

Poética visual e a relação com elementos fílmicos da minissérie *Capitu*¹

Rafaela BERNARDAZZI²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

Este estudo é dedicado a minissérie *Capitu*, abordando sua narrativa visual e o que destaca essa obra em meio aos demais produtos exibidos na televisão brasileira. Tais discussões fundamentam a própria minissérie em análise e sua poética visual. Fazem parte ainda apontamentos sobre o estilo do diretor Luiz Fernando Carvalho, responsável por dar novos conceitos a produção da teledramaturgia brasileira.

Palavras-chave: Narrativa visual, Minissérie *Capitu*, Televisão.

Introdução

O termo ficção relaciona-se à ideia de fantasia, imaginário, e já está presente na história da humanidade há algum tempo. A ficção pode ser encontrada nos registros de história oral (lendas, mitos, fábulas), peças teatrais, literatura, rádio novelas, filmes no cinema, obras da televisão, videogames.

A televisão brasileira apresenta uma forte tradição na produção de obras ficcionais, exemplo disso é a diversificada gama de formatos (telenovela, minissérie, séries, seriados, unitários, telefilmes) que fazem parte da grade das principais emissoras nacionais. Outro fator que dimensiona a importância do conteúdo ficcional na televisão brasileira é a quantidade de horas dedicadas a ele³. “Os produtos televisivos são produtores de realidades discursivas distintas, mundos industrialmente construídos, mundos-mercadoria que, como qualquer outro produto acabado, são oferecidos ao mercado global” (DUARTE, 2006, p. 23). As mídias que servem de dispositivos para exibição das ficções estão tão integradas ao modo de viver atual que a sociedade tem acesso aos seus formatos em diversos momentos do dia, ela encontra-se no nosso cotidiano e vivemos com ela tanto quanto convivemos com conteúdos não ficcionais.

¹ Trabalho apresentado no GP de Ficção Seriada do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP. Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ECA-USP) e do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (OBITEL). E-mail: rafaelaleite@gmail.com

³ Segundo o Anuário OBITEL 2015, o número total de horas de exibição de ficção na televisão brasileira no ano de 2014 foi de 6.532, totalizando 12,5% de todo o conteúdo exibido (LOPES; MUNGIOLI, 2015).

É raro estranhamos a ficção, ou seja, de modo geral não nos incomodamos com o fato de situações imaginadas desafiarem o plano da verdade factual ou desobedecerem a ele. Tampouco entramos em alguma espécie de crise que nos tornaria inadaptados ao mundo do real palpável e da vida prática. Parece que entramos em uma espécie de acordo com o mundo ficcional, para que o visitemos sempre e dele regressemos sem dificuldade (BULHÕES, 2009, p. 18).

Ao espectador compete o discernimento entre a ficção e a não ficção. Separar dois mundos que em muitos momentos podem apresentar semelhanças. “Estamos prontos a suspender a incredulidade, para a qual exigimos provas em nosso cotidiano, para nos devotarmos aos prazeres da ficção” (JOST, 2007, p. 92). Apesar das ficções não terem compromisso com o mundo real é a partir dele que se criam vínculos com o espectador. “Cabe ao telespectador o reconhecimento do tipo de realidade que lhe está sendo ofertada e do regime de crença que ela lhe propõe, bem como a verificação da coerência entre suas propostas e discurso ofertado” (DUARTE, 2006, p. 23-24). As características de cada discurso, ou gênero do discurso localizam o espectador na narrativa. A partir desses pontos em comum temos o início da formação dos gêneros e formatos das narrativas ficcionais.

Os apontamentos dessa pesquisa foram realizados a partir do DVD lançado pela Globo Marcas. Foram observados os cinco episódios contidos nos dois discos de DVD. Com isso, busca-se refletir sobre a poética visual da obra e sua relação com a narrativa televisual, relacionando as atividades de profissionais envolvidos no processo de criação e realização da obra.

Poética visual

A minissérie *Capitu* teve direção de Luiz Fernando Carvalho, direção de arte e cenografia de Raimundo Rodrigues, direção de fotografia de Adrian Teijido e figurinos de Beth Filipecki. É por meio da direção de arte e direção de fotografia que o trabalho da imagem no audiovisual é refinado a partir do conceito proposto pelo roteiro e diretor geral, sendo o trabalho desses profissionais responsável pela construção da poética visual da obra.

O interesse maior de todas as áreas inseridas na produção de uma obra televisiva é traduzir o pensamento do diretor em imagem. Para que isso aconteça obedecendo o cronograma de produção, as equipes realizam um trabalho conjunto, com responsabilidades bem definidas na construção da obra televisual. O diretor de arte “trabalha diretamente com o desenhista de produção executando suas instruções, tais como desenho e ambientação dos cenários e supervisão de sua execução junto ao cenógrafo” (RODRIGUES, 2007, p. 80),

que, por sua vez, é o “responsável pela planta baixa do cenário criado pelo desenhista de produção e diretor de arte, acompanhando diretamente sua execução final pelo cenotécnico” (RODRIGUES, 2007, p. 80). Caso o diretor já tenha uma ideia de como deseja estruturar o cenário, deve comunicá-la ao diretor de arte para que este desenvolva sua pesquisa buscando a melhor maneira de realizar as ideias do diretor. Nesse percurso, o cenógrafo também, ele próprio, procurará empregar sua linguagem autoral no planejamento final do ambiente que está criando.

Figurino, é bom que se diga, não existe sozinho. É intrínseca sua relação com o autor, o diretor, as equipes de caracterização, cenografia, produção de arte, iluminação, produção, setor de efeitos especiais e todo o séquito de profissionais mobilizados para uma gravação (MEMÓRIA GLOBO, 2007, p. 15).

Em *Capitu*, Luiz Fernando Carvalho mantinha um caderno de anotações no qual desenvolvia seu processo de criação (figura 1), que servia como planejamento inicial e processo criativo. Nesse caso, cabe ao diretor de arte tentar trazer a imaginação do diretor geral para o mundo real e transformá-la em cenografia sem descaracterizar o projeto da direção de arte.

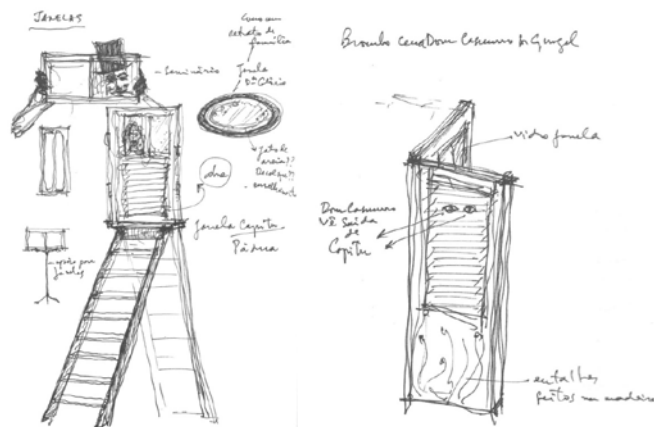


Figura 1 - Desenhos do diretor Luiz Fernando Carvalho retirados de seu caderno de anotações⁴.

No caso específico da minissérie, ambas as funções, de diretor de arte e cenógrafo, foram desempenhadas por Raimundo Rodrigues (figura 2), sendo ele o responsável pela organização dos espaços em que foram gravadas as cenas, seja em estúdio ou locação, pelo desenvolvimento da paleta de cores tanto do cenário quanto do figurino e maquiagem dos atores.

⁴ Fonte: DINIZ, Júlio (org.). **Machado de Assis** (1908-2008). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008.



Figura 2 - Montagem do cenário da minissérie *Capitu*⁵.

Dessa maneira, o conceito de ambientação é trabalhado para que seja criado um cenário que não somente configure a época na qual está sendo ambientada a minissérie, como também deve agregar características específicas que desempenhem a função de produção de sentido. Tendo em mente que a

cenografia é o conjunto de manifestações visuais que se correlacionam de forma organizada em um determinado espaço cênico (as luzes, com suas cores, movimentos, intensidades etc; corpo dos atores, com seus gestos, expressões, movimentos etc; a indumentária, os adereços, a maquiagem etc; a topologia do espaço cênico, delimitada por cortinas, objetos, cenários, luzes, movimentos dos atores etc; os mobiliários, as pinturas, as projeções etc.) que, na articulação sincrética estabelecida com os outros códigos da encenação (sonoros: nas músicas, cantos, falas dos atores, ruídos etc; e verbais: no texto oral ou na escrita), possibilita ao espetáculo transmitir uma mensagem (CARDOSO, 2009, p. 19).

Além disso, juntamente com o diretor de fotografia, ele irá encontrar o melhor modo de fazer com que a imagem seja captada da maneira mais fiel ao que foi previsto no roteiro e pensado previamente pelo diretor e equipe. Já o diretor de fotografia tem como responsabilidade traduzir o roteiro em forma de imagem, pensando nos equipamentos, movimentações de câmera e desenhos de luz para cada cena específica. O diretor de fotografia é “responsável pela iluminação, clima dramático em termos de iluminação, escolha de ângulos, movimentação e enquadramentos de câmera” (RODRIGUES, 2007, p. 81). O tipo de material utilizado na confecção de objetos de cena irá interferir diretamente na captação da imagem, uma vez que cada material se comporta de uma forma única quando exposto à luz.

Dessa maneira, cabe a esse diretor se articular tanto com o diretor de arte quanto o diretor geral para encontrar a melhor maneira de realizar a captação da imagem, pensando

⁵Fonte: Bastidores de *Capitu* <<https://plus.google.com/photos/107873971598887792127/albums/5387303759156107713>>.

em enquadramentos, equipamentos para gravação, iluminação, e qualidade da imagem, que, posteriormente, será encaminhada a uma equipe de pós-produção. Neste ponto, é possível fazer uma ponte com os estudos de Bakhtin (2008), em que conteúdo, forma e material devem ser observados como elementos intrínsecos para a construção de uma obra, e estes três elementos estão condicionados, não podendo ser trabalhados separadamente.

De acordo com (ECO, 1988) falar em poética é falar em análises técnico-estilísticas. A poética visual trabalhada nesta pesquisa versa sobre essa percepção da produção imagética que gera estilos, sentidos e contribui diretamente para a construção narrativa.

Iniciamos, assim, a discussão sobre o planejamento dos elementos que compõe o quadro fílmico e como eles irão atuar como fator importante de significados, sempre em conjunto com as diversas áreas da linguagem cinematográfica tais como roteiro, direção, trilha sonora. As inovações da linguagem e poética visual se deram também por meio de experimentações em técnicas de filmagem, como a “lente de água” produzida pelo próprio diretor Luiz Fernando Carvalho (figura 3).



Figura 3 – A “lente de água” resulta no efeito de distorção da imagem.

Esse artifício técnico introduzido nas gravações da minissérie tem função visual e discursiva já pré-definida pelo diretor, que busca uma forma de inovar na representação dos olhos de ressaca da personagem Capitu.

A lente foi encaixada à frente da câmera para dar à imagem uma textura aquosa, como o mar de ressaca dos olhos de Capitu, e também simbolizar o estado psicológico de Dom Casmurro, personagem que flutua ou é arrastado pelas águas do tempo (MEMÓRIA GLOBO)⁶.

A construção de uma ideia sobre a personagem também pode ser desenvolvida a partir dos ângulos, planos, movimentos, enquadramentos de câmera que são escolhidos para ela em um contexto audiovisual. Usemos como exemplo o narrador da minissérie, Dom

⁶ Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisserias/capitu/producao.htm>>.

Casmurro. Os principais ângulos usados são de câmera baixa (*contra-plongée*), na qual é possível ver o narrador de baixo para cima. Trata-se de uma maneira de enaltecer sua figura. Em outros momentos, Dom Casmurro é observado de cima para baixo (*plongée*), como forma de mostrar também seus momentos de fragilidade. Outra questão é sua posição em quadro. Centralizando uma personagem e mantendo-a em plano fechado ou *close*, evita-se que o espectador desvie sua atenção da cena, tornando o centro do quadro o próprio ponto de fuga dos olhos. No contexto audiovisual, o enquadramento refere-se “para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um campo visto de um certo ângulo” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 98), funcionando como uma moldura.

Essa maneira de construção traz ao público uma possibilidade de interpretação de que aquela personagem irá guiar a história e que sua atenção deve estar voltada para ela e suas falas e ações.

A minissérie *Capitu* é desenvolvida com uma grande quantidade de cortes rápidos da cena, sendo em alguns momentos difícil para o espectador perceber com detalhes os elementos do quadro fílmico. A cena se configura como “um fragmento de ação dramática que se desenrola sobre a mesma cena, ou seja, uma parte unitária da ação. Daí um certo valor temporal ligado à palavra: a cena vale por uma certa unidade, indeterminada, de duração” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 45). A ação de uma narrativa é dada a partir de acontecimentos em série que resultam em um arco narrativo.

Esses cortes estão, geralmente, inseridos em uma sequência que cruza tempos e espaços diferentes em uma mesma linha narrativa. Por se tratar de um relato de um momento passado, as memórias se entrelaçam e diversos fatos surgem para construir o grande arco narrativo guiado por Dom Casmurro. Entende-se como sequência “um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 268).

Além disso, os próprios planos de filmagem apresentaram-se como possibilidade de releitura imagética a partir das formas de uso pela equipe de fotografia. É o caso da câmera que acompanha o narrador⁷ da minissérie, Dom Casmurro (figura 4).

⁷ A técnica de filmagem em que a câmera acompanha a personagem em cena é chamada de *following shot*, tendo como intenção narrativa a aproximação entre espectador e personagem retratada.



Figura 4 – *Following shot* do narrador em cena.

Esses planos de enquadramento são essenciais para manter uma compreensão da narrativa. A ordem e as cenas nas quais eles são planejados interferem no sentido da trama, uma vez que individualmente ou em conjunto podem criar sentidos distintos. O plano mais aberto é o grande plano geral, muito utilizado para mostrar cidades ou locais abertos, localizando o espectador no espaço da trama, ou seja, trata-se de uma ambientação do local no qual a história está se passando. Em seguida, um pouco mais fechado, tem-se o plano geral, que também funciona como um enquadramento de ambientação, mas sendo restrito a locais menos abertos, como casas, salas, lojas. Uma variação desse plano é o plano conjunto, responsável por apresentar visualmente a relação entre o ator e o espaço cênico no qual ele está inserido. Esses três planos já apresentados encontram-se mais voltados para a ambientação do espaço cênico.

Em seguida há os planos mais voltados para a personagem. O plano inteiro posiciona a personagem no quadro de corpo inteiro, “o personagem é enquadrado da cabeça aos pés, deixando um pequeno espaço acima da cabeça e abaixo dos pés” (RODRIGUES, 2007, p. 29). Um pouco mais fechado tem-se o plano americano, que limita o quadro do topo da cabeça da personagem até a altura dos joelhos. Já o plano médio tem seu enquadramento um pouco acima do enquadramento do plano americano, ele foca na personagem da cintura para cima. Utiliza-se o plano médio quando precisamos de uma aproximação da personagem, mas sem perder a expressão dada pelas mãos e pelo movimento corporal durante a fala. No primeiro plano, o movimento das mãos é perdido e a câmera foca no enquadramento que envolve os ombros e o rosto da personagem. Nos planos muito fechados o principal interesse deixa de ser o cenário e a personagem torna-se a informação mais importante. Em planos como o *close* apenas o rosto da personagem está em quadro, limitando a atuação apenas as expressões faciais do ator. Já o plano detalhe se

destina a recortar apenas uma parte da personagem que interesse para uma determinada ação dramática.

Outro elemento importante para a ambientação e construção de sentido em uma narrativa é o ângulo de câmera escolhido para captação de uma cena. Esses ângulos podem ser destacados como: câmera alta ou *plongée* (a câmera filma o objeto de cima para baixo); câmera baixa ou *contra-plongée* (o objeto aparece sendo filmado de baixo para cima); câmera normal (a câmera está posicionada na altura do objeto); zenital (a câmera filma o objeto do alto); contra zenital (a câmera filma o objeto de baixo).



Figura 5 – O cenário desenhado no chão simula o quintal.

Nessa sequência apresentada, a câmera se posiciona em ângulo reto em relação ao chão (plano zenital), dando a sensação de que os atores estão em pé (figura 5). O desenho no chão passa a mensagem de que eles, em relação ao cenário, estariam em pé. Contudo, pelo posicionamento dos corpos, percebemos que estão deitados e a câmera passeia introduzindo o espectador naquele cenário.

A partir da disposição dos planos e ângulos de filmagem, a câmera mantém, em sua forma imagética, a discursividade da narrativa. Não somente esse, mas também

elementos como projeções, sombras, texturas e gelatinas ajudaram a contar a história, que é constituída de lembranças. Como a arte e o figurino, a luz também acompanhou o tom operístico da série. Equipamentos como canhão de luz e refletores móveis foram essenciais na composição de várias cenas (MEMÓRIA GLOBO)⁸.

Para que o espectador tenha uma percepção completa de todo o produto audiovisual é necessário cruzar essas diversas instâncias que englobam o fazer fílmico. Expandindo essa ideia a partir da significação dada por Aumont e Marie (2003), podemos ampliar esse fazer fílmico para toda a linguagem audiovisual.

⁸Fonte: < <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/producao.htm>>.

Ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, independentemente de seu grau de narratividade. É, portanto, que, em certo sentido, ele “diz” alguma coisa, e foi a partir dessa constatação que nasceu, na década de 1920, a ideia de que, se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem (AUMONT; MARIE, 2003, p. 177).

O uso das vestimentas, outro produtor de sentido direto na trama da minissérie, é posto pela figurinista, em conjunto com a equipe de arte, como recurso narrativo portador de um diferencial na construção do arco narrativo das personagens, refletindo as fases de vida nas quais as personagens estão inseridas.

Cabe ressaltar a importância do papel do figurinista, no caso, Beth Filipecki, também um dos responsáveis pela linguagem visual a ser empregada na narrativa.

O figurinista tem que conhecer a fundo a história do personagem, pois o figurino tem que revelar a época em que se passa a trama, o perfil psicológico do personagem e sua posição dentro da estória. Além de conhecimentos específicos sobre a obra: o local onde são filmadas as cenas, o tipo físico dos atores e as orientações de luz e cor feitas pelo diretor da obra (BATISTTI, 2009).

O planejamento do uso das cores no figurino, por exemplo, se concretiza esteticamente lançando mão de um repertório ideológico e de um universo simbólico construído sócio historicamente. Nesse sentido, vale lembrar as palavras de (BAKHTIN, 2011), que discutindo acerca das relações imbricadas na composição do objeto estético:

Integram o objeto estético todos os valores do mundo, mas com um determinado coeficiente estético; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser compreendidos no mundo em relação a todos esses valores. O que se conclui não são palavras, nem o material, mas o conjunto amplamente vivenciado do existir; o desígnio artístico constrói o mundo concreto (BAKHTIN, 2011, p. 176).

A escolha dos recursos visuais empregados pelo diretor/autor alargou conceitos da linguagem televisual brasileira, integrando ao discurso narrativo da minissérie um hibridismo no qual os elementos se unem no âmbito da linguagem e trabalham ao longo da trama como complementares.

Além disso, a polissemia do signo nas teledramaturgias torna quase impraticável o controle da interpretação e significação “uma vez que as relações entre signo e sociedade ocorrem entre interlocutores e não entre emissor e receptor” (MOTTER; MUNGIOLI, 2007-2008, p. 163). A partir do conceito bakhtiniano, o interlocutor é constituído nas relações de comunicação em que a significação se apresenta no texto criado a partir da relação entre interlocutores (MOTTER; MUNGIOLI, 2007-2008).

Dessa forma, entende-se que toda obra audiovisual produz um sentido. A percepção fílmica é “áudio(verbo)visual e faz intervir numerosas combinações entre sons e imagens: redundância, contraste, sincronismo ou dessincronismo ou dessincronização etc.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 276).

Assim, todos os elementos visuais citados fazem parte de um projeto idealizado pelo diretor e desenvolvido em conjunto com a equipe artística. Esse planejamento não visa apenas o entendimento por parte do público, como também uma apreciação estética. Nesse contexto não podemos eliminar a emissora a qual a minissérie está vinculada. A Globo é reconhecida pela sua qualidade técnica e estética, tendo grande importância nas tendências nacionais. A emissora segue o *Padrão Globo de Qualidade*, que é

uma expressão criada pela emissora para designar um conjunto de regras que diferenciam a Globo de outras emissoras como SBT e Record, inclusive na produção de ficção. Pautado em diretrizes rígidas de um modelo empresarial, seu foco é a parte produtiva e comercial. Essas diretrizes se iniciaram em 1962, quando a Globo se associou ao grupo norte-americano *Time-Life*, que introduziu no Brasil uma nova mentalidade de fazer televisão. Mentalidade, essa, que priorizava a política mercadológica, com um corpo empresarial que tinha mais ligações com o mercado administrativo do que propriamente cultural (GRECO, 2013, p. 29).

Ainda segundo Greco (2013), esse padrão engloba tanto a técnica na difusão da programação da emissora, quanto o caráter empresarial e o profissionalismo técnico-estético. Trata-se de um cuidado com a narrativa visual, em especial com elementos como cenário, figurino, movimentação de câmeras e iluminação. Como resultado, a Globo propicia às suas ficções televisivas alcançar as críticas e premiações internacionais.

Dentro dessa perspectiva, podemos inserir *Capitu*, que, mesmo diante do experimentalismo de Luiz Fernando Carvalho, mantém o padrão do trabalho estético da emissora, visando à harmonia e plasticidade entre cenografia e figurino. A minissérie em questão traz importantes referências visuais tanto na criação de arte quanto na construção das vestimentas das personagens, tornando *Capitu* uma obra única, de caráter autoral.

Narrativa visual da minissérie

São diversas as características e referências imagéticas que a minissérie *Capitu* trouxe à linguagem visual comumente transmitida na televisão brasileira. O hibridismo entre linguagens de áreas distintas como cinema, teatro e televisão inovou tanto no modo de

apresentar uma obra clássica da literatura nacional, como no modo como a linguagem e a narrativa audiovisual foram empregadas.

A partir disso há elementos para se pensar sobre a construção da narrativa visual de ficções seriadas no Brasil e de como produtos televisuais, em especial minisséries, podem contribuir para experimentações (BALOGH; MUNGIOLI, 2009) no campo da linguagem televisual, constituindo-se como parte integrante do imenso palimpsesto que compõe as linguagens que povoam um novo cenário televisual no país.

A minissérie *Capitu* utiliza-se da narrativa visual, incluindo o refinamento técnico e poético no tratamento da imagem, para transpor a narrativa literária para a televisão por meio de linguagens múltiplas, como mencionamos anteriormente, explorando, de diversas formas, o trabalho com o imagético, tanto em seus aspectos simbólicos quanto técnicos. Essa preocupação estética se reflete, por exemplo, na criação de uma lente própria para retratar a força da expressão de Bento em momentos em que é tomado pela emoção, representando tanto os seus olhos cheios de lágrimas, quanto os olhos de ressaca de Capitu. Outro exemplo dessa construção discursiva visual é a inserção de imagens de arquivo do século XIX no decorrer do enredo e também o uso de filtros e gelatinas na gravação das cenas (figura 6).



Figura 6 – Gelatina de cor sendo utilizado como elemento narrativo.

A construção de uma narrativa visual nos produtos televisivos de ficção seriada requer, portanto, a composição de uma linguagem verbo-visual voltada para o desenvolvimento tanto de personagens quanto de ambientes. A minissérie em questão é alicerçada na arte e na técnica da cultura contemporânea, tendo realçadas suas composições visuais diante de um cenário cada vez mais imagético, mesclando imaginação ficcional e aproximação literária a partir da retomada de uma obra brasileira ressignificada pela mídia.

Para atingir esse objetivo e guardando praticamente total fidelidade ao texto literário, Carvalho, concebeu uma trama que traz o passado para o presente, seja pela direção dos atores, seja, principalmente, por meio de procedimentos da linguagem fílmica (música, planos, ritmo das cenas, cenografia), seja pela inserção de objetos de cena e ambientes que remetiam à atualidade (MUNGIOLI, 2013, p. 9).

Com a atribuição de significados por meio da produção de sentido ampliada pela indústria televisiva e literária, *Capitu* apresenta uma integração entre o popular (massivo) e o erudito. A partir do pensamento de uma cultura popular (MARTIN-BARBERO, 2009) e uma cultura erudita que caminham de maneira em que se entrelaçam, podemos ter uma união que forma uma sociedade complexa na qual a tradição sofre uma quebra, uma ruptura.

A aproximação das culturas foi feita sem hierarquia e resultou em uma nova roupagem estética, que, representada por elementos cênicos, expandiu a densidade narrativa. A televisão ocupa hoje “o lugar estratégico [...] nas dinâmicas da cultura cotidiana das maiorias, na transformação das sensibilidades, nos modos de construir imaginários e identidades” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 26). Sendo um instrumento de comunicação de massas, ela abre espaços para experimentações audiovisuais e testes com a audiência, pois,

encante-nos ou nos dê asco, a televisão constitui hoje, *simultaneamente*, o mais sofisticado dispositivo de moldagem e deformação do cotidiano e dos gostos populares e uma das mediações históricas mais expressivas de matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular, entendido não como as tradições específicas de um povo, mas a hibridação de certas formas de enunciação, de certos saberes narrativos, de certos gêneros novelescos e dramáticos do Ocidente com as matrizes culturais de nossos países (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 26).

Desse modo, as representações construídas na televisão são resultado de saberes presentes nas respectivas culturas nas quais as narrativas estão inseridas. Assim, os elementos presentes em uma ficção televisual envolvem características que colaboram para o entendimento do espectador, de modo que a audiência acompanhe a narrativa e se mantenha conectada ao emissor do conteúdo. “A teledramaturgia deve estar atenta às mudanças sociais, pois as convenções da verossimilhança cultural estão sob pressão de contínuas mudanças nos discursos culturais e do surgimento de novos grupos sociais” (TESCHE, 2006, p. 84). A minissérie *Capitu* se adapta as mudanças socioculturais de seu tempo a partir do momento em que sua trama é baseada em um livro escrito no século XIX e sua narrativa engloba elementos contemporâneos, buscando uma aproximação com o espectador.

Considerações finais

A produção de sentidos constrói-se a partir da correlação entre o verbal e o visual na medida em que a forma e o conteúdo constituem-se como elementos indissociáveis para a compreensão de toda e qualquer obra estética (Bakhtin, 2010). Assim, estudar uma das faces dessa inextricável correlação constitui-se um desafio para o pesquisador de comunicação, principalmente porque é por meio desse estudo que se podem observar as relações entre ideologia e discurso, seja ele verbal ou imagético.

Por fim, identifica-se em *Capitu* essa diversidade poética e narrativa advinda da hibridização das linguagens trabalhadas por Carvalho, bem como pela liberdade de experimentação que a forma audiovisual e o formato minissérie possibilitam às adaptações literárias. São produtos como esse que, inseridos na televisão aberta brasileira, marcam o trabalho da teledramaturgia com os desafios da inserção de signos imagéticos e o estímulo ao imaginário e identidade popular.

Com isso, consideramos que o produto audiovisual é criado e desenvolvido com auxílio de áreas diversas, que convergem na produção de uma mesma peça audiovisual carregada de conteúdo. Profissionais com repertórios variados e especialidades distintas traduzem palavras, signos ideológicos, em imagens, elas também dotadas de signos ideológicos. Isso resultado na convergência de áreas e linguagens em uma obra audiovisual produtora de um sentido complexo.

Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. São Paulo: Editora HUCITEC, 2010.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BALOGH, A. M.; MUNGIOLI, M. C. P. Adaptações e remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, M. I. V. de (org.). **Ficção Televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009, p. 313-352.

BASTIDORES de *Capitu*. Disponível em:

<https://plus.google.com/photos/107873971598887792127/albums/5387303759156107713>.

BATISTTI, F. P. Moda e figurino: unilateralidade. **Primeiro Encontro de Paranaense de Moda, Design e Negócios**, Maringá, 2009. Disponível em: <<http://www.dep.uem.br/enpmoda/artigos/H03ENPMODA.pdf>>.

BULHÕES, M. **A ficção nas mídias**: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais. São Paulo: Ática, 2009.

CARDOSO, J. B. F. **Cenário televisivo**: linguagens múltiplas e fragmentadas. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

DINIZ, J. (org.). **Machado de Assis (1908-2008)**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008.

DUARTE, E. B. Reflexões sobre os gêneros e formatos televisivos. In: DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. de (orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

GRECO, C. **Qualidade na TV**: telenovela, crítica e público. São Paulo: Atlas, 2013.

JOST, F. Para além da imagem, o gênero televisivo: proposições metodológicas para uma análise das emissões de televisão. In: DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. de (orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia II. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LOPES, M. I. V. de; MUNGIOLI, M. C. P. **Brasil**: tempos de séries brasileiras? São Paulo: Sulina, 2015. No prelo.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTÍN-BARBERO, J. & Rey, G. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

MEMÓRIA Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>.

MEMÓRIA Globo. **Entre tramas, rendas e fuxicos**. São Paulo: Globo, 2007.

MOTTER, M. L.; MUNGIOLI, M. C. P. Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade. **Revista USP**, São Paulo, n. 76, p. 157-166, dezembro/fevereiro 2007-2008.

MUNGIOLI, M. C. P. Entre o ético e o estético: o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador da minissérie Capitu. In: **Revista Líbero**, São Paulo, v.16, n. 31, p. 105-114, 2013.

RODRIGUES, C. **O cinema e a produção**. São Paulo: Lamparina, 2007.

TESCHE, A. Gênero e regime escópico na ficção seriada televisiva. In: DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. de (orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006.