

Literatura na televisão: Luiz Fernando Carvalho e sua estética educativa

Émile Cardoso Andrade

Michelle dos Santos (*)

Introdução

Desde a criação de sua programação, a televisão sempre esteve em íntima ligação com processos de adaptação literária. Seja quando buscou no teatro seus primeiros temas ou quando se inspira na literatura romântica para a composição de novelas, a televisão brasileira lançou mão da tradição literária para construir suas primeiras narrativas. Nosso recorte nestas investigações se direciona para a narrativa adaptada de *Os Maias*, uma transcrição feita para a televisão do romance homônimo de Eça de Queiróz, publicado pela primeira vez em 1888, em Portugal.

A obra do escritor português é um trabalho virtuoso que recria a aristocracia portuguesa e expõe sua decadência na metade do século XIX. O mundo aristocrático representado ali nos revela de que maneira a política de transição entre nobres e burgueses, o catolicismo hipócrita, as paixões e adultérios, e – em uma maior medida trágica – o incesto, são os principais temas dessa que – segundo o próprio autor – seria uma espécie de “Comédia Humana” portuguesa, uma vez que, como Balzac, Eça de Queiróz estava interessado em representar todos os tipos humanos de seu tempo numa obra-síntese.

Na TV Globo, emissora brasileira produtora da obra, *Os Maias* foi ao ar em 2001, com o objetivo de ser um luxuoso folhetim realista contextualizado no país português, outrora envolto pela névoa elegante de sua aristocracia, tal como descreve o próprio romance logo no seu início. Essa promessa – que é como François Jost (2004) denomina o acordo tácito entre a emissora e o expectador da programação – não se realizou de forma equivocada. Se nos voltarmos atentamente a esta relação, compreendemos que a emissão se deu da maneira como prometida, dentro do espectro das obras televisivas classificadas por Jost (2004) como ficcionais: cenários e figurinos que reconstituem a época, trilha sonora envolvente, elenco

(*) Émile Cardoso Andrade é doutora em Literatura e professora do POSLLI – Programa de pós-graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás (UEG), campus Cora Coralina. Michelle dos Santos é doutora em Educação pela Universidade de Brasília (UnB) e professora de História Contemporânea da Universidade Estadual de Goiás (UEG), campus Formosa.

consolidado pelo estrelato, câmeras panorâmicas suntuosas, todos esses recursos necessários para chamar a atenção do público afeito a grandes melodramas familiares, tão contumazes no universo da ficção televisiva brasileira.

Entretanto, a promessa resultou equivocada, na medida e que a audiência da minissérie se revelou um fracasso. Isso aconteceu, principalmente, pela escolha do horário da transmissão (tarde da noite) e pelo ritmo lento com que a narrativa se desenvolvia, uma questão de fidelidade ao estilo empregado no próprio romance. A cadência morosa de *Os Maias* surpreendeu negativamente boa parte dos telespectadores, pois quebrava a expectativa tradicional de ver o mais rápido possível o desenlace da paixão entre as personagens Carlos da Maia e Maria Eduarda.

Apesar do fracasso da audiência televisiva, outro curioso fenômeno aconteceu no mesmo período, o que reforça nossa constatação – mesmo de forma indireta – de que a promessa da emissão foi realizada com sucesso: as numerosas páginas do romance de Eça de Queirós passou a figurar na lista de obras de ficção mais vendidas nas principais livrarias do país, o que garantiu a Luiz Fernando Carvalho um sucesso enviesado, consolidando um lugar privilegiado entre os realizadores de adaptações que – de alguma forma – conseguem chamar a atenção do público para a obra original, sendo esta, para André Bazin (1991), a principal função de uma transcrição literária.

A minissérie *Capitu* (2010) foi baseada no clássico literário brasileiro *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Com conteúdo e forma finais planejados pelo próprio Luiz Fernando Carvalho, seu roteiro foi feito por Euclides Marinho, com colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik. E, embora uma obra de TV seja sempre uma produção coletiva, a abordagem escolhida para este programa assumiu-se essencialmente subordinado ao ponto de vista do diretor. O papel de Carvalho é multidimensional, abrange aspectos criativos, técnicos e artísticos. Ele ainda gerencia toda a equipe de pré-produção, filmagem e pós-produção.

A minissérie divide-se em duas fases. A primeira trata das memórias da infância de Bento Santiago, o narrador, e seu amor adolescente por Capitu. Nesta fase, os personagens são interpretados por estreantes: Capitu é interpretada por Letícia Persiles e Bentinho por César Cardareiro. A segunda fase retoma a história a partir do ponto em que Bentinho já um advogado, e estende-se até a morte de Ezequiel, filho de Dom Casmurro (nesta fase interpretado por Michel Melamed) e Capitu (interpretada por Maria Fernanda Cândido).

Para realizar essa adaptação, Luiz Fernando Carvalho mostrou-se um virtuose do

artifício e da metaficção. A partir de seus modos de construção de cena, despertou aplausos de alguns críticos e arrancou-lhes prêmios importantes, mas também provocou incômodos de várias naturezas, entre elas, narizes torcidos diante da proposta de desvelamento ficcional declarada e explícita que sua fantasia nos garante quando assistimos a esta minissérie. Essa aversão era de se esperar, uma vez que desde os antigos, o modelo realista vem conquistando adeptos e entusiastas ao longo dos séculos, em que os mais radicais desse movimento tradicionalistas empreendem um embate ferrenho contra aquilo que consideram como deformações, os formalismos incompreensíveis e as experimentações sem sentido, que seriam desprovidas de quaisquer virtudes estéticas (e epistemológicas).

Adaptação televisiva: uma mediação emancipatória

Para abrir o debate em torno de uma televisão educativa por meio do encontro literário pela adaptação, é necessário voltar nossas observações para a postura amadurecida com a qual Jesús Martín-Barbero encara os fenômenos televisivos. Em uma primeira análise, o semiólogo reitera o lugar de aversão das elites quando tratam, tanto da televisão, quanto do povo que lhe faz as vezes de espectador:

Porque, se a *incultura* constitui a quintessência da televisão, se explica o desinteresse e, no “melhor” caso, o desprezo dos intelectuais pela televisão, mas também aí fica a descoberto o caráter elitista pertinaz e oculto que alonga esse olhar: confundindo iletrado com inculto, as elites ilustradas, desde o século XVIII, ao tempo que afirmavam o *povo* na política, o negavam na cultura, fazendo da *incultura* o traço intrínseco que configurava a identidade dos setores populares e o insulto com que tapavam sua interessada capacidade de aceitar que, nesses setores, pudesse haver experiências e matrizes de outra cultura (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.24 grifos do autor).

A provocação do filósofo radicado na Colômbia compreende a hipócrita postura do intelectual elitista que alardeia a importância do povo na participação política, mas o destitui de qualquer experiência cultural relevante, carregando consigo a máxima pouco fundamentada de que a televisão não produz conteúdo de qualidade, porque seus espectadores não possuem a competência necessária a esta espécie de fruição.

A preocupação essencial de Martín-Barbero concentra-se na distinção entre a postura meramente apocalíptica – para utilizar um termo de Umberto Eco (2006) bastante pertinente a essa discussão – e a posição mais amadurecida frente aos fenômenos televisivos e suas potencialidades. Nesse sentido, é essencial reconhecer os perigosos vieses da máquina que faz girar a emissão de tevê,

significa a necessidade de uma crítica *capaz de distinguir* entre a

indispensável denúncia da cumplicidade da televisão com as manipulações do poder e dos mais sórdidos interesses mercantis – que sequestram as possibilidades democratizadoras da informação e as possibilidades de criatividade e de enriquecimento cultural reforçando preconceitos racistas e machistas e nos contagiando com a banalidade e a mediocridade apresentada pela imensa maioria da programação – *e o lugar estratégico que a televisão ocupa nas dinâmicas da cultura cotidiana das majorias*, na transformação das sensibilidades, nos modos de construir imaginários identidades (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.26 grifos do autor).

Os processos ideológicos frequentes como conteúdo na produção massiva da televisão não anulam as possibilidades criativas e, principalmente, educativas, no sentido de uma emancipação crítica e estética daquele que está em diálogo com essa mídia. Se ela é comumente construída para pasteurizar e neutralizar as experiências do seu público, ela é também um lugar no qual é possível construir outras forças de imaginação, outros universos culturais:

Que o modelo hegemônico de televisão “odeia as diferenças” é algo que não precisava de muita demonstração, e o modo pelo qual opera a dissolução foi descrito anteriormente. Mas também pela televisão passam as brechas, também ela está feita de contradições e nela se expressam demandas que tornam visíveis a não-unificação do campo e do mercado simbólico (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.319).

No percurso dessas investigações, o debate em torno da qualidade da produção televisiva volta-se agora para a questão da adaptação. Adaptar uma obra – ou fazer uma aproximação, como Luiz Fernando Carvalho prefere denominar seu próprio trabalho – é sempre um processo que gera um produto original, devido à mudança dos meios pelos quais essa transcrição ocorre. Para Robert Stam (2008), a adaptação de uma narrativa literária consiste na ampliação do romance-fonte por meio da *intertextualidade* (noção ligada a Kristeva) e do *dialogismo* (ideia de Bakhtin). Esse trânsito entre obras permite conjugar gêneros, estilos, temas e mídias antecedentes; num movimento que não absorve simplesmente influências de outros suportes ou artes, mas se constitui delas.

Robert Stam formula suas ideias a partir das noções já bem conhecidas de Roland Barthes e Michel Foucault sobre a “morte do autor” ou a sua difusão em favor de um “anonimato amplificado do discurso”. Para Barthes o autor é apenas o harmonizador de discursos preexistentes, uma assertiva que converge para o entendimento de Bakhtin sobre os mesmos discursos. No mesmo caminho teórico, Linda Hutcheon nos adverte que:

A adaptação é (e sempre foi) central para imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos como também recontamos nossas

histórias. E recontar quase sempre significa adaptar, ajustar as histórias para que agradem o seu novo público (HUTCHEON, 2011, p.10).

O caminho de uma emancipação educativa na obra televisiva de Luiz Fernando Carvalho percorre esse caminho imaginativo que os processos de adaptação podem suscitar. O espectador em contato com *Os maias* e *Capitu* na televisão acessa seus próprios dispositivos intelectuais e deixa a imaginação fazer o trabalho de relacionar imagens, sensações, experiências e símbolos, transformando tudo isso em seu arcabouço cultural.

Assistindo literatura: caminhos educativos de *Os Maias* e *Capitu*

As aberturas imaginativas dessas minisséries são de natureza as mais diversas, pois caminham desde os materiais de construção de cena, à adaptação cuidadosa do roteiro. Diante disso, é possível refazer inúmeros percursos dentro destas tramas, quando o objetivo é fazer delas objetos de ensino e aprendizagem, é extrair delas suas estéticas educativas.

Em *Os Maias*, por exemplo, aquilo que Luiz Fernando Veríssimo chamou de “o andante majestoso da câmera”¹, acompanhada pela trilha sonora portentosa, oferece-se como abertura para uma narrativa que se inaugura dentro das referências do universo oitocentista. O cenário real, passeando pelas cercanias elegantes de Portugal, desde a capital Lisboa à romântica Cintra. Tudo para dar a sensação ao espectador de um tempo e um espaço muito próprios dos romances do século XIX, seus casarões, suas antigas construções que remontam propriedades de famílias antigas, todo um conjunto de imagens que sugerem o universo da aristocracia tradicional portuguesa.

A ambiência construída provoca uma imersão imaginativa pelo século XIX e sua estética luxuosa, mesmo quando faz a transição entre o mundo romântico e pusilânime de Pedro da Maia e a impassividade realista de seu filho, Carlos. Cada um, a seu modo, viveu as contradições desse período e foi imbuído de uma caracterização alegórica na trama escrita por Eça de Queirós. Na obra televisiva, essa alegoria que marca o romântico Pedro e o realista Carlos é, mais uma vez, presentificada e demonstra o respeito de Luiz Fernando Carvalho com os detalhes significativos da obra original.

O tema do “adultério elegante”, como é chamada a relação de traição entre cônjuges da elite aristocrática é um *leitmotiv* que sustenta toda a trama, que vai culminar na tragédia do incesto. Este, previsto na trama da tevê pela carga trágica construída pelo uso das cores e do

¹ Luis Fernando Veríssimo escreveu uma crítica da minissérie que acabou citada no DVD distribuído pela Globo

figurino de Maria Monforte. Os detalhes marcantes de vermelho nos ornamentos vestidos pela mãe de Carlos revelam previamente a violência que se desnudará ao final da história.

Esse desenlace trágico transita entre o clássico de Sófocles e as reviravoltas básicas do melodrama – gênero que se tornou a insígnia da televisão brasileira pelo seu extensivo uso nas narrativas de novelas globais. O melodrama é um gênero que nasce no teatro do século XVIII, mas molda-se ao produto televisivo como nenhum outro formato, uma vez que tem sua construção marcada por uma trama repleta de situações emocionalmente envolventes, nas quais os conflitos familiares, os encontros e desencontros amorosos e as reviravoltas dentro destas relações determinam toda o andamento dos acontecimentos, seus desenvolvimentos e sua resolução.



Figura 1: Cenários e figurinos suntuosos para ambientar o mundo de *Os Maias*
Fonte: Minissérie *Os Maias* (2001), direção de Luiz Fernando Carvalho, produção: Rede Globo

Em outra perspectiva, quando voltamos nossos olhares para a minissérie *Capitu*, o mundo de Luiz Fernando Carvalho expande-se para a subversão da metaficção e dos anacronismos; uma estética experimental que faz encher ao mesmo tempo os olhos e a imaginação.

As camadas de ficção se justapõem como bonecas russas, num jogo de desvelamento das ilusões que engendram a construção narrativa. Nesse sentido, a mobília que compõe as alcovas de Dona Glória e Dom Casmurro – assim como várias cortinas arranjadas pelo cenário da sala e o trem que leva Bentinho ao seminário – são feitos de jornal. Esse recurso

filmes.

estético é também uma homenagem ao Bruxo do Cosme Velho, que era cronista de jornal, e uma alusão ao próprio ato de escrever, no contexto dos oitocentos. Os figurantes são de papelão, e as portas de entrada e saída dos cenários internos e externos são móveis, carregadas pelos próprios atores.

Tudo em *Capitu* é farsesco. As interpretações e o trabalho de corpo dos atores são tão exagerados quanto à caracterização, o figurino e a maquiagem. Muitas caretas, sobressaltos, danças, coreografias. O clima de palacete clássico do salão do Automóvel Clube do Rio de Janeiro serviu para as gravações de estúdio. Nele, ressoam vaias e aplausos, como uma experiência viva de espetáculo dramático. As cortinas cerram-se e descerram-se diante de nossos olhos curiosos a depender da dramaticidade dos *atos* e das *réplicas*. Os refletores se acendem e se apagam consoante o estado de ânimo do narrador e de seus personagens. Enfim, tudo isso nos faz esquecer que aquilo é de fato uma apresentação televisiva, apenas. *Capitu* também não dispensou as movimentações coreográficas e o balé, embora o próprio diretor tenha revelado que foi a ópera que desempenhou papel fundamental na filmagem e montagem da minissérie. A ópera aparece como uma metáfora do mundo, da mesma maneira como o narrador Dom Casmurro disserta sobre este gênero teatral ao longo de seu romance. Outra influência provável, nesse sentido, é a do ideal wagneriano da obra de arte total, supostamente realizado na ópera, donde as palavras e a música estão absolutamente unidas. O compositor alemão pretendia aglutinar nela todos elementos estéticos e sublimes, tais quais composição, dança, cenário, ação dramática, poesia.

Durante as cinco noites em que a emissora levou ao ar a minissérie, a tela da tevê se transformou em palco e picadeiro. Dom Casmurro, sua mãe, seus tios, José Dias, o pai de *Capitu* são *clowns*. Como ocorreu antes com a minissérie *A Pedra do Reino*, muita gente se cansou nos primeiros minutos, desligou a TV e mudou de canal. Mas houve quem se encantasse com a novidade.

Luiz Fernando Carvalho constrói sua estética educativa com imagens de arquivo², mas sem abandonar a linguagem de videoclipe. O texto de Machado é mantido quase integralmente, em meio a características e elementos de cena contemporâneos, como o telefone celular, o MP3 e o metrô. Tudo isso incomodou, há quem deteste o fato de que a minissérie não foi nem uma autêntica reconstituição de época e nem uma plena e clara atualização da história, originalmente ambientada no século XIX. O diretor também une

² Procedimento há muito explorado por muitas escolas de cinema, que pode ser vislumbrado, por exemplo, em *A insustentável leveza do ser* e em *Vincere*.

modernismos: os da escrita machadiana com as colagens, fotomontagens e imagens distorcidas, fragmentadas, característicos dos movimentos vanguardistas do início do século XX, como o dadaísmo, o expressionismo e o surrealismo.



Figura 2: Capitu e Bentinho deitados no chão riscado de giz: a experimentação estética de Luiz Fernando Carvalho

Fonte: Minissérie *Capitu* (2008), direção de Luiz Fernando Carvalho, produção: Rede Globo

Como mais uma vanguarda em diálogo com *Capitu*, o expressionismo alemão vertia em arte o mundo interior do artista, seus estados d`alma e seus tormentos. Além do sobrenatural, da monstruosidade e do grotesco, seus temas perpassavam a angústia e a loucura, espectros presentes na adaptação do romance de Machado de Assis. Esteticamente, a minissérie é tributária do trabalho de fotografia com sombras e da cenografia distorcida e estilizada, o que, claro, evidencia a deformação da perspectiva e a fuga do naturalismo.

A abertura da minissérie foi realizada a partir de colagens de páginas de revistas, livros e jornais velhos, amassados e rasgados, sobrepostas às cenas da própria obra, acompanhadas dos créditos da mesma. Há também animações baseadas em cartazes criados com tipos móveis de madeira, que foram empregados durante muito tempo na divulgação de espetáculos teatrais. Trata-se de uma montagem incontinua e ambígua, como a obra de Machado, as lembranças de Dom Casmurro e a direção de Luiz Fernando Carvalho.

Há nesta obra um claro indício de que, do início ao fim, acompanharíamos uma sequência de fragmentos, cheia de lacunas, que convidam o espectador a preenchê-las com sua imaginação. A interatividade entre escritor e leitor pressuposta por Machado também é adaptada à minissérie, que reafirma a dúvida e dá margem a múltiplas interpretações. Em

várias ocasiões Machado de Assis interrompe o romance construído em primeira pessoa para tecer considerações e reflexões sobre sua própria obra. Daí a “conectividade” a que se refere Henry Jenkins, a intensificação das relações entre produtores e consumidores, a concepção de que as audiências são co-criadoras de experiências e de conteúdo. Elas têm muitas possibilidades para serem protagonistas na busca de novas informações e para estabelecer conexões entre conteúdos midiáticos dispersos.

Assim, *Os Maias* e *Capitu* são narrativas transmidiáticas, isto é, montadas a partir de uma composição de mídias. São obras que se expandem para outras mídias como as estudadas por Jenkins em seu livro (*Matrix, Star Wars, Twin Peaks, Survivor*). A famosa expressão “cultura da convergência” que intitula sua publicação mais célebre no Brasil designa “um lugar onde as velhas e as novas mídias colidem, onde a mídia corporativa e a mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (JENKINS, 2009, p. 29). Ao alimentar essa convergência Luiz Fernando Carvalho simultaneamente transforma (ou se esforça para transformar) as formas de produzir e consumir os meios de comunicação.

Considerações finais

A educação cultural audiovisual na sociedade contemporânea deve ser estimulada pelos governos e empresas de comunicação, bem como pelos próprios docentes, inclusive e principalmente em cursos de licenciatura. As microsséries de Luiz Fernando Carvalho, sem dúvida, são um ótimo caminho para pensarmos as práticas de uma educação midiática e de uma mídia educativa, com o objetivo de obter um processo de ensino-aprendizado mais dialógico e participativo.

O que as microsséries de 2001 e 2008 incitam é a abertura para diversas dimensões do mundo. A partir de suas produções metalinguísticas, podemos dar saltos a outras obras, fazer incursões em outros contextos, mover-nos nas inferências possíveis, dialogarmos, como faz o próprio Luiz Fernando Carvalho, “com o que cada fabulação traz de invenção e estímulo para nossa imaginação” (2008, p.78). Por exemplo, a partir da personagem de Dom Casmurro e das pretensões do diretor em associá-lo a um doente da imaginação, é possível dialogarmos com Molière e a comédia satírica seiscentista na França. Ou a partir das mudanças de cores na minissérie *Os Maias*, podemos entrever com clareza a diferença entre os estilos de época com os quais se convivia no período do folhetim. Dessa forma, os cenários e planos sequência com cores escuras e na penumbra revelam o gosto pela estética romântica, que vai se alternando e

ao mesmo tempo abrindo espaço para a clareza harmônica do realismo. Logo, as cenas de desespero do pai de Carlos Eduardo da Maia diante de sua impossibilidade amorosa se contrapõem aos espaços amplos e dotados de um brilho dourado ou sépia, que perfaz a perspectiva mais moderna da época, ou seja, o realismo tão defendido por Eça de Queirós e seu alter ego, João da Ega, personagem de Selton Melo.

A título de ilustração e enriquecimento do debate, lembramos que em *A Pedra do Reino* confluíram a novela de cavalaria, o romance picaresco, a versalhada de cordel, a trama policial. O heroísmo e a covardia do protagonista, conviveram com a sua perseverança e a sua loucura em um reino brasileiro a meio caminho entre a fidalguia ibérica e as demandas afro-indígenas. Glauber Rocha, Serguei Eisenstein, formas de expressão também baseadas na imagem em movimento, vídeo e cinema, as gestas medievais e a *commedia dell'arte* se encontraram na TV. As imagens eram saturadas ainda por muita serragem de milho, palha, e outros materiais da região.

São fluxos de ideias como esses que fazem Henry Jenkins acreditar que as fronteiras entre os diferentes canais se tornaram difusas. Percebemos isso através da estética educativa de Carvalho na televisão aberta, e também pelo fato de que a recepção de suas obras está presente em toda a web, onde circulam textos, vídeos, áudios e imagens sobre as séries e cada um deles se alimenta dos demais:

Se você analisar historicamente, não existe mídia morta. Há tecnologias que ficam velhas, mas não mídia morta. Veja o som gravado, por exemplo. Nós partimos do cilindro de cera rumo aos arquivos de MP3, mas desde que o som começou a ser gravado, ele segue sobrevivendo. O teatro não foi superado pelo cinema, como o cinema não foi ultrapassado pela televisão, da mesma forma como a TV também não vai ser banida pelo digital. Todos ainda estão lá. O que estamos vendo é o acréscimo de camadas na paisagem midiática e assim ocorrem mudanças nas relações entre essas camadas. E da mesma forma a estrutura da indústria tem mudado: o rádio já teve um papel central na sociedade, mas hoje ele vem sendo posto de lado, como o teatro já foi um dos principais temas da mídia e hoje é literalmente um nicho. Isso não quer dizer que a TV irá acabar. Por mais que as pessoas se divirtam ou usem o computador para uma série de coisas, a TV faz coisas que nenhuma outra mídia faz e isso vale para todas as mídias. O que muda é a importância delas para a sociedade (JENKINS, 2009, p.37).

A televisão pode ser, então, esse lugar potencializador de conhecimento e diálogo, é uma caixa de mesclagem e experimentações, um espaço de abertura educativa, de aprendizagens estéticas surpreendentes. Luiz Fernando Carvalho prova que é possível fazer literatura na tevê, e provocar ainda uma convergência não só de mídias, mas de gêneros e

imaginações.

Referências

- BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **Os Maias**. Brasil. Roteiro de Maria Adelaide Amaral adaptado da obra de Eça de Queirós. Produção e Distribuição: TV Globo, 940 min, cor, 2001.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**. Brasil. Roteiro de Euclides Marinho e colaboradores, adaptado da obra de Machado de Assis. Produção e Distribuição: TV Globo, 270 min, p&b/cor, 2008.
- CARVALHO, Luiz Fernando (*et al*). **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- JOST, François. **Seis lições sobre a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- MARTÍN- BARBERO, Jesús e REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: SENAC, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia, e a arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

Resumo: Desde o início de seu trabalho na televisão, o diretor Luiz Fernando Carvalho preocupa-se em realizar obras singulares no que tange à estética televisiva e suas possibilidades educativas. Nesse sentido, o diretor compreende que a mídia tevê possui particularidades cuja potência pode modificar a experiência do espectador com as imagens. Este artigo pretende investigar o lugar reservado à educação no mundo de duas produções visuais de sua autoria: *Os Maias* (2001) e *Capitu* (2008). Ao percebermos estas obras transcriadas a partir de uma relação intermediática, estes clássicos podem ser lidos e, agora, vistos sob o signo da teoria dos meios e mediações proposta por Jesús Martín-Barbero (2004,2009), nosso interlocutor nestas investigações.

Palavras-chave: Televisão educativa; *Os Maias*; *Capitu*; Adaptação televisiva.

Abstract: Since the early days of his work on television, director Luiz Fernando Carvalho has been concerned in making singular works of art related to TV aesthetics and its educational possibilities. In this sense, the director understands that the TV platform has its peculiarities, whose potential may be able to modify the experience between viewers and images. This article intends to investigate the place reserved for education in two of Carvalho's visual productions: *Os Maias* (2001) and *Capitu* (2008). When perceiving the shows as works transcribed out of intermedia relations, this classic books may be read and seen under the sign of the theory about means and mediations proposed by Jesús Martín-Barbero (2004, 2009), who is our interlocutor in these investigations.

Keywords: Educational TV; *Os Maias*; *Capitu*; Adaptation for TV.

Recebido em: 27/10/2020.

Aceito em: 12/11/2020.