo, finalmente, autor e escritor de romances e contos, tornando-se um dos principais nomes da literatura brasileira.

Machado de Assis construiu uma carreira literária respeitada, chegando a um local de prestígio ainda em vida, assumindo a posição de destaque nas Letras. Faleceu em 1908. Como Candido (2011) ressalta, Machado de Assis foi admirado devido às inovações das suas criações, chegando a um lugar de reconhecimento que poucos escritores brasileiros puderam alcançar.

Durante seus anos de escrita, Machado de Assis publicou diversos livros, dentre eles, *Dom Casmurro* (1899), um dos seus mais conhecidos romances. A obra aborda a vida do personagem Bento Santiago ou Bentinho, sendo a história narrada por ele mesmo. Assim, Bento narra a sua vida desde a sua adolescência, incluindo o desenrolar da sua história romântica com Capitu, sua amiga e vizinha, até o momento dos ciúmes e dúvidas a respeito da fidelidade do relacionamento por parte dela. Como afirma Candido (2011, p.25):

Dom Casmurro, conta a história de Bento Santiago, que, depois da morte de seu maior e mais fiel amigo Escobar, se convence de que ele fora amante de sua mulher, Capitu, o personagem feminino mais famoso do romancista. A mulher nega, mas Bento junta uma porção de indícios para elaborar a sua convicção, o mais importante dos quais é a própria semelhança de seu filho com o amigo morto.

A construção do romance e do personagem Bento ocorre ao narrar a sua história, a partir de suas memórias, percepção subjetiva e dúvidas, assim reinterpretando e incrementando incertezas em momentos mais importantes da sua vida.

Enquadra-se a obra como um dos romances mais representativos de Machado de Assis, ao demonstrar uma narrativa pessoal, repleta de subjetividade e demarcada inconsistência memorial. O protagonista rememora e reconstrói os acontecidos da vida com o intuito de justificar suas escolhas e sua situação. Logo, a narrativa é formada por fatores que a inserem em uma dimensão teatral, pois o narrador não somente relata, expondo os fatos, mas representa sua vida, encenando emoções e memórias, na expectativa de persuadir o leitor. Como afirma Schwarz (1991, p.85):

Induzido a recapitular, o fino leitor prontamente lembrará por dezenas os indícios do calculismo e da dissimulação da menina. Entretanto, considerando melhor, notará também que as indicações foram espalhadas com muita arte pelo próprio narrador, o que muda tudo e obriga a inverter o rumo da desconfiança. Em lugar da evocação, do memorialismo emocionado e sincero, que pareceria merecer todo o crédito do mundo, surgem o libelo disfarçado contra Capitu e a torturosa autojustificação de Dom Casmurro, que, possuído pelo ciúme, exilara a família.

Desse modo, o próprio narrador, Bento, é que controla e sugestiona a narrativa ao formular a imagem de Capitu como dissimulada, adúltera e calculista. Nesse ato de não apenas realizar um relato verídico das memórias, mas de cuidadosamente encenar os

ocorridos do passado, Bento propaga de forma minuciosa maneiras de justificar tanto as suas escolhas e ações, como também os ciúmes e a condenação de abandonar Capitu e seu filho, revelando as intenções interiores do narrador-personagem de possuir mais um interesse em se autojustificar para o leitor do que demonstrar uma culpa pelo que ocorreu.

A partir disso, o romance perde sua credibilidade de apenas um relato saudosista e passa a ser entendido como uma organização e manipulação das memórias, de forma dramatizada, para assegurar as versões criadas pelo narrador. Por esse viés, a teatralidade existente em *Dom Casmurro* não é apresentada seguindo um modelo de diálogos que são presentes em textos dramáticos convencionais, mas sim na própria forma como o narrador-personagem estrutura a narrativa, revisitando e reencenando suas memórias.

Ao retornar ao passado, Bento Santiago não apenas discorre sobre os acontecimentos, mas reencena a partir de uma ótica criada por ele mesmo de maneira subjetiva, assumindo o papel de protagonista e de autor da sua vida. Como declara Seidel (2015, p.1):

[...] assim, a presença de um "eu" da história que se diferencia do "eu" da enunciação. Dom Casmurro, que detém a posição do eu da enunciação, revive suas reminiscências ao contá-las em um livro, sendo que essa memória se refere às emoções de Bentinho, o eu da história, aquele que Dom Casmurro era outrora.

Logo, fica evidente essa dupla atuação que Bento realiza no romance, exercendo a função não só de protagonista da história, mas também de narrador que conduzirá qual o caminho e qual o desenrolar ela seguirá.

Bento, então, como uma válvula de escape, busca viver na sua versão criada da história, em que ele é a vítima de tudo que enfrentou e que, no presente, encontra-se. Cappelletti (2007, p.11) afirma que “Bentinho transforma sua vida em um cenário artificial, tentando assemelhar-se à verdade sem ter a pretensão de ser verdadeiro.” Essa perspectiva de criação de cenários fictícios formulados apenas pelo imaginário de Bento, oferece à obra um aspecto performático, já que os eventos são moldados e adaptados pelo narrador, com o intuito de demonstrar e persuadir que tais momentos realmente são verdadeiros e de fato aconteceram.

Assim, a versão por ele apresentada possui uma máscara de verdade, mas implicitamente é mentira. O narrador Bento cria e conta a sua história com um vitimismo internalizado e como personagem atua como sendo a vítima que passou por cenários que ele mesmo criou.

Cappelletti (2007, p.19) declara que “a narrativa de Bentinho aos poucos assume uma máscara, símbolo do teatro, transforma-se em uma história trágica, sendo uma fala acompanhada, própria da música, um sentimento tenso e dramático.”. Desse modo, Bento encobre todo o conto da sua vida nessa falsa verdade dos fatos, e diante de tal cenário de história triste, interpreta sua vida falsificada, usando uma linguagem carregada de emoção, por essa criação e atuação repleta de subjetividade, a narrativa configura-se como um ato dramático.

A própria narrativa se encontra no âmbito teatral, uma vez que, no simples ato de narrar, a representação se instaura. A obra, assim, trabalha como uma forma de palco das memórias, no qual o protagonista escolhe os personagens, cria e prepara os cenários e determina as cenas, de acordo com suas intencionalidades, os momentos em que obterão relevância e quais entrarão em estado de esquecimento. Segundo Seidel (2015, p.1):

O narrador de *Dom Casmurro* está revestido do poder e do espaço de voz dentro do texto, o que lhe confere autonomia e direito de julgamento e de crítica acerca dos fatos narrados. Este narrador encontra-se livre de um tempo cronológico e linear, sendo que lhe é permitido criar um tempo constelar, tempo em que a criação literária se faz.

A narrativa de *Dom Casmurro* é guiada por um narrador que controla todo o enredo, exercendo crítica e julgamento sobre os fatos que serão apresentados. Bento manipula o tempo, de forma subjetiva a narrativa, formando um estilo de palco da memória, onde a encenação de sua versão é feita de forma cuidadosa.

Nessa construção, a narrativa se aproxima da teatralização, em que o indivíduo que narra e encena a sua identidade, seu caráter e seus sentimentos diante de um público imaginário que ele invoca - o leitor - diante do qual ele deseja reafirmar sua versão da história.

2.3 Adaptação: derivação que não é derivativa

A adaptação, como área de investigação, vem deixando de ser compreendida, durante esses anos, com uma visão estigmatizada de uma cópia inferior ou como uma forma inferior da obra literária. Com estudos, ela começou a ser entendida como um processo interpretativo e criativo que vincula múltiplas expressões, linguagens e meios. Assim, a adaptação, segundo Hutcheon (2013, p. 171) define-se de três distintas, porém inter-relacionadas formas:

A adaptação é uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária — ela é a sua própria coisa palimpséstica.

A adaptação então não é uma cópia ou um plágio, mas uma recriação, interpretação e transformação do texto de origem a quem ela está profundamente vinculada. Tal definição contempla a complexidade no exercício de adaptação, já que ressalta que o produto final, ou seja, a adaptação, embora seja derivado, não possui submissão ao original. Ela carrega ecos da obra original, mas se constitui como uma nova criação, inserida em outro sistema.

Essa perspectiva, assim, opõe-se à noção de fidelidade, que recorrentemente é utilizada como método avaliativo em adaptações. De acordo com Stam (2006), a obsessão por algo que seja fiel ou até mesmo idêntico, descarta a singularidade da linguagem audiovisual, surgiu de uma idealização da obra original e literária, como sacralizada, devendo ser preservada. No entanto, o processo de adaptação não se trata limitadamente a replicar, mas recriar dialogando com o texto primário.

Contribuindo com essa perspectiva, Santos (2014, p.28) compreende o processo de adaptação como criativo, indo além da simples transposição; para ela “a adaptação torna-se uma nova leitura da obra original, atravessada por diferentes olhares e contextos de produção, sendo capaz de atualizar temas e provocar deslocamentos interpretativos que revelam dimensões antes veladas do texto-fonte”. A adaptação é uma releitura inovadora da obra base, ela inscreve novos olhares e contextos, modernizando temas e oferecendo significações diferentes, revelando partes pouco analisadas no texto fonte.

A noção de palimpsesto, abordada por Hutcheon acima é essencialmente importante para compreender esse fenômeno da adaptação. Tecendo um comentário no início do seu livro, Genette (2010, p.7) estuda esse fenômeno, definindo e utilizando a expressão do palimpsesto da seguinte maneira:

Um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.

Essa citação revela a imagem utilizada do palimpsesto que funciona como uma metáfora para representar o exercício da literatura derivada. Além disso, trata sobre a base

conceitual da interação entre o hipertexto, a nova obra, que sustenta uma vinculação nítida com a obra anterior, o hipertexto, mesmo que o modifique ou reinterprete.

Nesse mesmo sentido, Hutcheon (2013, p.173) emprega esse mesmo termo para refletir o processo de adaptação, destacando: “adaptações são palimpsestos: obras que conservam traços do original, mas são simultaneamente independentes e inovadoras. O prazer da adaptação vem exatamente desse duplo movimento — o reconhecimento e a surpresa, a familiaridade e a diferença”, ou seja, a identificação do texto original não acontece devido à imitação literal dos acontecimentos ou dos personagens, mas pela memória intertextual que adentra a nova narrativa. À vista disso, o prazer que há nas adaptações, para quem cria e para quem consome, manifesta-se no embate entre a repetição e novidade, a partir do que vem à memória e o que se recria.

Essa vertente está em ligação com o conceito de “dupla consciência” construído por Hutcheon (2013, p.185), para quem “os adaptadores têm uma dupla consciência: reconhecem e respeitam o texto original, mas também têm consciência de sua própria criatividade e responsabilidade estética”. Dessa forma, o adaptador no processo de adaptação, apesar de seguir o livro, tem a possibilidade de não só se fechar às ideias do livro, mas de romper e incrementar as suas interpretações, perspectivas e pontos de vista. Logo a adaptação não somente é uma tradução, mas uma transformação, penetrando sentidos em objetos já habitados.

Todos esses aspectos são percebidos em adaptações literárias para o audiovisual, nas quais há uma reconfiguração narrativa e estética, como em linguagens cinematográficas ou televisivas, em que a obra não se restringe a ilustrar com imagens o texto base, mas o reinventa. Uma amostra disso é a minissérie *Capitu*, adaptação do livro *Dom Casmurro* que demonstra com clareza os elementos essenciais da adaptação em sua construção narrativa e visual, como a reinterpretação e não somente transposição, o palimpsesto e a dupla consciência.

2.4 Capitu na tela da TV: a minissérie como transposição e reinterpretação da obra narrativa

O audiovisual concerne aos programas de comunicação que associam imagens e sons, como vídeos, programas de televisão, filmes, entre outros meios. Nesse tipo de linguagem audiovisual há uma mescla entre a linguagem visual, verbal e sonora, com intuito de transmitir mensagens.

Ao longo do tempo, essa linguagem vem se tornando cada vez mais influente em todo o mundo. Entre os meios de maior repercussão, na disseminação e divulgação, encontra-se a televisão, que com suas programações, minisséries, séries e novelas, estabeleceu-se como uma das fontes primordiais para difusão dessa linguagem.

Dentre os diversos gêneros que constituem o audiovisual, enfatiza-se a minissérie. As minisséries são gêneros que têm por característica uma curta duração, com sequências em capítulos, tramas fechadas e roteiros. Conforme Gaspar (2019, p.12) declara: “entre as características da minissérie está o fato de recorrerem a roteiros elaborados a partir de peças teatrais, fatos históricos e, especialmente, obras literárias. Esse método de adaptação proporciona às minisséries certo prestígio”.

Assim, as minisséries, na maioria, já se fundamentam em outras obras com narrativas distintas como é o caso da literatura, teatro e história, para criação de seus roteiros. Isso reflete o aspecto recorrentemente adaptativo que penetra esse gênero.

Um exemplo disso é a minissérie televisiva dirigida por Luiz Fernando Carvalho, *Capitu* (2008), uma adaptação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Segundo Santos (2014, p.44) afirma:

O livro *Dom Casmurro* e a minissérie *Capitu*. Esta última é uma recriação que adquire autonomia em relação à primeira, além das soluções criativas da narrativa na tela, pois nota-se que próprio título já expressa certa independência. Para que essa recriação fosse possível, antes de tudo houve um processo de interpretação da obra de Machado de Assis.

Entende-se, assim, que a minissérie *Capitu* não é só uma simples adaptação, mas ela se enquadra como uma recriação da obra machadiana, configurando uma identidade e narrativa, independente e única. Isso ocorre devido à passagem do romance para a televisão, em que aconteceu um fenômeno de interpretação que criou uma narrativa, traduzindo os aspectos subjetivos da escrita de Machado para a linguagem das imagens e sons.

Nisso explicitando recursos da obra, como o caso do teatral, que na obra aparece de forma implícita e na minissérie é mais trabalhado e enfatizado, trazendo algo mais explícito, como afirma Domingos (2020, p. 18): “Este é o caso da minissérie *Capitu*, pois é o narrador em primeira pessoa que traz esse tom do exagero e da parcialidade. Em vez de uma voz off, característica dos filmes que adaptam romances em primeira pessoa [...], em *Capitu*, o narrador é uma figura anacrônica, deslocada do seu tempo, que, revendo os acontecimentos, aponta-os para os espectadores”. A teatralização da narrativa é uma marca da obra, com forte presença de elementos cênicos e recursos expressivos.

3 *SCRIPT*: O CAMINHO E OS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA COMPARAÇÃO ENTRE A LITERATURA E AUDIOVISUAL

O estudo se estabeleceu visando à análise da adaptação de elementos narrativos do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, para a minissérie *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

A investigação teve por base uma pesquisa bibliográfica, com textos e estudos já realizados por pesquisadores diversos, em torno do tema. Como declara Severino (2013, p. 122), a pesquisa bibliográfica “é aquela que se realiza a partir do registro disponível, decorrente de pesquisas anteriores, em documentos impressos, como livros, artigos, teses etc. Utiliza-se de dados ou de categorias teóricas já trabalhados por outros pesquisadores e devidamente registrados.”

Assim, a pesquisa bibliográfica se baseia no levantamento e análise de pesquisas publicadas, que possuem confiabilidade e veracidade. Nesse método, trata-se de conceitos previamente debatidos por diversos estudiosos, possibilitando aos demais pesquisadores, construir uma fundamentação teórica consistente, não realizando a coleta de dados de forma empírica, mas sim com aprofundamento crítico.

Com o intuito de conduzir e desenvolver a pesquisa foram analisados textos teóricos sobre adaptação fundamentando-se nos autores Hutcheon (2013), Stam (2006) e Genette (2010); narrativa com os autores Cappelletti (2007) e Candido (2011) e teatralidade baseando-se em Féral (2013) e sobre comparação com Nitrini (2000), além do próprio romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis e a minissérie de *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho.

Quanto à abordagem, trata-se de pesquisa qualitativa que, conforme Gerhardt e Silveira (2009, p. 31): “a pesquisa qualitativa não se preocupa com a representatividade numérica, mas sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, etc.”. A partir disso, priorizou-se o exame interpretativo dos materiais, ao invés de uma medição e quantificação.

Esse aspecto, no estudo, apresentou-se na procura de aprofundar o entendimento de uma área ainda pouco debatida na crítica, tanto literária como audiovisual, que seria a adaptação da teatralidade narrativa de *Dom Casmurro* para a mídia televisiva em minisséries.

Além disso, a investigação se integra como parte do campo da Literatura Comparada, ao realizar uma análise comparativa entre o romance *Dom Casmurro* e a adaptação *Capitu*, a

partir dos distintos modos de construção e representação da teatralidade em ambas as linguagens artísticas. A comparação entre as obras permitiu captar semelhanças e diferenças entre os recursos narrativos e cênicos, proporcionando uma observação sobre o processo de adaptação e reinterpretação.

Logo, o estudo se determina como exploratório que, segundo Gil (2009, p.27) esse tipo de pesquisa “têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e idéias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores”, ou seja, busca-se adentrar mais profundamente o entendimento inicial de um tema, para auxiliar futuras investigações, ajudando a elaborar problemas e hipóteses, bem como sanar e conduzir ideias.

O trajeto metodológico se desenrolou da seguinte maneira: a princípio, foi efetuado um reconhecimento textual aprofundado do romance *Dom Casmurro*, com foco na construção narrativa do protagonista e narrador Bentinho e na teatralização de sua história. Em seguida, foram verificados os elementos narrativos, visuais e cênicos existentes na minissérie *Capitu*, com base na teoria da adaptação de Hutcheon (2013), buscando compreender de que maneira a teatralidade foi transposta e reinterpretada no processo de adaptação audiovisual.

Portanto, através do percurso e recursos metodológicos, além do material de fundamentação teórica de confiabilidade, foi possível responder o problema de pesquisa escolhido e à concretização e compreensão do objeto eleito para a investigação. Essa investigação proporcionou uma comparação entre os métodos narrativos do romance e da minissérie, analisando os pontos de convergência, as modificações e os recursos empregados na reinterpretação da obra literária.

4 APRESENTAÇÃO: PRÓLOGO DA MEMÓRIA ENCENADA

No processo de adaptação e passagem da obra literária para a obra audiovisual, aspectos presentes e implícitos que constituem o texto podem ser muitas vezes intensificados e acentuados, através de recursos performáticos e visuais.

Isso ocorre com *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em que o narrador recria seu percurso de vida, por meio de uma narração dos fatos demarcada pela teatralização do eu e das suas memórias do que foi vivido. O viés teatral, que se torna central, indo além dos limites da realidade, colocando o leitor no lugar de espectador numa plateia, que deve assistir uma encenação repleta de subjetividade. Na adaptação da minissérie televisiva, *Capitu*, de

Luiz Fernando Carvalho, elementos como a teatralidade identificada no romance, são agora reinterpretados por intermédio de estratégias visuais e cênicas que ampliam e explicitam os efeitos performáticos do romance.

Desse modo, essa pesquisa analisa como os recursos narrativos e performáticos presentes na obra literária são criados e reconstruídos na minissérie, enfatizando as maneiras como a teatralidade atua nas duas obras.

A partir disso, para condução e realização do estudo, foram elencados três tópicos que serão trabalhados: o primeiro corresponde à formação narrativa e teatralizada de Bentinho, em *Dom Casmurro*, examinando como o narrador em primeira pessoa manipula sua narração e realiza uma encenação de suas lembranças, através de estratégias narrativas e metáforas teatrais. O segundo tópico se empenha em fazer uma transposição audiovisual dessa teatralidade na minissérie *Capitu*, tratando de como os recursos visuais e performáticos da encenação que fortalecem os aspectos dramáticos do romance, ressaltando a inconsistência do ponto de vista do narrador, a partir do seu relato. E o terceiro tópico sugere uma comparação entre as estratégias narrativas e cênicas utilizadas por ambas as obras, com foco principalmente nas semelhanças e distinções quanto ao modo como os elementos, em especial a teatralidade, são construídos e reinterpretados.

Por fim, esses três eixos de análise interligados possibilitam, de forma salientada, entender como a teatralização da narração e das memórias representa um constituinte fundamental tanto no texto de Machado de Assis quanto na adaptação de Luiz Fernando Carvalho.

4. 1 Cortinas da memória: a escrita como encenação

Em *Dom Casmurro*, percebe-se o aprimoramento da narrativa memorialista em um ato dramatizado, no qual a memória manifesta a aparência de um espetáculo.

Logo, a cortina de lembranças abre-se revelando o palco da narrativa, em que não se limita, apenas a recordação dos fatos, mas na reconstrução subjetiva e performática da própria história, fundamentando-se em emoções e ressentimentos. Assim, Bosi (2015, p. 209) afirma que “Dom Casmurro faz voltar o estilo das memórias, quase póstumas”, de tal forma que o autor Bento retoma a narração memorial, tentando reconstituir o passado no presente, a partir das suas lembranças, como se destaca:

[...] vou deitar no papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou o espírito[...] (Assis, 2004, p. 11)

Vê-se que o narrador tem a narrativa formulada a partir das memórias, não apenas relatando as que viveu, mas buscando, através das lembranças, reviver cada experiência passada.

Assim, Bento revisita e encena as suas memórias. Ao declarar que irá "deitar no papel as reminiscências" e que "viverei o que vivi", o narrador deixa claro que não simplesmente relata o passado, mas que revive de maneira intencional e dramatizada.

Essa busca subjetiva, memorialista e emocional do passado possibilita à obra um aspecto teatral, em que o que foi vivido é reinterpretado a partir da memória e dos intuitos narrativos. Nessa composição entre o tempo dos acontecimentos vividos e o tempo das memórias, forma-se uma fricção dramática, estabelecida entre a insegurança, paixão juvenil e a melancolia e nostalgia. A partir das muitas revisitações do narrador a suas memórias e das inúmeras encenações delas, funcionamento da narração como um estilo de palco.

Logo, nessa transformação das memórias em espetáculo, Cappelletti (2007, p.1) ressalta a ideia de teor teatral presente na obra, declarando: “essa aura cênica é captada ao ler *Dom Casmurro*, romance em que Machado de Assis revela-se a frente de seu tempo, desenvolvendo, de maneira excepcional, sob um olhar subjetivo de si mesmo, a personagem Bentinho, desvelando um mundo permeado por uma atmosfera teatral.”.

Isso esclarece como Machado de Assis constrói *Dom Casmurro*, com um aspecto encenado, atuando Bentinho como um indivíduo que dramatiza a si mesmo configurando-se como uma história marcada pela teatralidade. A escrita, então, representaria um palco, e nesse palco o espetáculo é a memória mais uma vez encenada como se comprova no seguinte fragmento: "verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia..." (Assis, 2004, p. 19).

As recordações de Bento são dramatizadas, reforçando a dimensão dramática da narração, principalmente quando ele leva o foco nos seus anos iniciais, representando-os como se fossem bastidores ou ensaios de um espetáculo que ainda está para acontecer.

O narrador salienta isso trazendo termos como “acender de luzes” e “pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena”, como se essas pessoas fossem apenas meros personagens que estivessem se organizando para atuarem, exercendo o seu papel nas suas

cenar e depois saírem, quando finalizadas suas apresentações. O narrador apresenta a sua vida como uma peça encenada, de forma meticulosamente escrita por ele mesmo, selecionando e dramatizando memórias marcantes.

A concepção de teatralidade de Féral (2013) auxilia na compreensão sobre a encenação da lembrança, definindo-a como algo intrínseco aos eventos ou personagens, mas que surge como um fenômeno produzido, subordinado à vontade subjetiva de dramatizar e modificar a realidade em encenação.

A teatralidade da lembrança se ilustra no momento em que o narrador encena suas reminiscências como se dirigisse uma peça, enfatizando gestos, silêncios e pausas, manuseando e controlando as ações e depoimentos. Isso fica nítido quando Bento narra as ações de Capitu, quando ele declara a certeza de sua ida para o seminário:

Capitu ouvia-me com atenção sôfrega, depois sombria; quando acabei, respirava a custo, como prestes a estalar de cólera, mas conteve-se. Há tanto tempo que isto sucedeu que não posso dizer com segurança se chorou deveras, ou se somente enxugou os olhos; cuido que os enxugou somente. Vendo-lhe o gesto, peguei-lhe na mão para animá-la, mas também eu precisava ser animado. Caímos no canapé, e ficamos a olhar para o ar. Minto; ela olhava para o chão. Fiz o mesmo, logo que a vi assim... Mas eu creio que Capitu olhava para dentro de si mesma [...] (Assis, 2004, p. 74-75).

Vê-se a maneira como Bento governa a cena, destacando os gestos e silêncios de Capitu e no que ele deduz sobre ela, formando uma insegurança carregada de desconfianças.

Ele observa como ela reage à notícia da sua ida ao seminário, dizendo que ao início o escutava ansiosa e, depois sombria; após isso, depois de finalizada a informação, respirando de forma a se controlar e, por fim, fixou o olhar para baixo, mas que segundo suas suposições não estaria apenas olhando, mas refletindo e digerindo sobre o que ele a falou.

Bento não só relata os acontecidos de maneira subjetiva, ele destaca recursos que influenciam o leitor a julgar o comportamento de Capitu de acordo com a maneira que ele molda a narrativa.

Além disso, essa citação também ressalta como não há certeza ou veracidade no seu relato, tanto que ele afirma que “há tanto tempo que isto sucedeu que não posso dizer com segurança se chorou deveras, ou se somente enxugou os olhos; cuido que os enxugou somente”. Nota-se que, por ser uma memória, Bento não possui certeza ou convicção sobre o que aconteceu, mas com intuito de convencer o leitor acaba por criar sua versão sobre os fatos para obter a credibilidade na sua narração e ponto de vista.

Desse modo, as memórias de Bento não são apenas recordações de recortes neutros ou momentos que aconteceram no passado, mas são cenas devidamente ensaiadas e montadas para o público leitor, cobertas de dúvidas e ambiguidade.

4. 1. 1 O narrador-protagonista: Bentinho como autor de si

No romance, Bento é, simultaneamente, autor e ator da história. Como autor ou narrador em primeira pessoa, mantém domínio sobre a narração, selecionando categoricamente os eventos, a partir de sua subjetividade. Segundo Candido (2011, p. 25), “como o livro é narrado por este, na primeira pessoa, é preciso convir que só conhecemos a sua visão das coisas, e que, para a furiosa cristalização negativa de um ciumento, é possível até encontrar semelhanças inexistentes, ou que são produtos do acaso.”, ou seja, Bento, ao narrar de maneira subjetiva, mostra apenas uma única versão dos acontecimentos, a sua, que é marcada por interpretações emocionais e pessoais.

A obra, então começa com a explanação da existência do apelido que por agora é conhecido e nomeado o livro “Dom Casmurro” e a explicação da escolha de escrever suas memórias. Logo, ao princípio, nas primeiras linhas, Bento esclarece o seu desejo ao leitor ao realizar tal narração:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e 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; mais falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (Assis, 2004, p. 3)

Essa citação torna-se central para o entendimento do plano narrativo de Bento Santiago. Ao declarar a expressão “era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”, deixa claro o seu intuito de reconstruir um caminho de ligação entre o passado e o presente, entre a velhice e a juventude.

Isso, apesar de a sua tentativa se demonstrar falha já que não conseguiu restaurar nem o foi e nem o aquilo havia sido. Tal afirmação torna perceptível uma ruptura com seu próprio eu, em que o narrador comprova que mesmo sendo o mesmo rosto e as mesmas experiências, a aparência ou “fisionomia” interior, existencial e emocional, não são as mesmas.

Ainda na citação, o autor diz que “faltou a si mesmo, e esta lacuna é tudo”, revelando que o Bento que narra já não é o mesmo que Bentinho de quem se recorda. Essa distinção,

como também separação entre ele mesmo é exatamente o motivo que promove sua narrativa. Durante a sua escrita ele busca, por intermédio da linguagem, restaurar e trazer um sentido para sua trajetória de vida.

Assim, no ato de escrever, o narrador assume uma dedicação de encenar a sua identidade e a memória, apesar de estar permeada de falha, manipulação, dúvidas e pela ânsia de ocupar a falta e a solidão deixada pelas marcas do tempo e perda. Tudo isso, identifica e determina que seu relato se enquadre como uma tentativa de reformulação de sua trajetória.

Como afirma Seidel (2015, p.17), “toda a narração em *Dom Casmurro* encontra-se sob o jugo da memória, que é arbitrária e seletiva”. Sendo, assim, toda a narração dele é fundamentada sobre o filtro da memória através do qual o narrador se apossa de uma atitude de constante encenação dos fatos e acontecimentos que apresenta. Sua lembrança é seletiva, estabelecida pelos sentimentos e o tempo, o que implica a veracidade e a objetividade da declaração.

Logo, *Dom Casmurro* enfatiza esse aspecto de relato memorial que penetra sua narrativa:

[...] Talvez abuso um pouco das reminiscências osculares; mas a saudade é isto mesmo; é o passar e repassar das memórias antigas. Ora, de todas as daquele tempo creio que a mais doce é esta, a mais nova, a mais compreensiva, a que inteiramente me revelou a mim mesmo. Outras tenho, vastas e numerosas, doces também, de vária espécie, muitas intelectuais, igualmente intensas. Grande homem que fosse, a recordação era menor que esta. (Assis, 2004, p. 61).

Verifica-se a teatralização que é evocada nas memórias em *Dom Casmurro*. Ao declarar que saudade é o “passar e o repassar das memórias”, Bentinho demonstra a sua transformação da recordação em um ato repetitivo, como uma cena e falas que ensaia múltiplas vezes no palco imaginativo.

A máscara, assim, torna-se um aspecto central na narrativa casmurra. Ao narrar sobre a história da sua vida, Bento assume essa máscara simbolicamente, característica da linguagem teatral, por intermédio da qual teatraliza suas memórias e recria seu modelo dos fatos, encobertando o que efetivamente é real.

Conforme afirma Cappelletti (2007, p. 5), “a máscara exerce uma função sonegadora, camuflando a realidade, transformando seu vislumbre em algo inquestionável, permitindo que *Dom Casmurro*, assim como os super-heróis, atrás de suas máscaras, lobrigue o mundo de maneira incontestável.”. A máscara casmurra dá a Bento o poder não somente de encobrir e modificar suas memórias, mas de legitimar sua versão, tornando-a uma verdade absoluta.

Desse modo, operando através da máscara, Bento opera na narrativa também como personagem, e não apenas como narrador. Por isso, sua fala é atravessada por um tom dramático, em que ele se mostra como a vítima da história de manipulação que ele mesmo criou.

A personagem Capitu é um exemplo disso, já que sua personalidade é construída sob a ótica de Bento como dissimulada, que o teria enganado não somente no final, traindo-o, mas durante toda a vida, mesmo diante de seu amor incondicional por ela.

Como ele afirma ao término do livro que essa que o traiu não era distinta da sua amiga de infância, mas a mesma estando apenas uma dentro da outra: “[...] se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.” (Assis, 2004, p. 209).

Essa posição de vítima também é acentuada quando ele sugere que o possível amor de Capitu como o da sua família seriam motivados por interesses, revelando suas suspeitas de que a família o via como uma forma de evolução social e enriquecimento. Essa perspectiva demonstra-se principalmente quando Bento relembra a reação do Pádua, pai de Capitu, quando ele está de ida para o seminário: “[...] levava a cara dos desenganados, como quem empregou em um só bilhete todas as suas economias de esperanças, e vê sair branco o maldito número, - um número tão bonito!” (Assis, 2004, p. 87).

A metáfora do bilhete ressalta a suspeita do narrador de que ele era considerado como a chance de uma estabilidade financeira, intensificando sua formação de personagem inocente e injustiçado.

4. 1. 2 Cena montada: ambiguidade e manipulação do olhar

A manipulação do olhar é um dos utensílios dramatúrgicos mais utilizados por Bento. Ele atua como um estilo de diretor de cena, criando e ensaiando perfeitamente situações, ações e até mesmo silêncios, sugerindo verdades subjetivas, especialmente sobre Capitu. Cenas como as de quando Capitu está olhando pela janela, por exemplo: “o cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele; [...]” Assis (2004, p.119), são montadas cuidadosamente por ele com o intuito de insinuar a traição.

Assim como declara Schwarz (1991, p.89), “a personagem-narradora distorce o que vê, deduz mal, e não há razão para aceitar a sua versão dos fatos.”, e modificando a realidade,

Bento, então no palco narrativo, regula a luz, ora projetando foco nos gestos e expressões de Capitu e ora apagando e esquecendo momentos que conseguiriam inocentá-la da culpa.

Ubersfeld (2005, p. 33) observa que “nada impede de ‘fazer teatro’ de tudo”, mesmo em textos que não necessariamente pertençam ao gênero dramático. Nisso, em *Dom Casmurro*, a teatralidade surge e desenvolve justamente a partir do disfarce e encobertamento teatral da realidade.

Bento, nesse processo, representa seus sentimentos e percepção do mundo a partir do seu ponto de vista, montando cenas e controlando o julgamento do leitor, como se esse fosse uma plateia. Logo, na narração é incorporada por reticências e interrupções – recursos que atuam como intervalos dramáticos que sustentam tensão.

Como o próprio Bento esclarece em *Dom Casmurro*, quando ele voltava para o seminário, viu cair na rua uma mulher e, nessa queda, viu suas roupas debaixo; após esse momento, ele se utiliza diversas vezes das reticências ao tentar expressar o que estava pensando e desejando e, logo em decorrência, explica que as pontuações eram usadas justamente para enfatizar suas ideias que eram confusas: “a algumas adivinhei que traziam as meias esticadas e as ligas justas... Tal haveria que nem levasse meias... Mas eu as via com elas... Ou então... Também é possível... Vou esgarçando isto com reticências, para dar uma idéia das minhas idéias, que eram assim difusas e confusas;” (Assis, 2004, p. 58).

Nessa citação, as reticências sugerem os vários pensamentos que estavam passando pela cabeça de Bento e não sendo eles, bonitos ou modestos de serem falados, o narrador optou por apenas, em partes, ocultá-los e em outra parte deixar por dedução do leitor. As reticências, nesse processo de escrita da narração, atuam como elementos dramaturgos, marcam e sugerem silêncios e hesitações, potencializando a dúvida. Elas servem como pausas sugestivas, que buscam ampliar o mistério ao invés de esclarecer hipóteses.

A dúvida, portanto, torna-se um aspecto primordial do romance. Há apenas suposições, não existem afirmações ou comprovações irrefutáveis. Como é o caso do enterro de Escobar, no momento em Bentinho observa e analisa Capitu:

A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela. Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retina também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos. (Assis, 2004, p. 182)

Na citação nota-se que a linguagem é deliberadamente duvidosa e ambígua: Capitu está sofrendo apenas pela perda de um amigo? Ou está lamentando a perda do amante? Isso causando uma indecisão no leitor o forçando a seguir depositando sua confiança nele seguido pela sua perspectiva de desconfiar de Capitu acreditando que essa realmente o traiu.

Schwarz (1991, p. 85) determina que, no livro, há algo semelhante a uma armadilha “o livro tem algo de armadilha, com aguda lição crítica — se a armadilha for percebida como tal. Desde o início há incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma.”, ou seja, segundo ele a narrativa é estruturada como uma sutil armadilha, sendo carregada de contradições e ambiguidades que dificultam o leitor captar o teor enganoso que está penetrado na história.

Isso ocorre devido Bento revezar entre ocultar e revelar, durante encena sua visão dos fatos. Enfatizando, Seidel (2015, p.3) declara que o julgamento de Bento sobre Capitu “baseia-se em suposições, desconfianças, lembranças influenciadas pela memória.”. Assim, o que é narrado é derivativo não só do que ele relembra das suas memórias, mas na forma como ele interpretou os supostos acontecimentos narrados, a partir dos seus achismos e suposições.

O enredo é mais sustentado pelas hipóteses do que por provas. O leitor é constantemente invocado, sendo envolvido e levado para um jogo de aparências, tendo que identificar e analisar gestos, expressões e até mesmo os silêncios trazidos por Bento na narração. Cappelletti (2007, p.18) afirma que “o narrar de Bentinho é eloqüente, fazendo com que o espectador-leitor sintam-se tocado, uma vez que sua narrativa é permeada por uma linguagem vigorosa, que impressiona o leitor de maneira poética.”. A citação demonstra que a partir da linguagem utilizada por bentinho é persuasiva, o leitor é emocionalmente cativado.

Dessa forma, o leitor é convidado a torna-se a plateia de uma peça cuidadosamente montada e ensaiada, sendo a ele entregue o dever de decidir se acreditará ou não na versão da história criada por Bento. Além do mais, a própria narração da obra confere esse chamado à cumplicidade.

Em variadas falas, Bento se volta exclusivamente para o leitor, intencionando formar uma identificação e solidariedade. Assis (2004): “se achares neste livro algum caso da mesma família, avisa-se leitor, para que emende na segunda edição” (p.111); “e isto é muito, leitor meu amigo” (p.95); “leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim [...] Não faça isso, querida; eu mudo de rumo.” (p.180); além de diversas outras durante a narrativa. Todos esses momentos demonstram a busca constante de Bento pela participação e aprovação do leitor na narrativa que ele apresenta.

Cappelletti (2007, p. 20) finaliza resumindo essa estratégia como “a narrativa é composta por argumentos sedutores, dramáticos, que acendem, no leitor, sentimentos ambíguos e fortes.”. Dessa maneira, o leitor é invocado e conduzido a ocupar o papel de espectador que o narrador atua ao mesmo tempo como diretor, autor e ator.

Diante disso, a *performance* narrativa de Bentinho, com suas interrogações, sugestões e induções demonstram não unicamente uma busca de recriação do passado, mas uma persuasão do leitor, como se ao narrar procurasse concretizar uma verdade que nem mesmo ele consegue suportar completamente.

O leitor é levado e induzido a não confiar em Capitu junto com o narrador, mesmo com a inexistência de provas. Dessa forma, Bento se definiu como um indivíduo teatral, já que encena para si mesmo e para sua plateia, que são os leitores, uma narrativa encoberta de tristezas e desconfianças.

4. 2 *Capitu* o teatro na televisão

Já no processo de adaptação da obra para a minissérie, apresenta uma leitura criativa, intensificando elementos como a teatralidade, que é demonstrada de forma implícita na obra fonte, agora de maneira explícita e nítida, como elemento estruturante da linguagem audiovisual.

Essa teatralidade se intensifica por meio de dois recursos fundamentais: o uso do cenário e dos objetos cênicos, e a expressividade gestual dos personagens, especialmente do narrador, que rompe a quarta parede e estabelece uma relação direta e pessoal com o público.

4. 2. 1 O uso do cenário e dos objetos cênicos: cortinas, luzes e artifícios visuais

A construção da minissérie televisiva *Capitu* é reconhecidamente uma recriação e não apenas uma transposição de mídias. Como ressalta Hutcheon (2013, p.29-30):

o fenômeno da adaptação pode ser compreendido como uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis, como um ato criativo e interpretativo de apropriação ou recuperação, e ainda como uma forma de intertextualidade palimpséstica, na qual o novo texto ressoa com o anterior por meio de repetições e variações.

Assim, a adaptação não apenas repete a obra fonte, mas cria uma nova obra de forma que relembra a obra anterior, mas ao mesmo tempo percebe-se uma inovação. Esse viés fica

perceptível inclusive no título da obra, optando por um nome diferente da obra original, cuja troca oferece uma mudança de foco narrativo de Bento para Capitu.

A teatralidade, então, na minissérie *Capitu*, estabelece-se na formação visual e cenográfica. A ambientação da narrativa televisiva ocorre em sua maioria em um único e caracterizado local, o salão principal, que no decorrer dos episódios é transformado.

A preferência por um cenário permanente e moldável introduz a obra em um estilo declaradamente teatral, no qual os recursos visuais e simbólicos são apresentados com artifícios e realce. Assim, o audiovisual é um meio que demanda a materialização do espaço, que antes, na obra literária, era apenas idealizado pelo leitor, como afirma Santos (2014, p.46):

O processo de adaptação envolve tradução e interpretação da obra literária, mas também envolve criação, porque o audiovisual exige a materialização do espaço que, antes no livro, era imaginado pelo leitor. Quando o livro se transforma em filme ou em minissérie, é preciso construir o espaço através de outros recursos que não a palavra. Na minissérie *Capitu*, o espaço é importante para traduzir e resignificar a obra *Dom Casmurro*, incorporando recursos que possibilitem outra leitura da obra de Machado de Assis.

Logo, a concretude do cenário torna-se, não somente um elemento ou um suporte, mas uma parte primordial na criação audiovisual, transpondo e ressignificando a obra fonte.

Assim, tanto os componentes como cenários e objetos cênicos são métodos visuais que corroboram para a ruptura com o estilo realista convencional. Segundo Gaspar (2019, p.7), “[...] no que se refere à minissérie *Capitu* (2008), adaptada do livro *Dom Casmurro* (1899), é perceptível algumas modificações que foram introduzidas e tornaram a obra televisiva um espetáculo teatral no formato audiovisual, repleto de exageros, com um cenário diferenciado e recursos cênicos.”.

A minissérie, a partir do processo de recriação criativa, modifica a narrativa literária em um espetáculo teatral, estruturado por cenários e a presença de recursos performáticos.

Desde o princípio da minissérie, nos primeiros episódios, *Capitu* expressa seu caráter e proposta estética convertendo o espaço televisivo em um palco de teatro. O cenário busca uma formação visual semelhante a um espaço teatral, onde cada aspecto reforça a natureza encenada da narrativa. Uma amostra disso é a presença de cortinas vermelhas, que abrem e fecham-se durante as cenas de atuação dos atores como nos teatros tradicionais, demonstrando ao público (espectadores) que o que verá é uma performance.

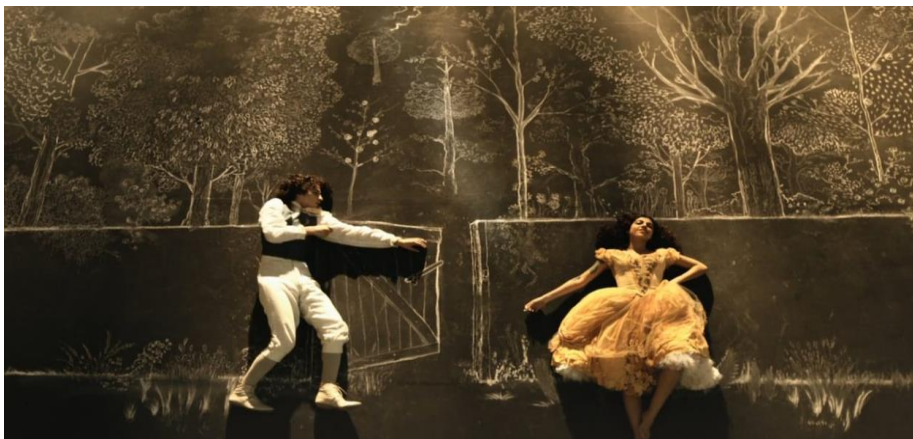


Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. Capitu. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Na adaptação televisiva, as cortinas funcionam então como uma representação do próprio teatro, exprimindo, ao mesmo tempo, a divisão e a mudança entre o real e o mundo ficcional, como fica evidente na cena, presente no minuto 12:55, no capítulo 1.

Há também momentos em que, para não ser necessária a montagem de um cenário que necessitaria de muitos recursos como o muro e o quintal de Capitu, outras estratégias de estruturação do cenário de forma criativa foram optadas como a utilização de um desenho de muro feito com giz no chão para representar as cenas em que Bento ia à casa de Capitu no quintal, como na cena do minuto 26:28, no capítulo 1.

Imagem 2 - Muro em giz.



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

Além de elementos como cortinas, a iluminação também se evidencia como utensílio narrativo. A luz é utilizada como algo dramático, com focos dirigidos, cores e contrastes, intensidade e ofuscamentos, tudo isso enfatiza a subjetividade das cenas e atuações.

As escolhas da forma que a iluminação se apresenta representam, de forma cênica, o estado mental e emocional das personagens, principalmente os embates interiores de Bento. Como no momento logo depois em que Bento vê Capitu na janela e nota a troca de olhares entre Capitu e um rapaz, em que corre para o seu quarto e, angustiado e irritado com a situação, diz que deveria se tornar realmente padre e quando ordenado, ela choraria de arrependimento enquanto ele apenas sentiria por ela desdém.

Imagem 3 - Bentinho e seus ciúmes



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

Na cena presente no minuto 31:43, no capítulo 3, visando ressaltar as emoções e ciúmes de Bento, a iluminação fica na cor vermelha. A luz e cor avermelhada intensificam os sentimentos e as tensões internas de Bento que estão extravasando, demonstrando sua cólera quanto ao momento que havia visto.

Assim como o cenário, os objetos cênicos também se constituem uma parte primordial na construção da nova obra. Segundo Gaspar (2019, p. 21):

O objeto é um ator neutro que estimula o ator a reavaliar constantemente a qualidade de sua relação com o que está ao seu redor. Nesse sentido, o objeto gera não somente uma relação, mas também uma história, pois ele é o iniciador de uma narrativa sobre o homem e o seu ambiente.

Vê-se que o objeto é neutro, mas que funciona como estimulador de ações, impactando a atuação e as vinculações humanas. Ele, dessa forma, auxilia a desencadear narrativas e significados.

Essa perspectiva fica clara quando os atores se utilizam de utensílios cênicos, como o cavalo feito de madeira e metal do tio Cosme ou do rapaz da vizinhança que ficou olhando para Capitu que estava na janela, na cena do minuto 28:41 no capítulo 3.

Imagem 4 – Rapaz da vizinhança sentado num cavalo falso



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

Há também a utilização de objetos cênicos na cena presente no minuto 28:37, no capítulo 1, quando o Pádua aparece para ver Capitu no quintal e fala para ela não esburacar o muro. Assim que ele entra em cena, nota-se que Pádua está segurando em sua mão não um pássaro real, mas um pássaro de plástico.

Imagem 5 - Pádua com pássaro de plástico



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

Assim, tanto os objetos cênicos, como iluminação, como os cenários possibilitam a aproximação da encenação televisiva de um teatro dramático, tudo isso formulando um estilo próprio que vai contra a estética tradicional da televisão. Ao reconhecer e incentivar a percepção da teatralidade como linguagem, *Capitu* não somente transfere e moderniza o romance *Dom Casmurro*, mas realiza uma nova leitura estética. Esses aspectos ressaltam o caráter subjetivo da narrativa machadiana.

4. 2. 2 Gestos, atuações e a quebra da quarta parede: a presença cênica dos personagens

Outro elemento fundamental para reforçar a teatralidade em *Capitu* é a atuação ou *performance* dos atores em seus respectivos papéis. Hutcheon (2013, p.68) afirma que:

[...] os atores são os responsáveis por efetivar o texto, por interpretá-lo e recriá-lo, de certo modo, pois, adaptando-o para o palco. [...] Um mundo visual e auditivo é mostrado fisicamente no palco - seja numa peça, num musical, numa ópera ou em qualquer outro meio performativo -, criado a partir de signos verbais e notacionais na página.

Nesse sentido, os atores exercem uma função crucial, desenvolvendo importantes papéis no processo de adaptação, a partir da responsabilidade em personificar ou trazer à vida personagens que antes estavam apenas no papel, conferindo-lhe um corpo real, voz, gestos e expressões.

O mesmo também ressalta Santos (2014, p.35) declarando que “aquilo que é pensado, que é monólogo nas páginas de um livro, agora é mostrado e representado na televisão, a interioridade evocada através da descrição/narração na escrita, é mostrada por intermédio do corpo, dos gestos no cinema e na televisão.”.

Assim, o que era algo apenas imaginativo na concepção do leitor, agora na adaptação ganha existência cênica a partir das atuações. O corpo, dessa forma, torna-se um instrumento fundamental para revelação e demonstração de sentimentos internos, pensamentos e ações, expondo ao público aquilo que era apenas sugerido na obra literária.

Assim, na minissérie *Capitu*, a encenação tem um aspecto especial e diferente. A atuação é intencionalmente exagerada, principalmente nos gestos e feições, aproximando-se da forma expressiva do teatro. Essa escolha, semelhante ao cenário e aos objetos cênicos, não busca a naturalidade ou algo de cunho realista, mas um efeito que permite que o espectador perceba o estilo teatral da atuação.

Segundo Domingos (2020, p.23), os personagens em *Capitu* são representados de modo marcadamente teatral, “seus gestos são expansivos, desnaturalizados, falam alto, cheios de nuances, e gesticulam muito. A sensação é de que estamos realmente no teatro [...]”, ou seja, a forma como os atores realizam a *performance* é carregada de dramaticidade que assemelha à interpretação realizada em teatros.

Imagem 6 - Reação triste de Dom Casmurro



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

Os atores, assim como representado na imagem, minuto 09:14, no capítulo 3, possuem movimentos e gesticulações marcados, até mesmo coreografados, conversando com o momento e estilo da memória, bem como o ritmo da fala e da música.

Expressões e gestos são potencializados ou lentificados em determinados momentos, formando um ambiente de exibição performático sentimental. Essa atuação intensificada acentua o tom subjetivo presente na narração, enfatizando o aspecto psicológico dos personagens, principalmente o narrador e protagonista Bento, especialmente pelo fato de suas memórias serem a base para o desenrolar da história.

A teatralidade em *Capitu* atinge seu ápice, quando nota-se Bento envelhecido, assumindo a identidade de Dom Casmurro. Nesse momento, um ator interpreta a figura de Bento velho como narrador, que não somente manipula a sua própria história, mas que também observa e contempla de longe os acontecimentos de sua juventude, vendo a história se desdobrar diante de si mesmo, como se estivesse assistindo a um espetáculo encenado de sua própria vida.

Essa teatralidade se reforça justamente devido o espectador acompanhar ao mesmo tempo as duas versões do personagem, o narrador na sua velhice e o Bento nas suas versões mais jovens (adolescente/ adulto), sendo encenado por outros atores, interpretando os episódios em situações e cenários que ele criou a partir das suas memórias.

Imagem 7 - Bentinho e Dom Casmurro



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

Essa construção na cena do minuto 14:45, no capítulo 2, de Bento velho e Bento nas versões joviais ressalta o aspecto dramático, em que Bento tanto encena protagonizando, como assiste. É como se Dom Casmurro encenasse a sua própria existência.

Essa ideia de construção da cena e de observação de longe, também fica evidente na cena do minuto 13:06, no capítulo 1:

Imagem 8 - Narrador observando a cena



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

Na cena, nota-se que, enquanto o enquadramento está com foco em Capitu bem como as luzes de palco refletidas nela, percebe-se que também observando Capitu está à figura do narrador que compôs aquela cena e que agora a observa nas sombras.

Outro elemento essencial, que intensifica a teatralidade na minissérie, é o rompimento que o narrador constantemente realiza de quebra da quarta parede³. O narrador quebra com essa barreira que separa os personagens do público, dirigindo-se diretamente à câmera, ou seja, para os telespectadores, convidando-os a participar e a assistir sobre a sua vida. Assim, recorrentemente o narrador conversa, durante a minissérie, com o telespectador, confidenciando seus segredos, impressões, além de narrar fatos como o presente na cena do minuto 11:20.

Imagem 9 - quebrando a quarta parede



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

O narrador, presente e ininterrupto como comentarista, potencializa o viés de que a história e sua vida estão sendo dramatizadas para um público, e que a memória age como uma reconstrução da sua subjetividade permeada de emoções. A adaptação amplifica o aspecto de narrador não confiável. Além de demonstrar que a teatralidade não está unicamente presente na obra, mas também a teatralidade inerente à identidade do Bento, que se apresenta diante de uma plateia.

Nesse sentido, a dramatização do narrador, ao ir além da narração tradicional e optar por uma perspectiva claramente teatral, enfatiza a recriação da adaptação de *Dom Casmurro*. Logo, evidencia ainda mais que *Capitu* não somente transpõe o conteúdo da obra, mas reinventa para outro meio, aproveitando as expressividades dos atores e da câmera.

Dessa forma, Pavis (2008, p.7) ressalta ainda que “uma das marcas específicas da teatralidade é constituir uma presença humana entregue ao olhar do público. Essa relação viva

³ É quando o limite entre os atores e o público é quebrada, no qual um ator, representando, direciona-se, interage e dialoga com a plateia, rompendo a linha entre a performance e o telespectador. Assim, sendo diferente da forma natural, em que os atores apenas representam, sem interação com quem assiste e do público que somente observa.

entre ator e espectador [...]” e é especialmente essa atuação intensificada dos atores, principalmente do narrador, que conversa com a câmera (público) que reforça a teatralidade na obra, transformando a memória em uma apresentação sobrecarregada de emoções visuais.

Portanto, a teatralidade não é somente um simples enfeite, mas uma estratégia importantíssima e central, que demonstra a recriação performática e visual. Assim, o diretor Luiz Fernando Carvalho utiliza intencionalmente dos artifícios da encenação, indo desde o cenário e objetos cênicos até à atuação com seu estilo próprio e quebra da quarta parede, para transformar a subjetividade incorporada no romance machadiano em um espetáculo visual com um impacto de sentimentos e de expressividade.

4.3 As transformações e permanências no processo de adaptação: da literatura à televisão

O processo de adaptação de uma obra literária para outra mídia, como o audiovisual, demanda necessariamente de modificações e ajustes estruturais, tanto em fatores narrativos como estilísticos. Essas alterações surgem das divergências entre as linguagens e do caráter único e criativo da adaptação.

Hutcheon (2013, p. 39-40) destaca que "assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal. [...] A transposição para outra mídia, ou até mesmo o deslocamento dentro de uma mesma, sempre significa mudança ou, na linguagem das novas mídias, 'reformatação'". Tal afirmação ressalta a concepção que adaptação não se enquadra apenas como uma cópia ou uma replicação do texto fonte, mas uma reinterpretação com métodos representativos diferentes e inovadores.

Expandindo essa visão de que a adaptação é um processo de recriação da obra original, através de um novo ponto de vista, Stam (2006, p. 48) pontua que “a adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos”. Essa concepção revela como cada adaptação retrata tanto elementos do texto primário quanto óticas e percepções do contexto, ou seja, do meio e tempo em que é elaborado.

Assim, a noção de palimpsesto tratado no referencial teórico é relevante para o fenômeno da adaptação, por ser o palimpsesto uma relação entre textos, em que o novo texto que é produzido se sobrepõe ao texto antecedente, contudo sem extingui-lo totalmente, deixando ainda vestígios nítidos de uma obra anterior. Segundo Genette (2010, p.144):

essa duplicidade do objeto, na ordem das relações textuais, pode ser figurada pela velha imagem do palimpsesto, na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência

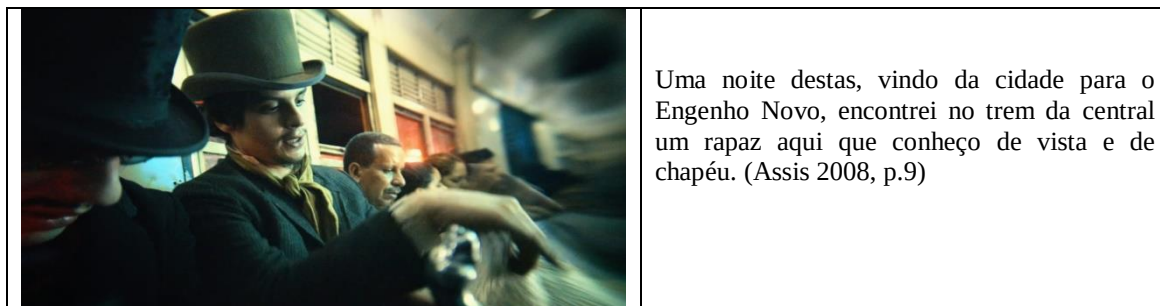
A partir dessa visão, do palimpsesto e de enxergar uma obra na obra adaptada, passa a entender-se o caso da minissérie *Capitu*, em que essa sobreposição é perceptível. A adaptação, ao mesmo tempo que exhibe uma linguagem audiovisual exclusiva, também preserva, por transparência, a constante essência do romance machadiano.

Esse exame fica ainda mais proveitoso quando visto pelas lentes da Literatura Comparada, área que como declara Nitrini (2000) é o estudo que se dedica a investigar as literaturas, a partir dos aspectos que podem gerar relações entre elas, passando de uma para outra, como tema, influência e entre outros. Nesse estilo de abordagem, há a oportunidade de identificar tanto semelhanças quanto diferenças entre ambas às obras, notando continuidades e transformações que acontecem no processo de adaptação, que resultam em uma nova obra, mas que ainda dialoga com a obra primária.

4. 3. 1 Semelhanças entre o romance *Dom Casmurro* e a minissérie *Capitu*

Apesar das mudanças indispensáveis entre a passagem das mídias, alguns elementos centrais do romance *Dom Casmurro* são mantidos na adaptação televisiva e uma delas foi conservar os personagens Bento, Capitu, Escobar, entre outros e até mesmo secundários como o padre Cabral, o jovem poeta do trem, assim como demais. Isso fica nítido na cena do minuto 2:45, do capítulo 1 e na p. 9 do romance *Dom Casmurro*.

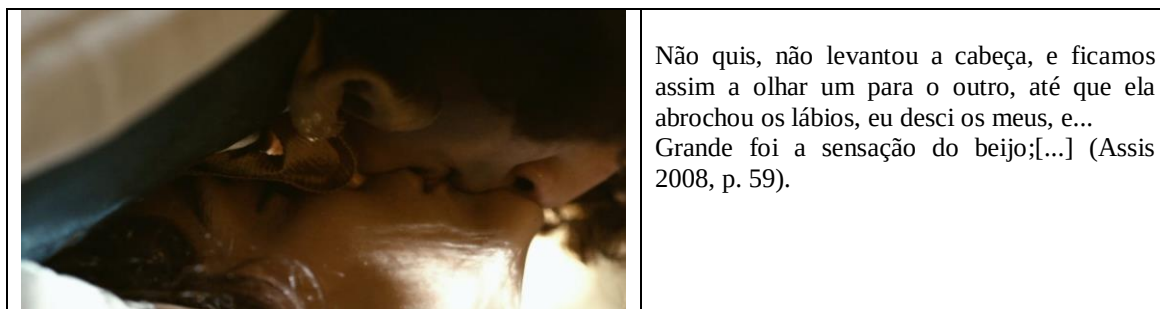
Imagem 10 - Rapaz do trem



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

Além disso, a minissérie mantém momentos-chave da história, como a amizade entre Bentinho e Escobar, o conflito emocional do narrador e o namoro com Capitu.

Imagem 11- Primeiro beijo entre Capitu e Bentinho

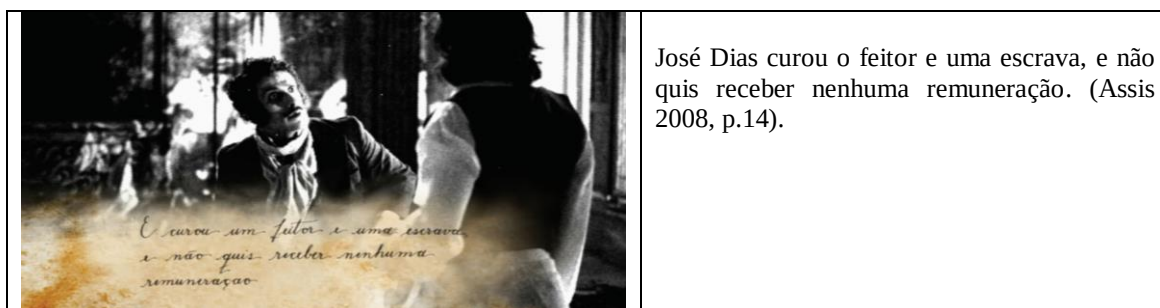


Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. Capitu. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Nessa cena do minuto 13:40, do capítulo 02, reforça como alguns elementos importantíssimos para a história como o romance entre Bento e Capitu são estabelecidos em ambas as obras, sendo passadas da obra fonte para a obra adaptada.

Outro recurso que amplifica esse viés das compatibilidades é a presença de trechos do texto original, até mesmo quando a narração está em off, aparecendo apenas a imagem e o trecho do livro ou quando o próprio Bento recita fragmentos de *Dom Casmurro*, acentuando esse vínculo direto com a obra original, isso fica representado na cena do minuto 15:30, do capítulo 01.

Imagem 12 – Chegada de José Dias na família de Bento como agregado



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

Uma também semelhança é a permanência da narração em primeira pessoa, *Dom Casmurro* conduz a história narrando a partir das suas memórias e perspectivas.

Assim, além desses pontos em comum, diversos outros ocorrem em semelhança na minissérie e no livro, como a dúvida na narrativa ou como a presença da memória e as idas e vindas no tempo, entre o presente e o passado, isso através das lembranças não lineares do narrador. Pode-se notar aqui o fenômeno do palimpsesto, que evidencia ao espectador que também é leitor de *Dom Casmurro*, que *Capitu* bebeu de uma fonte, da obra machadiana.

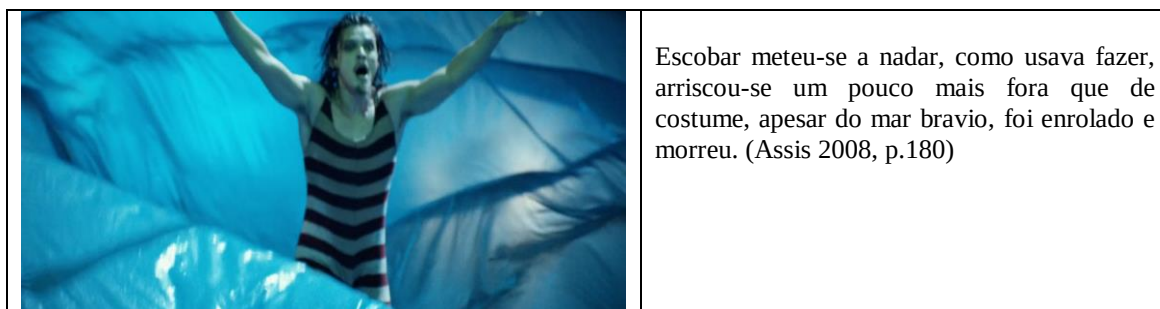
Portanto, entende-se que apesar da adaptação ser uma recriação da obra original, mesmo assim ainda sustenta traços da obra fonte.

4.3.2 Diferenças entre o romance *Dom Casmurro* e a minissérie *Capitu*

Já quanto às diferenças elas são em muitas notadas, isso por que no processo de adaptação algumas mudanças são necessárias. Dentre elas, a primeira delas e a principal é a mudança de códigos, do verbal escrito para o audiovisual. Ao passo que Machado de Assis emprega a escrita para formular a narrativa, Luiz Fernando Carvalho se utiliza de elementos sonoros, performáticos e especialmente visuais para construção da história.

Além disso, outro aspecto visualmente perceptível é a adoção, que a minissérie faz do caráter estilístico altamente teatralizado, com atuações, cenários e objetos cênicos não realistas, isso fica evidente em cenas como do minuto 28:40 do capítulo 05, que representa a morte de Escobar.

Imagem 13 – Escobar nadando no mar no dia do seu falecimento



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

Nessa imagem, nota-se uma diferença com a descrição do livro, pois Escobar no livro morre no mar real, já na minissérie, não buscando demonstrar a morte dele de acordo com a realidade, o ator simula estar nadando num mar fictício montado com tecidos azuis que se movimentam como as ondas do mar.

Assim, a teatralidade presente na obra livro ocorre de forma implícita até mesmo sucinta, enquanto na adaptação ela é explícita, chamativa, buscando ser nítida e nada real. Essa teatralidade que ocorre nas duas obras, mas de modo diferente marca-se então uma das distinções entre a experiência da leitura e a do audiovisual.

Outro aspecto é a montagem de capítulos e acontecimentos ocorrem em sequências diferentes das do livro. Entre essas cenas que foram montadas de forma diferente das

descrições do romance, encontra-se o enterro de Escobar. Como na cena do minuto 30:41 do capítulo 05:

Imagem 14 – Enterro de Escobar e Capitu o vendo morto



Quis que o enterro fosse pomposo, e a influência dos amigos foi numerosa. Praia, ruas, praça da Glória, tudo eram carros, muitos deles particulares. A casa, não sendo grande, não podiam lá caber todos; [...] (Assis 2008, p.181).

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

No romance diz que várias pessoas estão presentes, só que na construção da cena, o diretor optou em deixar apenas Capitu e o caixão de Escobar, para tentar demonstrar como o olhar de Bento está apenas e unicamente em Capitu, já que o restante das pessoas não o interessam, nisso diferenciando do que está escrito no livro com o que é apresentado na minissérie.

Além disso, há momentos que são substituídos por imagens na minissérie. Isso ocorre principalmente em descrições de locais, como a casa de Matacavalos. Essa escolha acontece para que na minissérie não fique cansativa, pois o que antes necessitava ser descrito para um entendimento e localização do leitor, agora é apenas mostrado por meio da câmera.

Por fim, a minissérie, apesar de estar baseada numa obra, deve durante a adaptação realizar mudanças, não precisando e nem sendo obrigatório ser idêntico à obra a qual ela se baseia. Assim, nota-se que na adaptação haverá pontos de semelhança e pontos de divergência com a obra fonte. *Capitu* possui momentos de encontro e de afastamento com *Dom Casmurro*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na pesquisa, analisou-se o processo de adaptação, através de elementos como a teatralidade, presente no romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1899) e passado para a minissérie televisiva *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho.

Os objetivos da pesquisa foram atendidos no decorrer da realização da análise, através de um exame minucioso dos recursos narrativos e estéticos de ambas as obras e

através da leitura e observação atenta das obras e de seus aspectos, respaldo teórico e estudo comparativo.

A metodologia empregada na pesquisa demonstrou-se propícia para a finalidade do trabalho e para alcance dos objetivos. Para o desenvolvimento da pesquisa foi realizada uma segmentação em três etapas, uma leitura aprofundada do romance, análise da minissérie e comparação entre as obras, tal divisão facilitou e favoreceu a identificação ou assimilação de elementos como a teatralidade, constituinte nas duas obras, mas principalmente intensificados no fenômeno da adaptação.

Dentre os resultados, o mais importante ressalta-se a forma como a minissérie *Capitu* reforça a teatralidade da obra machadiana, através de elementos visuais como cenários personalizados, objetos cênicos e atuação ou gestos dramatizados dos personagens e, principalmente, narrador-protagonista.

Assim, a adaptação não se restringiria a uma transposição, mas uma recriação em uma nova linguagem. Comprovando, dessa forma, que o problema de pesquisa foi respondido adequadamente, uma vez que a teatralidade incorporada em *Dom Casmurro* não foi somente conservada, mas ressaltada a partir de escolhas estéticas que foram utilizadas na adaptação *Capitu*.

Para pesquisas futuras, ressalta-se a hipótese de trabalhar como outras obras de autores brasileiros foram adaptadas para outros formatos como cinema, minisséries, jogos, entre outros; considerando semelhanças e distinções no processo de adaptação. Além disso, seria interessante elaborar a função que as adaptações podem ter no ensino de literatura em contextos escolares.

Por fim, conclui-se, que a adaptação de *Dom Casmurro* para *Capitu*, configura-se como uma reinterpretação literária criativa, expressando a perspectiva inovadora das adaptações.

REFERÊNCIAS:

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Gold, 2004.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CANDIDO, Antônio. **Esquema de Machado de Assis**. In: CANDIDO, Antônio. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre Azul, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/42147904/CANDIDO_Antonio_Esquema_de_Machado_de_Assis_In_Varios_Escritos20200305_96906_1v3ea0h . Acesso em: 19 de junho de 2025.

CAPPELLETTI, Laura Tereza. **A vida é uma ópera**: a presença da dramaticidade no romance Dom Casmurro de Machado de Assis. 2007. 93 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/14807/1/Laura%20T%20Cappelletti.pdf>. Acesso em: 19 de abril de 2025.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**. Globo Marcas. Brasil, 2008. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/>. Acesso em: 02 de junho de 2025.

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. “**Há algum exagero nisso**”: intermedialidade e sentido entre Dom Casmurro e Capitu. Revista Opiniões, São Paulo, n. 20, p. 15-29, 2020. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7527538>. Acesso em: 5 maio 2025.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução de Marcelo Diniz Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/40880327/Josette_F%C3%A9ral_aL%C3%89M_DoS_LIMITES_Teorla_E_pr%C3%A1tica_Do_Teatro. Acesso em: 1 de abril de 2025.

GASPAR, João Vitor Barbalho. **O cênico presente no cenário**: Dom Casmurro, do livro à minissérie. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa) – Universidade Federal Rural da Amazônia, Tomé-Açu, 2019. Disponível em: <https://bdta.ufra.edu.br/jspui/handle/123456789/1549>. Acesso em: 3 de maio de 2025.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/27030625/G%C3%A9rard_Genette_Palimpsestos. Acesso em: 10 maio 2025.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. 1. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/52806>. Acesso em: 26 de abril de 2025.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008. Disponível em: <https://ayanrafael.com/wp-content/uploads/2011/08/gil-a-c-mc3a9todos-e-tc3a9nicas-de-pesquisa-social.pdf>. Acesso em: 04 de maio de 2025.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/nitrini-literatura-comparada-pdf-pdf-free.html>. Acesso em: 8 de maio de 2025.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/42781865/DICION%C3%81RIO_DE_TEATRO. Acesso em: 27 de março de 2025.

SANTOS, Juliana Rodrigues. **A literatura na tela da televisão**: Capitu, uma tradução de Dom Casmurro. Campo Grande, 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Disponível:

<https://repositorio.ufms.br/bitstream/123456789/2096/1/Juliana%20Rodrigues%20dos%20Santos.pdf>. Acesso em: 4 de maio de 2025.

SCHWARZ, Roberto. **A poesia envenenada de Dom Casmurro**. Novos Estudos CEBRAP, n. 29, p. 33-46, mar. 1991.

SEIDEL, Verônica Franciele. **A atuação do narrador/protagonista em Dom Casmurro**. Revista Linguasagem, vol. 22, n. 1, 2015, p. 1–5. Disponível em: <https://www.linguasagem.ufscar.br/index.php/linguasagem/article/view/28/82>. Acesso em: 15 de abril de 2025.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 1. ed. São Paulo: Cortez, 2013. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/151/o/SEVERINO_Metodologia_do_Trabalho_Cientifico_o_2007_%281%29.pdf. Acesso em: 26 de Abril de 2025.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 1 maio de 2025.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005. Disponível em: <https://dokumen.pub/para-ler-o-teatro.html>. Acesso em: 27 março 2025.



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAÇÃO ELETRÔNICA
DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO NA BASE DE DADOS DA
BIBLIOTECA**

1. Identificação do material bibliográfico:

[] Monografia [X] TCC Artigo

Outro: _____

2. Identificação do Trabalho Científico:

Curso de Graduação: Licenciatura em Letras - Português

Centro: Campus Senador Helvécio Nunes de Barros

Autor(a): Ruthe Hellem Scarlett Medeiros de Amorim

E-mail (opcional): ruthe.amorim@ufpi.edu.br

Orientador (a): Prof.^a Dr.^a Cristiane Feitosa Pinheiro

Instituição: UFPI - CSHNB

Membro da banca: Presidente da banca - Prof.^a Dr.^a Cristiane Feitosa Pinheiro

Instituição: UFPI - CSHNB

Membro da banca: Analisador interno - Prof. Dr. Helbert Feitosa Pinheiro

Instituição: UFPI - CSHNB

Membro da banca: Analisadora externa - Prof.^a M^{te} Fabiana Costa de Sousa

Instituição: UFPI - CTBJ

Titulação obtida: Licenciatura em Letras - Português

Data da defesa: 30 / 06 / 2025

Título do trabalho: Da página à tela: a adoção da tecnologia
presente no dia a dia dos alunos para a minissérie
Capitu.

3. Informações de acesso ao documento no formato eletrônico:

Liberação para publicação:

Total: ☒

Parcial: []. Em caso de publicação parcial especifique a(s) parte(s) ou o(s) capítulos(s) a serem publicados: _____

.....

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Considerando a portaria nº 360, de 18 de maio de 2022 que dispõe em seu Art. 1º sobre a conversão do acervo acadêmico das instituições de educação superior - IES, pertencentes ao sistema federal de ensino, para o meio digital, autorizo a Universidade Federal do Piauí - UFPI, a disponibilizar gratuitamente sem ressarcimento dos direitos autorais, o texto integral ou parcial da publicação supracitada, de minha autoria, em meio eletrônico, na base dados da biblioteca, no formato especificado* para fins de leitura, impressão e/ou *download* pela *internet*, a título de divulgação da produção científica gerada pela UFPI a partir desta data.

Local: Picos - PI

Data: 15 / 07 / 2025

Assinatura do(a) autor(a): Ruthe Hellem Scarlett Medeiros de Amorim

* Texto (PDF); imagem (JPG ou GIF); som (WAV, MPEG, MP3); Vídeo (AVI, QT).