

As continuidades e as aproximações ao gênero melodrama na adaptação televisual de *Dom Casmurro*

Continuities and approaches to the melodrama gender in televisual adaptation of *Dom Casmurro*

Adriana Pierre Coca

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ramiro Barcelos, 2705,
2º andar, Bairro Santana, 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil.
pierrecooca@hotmail.com

Resumo. O presente artigo discorre sobre as continuidades e aproximações ao gênero melodrama mantidas na microsérie *Capitu* (TV Globo, 2008), vista como uma produção que rompe com o modo convencional de narrar na televisão. A hipótese que se levanta é que *Capitu* inova na articulação de linguagens, porém, utiliza-se de técnicas narrativas enraizadas nas matrizes clássicas de escrever ficção seriada para TV, sobretudo, das características herdadas do melodrama e do folhetim. A metodologia é a análise de cenas do texto televisual, e a fundamentação teórica principal está ancorada nos estudos de Jesús Martín-Barbero (2006, 2009; Martín-Barbero e Rey, 2001) e Arlindo Machado (2009, 2011). Conclui-se que *Capitu* é um texto que traz à tona a reconfiguração nos modos de se produzir e narrar na TV, ao mesmo tempo em que a narrativa se mantém ancorada na linguagem clássica.

Palavras-chave: melodrama, ficção seriada, micro-série *Capitu*.

Abstract. This article discusses the continuities and approaches to the melodrama genre maintained in the micro-series *Capitu* (TV Globo, 2008), seen as a production that breaks with the conventional way of narrating in television. The hypothesis that arises is that *Capitu* innovates the articulation of languages, however, it makes use of narrative techniques rooted in classical arrays of writing serial fiction for television, mainly inherited from melodrama and from serial characteristics. The methodology is the analysis of scenes from televisual texts and the theoretical foundations are mainly the studies of Martín-Barbero (2006, 2009; Martín-Barbero, 2001) and Machado (2009, 2011). We conclude that *Capitu* is a text that brings out the reconfiguration modes to produce and narrate TV, while the narrative remains anchored in classical language.

Keywords: melodrama, serialized fiction, *Capitu* micro-series.

Introdução

Mesmo com curta duração, *Capitu* causou um impacto que reverbera até hoje quando recorremos à memória recente da teledramaturgia. A microsérie foi ao ar em cinco capítulos, de 9 a 13 de dezembro de 2008, às 23 horas, na TV Globo, e é uma homenagem ao centenário da morte do escritor Machado

de Assis (1839-1908). *Capitu* foi baseada no romance *Dom Casmurro*, uma das obras mais lidas da literatura brasileira, escrita em 1899 e publicada no ano seguinte.

Luiz Fernando Carvalho dirige e assina o texto final, ao lado de Euclides Marinho. Carvalho é um realizador que transita entre o cinema e a televisão e sempre esteve à frente de projetos pouco convencionais na TV, como a

microsérie *Hoje é dia de Maria*¹, de 2005, que foi ao ar em duas temporadas, uma mistura de folclore e teatro, com muitos elementos simbólicos, inspirada no texto do dramaturgo Carlos Alberto Sofredini, e a microsérie *A pedra do reino*², de 2007, uma homenagem aos oitenta anos do escritor paraibano Ariano Suassuna. Este último e *Capitu* fazem parte do Projeto Quadrante, proposto por Luiz Fernando Carvalho à TV Globo, que tem como objetivo traduzir, ou, talvez seja mais adequado dizer, recriar obras da literatura brasileira, com elenco e mão de obra dos lugares onde as produções são gravadas, além de atores da Rede Globo. As outras duas obras planejadas para serem produzidas são: *Dois irmãos*, de Milton Hatoum e *Dançar tango em Porto Alegre*, de Sérgio Faraco³.

O romance *Dom Casmurro* já foi adaptado para o cinema, em 1968, como *Capitu*, dirigido por Paulo César Saraceni e escrito por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Sales Gomes, e também em 2003, com o longa-metragem *Dom*, que foi dirigido e roteirizado por Moacyr Góes. Na TV, é a primeira vez que *Dom Casmurro* renasce, embora os temas adaptados da literatura sejam recorrentes nas minisséries.

O questionamento que se impõe ao longo das reflexões empreendidas neste artigo acerca do objeto e seus desdobramentos é: Como foram articuladas as continuidades e aproximações ao gênero melodrama na microsérie *Capitu*, que foi tão saudada pelas suas rupturas em relação às matrizes convencionais de contar histórias de ficção na TV?

Para procurar responder a essa inquietação, delineia-se, a partir deste ponto, um retrocesso na história das narrativas de ficção para buscar identificar e compreender o que foi mantido das características de origem dessas narrativas na microsérie, ou seja, as continuidades e/ou aproximações em relação à linguagem clássica das histórias de ficção seriada.

Compreende-se por características convencionais no modo de contar histórias ficcionais na TV: a linearidade, o uso convencional dos planos de câmera, a serialização, as histórias padronizadas, geralmente com dois ou mais

eixos dramáticos e com ganchos causais, muitas vezes previsíveis (Balogh, 2002; Machado, 2009, 2011; Thompson, 2003).

O contexto melodramático

Todas as histórias de ficção escritas para televisão fazem parte da teledramaturgia. E a teledramaturgia agrada muita gente, atinge um público vasto. Os pesquisadores Martín-Barbero e Rey (2001, p. 114) justificam o poder de tanta repercussão e indicam os riscos:

No que diz respeito à televisão, é certo que do México à Patagônia argentina, essa mídia convoca hoje as pessoas, como nenhuma outra, mas o rosto de nossos países que aparece na televisão é um rosto contrafeito e deformado pela trama dos interesses econômicos e políticos, que sustentam e amoldam essa mídia. Ainda assim, a televisão constitui um âmbito decisivo do reconhecimento sociocultural, do desfazer-se do refazer-se das identidades coletivas, tanto as do povo como as de grupos.

A citação acima suscita muitos questionamentos. Neste momento da reflexão, é preciso ater-se à afirmação que a televisão possibilita o reconhecimento sociocultural dos povos. Assim sendo, a teledramaturgia se constitui como o “drama do reconhecimento” (Martín-Barbero, 2009, p. 306), um drama que tem como base para sua construção o gênero melodramático. Martín-Barbero, em seu texto referencial *Dos meios às mediações* (2009), ratifica: nenhum outro gênero agrada tanto como o melodrama na América Latina. “É como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao modo de viver e sentir da nossa gente.” (Martín-Barbero, 2009, p. 305). Essa afirmação remete a outro estudioso do assunto, Brooks, que, na obra *The melodramatic imagination* (1995), afirma que, mais que um gênero, o melodrama se configura como um modo de vida, o modo melodramático, uma espécie de consciência fundamental na contemporaneidade.

A noção de melodrama está associada às emoções acentuadas, no entanto, o gênero configura muito mais que apenas um “drama

¹ A primeira temporada de *Hoje é dia de Maria* foi ao ar pela TV Globo de 11 a 21 de janeiro de 2005, e a segunda temporada, de 11 a 15 de outubro de 2005. A minissérie misturou a linguagem do teatro de bonecos à linguagem do vídeo e também fez uso de animação gráfica. Todas as cenas foram gravadas em um Domus, uma espécie de cúpula, que abrigou um cenário em 360° chamado de ciclorama. Em seu interior, as imagens foram pintadas à mão. Cenário e figurino foram produzidos a partir de material reciclado.

² *A pedra do reino* é baseada no livro *O Romance d'a Pedra do Reino* e o *Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* e foi ao ar de 12 a 16 de junho de 2007. É uma coprodução da TV Globo com a produtora independente Academia de Filmes e foi rodada em 16 mm, só depois finalizada em alta definição. As filmagens aconteceram na cidade de Taperoá, no interior da Paraíba.

³ Disponível em: <http://quadrante.globo.com/>. Acesso em: 03/11/2012.

exagerado e lacrimajante” (Thomasseau, 2005, p. 9), como já apontaram os autores acima. Historicamente, o melodrama surge no teatro popular, que se desvia dos critérios clássicos de contar histórias no palco e utiliza a música como apoio para os efeitos dramáticos. Embora a origem da palavra tenha surgido no século XVII, na Itália, para designar “um drama inteiramente cantado” (Thomasseau, 2005, p. 16), foi na França, após a Revolução de 1789, que o gênero se desenvolveu; a relação que se faz é que os tempos de crise daquele momento histórico impulsionaram consideravelmente o gosto pelo teatro (Thomasseau, 2005). Assim sendo, a gênese do melodrama está associada à ópera italiana, especificamente à opereta, que é um tipo de ópera popular, mais leve; no entanto, o gênero só se acentua no século seguinte, em um período histórico conturbado, no qual a Europa vivenciava profunda crise.

No cenário que antecedeu a Revolução, os salões de arte eram acessíveis às elites e as expressões artísticas do povo resgatavam, nas ruas, as narrativas orais por meio dos contadores de histórias, do teatro de saltimbancos, dos espetáculos de mímicas e das histórias de amor contadas por atores mascarados. Essas manifestações encaminham o surgimento do *vaudeville*, no século XVIII, na França, espetáculo que despontou como um teatro popular associado às comédias, com personagens ingênuos. Mais tarde, os *vaudevilles* fizeram muito sucesso nos Estados Unidos também oferecendo uma espécie de teatro de variedades com acrobatas, ilusionistas, músicos e animais treinados. São os *vaudevilles* que passam a designar todo o tipo de teatro, menos aquele que pertencia à companhia nacional francesa, a *Comédie Française* (Bulhões, 2009).

Martín-Barbero lembra que, entre o final do século XVII e o início do século XIX, “disposições governamentais ‘destinadas a combater o alvoroço’ proibem na Inglaterra e na França a existência de teatros populares nas cidades” (2009, p. 163). A justificativa da proibição era: não corromper o verdadeiro teatro. A proibição em Paris foi suspensa em 1806.

Nesse ínterim, surge a obra de origem do melodrama, reconhecida por vários autores no contexto europeu como sendo, *Coelina ou a Filha do Mistério*, escrita por René-Charles Guilbert de Pixérécourt, escrita em 1800. O melodrama é o gênero que revolucionou a criação das narrativas de ficção. De maneira genérica, pode-se dizer que os textos melodramáticos promovem a luta entre o bem e o mal absolutos, que é

repleta de obstáculos, mas, no final, os vilões são castigados e os virtuosos, recompensados. Nessa construção, há, ainda, o alívio cômico e o tributo ao inesperado, como os acidentes. É dessa forma que as histórias melodramáticas abrem espaço para as emoções e para a imaginação do público (Thomasseau, 2005).

Deve-se levar em conta que o público que passa a ter acesso às encenações construídas a partir dos melodramas ainda está sensibilizado pelas experiências vividas na revolução e se reconhece no palco; é nessa relação que o melodrama se converte no “espelho de uma consciência coletiva” (Martín-Barbero, 2009, p. 164). Importa reforçar que, nessa condição, o gênero se torna uma vertente popular, tanto que Martín-Barbero (2009) endossa: é quando a burguesia se manifesta de maneira oposta, ou seja, privilegia o controle dos sentimentos, a cena privada. Assim sendo, o melodrama se coloca no “vértice mesmo do processo que leva do popular ao massivo: lugar de chegada de uma memória narrativa e gestual e lugar de emergência de uma cena de massa” (Martín-Barbero, 2009, p. 164).

Naquele tempo, início do século XIX, o melodrama já assumia um estatuto ambíguo, era amado pelas plateias e criticado severamente pelos críticos e historiadores da literatura (Thomasseau, 2005), apreciadores do teatro culto, predominantemente literário. Em contraponto ao teatro das elites, no melodrama, a encenação era privilegiada. Os críticos consideravam um absurdo a ação dramática ter mais destaque que a palavra, o texto. O espetáculo visual, os efeitos sonoros, as pantominas e a dança ganhavam espaço nos palcos e a música servia para “marcar os momentos solenes ou cômicos, para caracterizar o traidor e preparar a entrada da vítima, para ampliar a tensão ou relaxá-la, além das canções e da música dos balés” (Martín-Barbero, 2009, p. 166). Com essas especificidades, o melodrama conquistou também as plateias internacionais, sendo levado para Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos, tornando-se assim um dos mais bem-sucedidos gêneros do teatro do século XIX.

Com base nesse contexto, já se compreende o porquê de o melodrama deixar suas marcas nas narrativas ficcionais dos séculos vindouros. As matrizes do melodrama vão para o cinema, para as radionovelas e, por consequência, chegam também à televisão, sendo a telenovela sua cristalização mais evidente no Brasil. A música e os efeitos sonoros nas narrativas ficcionais, por exemplo, ganham seu resplendor

nas radionovelas e têm, no melodrama, um paradigma, mais que apenas uma referência. Já os efeitos óticos, vindos das trupes de teatro que utilizavam fantasmagorias e sombras chinesas, foram absorvidos pelo cinema. Evidencia-se, então, que as continuidades ao melodrama realizadas pelas narrativas de ficção sucessoras ao gênero não são apenas temáticas.

Quatro personagens alicerçam as histórias melodramáticas: (i) o traidor ou perseguidor ou agressor, personagem que vincula o melodrama aos romances de ação e às narrativas de terror. Também é sedutor, fascina a vítima; (ii) a vítima é o herói ou a heroína, na maior parte das vezes, a personagem que sofre e ainda assim demonstra força. A heroína é quem precisa de proteção; e o (iii) protetor ou justiceiro é a terceira personagem do quarteto melodramático. É ele quem enfrenta o traidor e desfaz o mal, garantindo o final feliz, que aproxima o melodrama aos contos de fadas; há, ainda, (iv) o bobo, que não faz parte dos protagonistas, mas é uma vertente popular importante nessa constituição. Essa personagem associada ao palhaço de circo alivia as tensões impostas pela narrativa e representa, de algum modo, o plebeu. Assim como o traidor, geralmente, remete a uma figura da burguesia ou ao clérigo (Martín-Barbero, 2009).

Outra característica importante é a ênfase na atuação, que irá permear as encenações que se seguem nas produções audiovisuais, que são contemporâneas ao melodrama. O gesto é um aspecto de forte codificação na cultura popular, antes mesmo do advento dos espetáculos melodramáticos, quando o teatro popular era combatido pela burguesia. Isso porque, desde 1680, os diálogos não podiam existir na arte feita nas ruas; como consequência, as expressões e os gestos dos atores ganhavam destaque, também eram utilizados cartazes e faixas que correspondiam às falas, às canções. Sendo assim, o teatro que surge com o melodrama tem necessidade, quase uma emergência, de se expressar/falar e faz isso por meio do excesso de gestos e pela ênfase nos sentimentos para “uma cultura que não pôde ser ‘educada’ pelo padrão burguês” (Martín-Barbero, 2009, p. 167).

Ainda segundo esse autor, alguns estúdios rechaçam o gênero melodramático, denunciando que o que fica dos espetáculos apresentados é a moral, que se converte como uma forma de propaganda de determinados valores, mas o autor discorda e completa: “o melodrama não se esgota aí, tem outra face, outro espaço de desdobramento e outra significação

pela qual se liga com aquela matriz cultural que vínhamos rastreando” (Martín-Barbero, 2009, p. 171), referindo-se ao modo de simbolizar o social vivido de maneira metafórica por meio da retórica do excesso, que exige do público uma resposta, seja com risadas, lágrimas ou temores.

Em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou reportagem policial, o melodrama explora nessas terras um profundo filão do nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário. De que filão se trata? Daquele em que se faz visível a matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa. (Martín-Barbero, 2009, p. 305-306).

O argumento desenvolvido até então talvez responda à pergunta que implicitamente norteou a primeira inquietação desse tópico: Por que a teledramaturgia agrada tanta gente? Porque o melodrama, o drama do reconhecimento, é estruturante dos trabalhos de ficção seriada na TV?

Antes, porém, de buscar os elementos melodramáticos na narrativa da microssérie *Capitu*, deve-se também deixar claro o que se entende por gênero, já que se está tratando do formato minissérie, que faz parte de um dos principais gêneros da TV brasileira, a teledramaturgia. A perspectiva que assume esta investigação é a concepção aceita por Martín-Barbero, principal teórico que alicerça a reflexão deste texto. Para o autor, o gênero não está vinculado à noção literária de propriedade de determinado texto, sequer é definido pelas características estruturantes de um texto; o gênero se define a partir da sua competência em relação às mediações, “isto é, dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (Martín-Barbero, 2009, p. 294). Dessa forma, o gênero é visto como um fato cultural e, nesse aspecto, justifica o autor, exerce “sua verdadeira função e sua pertinência metodológica” (Martín-Barbero, 2009, p. 304) fundamentais para se refletir textos massivos, principalmente os televisuais.

Assim sendo, os gêneros na televisão se constroem a partir da arquitetura interna da grade de programação das emissoras. A partir deles é que os formatos se configuram, e, nos formatos, ancora-se o reconhecimento cultural. O gênero, portanto, medeia as lógicas de produção e as lógicas de usos (que estruturam os formatos).

O percurso reflexivo seguido até esse ponto buscou compreender a importância do gênero melodrama antes que se pudesse apontar em quais aspectos se observam suas características em *Capitu*. A partir de agora, chama-se a atenção para as continuidades e as aproximações do melodrama na microssérie. Entende-se por continuidade quando os elementos melodramáticos presentes na microssérie se apresentam da mesma maneira que no melodrama canônico, e aproximação quando eles são notados na narrativa, mas não assumem a mesma função que exerciam no melodrama e, nesse aspecto, apresentam uma renovação ao gênero.

As continuidades e as aproximações ao gênero melodrama

Dom Casmurro é um romance construído a partir dos relatos da memória de Bento Santiago, portanto, é uma narrativa ancorada em *flashbacks*. E traz algumas marcas do melodrama, como a maioria dos romances oitocentistas. Muitos dos textos daquela época serviram de base para adaptações televisuais porque apresentam narrativas lineares e enredo com muita ação. *Dom Casmurro* não apresenta linearidade e talvez, por isso, tenha demorado mais de um século de sua publicação para ser recriado na TV. O texto literário tem como alicerce a dúvida, sustentada pelo ciúme obsessivo de Bentinho, personagem que, em vários momentos, é intenso em suas emoções; há também a figura sedutora da protagonista Capitu.

Desse modo, no que concerne à temática, alguns elementos podem ser associados ao melodrama: as sucessivas crises de Bentinho desde a adolescência, o rompimento com Capitu por conta da ida dele para o seminário, imposta por uma promessa que ambos desconheciam, situação essa que se enquadra na surpresa, no inesperado e acarreta, assim, a separação dos dois jovens apaixonados. A fase adulta das personagens é marcada pelo ciúme doentio de Bentinho, pela suspeita de infidelidade e pela certeza de criar um filho que não é seu e sim fruto da traição de Capitu com seu melhor amigo, Escobar. Todavia, a dicotomia entre o bem e o mal e a prevista moral da história, com os culpados punidos e os heróis recompensados, não se concretizam, porque, como já dito, a história está alicerçada na dúvida, em uma suposição que não é confirmada nem pelo livro, tampouco pelo roteiro estruturado para televisão.

Dom Casmurro dá nome ao romance e é a personagem que narra a história, portanto, é sob sua ótica que se conhece Capitu e as facetas que enredam toda a trama. E embora seja a protagonista feminina que dê nome à produção televisual, esse olhar não se inverte, o telespectador continua sendo guiado pela visão de Bentinho. A ironia, recurso estilístico da escrita de Machado de Assis, é salientada nessa narrativa e a dubiedade que se desencadeia da ironia está exposta no romance e nos diferentes elementos da composição da *mise-en-scène* na microssérie. Nesse sentido, pode-se dizer que a temática inerente ao melodrama está presente na microssérie *Capitu* e esse é um dos aspectos de continuidade à maneira convencional de narrar na televisão.

Sobre a dubiedade na personalidade das personagens, a falta de uma demarcação bem definida quanto à função que cada uma exerce na narrativa não se considera nem uma continuidade e sequer uma ruptura em relação ao melodrama canônico, pois não se pode dizer que vilão e mocinho não existem na história, só não há como saber se o antagonista é a personagem José Dias, o agregado da família que induz Bentinho a suspeitar de Capitu, ou se é o casal (Capitu e Escobar), por terem traído Bentinho. Reforça-se que isso pouco importa, já que o reconhecimento, como refletido por Martín-Barbero, pode ser desencadeado, ainda que não se tenha a “moral da história” no final de tudo.

A música é outro parâmetro que exemplifica mais uma continuidade ao melodrama na microssérie *Capitu*. Pontuam-se alguns momentos: na abertura do primeiro capítulo, uma sequência de imagens, com um minuto de duração, sinaliza o que virá pela frente, a mistura de temporalidades, linguagens e ritmos. Após uma sequência de imagens introdutória, que serve como moldura para a história, a ação dramática que se estabelece é de outro tom, e é a música que dá essa informação. Após a vinheta, segue-se com uma vista aérea da cidade do Rio de Janeiro, cenas de arquivo do século XIX se intercalam com cenas de um trem da Central do Brasil, todo grafitado, cruzando ruas engarrafadas, que indicam um final de dia no horário de pico, como se conhece na atualidade, tudo acompanhado pelo solo de guitarra da música *Voodoo Child*, de Jimi Hendrix. Em seguida a essa cena, inicia-se a narração de *Dom Casmurro* e, imediatamente, surge uma melancólica música de fundo, que acompanha as primeiras reminiscências

do aborrecido protagonista, ou seja, da mesma forma que a música de abertura dá o tom fragmentado da narrativa que será acompanhada, a música que vem depois reforça a tristeza da personagem que conduzirá a história.

No final do capítulo seguinte, na cena em que Bentinho deixa a casa materna e se encaminha pela primeira vez para o seminário, todos choram, e a música que acentua o clima de desolação torna a despedida quase fúnebre.

No quarto capítulo, o reencontro do casal de protagonistas, já adultos, após o retorno de Bentinho de São Paulo, onde se formou no curso de Direito, é selado pela canção *Elephant Gun*, da banda Beiruth, uma referência musical recorrente na microssérie, um ritmo alegre associado às imagens da adolescência feliz de ambos.

No capítulo derradeiro, destaque para uma cena decisiva na condução da história: na abertura do capítulo, a cena de um baile se inicia com um tom de harmonia entre as personagens, que são embaladas pela música *Baile Strauss*, uma releitura da consagrada valsa *Danúbio Azul*, de Johann Strauss. De repente, Bentinho vê um rapaz e recorda que é o mesmo cavalheiro que Capitu admirou da janela de casa quando era adolescente. A valsa é substituída por uma música mais densa, com acordes dignos de um filme de suspense, a feição de Bentinho fica sisuda e a iluminação é reduzida. A transformação acontece de acordo com os pensamentos do protagonista, a música não só acompanha a atmosfera da cena, dá o tom da mudança, que, no início, é de encantamento com Bentinho, falando dos braços da esposa e, logo depois, de um homem profundamente enciumado. As emoções foram reforçadas, portanto, pela música, evidenciando o quanto a trilha sonora teve um papel fundamental na tradução dos sentimentos das personagens e na dramaticidade das cenas, assim como no melodrama clássico.

Soma-se a esses exemplos de continuidades a matriz melodramática, a ênfase nas atuações, que salienta a maneira como as personagens da microssérie foram construídas, uma tendência à caricatura, que se pauta no exagero, uma característica do melodrama canônico, que acentua as emoções também pela gestualidade.

Em várias cenas, observa-se, na verdade, uma hipérbole, que extrapola os efeitos do melodrama. O próprio narrador admite o exagero de suas palavras, que, no caso da adaptação para TV, são enfatizadas também pelos gestos da personagem, nas palavras de Dom

Casmurro: “Antes pecar pelo excesso que pelo diminuto”, diz a narração do livro e que é reproduzida na microssérie. Destacam-se três dessas passagens. O momento em que Bentinho segura seu próprio coração na mão. Referindo-se à Capitu, a personagem declara: “Fez meu coração bater tão violento, que ainda agora posso ouvi-lo”; em seguida, abre lentamente o paletó, retira o coração e depois confessa: “Há algum exagero nisso, mas não esqueças que era a emoção do primeiro amor”. Em outra cena, Bentinho jorra jatos de água pelos olhos. A situação é uma alusão ao demasiado sofrimento causado por Capitu e abre o microcapítulo *Uma ponta de lago*. Outro momento é um vislumbre da imaginação de Bentinho, que descreve o que sentiu: “A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem até ver lhes sair vida com sangue”; as mãos sujas de sangue são do Bentinho adulto, cena que é intercalada com Bentinho jovem, simulando um estrangulamento no ar. A fúria da personagem é atribuída à suspeita de que Capitu pudesse estar se encontrando com rapazes do bairro enquanto ele vivia no seminário. Há de se mencionar que a música que faz parte dessa cena se intensifica na medida em que a narração se desenrola.

Assim sendo, prefere-se dizer que são aproximações à gênese melodramática: (i) as imagens que remetem à fantasmagoria, referentes aos fantasmas de Dom Casmurro que povoam a casa onde o protagonista vive e que também fizeram parte da infância dele na casa da família e no seminário. Imagens que também remetem ao melodrama, que usavam as fantasmagorias como recurso cênico.

A segunda aproximação observada são as (ii) cartelas. Os cinco capítulos de *Capitu* são subdivididos em microcapítulos demarcados por cartelas, que podem ser comparadas aos cartazes utilizados nos teatros de rua sem diálogos e mesmo depois disso, já que os cartazes não foram abandonados depois que os diálogos voltaram a ser liberados no teatro popular do século XVIII.

A terceira aproximação que se atribui ao gênero melodrama é (iii) a personagem do Bobo, associada ao alívio cômico. Pode-se verificar a figura do palhaço de circo encarnado na personagem José Dias, que assume uma postura de alguém inferior em relação aos outros membros da família Santiago, como o plebeu do quarteto de personagens apresentados pelo melodrama. Há uma cena em que Bentinho ri porque as calças de José Dias estão sem as

presilhas, os botões que as seguram. A personagem apresenta, dessa maneira, uma discreta associação de que é preterido pela família que o acolheu, o que pode levar a justificar a forma como ardidamente influencia e seduz Bentinho em suas decisões. José Dias traz também outras duas características comuns à personagem do Bobo: a ironia e uma “aparente torpeza física, sendo como é um equilibrista, e sua fala cheia de refrões e jogos de palavras” (Martín-Barbero, 2009, p. 170). Na descrição da personagem na microssérie, o narrador Dom Casmurro descreve: “José Dias amava os superlativos, era um modo de dar uma aparência monumental às ideias. Não havendo ideias, servia ao menos para prolongar as frases”. Entende-se essa associação como uma das aproximações ao gênero, porque não se pode dizer que ele se configura como o Bobo do melodrama canônico; em alguns momentos sim, como nesses mencionados anteriormente, em outros, comporta-se mais como o traidor que semeia o mal do que como um Bobo; e, sobretudo, porque o papel dessa personagem é trazer o alívio cômico nos momentos de tensão da história e não é essa a função da personagem José Dias.

Dispostas as continuidades e aproximações ao gênero dramático melodrama na microssérie *Capitu*, ainda se faz necessário observar as outras continuidades às matrizes clássicas utilizadas para contar histórias de ficção na televisão. Retomando, essas características são, principalmente, (i) a linearidade, que, como já dito, há em *Capitu*, só que não é bem definida, já que a história é contada de acordo com as lembranças do protagonista Dom Casmurro e a demarcação cronológica é apenas dedutível; (ii) a busca pela fidelidade à época histórica, que não acontece, pelo contrário, há uma subversão espaço-temporal significativa na microssérie, que vai unir elementos dos séculos XIX, XX e XXI; (iii) o uso convencional dos planos de câmera, que também não é acompanhado em *Capitu*, como será sinalizado a seguir; (iv) a serialização, discussão que será realizada na sequência e (v) as histórias padronizadas, geralmente com dois ou mais eixos dramáticos e com ganchos causais, muitas vezes previsíveis, o que não é o caso da microssérie *Capitu*,

porque, assim como no romance, não há eixos dramáticos secundários e a história não segue o padrão de construção das personagens, como já discutido acima (Balogh, 2002; Machado, 2009, 2011; Thompson, 2003). Segue-se, então, a partir desse ponto, com a discussão de outro gênero popular do início do século XIX, que se filia ao melodrama: o folhetim.

As marcas folhetinescas

O folhetim, do francês *feuilleton* (folha de livro), foi o primeiro gênero de massa da narrativa de ficção seriada escrita. O folhetim começou a ser publicado nos jornais franceses em 1830, ocupava a primeira página do jornal, como nota de rodapé. A princípio, era publicado ao lado de notícias de variedades, geralmente associadas a fatos bizarros, piadas e até receitas culinárias. Em 1836, os jornais passam a funcionar comercialmente e a ter anúncios, que eram cobrados por palavras, época em que os jornais parisienses *La Presse* e *Le Siècle* dão início “à publicação de narrativas escritas por romancistas da moda” (Martín-Barbero, 2009, p. 177); narrativas que logo depois começaram a ser publicadas no espaço que era do folhetim e, por isso, as histórias foram batizadas com esse nome⁴. Um folhetim que fez muito sucesso no final do século XIX e início do XX e depois teve desdobramento em muitas adaptações, inclusive no cinema, foi a história do detetive inglês Sherlock Holmes, criada por Arthur Conan Doyle, originalmente publicada no jornal *The Strand*⁵.

As histórias fragmentadas, contadas em capítulos, que assistimos hoje na televisão têm, portanto, a gênese do seu formato nos jornais do século XIX, com os folhetins. Mas não só isso. “Os formatos ficcionais da TV são herdeiros de um vasto caudal de formas narrativas e dramáticas prévias: a narrativa oral, a literária, a radiofônica, a teatral, a pictórica, a fílmica e a mítica, entre outras.” (Balogh, 2002, p. 32). Porém, não cabe a esta reflexão destrinchar cada uma dessas heranças.

Cumprido desvelar apenas que o primeiro modelo de narrativa seriada audiovisual foi oferecido pelo cinema, por volta de 1913,

⁴ O primeiro folhetim foi *Lazarillo de Tormes*, publicado em agosto de 1836, no jornal *Le Siècle*. Em outubro do mesmo ano, o jornal *La Presse* inicia a publicação de um texto de Honoré de Balzac como romance-folhetim. Mas atribui-se que o primeiro romance-folhetim escrito para esse fim foi *As memórias do diabo*, de Frédéric Soulié, publicado em setembro de 1837, no jornal *Journal des débats* (Martín-Barbero, 2009, p. 177).

⁵ Informações disponíveis em: <http://www.geminis.ufscar.br/2012/05/comentarios-da-aula-ficcao-seriada-transmediatica-2305-game-of-thrones/>. Acesso em: 19/09/2013.

quando surgem as primeiras experiências de serialização, posteriormente incorporadas pela televisão. A maioria das salas de cinema, nessa época, era ainda os antigos *nickelodeons*, que exibiam filmes curtos, em que o público assistia à produção em pé ou acomodado em bancos de madeira desconfortáveis. Os longas-metragens (*feature films*) exibidos nos salões de cinema eram pouco acessíveis ao grande público, mas podiam ser vistos por esse público na periferia e, em partes, nos *nickelodeons*⁶. É fato que razões intrínsecas à natureza televisual devem ser consideradas. A audiência da televisão é dispersa, e o enunciado televisual deve ser capaz de solicitar o telespectador para si. Isso justifica o porquê de a televisão adotar a serialização como uma das suas principais formas de estruturação, o que implica conceber um padrão que se repete, com variações maiores ou menores, assim como acontece na produção industrial. Logo, “chamamos de *serialidade* essa apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual” (Machado, 2010, p. 83, grifo no original).

Em função disso, a repetição se torna fundamental na organização das mensagens televisuais, é um princípio organizativo. É necessário, na televisão, reiterar ideias, personagens, histórias, ter uma programação recorrente, retomar as narrativas ficcionais recapitulando entrechos deixados em aberto. Deve-se ter em mente que repetição não é redundância. Tal noção pode levar a crer que, por conta dessas condições, a televisão não permite criar nada de original. Arlindo Machado sugere como a serialização pode ser construída nesse processo:

A riqueza da serialização televisual está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso. (Machado, 2010, p. 97).

Foi a serialização que impôs à televisão uma das suas principais técnicas narrativas: a existência de ganchos, herdada do gênero literário folhetim, que se perpetuou nas narrativas ficcionais televisuais. Os ganchos são informações impactantes que ficam sem respostas, que só serão dadas no próximo capítulo. São uma suspensão do sentido narrativo capaz de

segurar a tensão, que deve ser retomada na sequência do relato da história. A função do gancho narrativo é criar expectativa. “Trata-se de inventar um meio, mais ou menos nobre, de fazer com que o espectador volte a procurar o capítulo do dia seguinte – como, outrora, a dona de casa ia, em busca da sequência do folhetim, no jornal ou no fascículo.” (Pallottini, 2012, p. 103).

Com a microssérie *Capitu*, embora estruturada usando trechos literais do romance *Dom Casmurro*, não foi diferente. Existem ganchos no final dos capítulos: no primeiro capítulo, Bentinho convoca José Dias para uma conversa em tom de duelo: “Preciso falar-lhe amanhã sem falta. Escolha o lugar e me diga”; no dia seguinte, o gancho foi a incerteza de como ficaria a relação de Bentinho e Capitu depois da confirmação que ele deveria, mesmo obrigado, ir para o seminário; no terceiro capítulo, a suspeita de Bentinho, que acredita que Capitu estaria se relacionando com outros rapazes. Isso o deixa revoltado a ponto de descrever suas sensações, dizendo que sente vontade de esganá-la. Uma das perguntas que pode ter ficado para o telespectador foi: Será que Bentinho seria capaz de agredir Capitu? E, no quarto capítulo, o retorno dos dois da lua de mel, que marcará outra fase da vida do casal. Entende-se que a serialidade é mais uma das continuidades às matrizes clássicas preservadas em *Capitu*.

As minisséries funcionam como mininovelas, e assim são exatamente por conta da aproximação ao formato telenovela que, não por mera coincidência, é conhecida como folhetim eletrônico. O formato, como dito anteriormente, está associado às lógicas de produção e usos (Martín-Barbero, 2009) e pode-se dizer que, dentro do gênero televisual teledramaturgia, existem vários formatos. Levando em conta os principais formatos de ficção correntes na televisão brasileira, destacam-se:

(i) A *telenovela*, caracterizada por ser uma narrativa de longa duração, cerca de 200 capítulos estruturados com ganchos narrativos. Apresenta núcleos dramáticos que comportam, além dos protagonistas, as personagens secundárias e é uma obra aberta, que é produzida enquanto vai ao ar.

(ii) Os *seriados* são divididos em temporadas, apresentam um núcleo de personagens

⁶ São séries cinematográficas *Fantômas* (1913), de Louis Feuillade, e *The perils of Pauline* (1914), de Louis Garsnier (Machado, 2010).

fixas e, eventualmente, há as personagens convidadas. Os seriados distinguem-se dos demais formatos por terem episódios autônomos e enredos que se resolvem no mesmo dia em que são exibidos (Pallottini, 2012). O período de cada temporada respeita uma regra que leva em consideração o número de semanas do ano, que são 52. Logo, seis meses são 26 semanas, por isso, geralmente, uma temporada tem 13 episódios, o que corresponde a três meses, tempo suficiente para obter um parâmetro com os resultados da audiência.

(iii) Os *unitários* são os programas especiais, que vão ao ar isoladamente, em finais de ano ou ocasiões comemorativas. A ressalva é que, mesmo sendo exibido de uma única vez, ainda assim mantém o padrão da serialidade, já que é uma narrativa fragmentada, por conta da interrupção para a exibição dos intervalos comerciais.

(iv) A *minissérie*, variável desta investigação, é dividida em capítulos e não episódios segundo Pallottini. Assim como as telenovelas, deixam ganchos de um capítulo para o outro. Naturalmente, o telespectador necessita da compreensão de todos os capítulos para que possa ter a totalidade da história. “A minissérie é uma ficção televisiva que se fecha, clausurando totalmente a história.” (Pallottini, 2002, p. 48). O número de capítulos pode variar. Nas duas primeiras décadas de exibição do formato, as minisséries giravam em torno de 20 a 30 capítulos, hoje, são recorrentes as microsséries que vão ao ar com menos de 10 capítulos, como foi o caso de *Capitu*, exibida em cinco capítulos. Os produtores costumam justificar a redução do formato devido aos custos investidos nesse tipo de produção, que são bem maiores se comparados ao de capítulo de uma telenovela⁷.

Contudo, não é só o número de capítulos ou episódios e o fato de ser uma obra fechada ou aberta que distinguem os formatos televisuais. É também o tempo destinado aos bastidores da produção, geralmente mais extenso no caso das minisséries, a preparação diferenciada dos atores, os custos envolvidos e o espaço na grade de programação da emissora. Algumas dessas condições são mais favoráveis às minisséries porque esse formato se distancia, em

certa medida, da produção industrial imposta às telenovelas diárias e aos seriados semanais, por exemplo. Desse modo, as minisséries estão mais abertas às experimentações, para as quais Balogh (2002, p. 37) está atenta:

Dentro do conjunto de formatos televisuais há diferenças ponderáveis e cabe à minissérie, formato privilegiado em termos de roteiro e elaboração em geral, a primazia no tocante à artisticidade; seria, em princípio, diversamente dos seriados e novelas, com uma tendência muito maior ao aproveitamento de fórmulas e esquemas.

Assim sendo, as narrativas ficcionais mais recorrentes, como as telenovelas e os seriados semanais, atendem a uma demanda de mercado que se respalda em uma experiência já testada, que atinge um público que se construiu como um telespectador-modelo, uma associação ao leitor-modelo, assim chamado por Umberto Eco (1989), e que se difere daquele público que busca atingir a microssérie *Capitu*. A produção já surgiu de um projeto que se propunha a tratar a literatura nacional na televisão de maneira desafiadora, o Projeto Quadrante, que será apresentado a seguir, encerrando esta reflexão.

O projeto quadrante e a poética de Carvalho

As minisséries surgem depois da telenovela já ter se tornado o principal produto da ficção televisual brasileira. A primeira minissérie produzida pela TV Globo foi *Lampião e Maria Bonita*, escrita por Doc Comparato e Aguinaldo Silva e protagonizada por Lúcia Alvez e Nelson Xavier. A estreia foi em 26 de abril de 1982 e ocupou a faixa de programação das 22 horas. Portanto, a minissérie completou três décadas de exibição em 2012. Nesse período, a TV Globo produziu mais de 80 minisséries e, só em 1987, 1996 e 1997, não houve exibição do formato. Além disso, mais da metade dessa produção foi inspirada em textos literários. Entre essas produções, estão as duas obras adaptadas pelo Projeto Quadrante: *A pedra do reino* e *Capitu*⁸.

Por duas décadas, Luiz Fernando Carvalho alimentou o sonho de traduzir a brasilidade

⁷ O custo médio do capítulo de uma telenovela das nove horas na TV Globo é de 300 mil reais. Cada capítulo da microssérie *Capitu*, por exemplo, foi de um milhão de reais, só para mencionar um parâmetro de comparação. Informações disponíveis em: <http://forum.cinemaemcena.com.br/index.php?topic/3283-capitu-minisserie-globo/>. Acesso em: 16/09/2013.

⁸ Informações disponíveis no site Memória Globo por meio do link <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries.htm>. Acesso em: 16/09/2013.

por meio de textos literários; a concretização dessa proposta é o Projeto Quadrante, que se constitui como um dos Núcleos de Teledramaturgia da TV Globo.

Segundo Carvalho, o Projeto Quadrante busca, na literatura nacional, uma maneira de fugir da encenação realista. Entende-se a fuga como a representação realista no sentido de se distanciar “de uma produção fiel das aparências imediatas do mundo físico, e a interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações ‘naturais’” (Xavier, 2005, p. 42). Segundo Xavier, o naturalismo revelado na *mise-en-scène* serve de “ponte para conferir um peso de realidade aos mais diversos tipos de universo projetados na tela” (Xavier, 2005, p. 42). Talvez seja desse realismo que o diretor Luiz Fernando Carvalho quer distância, pelo menos no que tange às adaptações literárias realizadas pelo Projeto Quadrante.

O que se observa na primeira adaptação literária do projeto, *A pedra do reino*, inspirada no livro *O romance d’a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de 1971, do escritor paraibano Ariano Suassuna, e também em *Capitu*, é que ambas desconhecem a representação realista. *A pedra do reino*, assim como *Capitu*, privilegiou a inter-relação entre linguagens e se diferenciou no tratamento dado ao espaço-tempo da narrativa materializado pelo protagonista-narrador em diferentes fases da vida da personagem, ao mesmo tempo e fora da ordem cronológica. E também explorou a configuração híbrida das imagens que é notada em *A pedra do reino*, como, por exemplo, as cenas das animações inspiradas na linguagem das histórias em quadrinhos, que aparecem no primeiro capítulo da microssérie.

As produções colocam em xeque os modos de uso do plano de câmera. Originalmente, o plano tem uma função de ordenamento. A maneira como se organizam os planos em um filme conduz o olhar do espectador, sugerindo uma determinada leitura, mas esse mecanismo, que vem do cinema tradicional, torna-se inadequado quando os meios audiovisuais começam a fazer uso de planos híbridos (Machado, 2011), como as microsséries *A pedra do reino* e *Capitu*.

O plano é a unidade básica, mínima, da linguagem audiovisual. Cada corte, cada mudança de plano define dois parâmetros: o espacial e o temporal. Os movimentos, as entradas e as saídas de campo e a composição são igualmente organizadores de uma narrativa

audiovisual, diz-nos Burch (1973, p. 12, grifo do original).

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

O que o autor problematiza é que dividir tempo e espaço no cinema não é só planificar, definir os planos de câmera que serão realizados. Burch alertou, décadas atrás, que é necessário rever a função e a natureza dessa mudança de plano, porque acreditava que a mudança de plano seria “[...] a base das estruturas infinitamente mais complexas dos filmes do futuro” (Burch, 1973, p. 21). Acredita-se que o tratamento dado às produções *A pedra do reino* e *Capitu* se enquadra na estrutura complexa da qual falava Burch. Esse é um dos aspectos que faz com que *Capitu* trilhe o caminho da poesia. Mas o que é um trabalho audiovisual poético?

No texto *Cinema: instrumento de poesia*, que é fruto de uma Conferência na Universidade do México, em 1958, Luis Buñuel reflete sobre a questão e procura definir o que é “o bom cinema”, capaz de ser um instrumento de poesia. Nessa curta explanação, Buñuel lembra que o mistério é essencial a toda obra de arte e que “o bom cinema” dificilmente se vê nas grandes produções, ou nas que são sucesso de crítica e público, pois essas não são capazes de dar vazão a nossa visão de mundo, aquela capaz de “ampliar a realidade tangível” (1983, p. 335). Buñuel, nessa reflexão, tece uma crítica ao neorrealismo italiano.

Acredita-se que é possível relacionar o pensamento de Buñuel com a produção experimental de Carvalho quando se identifica como essa narrativa rompeu com os paradigmas da maioria dos produtos de ficção televisual e carrega o telespectador para um universo impregnado de mistério, colocando-o na trilha da poesia.

Carvalho adentra um terreno de experimentações e faz “uso criativo da realidade”, como sugere a cineasta de vanguarda americana Maya Deren. No texto *Cinema: uso criativo da realidade*, Deren considera as manipulações de tempo-espaço, um dos recursos primordiais

para testar a potencialidade das imagens. Nesses casos, “a própria câmera é entendida como o artista, com lentes distorcidas, múltiplas posições, etc., usadas para simular a ação criativa do olho, da memória, etc.” (Deren, 2013, p. 11). Para Deren, a imagem é o elemento essencial, mas apenas o começo da ação criativa. O olho-câmera de Carvalho se presta à ação criativa e dá conta de proporcionar uma experiência que desvia das que são normalmente encontradas pelos telespectadores diante da TV.

Algumas imagens de *Capitu* parecem partir da premissa exposta por Deren, como as imagens que são atribuídas aos devaneios sob a ótica de Bentinho. A profunda perturbação da personagem fica evidente nos enquadramentos em primeiros planos e nas distorções das imagens. Há muitas cenas que se apresentam sob a forma de anamorfoses, que, segundo Arlindo Machado, “[...] não são mais do que desdobramentos perversos do código perspectivo, mas o efeito por elas produzido resulta francamente irrealista” (Machado, 2011, p. 207). O termo anamorfose é emprestado do estudioso Jurgis Baltrusaitis.

No percurso da história da arte, os movimentos da arte moderna já buscavam a desconstrução da imagem realista; a imagem eletrônica torna essa possibilidade totalmente possível, uma vez que é mais maleável e, portanto, suscetível a anamorfoses (Machado, 2011).

Para conseguir esse resultado inédito, o diretor de *Capitu* fez uso de um recurso técnico criado especialmente para a microssérie, uma lente de 30 centímetros de diâmetro, cheia de água, que foi colocada à frente da câmera, por isso, funcionou como uma espécie de “retina” e ganhou o nome de “lente Dom Casmurro”⁹. A intenção foi dar uma dimensão ótica, a partir da refração da água, nas cenas de devaneio de Bentinho. O resultado foram imagens que parecem o olhar de alguém com catarata.

Carvalho justifica o resultado impresso por suas lentes como um texto que foi aberto a outras visibilidades, com outras coordenadas estéticas.

Conclusão

Conclui-se que o panorama traçado aponta que a microssérie *Capitu* trouxe contribuições ao formato minissérie à medida que incorporou aspectos que estão em sintonia com um

tempo de aceleradas mudanças no âmbito comunicacional em decorrência dos avanços das novas tecnologias de comunicação, próprias da era digital, como mencionado no item que trata sobre o Projeto Quadrante, embora esse item tenha apenas apontado tais rupturas e não se deteve em uma discussão mais profunda desses aspectos.

O que interessou sobremaneira a este artigo foram as premissas do gênero melodrama, visto como uma matriz cultural importante (Martín-Barbero, 2009), para ser possível identificar e compreender quais as continuidades às características basilares de escrever para televisão que estão na microssérie e, com isso, perceber em que momentos houve uma ruptura com essas matrizes na narrativa de *Capitu*.

Uma das principais vertentes contemporâneas do melodrama é a ficção televisual. Para Martín-Barbero (2009, p. 306), o melodrama é definido como o “drama do reconhecimento”. Em *Capitu*, argumenta-se que as continuidades ao gênero melodramático foram: a forma como a trilha sonora foi trabalhada, a intensificação na atuação e a temática da história permeada pela dúvida. Como aproximações aos elementos inspirados no melodrama estão: (i) a alusão à personagem do palhaço, reconhecida em José Dias, que remete à figura do Bobo, uma das quatro personagens do quarteto melodramático; também se associam ao melodrama (ii) as imagens que lembram as fantasmagorias, uma das marcas do teatro popular, e (iii) as cartelas, que podem ser comparadas aos cartazes usados em cena nos espetáculos melodramáticos, com trechos de músicas ou mesmo como substitutos dos diálogos.

A pesquisa se concentrou ainda em apontar a herança dos folhetins, que garantiu a técnica dos ganchos narrativos, fundamentais na linguagem televisual. São os ganchos que suspendem o sentido da narrativa e “convidam” o telespectador a retomar a história no dia seguinte. Em *Capitu*, também foi exercida tal suspensão, já que se trata de uma história contada em capítulos, portanto, quem assiste à produção depende da compreensão do todo para assimilar a história por completo, diferente dos episódios que apresentam tramas que se resolvem no mesmo dia em que são exibidas.

Conclui-se, com isso, que a estratégia de adaptação literária conduzida por Luiz Fernando Carvalho atualizou o romance, ao mes-

⁹ Disponível em: <http://tv.globo.com/programas/capitu/capitu/platb/2008/12/10/entre-luz-e-fusco/>. Acesso em: 25/11/2012.

mo tempo em que preservou o espaço-tempo da época. Carvalho soube fazer escolhas de criação que permitiram a hibridação de discursos, mantendo a literalidade de diálogos e narração. O resultado: uma sintonia entre os séculos XIX, XX e XXI que provoca inquietação ao mesmo tempo em preserva algumas continuidades às matrizes convencionais de se contar histórias de ficção seriada na televisão.

Referências

- BALOGH, A.M. 2002. O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo, Universidade de São Paulo, 232 p.
- BULHÕES, M. 2009. *A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais*. São Paulo, Ática, 136 p.
- BUNUEL, L. 1983. Cinema: instrumento de poesia. In: I. XAVIER (org.), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, p. 333-337.
- BURCH, N. 1973. Como se articula o espaço-tempo. In: N. BURCH, *Práxis do cinema*. São Paulo, Perspectiva, p. 11-26.
- BROOKS, P. 1995. *The melodramatic imagination*. United States, Yale University Press, 251 p.
- CARVALHO, L.F. [s.d.]. *Projeto quadrante*. Disponível em: <http://quadrante.globo.com/>. Acesso em: 19/05/2013.
- DEREN, M. 2013. Cinema: o uso criativo da realidade. *Revista Devires*. Disponível em: <http://www.marcoareliosc.com.br/cineantropo/deren.pdf>. Acesso em: 14/10/2013.
- ECO, U. 1989. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 355 p.
- MACHADO, A. 2009. *A televisão levada a sério*. 5ª ed., São Paulo, Senac, 244 p.
- MACHADO, A. 2010. *Arte e mídia*. 3ª ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 84p.
- MACHADO, A. 2011. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 6ª ed., Campinas, Papirus, 303 p.
- MARTÍN-BARBERO, J. 2009. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura, hegemonia*. 6ª ed., Rio de Janeiro, UFRJ, 360 p.
- MARTÍN-BARBERO, J. 2006. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: D. MORAES (org.), *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro, Mauad, p. 51-80.
- MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. 2001. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo, Senac, 182 p.
- PALLOTTINI, R. 2012. *Dramaturgia de televisão*. 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 206 p.
- THOMASSEAU, J.-M. 2005. *O melodrama*. São Paulo, Perspectiva, 142 p.
- THOMPSON, K. 2003. *Storytelling in film and television*. Cambridge e Londres, Harvard University Press, 192 p.
- XAVIER, I. 2005. Do naturalismo ao realismo crítico. In: I. XAVIER, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed., Rio de Janeiro, Paz & Terra, p. 40-65.

Submissão: 10/02/2014

Aceite: 30/04/2014