

Narrativas ficcionais:
da literatura às mídias
audiovisuais

organizadora

Suely Fadul Villibor Flory

**Narrativas ficcionais:
da literatura às mídias
audiovisuais**

AC

ARTE & CIÊNCIA
EDITORA

São Paulo/2005

©2005 by Autores

Direção Geral
Henrique Villibor Flory
Supervisão Geral de Editoração
Benedita Aparecida Camargo
Diagramação e Capa
Rodrigo Silva Rojas
Imagens de capa
Stock.XCHNG
Revisão

Lucia Correia Marques de Miranda Moreira

Dados Internacionais de catalogação na publicação (CIP)
Acácio José Santa Rosa (CRB - 8/157)

N 189

Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais /
Suely Fadul Villibor Flory (org.) São Paulo: Arte & Ciência, 2005
176 p., 21 cm

Obra coletiva

Bibliografia

ISBN - 85-7473-319-9

1 . Narrativas literárias – Narrativas audiovisuais – Transcodificações. 2. Literatura (ficção, conto, teatro) adaptada à TV. 3. Comunicação e literatura – Interfaces. 4. Mídia e cultura. 5. Estética da recepção. 6. Literatura infantil na televisão. 7. Textos literários – adaptação – Televisão e cinema. 8. Ficção literária – Mídia televisiva – Inter-relações. I. Flory, Suely Fadul Villibor.

CDD - 808.3
- 809
- 809.9
- 869.909

Índices para catálogo sistemático

1. Literatura : Ficção : Retórica 808.3
2. Literatura infantil na televisão 809
3. Mídia televisiva: uso de textos ficcionais 809.9
4. Literatura brasileira : adaptações: Mídias audiovisuais 869.909

Proibida toda e qualquer reprodução desta edição por qualquer meio ou forma, seja ela eletrônica ou mecânica, fotocópia, gravação ou qualquer meio de reprodução, sem permissão expressa do editor.
Todos os direitos desta edição, em língua portuguesa, reservados à Editora Arte & Ciência

Editora Arte & Ciência

Rua dos Franceses, 91 – Morro dos Ingleses
São Paulo – SP - CEP 01329-010
Tel.: (011) 3284-8860
www.arteciencia.com.br

Editora UNIMAR

Av. Higyno Muzzy Filho, 1001
Campus Universitário - Marília - SP Cep:
17.525-902 - Fone (14) 2105-4000
www.unimar.br

Sumário

Apresentação 09

Capítulo 1

Narrativas literárias e narrativas audiovisuais

Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira15

Capítulo 2

De textos e receptores: *o Auto da Compadecida*,

de Suassuna a Arraes, do teatro à minissérie

Patrícia Irina Loose de Moraes e Suely Fadul Villibor Flory 35

Capítulo 3

Nelson Rodrigues: do conto ao filme *A vida como ela é... :*

o conto *Diabólica* e suas adaptações para as mídias

televisivas e cinematográficas

Silvana Maria de Souza Nery e Elêusis Mirian Camocardi 87

Capítulo 4

Os telenetos de Lobato: literatura infantil na televisão

Rosângela Marçolla 137

Apresentação

Os ensaios, ora reunidos em livro, são fruto de estudos realizados no Núcleo de Pesquisa – **Produção, recepção e interatividade na ficção televisiva e cinematográfica brasileira**, — sob minha coordenação, que reúne pesquisadores docentes e discentes dos cursos de graduação em Comunicação e Letras, do Programa de Pós-graduação em Comunicação, área de concentração em Mídia e Cultura, da Universidade de Marília (UNIMAR), bem como pesquisadores de outras IES, atuando em graduação e pós-graduação.

A idéia de apresentá-los em uma publicação conjunta nasceu de um seminário integrado de pesquisa, em que o tema central era: narrativas literárias e narrativas audiovisuais, configurando-se como um projeto comum, cujo produto seria um livro.

A Doutora Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira, encarregada do primeiro capítulo, preparou o material de pesquisa para o primeiro diálogo acadêmico, encarregando-se de escrever e apresentar uma comunicação sobre estruturas narrativas, da literatura às mídias audiovisuais, com uma abordagem teórica que permitisse explorar as interfaces entre os textos literários e os textos televisivos e cinematográficos.

Os demais participantes do projeto em pauta propuseram-se a desenvolver estudos de caso, que analisassem transcódificações da literatura (romance, conto, teatro) para o cinema e televisão.

A Doutora Elêusis Mírian Camocardi e sua orientanda Silvana Maria de Souza Nery debruçaram-se sobre as adaptações

do conto – Diabólica, de Nelson Rodrigues para as mídias televisiva e cinematográfica, responsabilizando-se pelo terceiro capítulo deste livro.

A partir da coluna que Nelson Rodrigues escreveu, diariamente, no jornal *Última Hora* “*A vida como ela é...*” — um verdadeiro sucesso, reunindo quase duas mil histórias, as autoras selecionaram a crônica/conto Diabólica, adaptada quase simultaneamente para o cinema e televisão. Partindo da estrutura da própria tragédia grega, estudaram, nos diferentes contextos de produção, os conceitos de morte, culpa e castigo no universo rodrigueano, tendo como *corpus* o conto selecionado e suas transcodificações para mídias de massa: cinema, televisão.

O teatro inovador de Nelson Rodrigues, com uma linguagem coloquial e uma estética popular surpreendeu os críticos da época e renovou a dramaturgia brasileira, traçando um painel da classe média burguesa através de seus inúmeros personagens, atormentados entre a verdade e a mentira, a essência e a aparência, o amor e a culpa.

As autoras analisam os episódios da minissérie da rede Globo “*A vida como ela é*” — adaptações assinadas pelo roteirista Euclides Marinho e pelo Diretor Daniel Fiho — demonstrando que a atmosfera da década de 1950, típica das histórias de Nelson Rodrigues, foi registrada, com alta qualidade técnica, em película cinematográfica. O conto “*Diabólica*” recebeu na TV o título irônico de “*O Anjo*”, configurando-se como uma adaptação fidedigna e muito bem cuidada do texto de partida, um conto/crônica publicado inicialmente em mídia impressa. Apontam, ainda, que a adaptação cinematográfica “*Traição* (1997), composta pela trilogia: “*O primeiro pecado*”, “*Diabólica*” e “*Cachorro!*”, demonstra o caráter vibrante, provocativo e moderno da obra de Nelson Rodrigues.

O diretor de “*Diabólica*”, Cláudio Torres, proporcionou uma releitura surpreendente do conto que, embora não seja fidedigna, mantém-se fiel às marcas registradas do autor: traição, adultério morte, com personagens bem delineadas, envolvidas em experiências de transgressão moral.

O quarto capítulo – Os telenetos de Lobato: literatura infantil na televisão — ficou a cargo da Dra. Rosângela Marçolla,

que analisa a televisão e o cinema como formas modernas da arte de contar histórias para crianças.

Aborda a interação da ficção com a mídia, mostrando que os produtores midiáticos buscam, na cultura popular e nos autores infantis como Lobato, temas, histórias e personagens, recuperando e reinventando contos da tradição oral brasileira. Utilizam histórias diversas para apresentá-las revestidas em telenovelas, seriados e minisséries.

A autora estuda a ficção infantil de Lobato, presente nas adaptações televisivas e constata que as gerações de seus leitores — “os filhos de Lobato” -- foram influenciados pelo conteúdo de suas histórias, assumindo hoje a televisão o lugar dos livros. Conseqüentemente, crianças, jovens e adultos conhecem suas histórias e personagens por meio das cinco adaptações televisivas e não pela extensa produção do autor (mais de 5.000 páginas em 20 anos), o que a leva a declarar que: “os filhos lobatianos estão sendo substituídos, cada vez mais, pelos telenetos de Lobato, crianças e adolescentes que conhecem os enredos e personagens infantis do Sítio do Picapau Amarelo pela mídia audiovisual”.

As cinco adaptações do Sítio do Picapau amarelo são pesquisadas e as transcodificações para a mídia impressa e os índices de audiência entre crianças e jovens são estudados e comparados.

O imaginário lobatiano criado no Sítio do Picapau Amarelo está vivo, no seriado homônimo da rede Globo. Este programa infantil participou de todas as fases da televisão brasileira, está presente na telinha desde sua primeira adaptação, que foi ao ar em 03/06/1952 pela TV TUPI, continuando na segunda produção feita em 1964 pela TV Cultura. De 1967 a 1969 o seriado teve sua terceira edição, agora na Rede Bandeirantes, tendo a roteirização e direção de Tatiana Belinky, escritora e tradutora, e Júlio Gouveia, psiquiatra e educador, que tinham em comum a admiração e o profundo conhecimento da obra de Lobato.

Estuda, igualmente, a quarta adaptação televisão, realizada pela TV Globo, a mais conhecida delas, tendo ficado, a partir de 7 de março de 1977, quase dez anos em cartaz. O Sítio no século XXI estreou em 12/10/2001, também na TV Globo, tendo grande repercussão na mídia impressa e altos índices de audiência. A

produção foi muito bem cuidada, com todos os recursos tecnológicos que nossos tempos cibernéticos permitem, ganhando o mundo lobatiano a jovialidade do videoclipe, com uma reatualização divertida, pertinente e necessária para crianças e jovens que convivem com os computadores, “games”, “internet”, celulares desde a mais tenra idade.

O ensaio sobre o texto/teatro de Ariano Suassuna — *O Auto da Compadecida* — e sua transmutação em minissérie televisiva, com roteiro e direção de Guel Arraes é objeto do 2º capítulo, intitulado De textos e receptores: *O Auto da Compadecida*, de Suassuna a Arraes, do teatro à minissérie e foi elaborado por minha orientanda Patrícia Irina Loose de Moraes e por mim. Enfoca a travessia do texto/teatro de Suassuna ao texto televisivo sob a direção de Guel Arraes, sob a ótica dos estudos da Estética da Recepção, tendo como teóricos Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Umberto Eco e Maurice Mouillaud, passando pelas mediações de Martin-Barbero, Linda Bulik, Linda Hutcheon e de historiadores da “Nova História” como Jacques Le Goff, Peter Burke entre outros.

No teatro de Suassuna, o objeto de informação é caracterizado pelas discussões políticas, econômicas e religiosas do cotidiano popular nordestino. Este contexto, analisado por meio das estratégias da Estética da Recepção, permite-nos constatar que Suassuna atinge uma gama muito diferenciada de receptores, de diferentes segmentos, promovendo, conforme o ponto de questionamento e a contextualização histórica, uma visão crítica da realidade brasileira do Nordeste.

Arraes, por seu lado, compromete-se com Suassuna e consegue preservar, na televisão e no cinema, a essência do pensamento e a mensagem ideológica do Auto de Ariano Suassuna. Povoado pela originalidade dos malandros, criados a partir de tipos brasileiros, construído pelo aproveitamento de “causos” populares, pela utilização do folclore nordestino, pela literatura de cordel, pelo trabalho com a linguagem regional, evidenciando-se a incorporação da arte popular pela erudita, preserva a memória e a identidade do povo brasileiro nos temas e nas personagens da ação dramática.

Todos os estudos deste livro têm como fio condutor as transcodificações de narrativas literárias às narrativas audiovisuais, suas interfaces e inter-relações, à luz das teorias da narrativa e das teorias da comunicação. Enfatizam a importância de pesquisas interdisciplinares fortalecendo os estudos das interfaces dos textos literários e das mídias, objeto da linha de pesquisa, Ficção na Mídia, do Programa de Comunicação da Universidade de Marília (UNIMAR).

Profa. Dra. Suely Fadul Villibor Flory
Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-graduação da
Universidade de Marília – (UNIMAR)

Capítulo 1

Narrativas literárias e narrativas audiovisuais

Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira*

Da narrativa como gênero textual (ou ainda tipo textual) muito se tem falado e escrito com competência e qualidade. Podemos elencar, por exemplo, a respeito de estudos que contemplam aspectos relativos à estrutura textual desse gênero, diversos nomes de autores/estudiosos. Um excelente referencial é o tão conhecido e respeitado Vítor Manuel de Aguiar e Silva que, além da sistematização acerca da estrutura da narrativa, apresenta em suas obras¹, uma panorâmica que nos remete a nomes e estudos no âmbito de teoria literária sobre o assunto.

Nossa proposta aqui é resgatar os elementos essenciais que fundamentam a análise da estrutura da narrativa de ficção, passando pelos estudos que se baseiam na observação das obras literárias. E, partindo desses pressupostos, enveredaremos para a observação da estrutura da narrativa de ficção audiovisual, procurando estabelecer alguns parâmetros que possam servir de instrumental teórico de análise aos estudos da narrativa audiovisual².

* Mestre e doutora em Letras - Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Docente, pesquisadora e orientadora do curso de Comunicação da Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo e do programa de Pós-graduação em Comunicação (Mestrado) da Universidade de Marília-SP (UNIMAR)

É a partir do romantismo que se assiste a uma explosão significativa do gênero literário romance nas sociedades europeias. A relação deste gênero com seu público leitor é um fator decisivo para o seu crescimento, desenvolvimento e rumos posteriormente tomados. Solidifica-se como elemento de entretenimento social, e este aspecto amplia os horizontes da produção romanesca.

Entre os finais do século XVIII e as primeiras décadas do século XX, o público do romance alargara-se desmedidamente e, para satisfazer a sua necessidade de leitura, escreveram-se e ditaram-se numerosos romances.³

Talvez possamos traçar um paralelo entre o papel do gênero literário romance nessa época e o papel do cinema a partir de meados do século XX, considerando um aspecto em especial: a função da narrativa no universo do entretenimento. Neste sentido, o *boom* do cinema junto ao público consumidor (que, além de outros fatores, também determina a sua produção) apresenta muitas semelhanças com a explosão do romance no romantismo, em que o crescimento considerável de um público leitor da palavra impressa se assemelha ao crescimento de um público leitor do cinema. Sendo assim, assistimos, num caso e no outro, ao surgimento de temáticas, e conseqüente apuro de linguagens, que contemplam uma multiplicidade de manifestações.

Assim como o romantismo marca a multiplicidade da narrativa romanesca, também o século XX, no cinema, marca o caráter múltiplo desse tipo de registro artístico. Ambos, cada um em sua época, marcam um momento de transição e transformação da narrativa, ora literária, ora cinematográfica. Segundo Aguiar e Silva, o romance, sincreticamente, incorpora diversos gêneros literários: desde o ensaio e as memórias até a crônica de viagens; assimilando múltiplos registros literários, aptos à representação da vida cotidiana, além de contribuir para a criação de uma atmosfera poética ou para a análise de uma ideologia.

[...] o romance moderno [...] que não quer ser simplesmente uma “história”, mas que aspira a ser observação, confissão, análise”, que se revela como “pretensão

de pintar o homem ou uma época da história, de descobrir o mecanismo das sociedades, e finalmente de pôr os problemas dos fins últimos.”⁴

Apesar dos irmãos Lumière não acreditarem na potencialidade comercial do seu cinematógrafo, cuja estréia assinala a data de 28 de dezembro de 1895, no Boulevard des Capucines, houve quem lhe vislumbrasse o futuro promissor do espetáculo cinematográfico.

Tratava-se de Georges Méliés, parisiense, presdigidador e director do pequeno Teatro Robert Houdin, reino da magia branca, da ilusão e do maravilhoso. Nesta situação conhecia os gostos do público e imediatamente anteverá aquilo em que, nas suas mãos, o cinematógrafo poderia transformar-se. [...] No princípio de Abril de 1896, sobre os cartazes do seu teatro, acrescentou estas duas linhas, “Cinematógrafo. Fotografias animadas.” [...] Méliés já se apercebera de que poderia exigir de seu aparelho coisas bem diferentes e que este podia servir para registrar não só o que existe, mas também o imaginário.⁵

E assim temos um gênero comunicativo, o cinema, aliando, desde suas origens, alguns aspectos tão peculiares à comunicação humana: a necessidade de registrar e de contar, a necessidade de abrir espaço à manifestação do imaginário e a parceria tão enriquecedora entre a narrativa e a expressão dramática.

E neste percurso de relações entre linguagens, torna-se inevitável mencionar aquelas que se estabelecem entre a literatura e a “sétima arte”, importantes, múltiplas e peculiares. Talvez o que nos ocorra primeiro seja a constatação relativamente óbvia das inúmeras adaptações (transcodificações) que levaram tantas obras do papel às telas do cinema, preenchendo caminhos do imaginário com seu encanto de transformar as vidas de papel em algo cada vez mais concreto e verossímil.

No entanto, as relações entre a literatura e o cinema não se restringem à transposição do texto escrito para o texto fílmico (consideramos aqui tanto o roteiro quanto o texto próprio da linguagem cinematográfica: verbal e não-verbal). Apenas a título de reflexão, não podemos deixar de referir a considerável

contribuição das particularidades da linguagem cinematográfica (técnica e gramática do texto fílmico) para com a produção literária do século XX, especificamente nos anos trinta e quarenta.

[...] essa influência manifestou-se na rejeição da análise psicológica introspectiva das personagens e na recusa de um narrador onisciente ao qual é conferida a capacidade de tudo conhecer e de tudo explicar [...]. A câmera cinematográfica ensinou o escritor de textos narrativos a converter a focalização em estrita objectividade visual. [...]

Com o *nouveau roman* francês, intensificaram-se e tornaram-se também mais complexas as influências do texto fílmico sobre o texto narrativo literário. A gramática e a sintagmática do texto fílmico influenciaram profundamente a gramática e sintagmática do texto literário e esta influência traduziu percepções e visões novas do real possibilitadas e originadas pelo discurso cinematográfico.⁶

No entanto, embora estas considerações suscitem extremo interesse, não nos cabe aqui desenvolver o seu mérito, considerando que a nossa proposta inicial é um olhar que se estenda sobre os aspectos estruturais do fazer narrativo ficcional, com ênfase na narrativa audiovisual.

Cabe aqui também um breve esclarecimento a propósito da utilização do termo “audiovisual”. Embora o cinema tenha começado mudo, é incontestável, em números, a produção cinematográfica audiovisual. Por esta razão, decidimos aqui utilizar o termo em questão nas nossas considerações teóricas a respeito da configuração estrutural da narrativa ficcional nos seus diversos formatos: cinema, telenovela, seriados e filmes produzidos para TV.

1. Narrar é preciso

Falar em narrativa remete-nos à reflexão sobre uma necessidade humana: a comunicação. Considerando que o ato de comunicar dá conta daquelas atividades atávicas⁷ ao homem no sentido da sua perpetuação – motivação constante da sua existência. Talvez isso seja a grande prova da racionalidade nos homens. E a

racionalidade está inevitavelmente marcada pela capacidade de simbolizar, o que nos reconduz à razão, especificamente, à capacidade da linguagem.

Razão, linguagem e imaginário são elementos indissociáveis da atividade simbólica – tanto da produção quanto da recepção dos processos comunicativos (de caráter ficcional ou não).

Segundo Juremir Machado da Silva⁸, o imaginário é um reservatório de imagens, sentimentos, experiências, visões do real e lembranças que sedimentam um modo de pensar, de agir e de estar no mundo. “O imaginário é uma distorção involuntária do vivido que se cristaliza como marca individual ou grupal.”⁹ Além disso, ainda de acordo com as considerações do mesmo autor, o imaginário é um motor que concretiza a realidade, é uma força que catalisa, estimula e estrutura os limites das práticas. “O homem age (concretiza) porque está mergulhado em correntes imaginárias que o empurram contra ou a favor dos ventos.”¹⁰

Amplia-se então a compreensão do cordão de relações inerentes às atividades comunicativas e, dentre estas, enfocamos particularmente a ação de narrar. Compartilhando ainda as reflexões de Juremir Machado da Silva, podemos assinalar que o imaginário do século XIX foi romanesco (como já referimos anteriormente o advento do romance) e o imaginário do século XX, cinematográfico para no final desse século vir a caracterizar-se teledramatúrgico.

Notemos como a narrativa é um formato caro à comunicação humana. Afinal, a trajetória da humanidade é uma narrativa! Esta trajetória (narrativa cotidiana) encontra-se em estado bruto, como um diamante na natureza. A comparação aponta para o valor incontestável, a ser lapidado, do percurso da humanidade – tanto na história conjunta quanto nas histórias individuais.

Assim, o homem, a partir da necessidade atávica de organizar os acontecimentos relativos à sua trajetória (coletiva e individual), passa a “editar” esses eventos, dando origem então a narrativas organizadas e posteriormente concretizadas pela linguagem. Dessa maneira, temos a produção das narrativas ficcionais (filmes, seriados, telenovelas) e não-ficcionais (notícias, reportagens, documentários). Nossas constatações corroboram-se com o que afirma Juremir Machado da Silva:

As narrativas do vivido contam o social que se conta por meio de suas práticas e fabulações. Tomam os imperativos categóricos de uma época como barômetros das pressões atmosféricas dominantes e medem a vibração existencial com base nos parâmetros das expressões contingentes. Cada aldeia é um universo. [...] Fazem a crônica sociológica da pulsão comunitária. Identificam as pulsões culturais. Coletam as informações que circulam na teia social para estabelecer mosaicos de dados (nem sempre lançados).¹¹

Ainda de acordo com o autor, acreditamos que “todo o imaginário é fabulação coletiva”. E é justamente por essa razão que podemos compreender e afirmar que as narrativas ficcionais – literárias e audiovisuais – são uma “edição” da narrativa em estado bruto que é a trajetória humana. Dessa maneira, os sentidos se entrelaçam, traçando outros tantos.

Há ainda um aspecto relevante que não pode deixar de ser mencionado no que se refere à riqueza de entrelaçamento de sentidos que se estabelece na organização do todo textual próprio das narrativas “editadas”, sobretudo quando nos atemos ao universo das narrativas audiovisuais. Referimo-nos às particularidades da linguagem audiovisual – particularidades técnicas e tecnológicas que levam a um processo de criação complexo, na medida em que tudo que leva ao resultado final é manuseado por muitas mãos, inevitavelmente, ligadas a muitas cabeças e a um exercício múltiplo da *imaginação criadora*.

A linguagem audiovisual, pela qual, como telespectadores, vemos/lemos a história na tela ou na telinha, exige de seu criador um exercício articulado de linguagens (verbais e não-verbais), considerando a complexidade de signos e códigos que devem ser compartilhados para “bem” contar uma história!

Em se tratando de cinema, “bem contada” não significa apenas uma história bem narrada, habilmente estruturada e tramada. A história tem de ser mostrada em cenas esmeradas, com papéis bem concebidos (e bem interpretados) que inspirem o cenógrafo, o fotógrafo, o compositor, o montador e todos os demais colaboradores a acrescentarem seus talentos à forma final com que as imagens e palavras do roteirista aparecem perante o espectador.¹²

Assim, quando falamos de formato audiovisual, não podemos deixar de pressupor todo o conjunto de linguagens e respectivos operadores que se lançam à tarefa de construir um artefato artístico a que chamamos de narrativa audiovisual. E, vinculado a este trabalho coletivo, está toda uma gama de leituras, experiências e olhares criativos que incrementam e alimentam o carácter do “bem contar” uma história no formato audiovisual.

Diante destas considerações, propomo-nos a uma discussão acerca do ato de narrar nestes tempos modernos audiovisuais. A idéia é refletir acerca de como se estrutura uma “narrativa audiovisual”, tentando verificar a proximidade, do ponto de vista estrutural, desta com a sua precursora, a narrativa literária.

É bem verdade que, ao tentarmos estabelecer os paralelos possíveis entre um tipo de narrativa e o outro, diversos aspectos podem ser levantados, como, por exemplo, o espaço da narrativa no universo do entretenimento, as suas funções sociais, enfim - pontos verificáveis e pensados a partir da sua recepção - e que lacunas ela vai ou pode preencher nos diversos âmbitos da vida humana. Mas, a nossa proposta volta-se para outros rumos: tentar estabelecer os parâmetros estruturais que norteiam a produção da narrativa audiovisual (portanto, territórios da produção na mídia) e suas características ficcionais (que, com certeza, comungam da tradição literária narrativa).

2. A estrutura narrativa

Contar uma história, não importa a linguagem (ou linguagens) que se escolha para tanto, passa pela observação de alguns aspectos que tornam esta atitude comunicativa diversa de outras. Ou seja, narrar passa por uma elaboração estrutural específica. Assim, uma narrativa apresenta, basicamente, os seguintes pilares estruturais indispensáveis para que sua manifestação se concretize: **narrador, personagens, tempo, espaço e acontecimentos.**

Em linhas gerais, não se pode conceber uma história se não houver quem a conte (narrador), bem como não há função para este se não houver sobre quem (personagens) contar as

aventuras vividas (acontecimentos) que, naturalmente, se passaram num dado momento (tempo) de suas vidas e em algum lugar (espaço).

2.1 Emissor

Contar e ouvir histórias é uma atividade humana inerente à necessidade que o homem tem em se comunicar. Assim, o ato comunicativo da narração merece um olhar um pouco mais cuidadoso acerca do papel do emissor, na medida em que nos interessa destacar o processo criativo da narrativa ficcional¹³.

No processo de comunicação literária, cumpre destacar a importância do papel do **emissor**. Neste âmbito, ele recebe as designações genéricas de **autor**, **escritor** e **poeta**. De acordo com os aspectos etimológico-semânticos destas designações, podemos traçar uma reflexão genérica acerca do desempenho de cada um:

- a) **poeta** (do latim *poeta*, do grego *poietes*, substantivo derivado de *poiein*) significa “fazer”, “produzir”, “fazer nascer”;
- b) **autor** (do latim *auctor*, derivado do verbo *augere*) significa aquele que “faz progredir”, que “faz produzir e crescer”, “aquele que está na origem de algo”;
- c) **escritor** (do latim *scriptor*, derivado de *scribere*, “escrever”, “traçar caracteres”) é aquele que transmite, utilizando o código lingüístico grafado, os signos verbais através da representação da escrita.¹⁴

Digamos que estas são as facetas, em sentido amplo, do emissor literário. Na sua acepção de **poeta**, o emissor “cria”, do ponto de vista estético, o artefato artístico no texto literário. Como **autor** assume, digamos assim, a paternidade do texto literário em que se podem reconhecer as marcas dos elementos originários da obra (como se fosse uma espécie de código genético, em que podemos notar o contexto histórico, peculiaridades estilísticas, heranças culturais, enfim). E o **escritor**, aquele que concretiza, efetivamente, no papel, de modo organizado, o universo imaginário presente nas outras instâncias.

Vinculado ao papel do narrador está um outro elemento significativo da estrutura narrativa: o *ponto de vista* ou *foco narrativo*¹⁵. Como nos ensina Vítor Manuel de Aguiar e Silva, o foco narrativo compreende as relações entre o narrador e o universo diegético¹⁶ bem como com o leitor (implícito, ideal e empírico) e a história propriamente dita. Trata-se de um elemento primordial na elaboração do discurso narrativo. Na terminologia jornalística, temos um termo que se aproxima muito daquilo que representa o foco narrativo, é a *angulação*¹⁷. No universo jornalístico a angulação justifica a postura ou tomada de posição de um determinado discurso. O foco narrativo também define os rumos e as escolhas tomados pelo narrador ao organizar a sua atuação, o seu contar da história, privilegiando este ou aquele aspecto de acordo com as suas intenções, de acordo com o destinatário imaginado. E antes de voltarmos a estas questões, torna-se necessário esclarecer um pouco melhor os tipos possíveis de receptor da narrativa, os previstos e os não previstos, os desejados e os desconhecidos.

Dissemos anteriormente que o foco narrativo contempla as relações entre o narrador e o receptor, e este pode ser um **leitor implícito, ideal ou empírico**.

2.2 Receptor e destinatário

Considerando que o processo de comunicação se completa quando a mensagem elaborada pelo emissor atinge um receptor, não podemos deixar de tecer algumas reflexões que nos parecem fundamentais quanto às relações deste com aquele.

No processo de criação do texto narrativo, é conveniente que se faça uma primeira distinção entre duas designações que não devem ser consideradas sinónimos: **receptor** e **destinatário**.

Segundo Aguiar e Silva¹⁸, “o **destinatário** de uma mensagem é a entidade, com capacidade semiósica efectiva ou apenas simbólico-imaginária” à qual o autor dirige, de modo explícito ou implícito, a mensagem. Ainda de acordo com o mesmo teórico, o **receptor** é uma “entidade semiósica efectiva que, em condições apropriadas, pode decodificar” a mensagem.

Constata-se então que o destinatário de uma mensagem, nesse caso, pode ser ou não o receptor; e o receptor de uma mensagem pode não ser, necessariamente, o seu destinatário. Sabemos, por exemplo, que os romances *O crime do padre Amaro*, *O primo Basílio*, *Os Maias*, *A capital* e outros de Eça de Queirós, tinham como destinatário, por exemplo, a sociedade portuguesa do século XIX, alvo de suas críticas e a quem queria atingir de modo contundente, apontando suas mazelas. No entanto, outros receptores, de outras épocas e de outras realidades puderam e podem decodificar as mensagens dessas obras.

Estas considerações conduzem-nos de imediato à Estética da Recepção, que surgiu no final dos anos 60 e destina-se a uma ampliação do horizonte de significação da literatura. “A recepção é um processo gerador de significados que realiza as instruções dadas por um texto num dado momento. A obra literária é vista em inter-relação com a realidade histórico-cultural do autor e do leitor”.¹⁹

A concretização do sentido de um texto literário (diria mais, de um texto artístico²⁰) é possível pela necessidade de comunicação entre o leitor e o texto, produzindo o efeito da recepção em que se cruzam: o horizonte interno da obra e o horizonte externo que é visão de mundo do leitor.

Claro está que não pretendemos aqui traçar considerações profundas acerca das propostas da Estética da Recepção. Nossa intenção é chamar a atenção para o importante papel do leitor na definição dos rumos significativos da elaboração de uma obra. A teoria semiótica também aponta para estas considerações ao ver no leitor um “operador de linguagens”:

Se partimos do princípio que o ato criativo artístico é uma via de mão dupla já que se completa no momento da leitura (da recepção), voltamos mais uma vez à questão do significado.

O diálogo que pressupomos, na realização artística, entre o emissor e o receptor chama a atenção para um terceiro elemento também do âmbito da linguagem: o contexto. Neste diálogo, o discurso, tanto do emissor, quanto do receptor é produzido a partir de elementos revelados pelo contexto no tempo e no espaço. Percebe-se assim, pelo menos, um encontro entre dois contextos, cada um com suas peculiaridades. No entanto, efetua-se uma

relação entre eles em que a concepção de signo apoiada numa ligação linear entre significante e significado já não é suficiente. Estamos diante de uma leitura e uma prática da linguagem que ordena e trata de maneira nova, uma linguagem do passado que se reatualiza e se ritualiza.²¹

Esta digressão pelo universo do leitor justifica-se pelo que foi exposto anteriormente acerca da *focalização* na construção do texto narrativo. Retomemos então o *ponto de vista* agora conscientes das relações entre emissor, receptor e destinatário entre quem se tecem os fios do sentido textual e as malhas da focalização. “Como é óbvio, o problema da focalização existe desde que se escrevem narrativas, pois que em qualquer narrativa é essencial a relação entre o narrador, por um lado, e a história, o narratário e o leitor por outro.”²²

2.3 Narrador, focalização e narrativa audiovisual

Começa agora uma tentativa de aproximação entre o que se pode dizer teoricamente acerca da narrativa literária e estas mesmas considerações a respeito da narrativa audiovisual, sobretudo no âmbito da produção de carácter artístico (cinema, minisséries, telenovelas).

Segundo a Teoria da Narrativa, em termos gerais, a focalização muda de acordo com o tipo de narrador que se estabelece para contar a história. Se ele é um personagem, portanto, um narrador de primeira pessoa, podemos, seguramente, afirmar que o olhar sobre a organização dada à história difere muito do olhar de um narrador onisciente, em terceira pessoa, portanto, fora da história:

[...] a focalização, num caso e noutro, é bem diversa do ponto de vista psicológico, ético e ideológico: é muito diferente a história de um homem contada por ele próprio, mesmo que tenha alcançado já uma certa transcendência em relação à sua história, e a história de um homem contada por um narrador demiúrgico que utiliza a terceira pessoa para se referir ao herói.²³

Segundo Roland Borneuf e Real Ouellet²⁴, a tradição oral atribuída ao narrador um carácter sagrado, na medida em

que este era considerado um *inspirado*, “aquele a quem Deus ou seres superiores insuflam o conhecimento”. Nessa atividade narrativa, o narrador estava apoiado na tradição, na literatura sagrada – exemplo disto pode ser encontrado com facilidade nas narrativas bíblicas.

Depositário de toda a verdade, do sentido do mundo e da vida, tem a última palavra da história. A invocação à Musa é o sinal de que a autoridade do narrador já não repousa sobre a tradição ou o sopro de Deus, mas sobre a inspiração, o gênio individual a quem a natureza concedeu uma particular qualidade de vidência. [...] Se nos lembrarmos de que Aristóteles atribuía maior valor à narrativa homérica sempre que o autor intervinha pouco e deixava antes a cena às suas personagens podemos afirmar que, desde a antiguidade, nos encontramos em presença de duas concepções da narrativa que se confrontarão no decurso do século XX: num caso conhecendo tudo, o interior e o exterior, o ausente e o presente, não hesita em invadir a narrativa, pregando sermões, formulando juízos, resumindo uma parte da história, em suma, dizendo o que se deve pensar de tudo; no segundo caso, esforça-se por não aparecer, por fazer esquecer que se trata de uma narrativa. No primeiro caso, ele conta; no segundo, mostra.²⁵

Estas considerações a respeito do modo de narrar e, conseqüentemente, da focalização que se cria, apontam para a onisciência e para o caráter observador do narrador. Naturalmente, estes aspectos também terão uma repercussão junto ao leitor que receberá a história, o enfoque que lhe é dado de maneiras diferentes, dependendo da maneira como o narrador pretende se posicionar na sua função: ou domina toda a situação (conta; onisciente), ou apenas deixa a sensação de que a história se conta sozinha (mostra; observador). Aparentemente, para o receptor comum que assiste a uma narrativa audiovisual, parece haver um narrador que mostra a história. No entanto, se considerarmos a ideologia do diretor ou o seu estilo e tantos outros fatores, enfim, não podemos, inocentemente, considerar que o narrador audiovisual pode ser apenas o mostrar por imagens os acontecimentos inerentes às aventuras vividas por seus personagens.

O que dizer, por exemplo, de um filme como *Forest Gump*? Quem é o narrador e como ele se posiciona? A resposta imediata é dizer que o narrador é o personagem principal, Forest Gump. Portanto, é uma narrativa em primeira pessoa, cuja focalização é interna, já que o desenrolar dos acontecimentos é, majoritariamente, apresentado ao leitor pelo olhar e constatações ingênuos, puros e quase infantis de Forest Gump. Será?

Lembremo-nos daquela peninha esvoaçante que invade o espaço narrativo no início e no fim do filme... que indícios temos de que ela é colocada ali por esse narrador-personagem? Não temos ali uma licença poética do diretor do filme, ou até um traço da criação do roteirista que decide assim organizar o modo como deve ser contada a história do herói Forest Gump? Ainda que a voz do personagem vá contando a sua história (organizando o rol dos acontecimentos a serem apresentados ao leitor), é indispensável a presença subliminar da leitura do diretor na organização da história. Poderíamos pensar que o diretor é uma das outras facetas do emissor (poeta, autor, escritor) mencionadas quando iniciamos nossa reflexão. Bom, lembrando, será ele o **poeta**, aquele que “faz nascer” ou ainda o **autor**, aquele que “faz progredir”, ou ainda o **escritor**, aquele que concretiza o universo imaginário presente nas outras instâncias?

Parece-nos que as duas primeiras categorias são funções do roteirista que também assume a terceira categoria quando pensamos no roteiro colocado no papel. Então, afinal, qual é o papel do diretor do filme?

Primeiro, o diretor é um leitor. Depois, na elaboração do filme – narrativa audiovisual – acaba por assumir também o papel de emissor: “faz nascer” (como **poeta**), “faz progredir” (como **autor**, **co-autor**) e transmite (como **escritor**) o que já estava escrito. Ao assumir a organização da história para o formato audiovisual torna-se co-autor, visto que interfere na organização do contar, no modo como essa história se concretizará para o leitor/espectador. Lembremos aqui as questões da observação e da onisciência: quando nos referimos a detalhes de organização da narrativa audiovisual como o caso da peninha que inicia e termina a história de Forest Gump, estamos diante daquela sensação de que a história

está se contando sozinha, quando o narrador mostra e não faz questão de aparecer. Embora, Forest Gump, o personagem principal, seja o narrador de sua própria história e de partes de outras histórias (assumindo um caráter onisciente, pois faz análises, tira conclusões), vez por outra, esse papel é dado a outra “voz narrativa” (verificável na seqüência das tomadas, na fotografia do filme, na direção de cena e outros), cuja criação é da responsabilidade do diretor, co-autor do que já estava escrito no roteiro. Ficamos então com a sensação, nesses momentos, de que a história se conta sozinha – o narrador assume então outra faceta, outro posto, o de observação.

Um diretor de cinema pode ser considerado aquele leitor privilegiado, aquele que indiscutivelmente pode ser chamado de co-autor de uma obra. Segundo Suely F. V. Flory, graças ao caráter plurissignificativo da linguagem literária (percebido nos processos polifônico, intertextual, irônico e dialógico), especificamente no texto narrativo, a

[...] presença do leitor torna-se real como a presença de um ‘outro’ inserido no discurso do narrador, providenciando um diálogo entre os planos do enunciado e da enunciação, que embora conflituoso, possibilitará uma participação ativa do leitor na presentificação da mensagem ficcional.²⁶

A função de co-autor assumida pelo diretor/leitor também é asseverada por Doc Comparato quando comenta acerca do processo de montagem e elaboração da narrativa audiovisual, envolvendo dois de seus principais criadores: o diretor e o roteirista.

A partir dessas conversas e leituras atentas do texto, o diretor dará as primeiras indicações ao iluminador, ao técnico de som, ao diretor de cena... enfim, a todo o pessoal implicado na filmagem.

É assim que o diretor entra em cheio no trabalho propriamente dito: aconselha mudanças, aponta soluções para problemas do roteiro etc. [...] de roteiro definitivo se converterá em *shooting script* [...]

O *shooting script* tem todas as indicações técnicas necessárias para o trabalho do diretor [...] onde indica que tipo de tomadas são feitas, qual será a linguagem da câmera, como serão os cenários, os ambientes, as iluminações etc.²⁷

Embora saibamos que se trata de uma organização garantida por muitos técnicos (montador, iluminador, diretor de cena, enfim) neste caso, trata-se do lado operacional, a origem desta organização para a elaboração final da narrativa audiovisual está nas mãos do diretor que assume aqui, sem dúvida, um papel múltiplo de escritor e autor. “Quando um roteiro chega às mãos do diretor, é apenas um texto calado e imóvel. É o diretor que o converte em realidade, que dá movimento e vida ao espetáculo”²⁸. Como dizíamos, o diretor é antes de tudo um leitor – um operador de signos. As palavras de Doc Comparato remetem-nos para as belíssimas considerações de Jorge Luís Borges, a respeito da nobre função do leitor, que é dar vida às palavras:

Um livro é um objeto físico num mundo de objetos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então aparece o leitor certo, e as palavras – ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos – saltam para a vida, e temos uma ressurreição da palavra.²⁹

Na narrativa audiovisual, temos o ato de narração, que compete ao narrador (o responsável pela organização da história), compartilhado. Se num romance convencional temos um narrador identificável nos rumos da história e no ponto de vista apresentado, de um filme (ou qualquer produção narrativa audiovisual) não podemos dizer a mesma coisa. Há que considerar o papel do roteiro e da direção do filme propriamente dito, já que a história, no formato audiovisual, chega ao leitor/receptor (e/ou destinatário) como resultado de um ato narrativo que passou pelo compartilhar de vários operadores de linguagens.

O *ponto de vista* ou *focalização*, elementos narrativos tão ligados ao narrador na narrativa literária, na audiovisual passeiam por outros contadores. Deve-se levar em consideração o caráter dramático inerente ao formato audiovisual que confere à representação/atuação dramática e à demonstração pelas imagens um desempenho narrativo que não presenciamos num conto ou num romance.

Segundo Syd Field³⁰, ao apontar para os aspectos que devem ser considerados na construção das personagens de um roteiro, “Ação é personagem – o que uma personagem faz é o que ela diz.” Ora, na narrativa literária, quem revela as nuances de caráter e de temperamento das personagens é o narrador – muito mais do que as próprias personagens que, pelas suas intervenções (falas) apenas corroboram o que o narrador já mostrara a seu respeito. A ação dramática das personagens, a sua movimentação em cena, por assim dizer, é-nos revelada pelo narrador.

Tomemos como exemplo uma produção televisual, a adaptação do romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, para a minissérie homônima, que foi ao ar pela Rede Globo de Televisão em 2001. A adaptação para a linguagem audiovisual apresentou dois narradores, um em *off* (na voz do ator Raul Cortez) que intervinha em vários momentos seguindo quase à risca as palavras literárias do romance queiroseano; o outro era o movimento da câmera, demorado, lento como as descrições do narrador literário, fazendo-nos perpassar e praticamente assimilar cada angústia vivida pelos personagens daquela história marcada pela fatalidade.

Aliado a esse movimento atento e profundo da câmera, deu tom uma trilha sonora que acompanhou rigorosamente os altos e baixos do percurso trágico vivido pelos personagens principais e construído aos olhos do leitor por um narrador onisciente. Estes aspectos a propósito do desempenho do narrador audiovisual corroboram o seu papel onisciente, de quem tudo sabe e que vai deixando impressões, sensações, preparando o leitor para a sucessão de eventos da narrativa que com certeza levarão a uma reflexão acerca do que se passa na história.

Também o narrador literário, no romance, é onisciente e é ele que, de certa forma, invade o texto audiovisual da minissérie compondo e recompondo a onisciência dos narradores da minissérie (o movimento da câmera, a trilha sonora), compartilhando com eles o contar da história, como se acompanhasse, em silêncio, em respeito, a história que ora se apresentava e, de onde em onde, com uma voz compassada, serena como quem sabe o que está

dizendo, faz observações (trata-se da voz em *off* de Raul Cortez) ora graves, ora irônicas.

Na narrativa audiovisual tudo é contado pela demonstração das ações (e falas) das personagens na tela. Mas a pergunta fica: quem mostra afinal? Como e quem seleciona o que mostrar? Então, quem é esse organizador do percurso narrativo da(s) personagem(ns), que no texto escrito conseguimos formalmente distinguir da manifestação concreta, pela transcrição da(s) fala(s) da(s) personagem(ns)?

Bom, na narrativa audiovisual temos um elemento muito peculiar que, essencialmente, a diferencia da sua precursora: a imagem. Ora, esse fato exige um narrador específico, com uma função idêntica à do narrador convencional literário, mas que se identifica de maneira diferente. Retomamos aqui o que já tínhamos referido antes – o exercício narrativo do contar a história, organizando-a, selecionando/editando, enfim, é um papel compartilhado por diversos operadores de linguagem que compõem um exercício narrativo peculiar a um formato igualmente peculiar de contar histórias.

Muitas outras discussões teóricas a respeito da estrutura da narrativa poderiam ser apontadas e discutidas, no entanto, o que pretendemos aqui foi estabelecer alguns parâmetros que possam ser úteis aos estudiosos da narrativa audiovisual de ficção, propondo um instrumental teórico e algumas coordenadas para análise da estrutura que sustenta a elaboração de uma narrativa dessa natureza.

Notas

¹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria da literatura*. 6 ed. Coimbra: Almedina, 1984.

_____. *A estrutura do romance*. Coimbra: Almedina, 1974.

_____. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.

² Levaremos em conta a narrativa audiovisual de caráter ficcional – telenovelas, seriados e filmes produzidos para o cinema e para a TV – desde roteiros originais a adaptações de obras literárias para o formato audiovisual.

³ Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *A estrutura do romance*. Coimbra: Almedina, 1974, p. 18.

⁴ R.M. Albérès. *Histoire du roman moderne*. Paris: Abbin Michel, 1922, p.18 e 21 apud Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *A estrutura do romance*. Op. cit., p. 14)

⁵ René Jeane e Charles Ford. *História ilustrada do cinema* (1). Lisboa: Livraria Bertrand, 1977, p. 18-19.

⁶ Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 2002, p. 179.

⁷ “Comunicar quer dizer enviar, transmitir, transferir, notificar, fazer ver, fazer sentir, ilustrar, dar a conhecer, investir, contagiar, participar, unir, pôr em comum com outros aquilo que é nosso.” (Carlos Majello. *A arte de comunicar*. Lisboa: Pórtico, s/d, p. 73)

⁸ Juremir Machado da Silva é coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUCRS.

⁹ Juremir Machado da Silva. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 11.

¹⁰ Op. Cit., p. 12.

¹¹ Op. Cit. p. 81-82.

¹² David Howard e Edward Mabley. *Teoria e prática do roteiro*. (trad. Beth Vieira) São Paulo: Globo, 1996, p. 21.

¹³ Considerando a importância significativa do termo “ficção” em que a criação é exercida de modo intenso; tendo em vista que ficção é o exercício da produção imaginativa.

¹⁴ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria e metodologias literárias*. Lisboa: Universidade aberta, 2002.

¹⁵ *Ponto de vista e foco narrativo*: terminologia utilizada pela crítica europeia e norte-americana; *focalização*: termo proposto por Gérard Genette (cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *A estrutura do romance*. 3 ed. Coimbra: Almedina, 1974.)

¹⁶ Diegese: trata-se de um termo usado por Gérard Genette para distinguir a *história* (diegese – “o significado ou conteúdo narrativo”), da *narrativa propriamente dita* (“o significante enunciado, discurso ou texto narrativo em si mesmo”) e da *narração* (“o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual se situa”). A *diegese* não tem existência própria, autônoma, só adquire existência através do discurso do narrador e assim essa existência é inseparável da natureza e dos caracteres técnicos desse discurso. A *diegese* de uma narrativa audiovisual nunca será igual à *diegese* do romance do qual foi extraída, por mais fiel que se pretenda a adaptação da obra escrita

refletida na criação fílmica. (Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa : Universidade Aberta, 2002)

¹⁷ Cf. José Marques de Melo. *Jornalismo opinativo*. 3 ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

¹⁸ Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria e metodologia literárias*, op. cit., p. 86.

¹⁹ Suely Fadul Villibor Flory. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência, 1977, p. 22-23.

²⁰ Estendemos aqui o conceito de texto, considerando-o uma tessitura de signos verbais e/ou não-verbais que se entrecem na elaboração de uma mensagem. Neste sentido, um texto pode ser um romance, uma fotografia, uma tela, um filme, uma peça musical, enfim.

²¹ Lúcia C. M. de Miranda Moreira. *Invenção de Orfeu – uma teoria poética para a linguagem poética*. Tese de doutorado. UNESP, 2002, p. 139-140.

²² Vítor Manuel de Aguiar e Silva. Op. cit., p. 294.

²³ Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *A estrutura do romance*. Op. cit., p. 82.

²⁴ Roland Bourneuf e Réal Ouellet. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

²⁵ Op. cit., p. 108-109.

²⁶ Suely Fadul Villibor Flory. Op. cit., p. 22.

²⁷ Doc Comparato. *Da criação ao roteiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 298-299.

²⁸ Op. cit., p. 299.

²⁹ Jorge Luís Borges. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 12.

³⁰ Syd Fyeld. *Os exercícios do roteirista*. (Trad. Álvaro de Ramos) 7. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 6. ed. Coimbra: Almedina, 1984.

_____. *A estrutura do romance*. Coimbra: Almedina, 1974.

_____. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.

BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOURNEUF, Roland; QUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995,

FLORY, Suely Fadul Villibor. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência, 1977.

FYELD, Syd. *Os exercícios do roteirista*. (Trad. Álvaro de Ramos) 7. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. (trad. Beth Vieira) São Paulo: Globo, 1996

JEANE, René; FORD, Charles. *História ilustrada do cinema* (1). Lisboa: Livraria Bertrand, 1977.

MAJELLO, Carlos. *A arte de comunicar*. Lisboa: Pórtico, s/d.

MELO, José Marques de. *Jornalismo opinativo*. 3. ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003

MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Invenção de Orfeu – uma teoria poética para a linguagem poética*. Tese (Doutorado em Letras). FCL-Assis, UNESP, 2002.

SILVA, Juremir Machado da. *As Tecnologias do Imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

Capítulo 2

De textos e receptores: o *Auto da Compadecida*, de Suassuna a Arraes, do teatro à minissérie

Patrícia Irina Loose de Morais*
Suely Fadul Villibor Flory**

1. De textos e leitores: a questão da Estética da Recepção

Ariano Suassuna em seu texto teatral - o *Auto da Compadecida* - utiliza um discurso que se abre a plurissignificações e, assim sendo, pode atingir um amplo grupo de receptores. O conceito de plurissignificação é entendido como o produto de recepções, de construção e encontro de repertórios. A recepção de um texto concretiza-se através de leituras de diferentes sujeitos, sendo o resultado das inter-relações que se estabelecem entre o texto, o

* Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação (Mestrado) da Universidade de Marília (UNIMAR). Docente e pesquisadora dos cursos de graduação da Faculdade Estácio de Sá de Ourinhos-SP.

** - Mestre e Doutora em Letras-Literaturas de Língua Portuguesa. Livredocente em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação (mestrado) e Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-graduação da Universidade de Marília (UNIMAR). Docente pesquisadora e orientadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação (Mestrado)- UNIMAR - Marília-SP.

contexto e o metatexto a seus leitores. As inter-relações são estabelecidas através de experiências individuais que, por sua vez, assumem similitudes com outras experiências individuais, gerando um grupo com características comuns, o que possibilita o surgimento de significações diversificadas de um mesmo texto. O receptor terá por tarefa representar as possibilidades de significações, modelar e construir o sentido da obra, através de sua imaginação, guiado por seu repertório:

O repertório constitui-se de um conjunto de convenções, tradições, normas históricas e sociais – húmus sócio-cultural de onde o texto é proveniente – que formando o quadro ou cercadura do texto,¹ reaparece, não com o seu sentido primeiro, mas sim valendo como um pólo de interações.

[...]

O repertório dá conta dos diversos horizontes de expectativa, gerados pelos grupos sociais que interagem na narrativa ficcional. São horizontes do passado interferindo e compondo um horizonte do presente. São ideologias que se definem por oposições, obrigando o leitor a aceitá-las ou negá-las, criando sua própria visão dos fatos e personagens da diegese ficcional, presentificando-se o texto através da comunicação texto/receptor. (Flory, 1997, p. 38- 40)

O repertório é constituído através da somatória dos intertextos. O processo de intertextualização ocorre quando passamos a reunir informações de outros textos, que promovem a ampliação do leque de informações que serão transformadas, e receberão um novo significado em um contexto espaço-temporal diverso, gerando portanto uma nova significação. O velho é recuperado em uma nova concepção. Outras leituras surgirão das releituras, da conexão entre textos e contextos que, por sua vez, interferem na relação entre o texto e leitor. A arte literária torna possível a construção fictícia de toda a problemática cotidiana. Aponta, denuncia e contextualiza a sociedade num “mundo possível ficcional”² (Eco, 1979) e vai mais além porque reflete, dentro do contexto histórico, os perfis ideológicos de sua época em toda a plenitude.

Essa nova significação configura a renovação da obra de arte, que se concretiza em diversos contextos sociais e temporais, permitindo ao receptor vivenciá-la esteticamente. Isto ocorre através da polifonia criada no texto (através das várias vozes do texto), ou pelo preenchimento de lacunas que Eco (1979) intitula de “brancos” do texto, ou seja, espaços que o autor, intencionalmente, insere no discurso narrativo para que o receptor tenha a oportunidade de presentificar a mensagem e participar da construção do texto, preenchendo o que não foi dito mas apenas sugerido. A leitura e a compreensão da mensagem permitirão a interpretação do texto segundo as projeções pessoais de cada leitor.

Se ao receptor é dada a oportunidade de vivenciar, preencher os vazios e brancos, segundo o seu repertório, sua participação através do ato da leitura, poderá levá-lo aos diversos níveis de prazer estético, que segundo Jauss, (apud Lima, 1979) configuram, a “Poiesis”, a “Aisthesis” ou a “Karthasis”. A Poiesis, relaciona-se ao prazer estético que o receptor sente quando se vê inserido no texto, interpretando as vozes, utilizando de suas projeções interpretativas para preencher os intervalos do texto, como um co-autor. A Aisthesis é a tomada de consciência, a possibilidade de que o texto gere renovação do sentido e da nossa concepção de mundo. É o prazer diante da perfeição, o próprio usufruto da arte que nos liberta e mostra-nos um mundo novo. Por fim, a Karthasis traz ao receptor a possibilidade de libertação, de uma fuga do cotidiano, permitindo que ele viva, através dos personagens, novas experiências, identificando-se com elas, o que lhe possibilita uma purgação e uma renovação através da identificação texto/receptor.

O texto/teatro de Suassuna deixa o receptor à vontade, deixa brechas para que se instaurem as experiências da Poiesis, da Aisthesis e da Karthasis, uma vez que a obra permite que repertórios e receptores distintos identifiquem-se com questões, que vão desde o caráter religioso e político até o sócio-econômico. Texto e receptor estão organizados numa estrutura de comunicação, que busca a visualização da informação, composta por um campo pertinente de valores, defrontando-se os horizontes de expectativas do emissor e do receptor, ambos impregnados de

ideologias diferentes, que emanam do processo de intertextualização e das diversas leituras do texto, em diferentes momentos temporais.

Ao identificarmos a preocupação com a receptividade, claramente configurada no texto/teatro de Suassuna, através de seu repertório esteticamente composto, a proposta é atingir o maior número possível do que chamaremos de “leitor modelo” (Eco, 1979), “leitor implícito” (Iser, 1979), ou ainda de “arquileitor”³ (Riffaterre, 1971). No caso de Suassuna, esse leitor implícito, fazendo uso do conceito de Iser, aparece quando o texto abre lacunas a serem preenchidas pelos leitores, com seus repertórios diversificados e seus respectivos segmentos sociais. O diálogo entre emissor e receptor está previsto no próprio discurso e as estratégias textuais estabelecem uma interatividade, constantemente renovada, abrindo espaços para um personagem “in absentia”, que é a presença do próprio leitor no texto. A informação assume seu ponto máximo de inclusão e interação entre emissor e receptor, levando à elaboração de novas leituras, semiotizadas pelos fragmentos heterogêneos, emanados da relação entre emissores/receptores, repertórios/segmentos sociais, traçando o quadro cultural em que estão mergulhados o próprio texto e os seus leitores.

Para Martin-Barbero (2003, p.116-117) em sua obra, *Dos meios às mediações*, a problemática da recepção, está centrada na questão da cultura popular, que se encontra fragmentada numa sociedade que se pretende homogênea. Fazendo uso do pensamento de Gramsci acerca do conceito de hegemonia das classes, Martin-Barbero ressalta que Gramsci propõe-se, através da visualização do processo de dominação social, a entender que as classes não são homogêneas e nem tampouco permanentes e que se desfazem e se constroem pela aquisição do sentido de poder que uma classe social outorga à outra. Gramsci continua, ainda, apontando que a relação que assistimos entre as classes é a da concessão e da cumplicidade. As funções ideológicas de alguns *sujeitos* passam a ser desfiguradas, inutilizadas e rejeitadas, pois segundo Martin-Barbero (2003, p.116), “[...] nem tudo o que pensam e fazem os sujeitos da hegemonia serve à reprodução do sistema [...]”,

configurando-se uma densidade cultural decorrente da movimentação das oposições.

Guel Arraes, em *o Auto da Compadecida* trata as diferenças sociais segundo a leitura de Gramsci. Uma passagem na minissérie que ilustra tais diferenças ocorre quando Chicó e João Grilo saem da casa do padeiro Eurico a mando de Dora, a esposa do padeiro, para chamar o padre para benzer a cachorra moribunda de Dora. No caminho para a Igreja, Chicó e João Grilo tentam diminuir a caminhada pegando uma carona em uma carroça que passa por eles e sobre ela Chicó deita-se para contar o caso do seu cavalo bento. A ironia da cena pode ser percebida dado o contexto no qual se insere a carroça.

Sasportes (1979, p. 26) aponta que os “carros triunfais”⁴, serviam à exposição de peças teatrais nobres, como por exemplo, os autos natalinos, e para as cenas que necessitavam de destaque também se usava o recurso. Quanto ao uso funcional dos carros, é preciso salientar, que somente a aristocracia e poucos comerciantes tinham aparato econômico para ter a posse de um carro. Em *o Auto da Compadecida*, Guel Arraes, chama a atenção para o contexto no qual introduz o carro, carregando suprimentos, provavelmente de um coronel e como por uma obra do acaso, dois pobres nordestinos puderam usufruir, por minutos, da carroça para que pudessem resgatar um de seus poucos bens, a memória concretizada pelo imaginário - o caso do Cavalo Bento. A carroça-objeto mostra a relação existente entre os sujeitos sociais e dos sujeitos com os objetos, através da relação de posse e uso e que surge na minissérie, novamente, no enterro de João Grilo.

Outro momento no *Auto*, em que se pode notar o trabalho estético das diferenças sociais, fica explícito na fala de Chicó quando narra a morte de João Grilo:

Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo. Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre. Que posso fazer agora? Somente seu enterro e rezar por sua alma. (Suassuna, 2004, p. 123)

Se a morte é o fato que iguala todos os homens, o sepultamento já torna a distingui-los. Chicó, quando está prestes a enterrar João Grilo, lamenta por não poder dar um enterro digno ao amigo, antes é forçado a abrir uma vala comum, para que João fosse simplesmente sepultado, como um indigente.

Logo após a morte das personagens, inicia-se o julgamento e o recurso estético para a incorporação de Nossa Senhora entre as personagens ocorre por meio de um verso popular. Os versos populares são programados no texto do *Auto da Compadecida* de maneira a familiarizar o receptor com o contexto, como na passagem em João Grilo recita:

Valha-me Nossa Senhora, / Mãe de Deus de Nazaré!

A vaca mansa da leite, / a braba dá quando quer.

A mansa dá sossegada, / a braba levanta o pé.

Já fui barco, fui navio, / mas hoje sou escaler.

Já fui menino, fui homem, / só me falta ser mulher.

Já fui barco, fui navio, / mas hoje sou escaler.

Já fui menino, fui homem, / só me falta ser mulher.

Valha-me Nossa Senhora, / Mãe de Deus de Nazaré. (Suassuna, 2004, p.158)

Os versos populares recuperam a estratégia estética do *esconjuro*⁵ e da *adoração*⁶, que remetem às “orações fortes”⁷. No *esconjuro* há práticas exorcistas, onde cruces, a água, o sal e os ramos bentos são empregados em rituais para expulsar demônios. O *auto flagelo*, ou práticas como bater no peito e na face, o *batismo* (aspersão com água benta), indicam o *esconjuro*. A *adoração* precede a *evocação* de um ente divino, ocorre por meio de *preces*, *ações de graça* (práticas de agradecimento), das *procissões* ou *cortejos* (na *minissérie* substituem a fala do *palhaço* no momento em que as personagens morrem). No momento da *prece* espera-se um fato notável, há o pedido de *intervenção* por alguém e o de *condenação* ou *maldizer* para outro.

Cascudo (1988, p. 550-553) traz como exemplo, uma *evocação* de *oração forte*: “Valei-me ó virgem da *Conceição*”. O mesmo *traquejo* estético foi pensado na última linha do verso recitado por João Grilo: *Valha-me Nossa Senhora, / Mãe*

de Deus de Nazaré. O grito sugere um apelo por socorro, clemência, contra os castigos – como se já não bastasse a miséria e a expropriação social.

Desse modo, a dominação social não deveria ser entendida como um processo imposto a partir do “exterior”, sem “sujeitos”, e sim entendido como um procedimento intrínseco no qual uma classe torna-se hegemônica, uma vez que visualiza interesses comuns e alternantes com outra classe, fazendo com que haja uma cumplicidade na constituição das classes que dominam e das que se submetem. Martin-Barbero (2001) identifica que o “folclore”, segundo Gramsci, é um campo de contraposições entre o que o popular entende como “concepção do mundo e da vida” frente à percepção do mundo real da massa culta. Existe, pois, um conflito, um espaço entre o culto e o popular, entre aquilo que é e aquilo que deveria ser, que faz parte de todo processo de reconstituição histórica. O que há de se ressaltar é que a cultura popular e a submissão das classes caminham simultaneamente, contribuindo para a permanência da segmentação das tendências, que compõem a cultura de massas.

Quanto às tendências culturais, Martin-Barbero explica que:

[...] frente a toda tendência culturalista, o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica e o integram e fundem como o que vem de sua memória histórica. (2003, p.117)

O trabalho de Suassuna consiste em representar, através de um recorte da realidade, um quadro abstraído do espaço/tempo daquele contexto, criando uma realidade modelizada através de recursos literários, que incorporam temas do cotidiano do povo como a temática religiosa, facilmente perceptível no título sugestivo “Auto da Compadecida”. A Compadecida é Nossa Senhora, ícone que remete a uma simbologia da fé, reforçado pelas qualidades da compaixão e do compadecimento.

O quadro, semiotizado pelo eixo religioso, incorpora no desenrolar da trama, assuntos cujas abordagens passam, por exemplo, pela discussão de poder, de posse, de religião, de hierarquização da moral e da miséria, inserindo e representando a condição sociocultural do nordestino, num texto que possibilita a representação teatral. Qualquer indivíduo, através da construção mental, guiada pelo julgamento ético e não moral, realiza a reconstrução da memória histórica nacional, principalmente a do nordestino.

2. A herança medieval

A ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas. (Muecke, 1995, p.48)

Muecke (1995, p. 64-65), em *Ironia e o irônico*, investiga a ironia, usando uma classificação de Norman Knox que a divide em “[...] trágica, cômica, satírica, absurda ou niilista, paradoxal – cada uma das quais tem sua própria ‘coloração filosófico-emocional’”. Para Muecke, todas essas classes guardam características próprias, mas há uma comum a todas, a “qualidade-sensação” que se configura como uma realidade duplamente contraditória, que remete à sensação de libertação, uma vez que o discurso irônico permite diferentes leituras por receptores diversos, de acordo com o repertório e com o contexto de cada um.

Essa sensação de liberdade é exemplificada por Muecke (1995, p.66-67) quando estuda Freud e suas pesquisas acerca do “dispêndio contraditório de energia”. A contradição existe porque:

A palavra ‘cômico’ sugere uma certa ‘distância’, psicologicamente falando, entre o observador divertido e o objeto cômico; a palavra ‘libertação’ sugere ‘desobrigação’, ‘desinteresse’, e estas por sua vez lembram ‘objetividade’ e ‘desprendimento’. (Muecke, 1995, p. 67)

Para Muecke (1995, p. 71), esta situação de contradição entre o emocional e o racional está presente naquilo que ele chama de “ironia fechada”, subtendida pelas classes: cômica, satírica,

trágica e absurda. Na ironia cômica e satírica temos o reflexo dos valores do observador, e na ironia trágica ou absurda temos uma realidade que deprecia os valores humanos.

O trabalho de Suassuna situa-se entre a ironia cômica e a satírica, que comporta a externalização dos valores do autor, como em Gil Vicente. O *Auto* busca uma fusão e uma intensificação do capital emocional do autor com o horizonte de expectativas do público. Salienta-se que o *Auto* é composto pelo confronto do capital emocional dos autores que compuseram os cordéis, incluindo outras releituras como as de Suassuna e na minissérie, a leitura de Arraes.

Em iguais circunstâncias, as ironias serão mais ou menos poderosas, proporcionalmente à quantidade de capital emocional que o leitor ou observador investiu na vítima ou no tópico da ironia. Dizer isso não significa abandonar os reinos da arte e da ironia e entrar nos da pura subjetividade e preferência individual; as áreas de interesse que mais prontamente geram ironia são, pela mesma razão, as áreas em que se investe mais capital emocional: religião, amor, moralidade, política e história. A razão é, naturalmente, que tais áreas se caracterizam por elementos inerentemente contraditórios: fé e fato, carne e espírito, emoção e razão, eu e o outro, dever-ser e ser, teoria e prática, liberdade e necessidade. Explorar estes elementos ironicamente é adentrar uma área em que o leitor já está envolvido. (Muecke, 1995, p. 76)

O contraditório no trabalho de Suassuna é construído pelo que Muecke (1995, p. 77) entende como “ironia instrumental” e “ironia observável”. A “Ironia Instrumental” identifica “[...] a linguagem como o instrumento” e na “ironia observável” o que se apresenta é o irônico “[...] de uma situação, uma seqüência de eventos, uma personagem, uma crença etc. – que existe ou pensa que existe independentemente da apresentação”. No trabalho de Suassuna há ambas as ironias, a instrumental e a observável, uma vez que ironiza sua realidade e o contexto que a cerca, pois como vemos em Muecke (1995, p. 84) “Diz-se comumente que um escritor está sendo irônico quando na realidade o que ele está fazendo é apresentando (ou criando) algo que considerou irônico”.

Muecke considera que, num mesmo contexto, coexistem várias formas irônicas.

Observa-se que no teatro de Suassuna há infinitas possibilidades de expressar a ironia, conforme aponta Muecke, que pode ir da preparação ou leitura do “palco, fora-do-palco, auditório etc” (Muecke, 1995, p. 89). O cômico ou o satírico é aquilo que está por acontecer, tanto no teatro ou na TV, e sua observação, seja com maior o menor intensidade, depende do recorte do contexto.

A TV comporta este aspecto de arquitetura, podendo atribuir ao contexto maior ou menor impacto, mas sem o envolvimento do público, e, não necessariamente, exige a participação (reação) do receptor. No teatro o público vê o espetáculo ser montado à sua frente, na TV o mesmo efeito não é possível. A outra saída do diretor para conseguir a interação com o público é personificar a releitura de uma obra para dar-lhe efeito e sentido no momento em que é lida ou, no caso, apresentada visualmente pela TV.

O texto é preparado e estudado pelos atores que receberão uma orientação do que se deseja expor e a projeção pretendida pelo diretor dependerá do efeito de personificação que os atores atribuírem às suas personagens. Para Muecke (1995, p. 99), “Representar não é apenas participar de uma representação, é também personificar, e isto é um caso de identidade pessoal como de disfarce físico”, pois o que se pretende é interagir com o emissor. Suassuna no *Auto* constrói aquilo que Muecke (1995, p.115) entende por “existência social subjetiva”, da personagem com a realidade dos emissores, e a interação dependerá do contexto social dos emissores.

Temos no trabalho de Suassuna a possibilidade de encontrar em processo de coexistência, em simultaneidade, duas estratégias estudadas pela Estética da Recepção: o estranhamento e a carnavalização (como proposta irônica). A herança da carnavalização medieval faz-se presente no trabalho de Suassuna, tal como na obra do historiador medievalista francês Le Goff, intitulada “*A bolsa e a vida*”. Sua principal estratégia nessa obra, utilizada para viabilizar a interação entre o texto e o leitor, foi a inserção de textos trabalhados a partir da carnavalização do culto

religioso⁸, realizando uma transposição de um linguajar de ridículo e de escárnio. Tal artifício possibilita o enriquecimento do texto, que procura estabelecer com o receptor um pacto: decifrar os códigos criados em função de tal estratégia. Sua missão estende-se à necessidade de representar os objetos em discussão, por uma leitura que construa e integralize o processo de informação da mensagem.

Assim, trabalhar textos cujo recurso estético é o da carnavalização, foi o artifício encontrado pelo autor Le Goff para trabalhar a questão da usura, frente aos preceitos dogmáticos da Igreja Católica medievalista que, por necessidade primeira, prezava em garantir a base de estratificação social então presente, por temer a organização de uma nova ordem econômica, que viesse a prejudicá-la.

Segundo Le Goff (1989, p.10):

A usura é um dos grandes problemas do século XIII. Nessa data, a Cristandade, no auge da vigorosa expansão que empreendida desde o Ano Mil, gloriosa, já se vê em perigo. O impulso e a difusão da economia monetária ameaçam os velhos cristãos. Um novo sistema econômico está prestes a se formar, o capitalismo, que para se desenvolver necessita senão de novas técnicas, ao menos do uso massivo de práticas condenadas desde sempre pela Igreja. Uma luta encarniçada, cotidiana, assinalada por proibições repetidas, articuladas a valores e mentalidades, tem por objetivo a legitimação do lucro lícito que é preciso distinguir da usura ilícita.

Desta maneira a preservação dos valores socioeconômicos tornava-se necessária, de forma a garantir a organização social baseada na seguinte ordem hierárquica: alto clero, nobreza e servos. O controle de distribuição das riquezas e a delegação dos afazeres restringiam-se aos domínios do alto clero e da nobreza, bem como a administração da atividade econômica. Assim, o discurso ideológico da Igreja dava respaldo para que uma minoria se constituísse como classe dominante.

Le Goff usa de uma passagem de Orcival para demonstrar como é possível fundir texto artístico e literário. No caso, a manobra

artística é a carnavalização do texto literário, podendo criar a imagem do sermão proposto no texto religioso, colocando a prática da usura como um dos pecados mais tenebrosos e assustadores, absorvidos desde que surja um estreitamento da leitura no ato da recepção:

Desde a entrada, o primeiro capitel que se impõe à vista é o do Fol Dives, como o apresenta a inscrição em ábaco para que ninguém o ignore [...]. Este rico, que não é magro, segura com as duas mãos sua querida bolsa. Mas agora os diabos se apoderam dele. Nem suas cabeças bestiais [...] nem a maneira pela qual agarram a cabeleira de sua vítima nem mesmo seus garfos são tranqüilizadores. (Le Goff, 1989, p. 33)

O trecho citado na obra de Le Goff faz parte de um trabalho de Orcival⁹ que demonstra a estética carnavalizada do texto medieval. Os objetos devem reforçar a representação da usura. O discurso “Este Fol Dives, este ‘rico louco’, é o usuário, caça do inferno (É um obeso, engordado por usas usuras [...] ‘o gordo usurário)’”, é um retrato irônico e grosseiro, típico de textos carnavalizados.

O primeiro impacto que a situação causa é o de estranhamento. Nota-se que o receptor é levado a uma situação de desconforto pelo desconhecimento dos códigos, que se encontram carnavalizados e ironizados. Faz-se escárnio e sarcasmo da posição social do sujeito no trecho apresentado, como na citação ‘fol dives’, rico louco, que por entre o impacto do estranhamento e carnavalização objetiva descreve o pecado e o castigo recebido.

Suassuna (2004, p.29) constrói a idéia de usura, do adultério e da diferença social, através do diálogo entre João Grilo e Chicó, quando João Grilo lembra a Chicó quem são o Padeiro e a sua esposa:

Ó homem sem vergonha! Você inda pergunta? Está esquecido de que ela deixou você? Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o Cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava pr’o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingó!

No trabalho de Guel Arraes (minissérie, 1999), temos a visualização da mesquinhez, da avareza, quando o Major nega a sua filha Rosinha o direito à herança. Rosinha e Chicó são rejeitados porque, financeiramente, não contribuiriam para aumentar o prestígio socioeconômico do Major.

Em uma outra passagem, vemos o discurso moralista do Bispo ser suplantado pelo conhecimento da existência de um testamento, referente ao enterro do cachorro em latim, do qual também era beneficiário: “Quanto ao senhor João Grilo, vai-se arrepender de suas brincadeiras, jogando a Igreja contra Antônio Moraes. Uma vergonha, uma desmoralização” (Suassuna, 2004, p.74). No momento em que João Grilo revela a parte do Bispo no testamento o discurso toma outro sentido: “É por isso que eu vivo dizendo que os animais também são criaturas de Deus. Que animal inteligente! Que sentimento nobre!” (Suassuna, 2004, p.75). O Bispo justifica a benção do cachorro dada pelo padre citando o Código Canônico em falso: “Não resta nenhuma dúvida, foi tudo legal, certo e permitido. Código Canônico, artigo 368, parágrafo terceiro, letra b” (Suassuna, 2004, p.89).

A literatura deixa vir à tona a preocupação com o controle da distribuição da riqueza, pleiteado pelo clero e pela nobreza, transparecendo uma preocupação crescente na Europa de então, o das emigrações. E entre os emigrantes encontravam-se, entre outros, os judeus aos quais foram atribuídas atividades de agiotagem. A catalogação então recebida pelos judeus é estendida aos aldeões que disseminam por toda a Europa o título de agiota, ou ainda pecadores e hereges. Segundo Predrero-Sánchez¹⁰, as habilidades comerciais comuns entre os judeus foram tomadas pelos olhos europeus como um sinal de ameaça, ameaça esta que poderia findar o controle de riquezas pelos nobres e o alto clero. Assim Predrero-Sánchez (1994, p. 75), em sua obra *Os judeus na Espanha*, demonstra que o judeu medieval foi estereotipado como “[...] avarento, vingativo, covarde, não trabalhador [...]”, agravado pelo fato de possuir “traços psicológicos de sutileza, dureza, teimosia, espírito irrequieto e sementeiro de discórdia”. Na cultura judia o sucesso financeiro do homem na terra nada mais é do que uma compensação divina pela dedicação aos trabalhos da fé. O

tema da avareza aproxima, ainda, as ações do padeiro e sua mulher às práticas de avareza, da qual foram vítimas João Grilo e Chicó, seus empregados.

A presença do estranhamento e da carnavalização¹¹ foi a maneira encontrada por Suassuna, para incorporar o imaginário e o cotidiano do povo nordestino em sua obra. Ficção e realidade misturam-se, são construídas dentro de um repertório que possibilita a recepção de seu trabalho por uma gama muito diferenciada de indivíduos, que retratam, cada qual segundo suas experiências, a mensagem, tanto no texto/teatro de Suassuna como na TV (no trabalho de Guel Arraes), onde o caráter irônico também assume significações distintas, dada a gama de repertórios identificados na massa de espectadores que viram a peça teatral e a minissérie, por sinal grande sucesso de audiência e de crítica.

3. O espaço como interação com o receptor

A interação entre o receptor e a obra está diretamente relacionada ao processo de criação. Quando pensamos como o texto será absorvido pelo receptor, pensamos também em como este contato será arquitetado e como configura criar e alegorizar o contexto – texto, cenário, figurino, atores, música – para gerar significado.

O teatro erudito exige uma preparação do público, uma possibilidade de ler a obra no eixo paradigmático e não apenas no sintagmático, na sucessão de fatos diegéticos. Quando consideramos esta característica do teatro erudito, não podemos afirmar que no teatro popular a leitura paradigmática não exista, mas fica subtendida no imaginário coletivo e é decodificada num compasso mais lento. O impacto da mensagem sob o receptor, quando uma peça é representada por atores profissionais é diferente do causado por atores amadores.

A leitura dos trabalhos de Suassuna revela a preocupação de como criar uma obra que tenha uma boa recepção ou, no caso de Guel Arraes, ter grande audiência junto a um público diverso. Outro problema está na possibilidade interpretativa aos olhos de quem vê a encenação de atores amadores e a de

atores profissionais. A tarefa torna-se laboriosa, principalmente quando consideramos que ler culturalmente um segmento social é uma tarefa tão complexa quanto definir o que significa a cultura (Burke, 1992, p.19-25).

Suassuna pensa sua obra como um erudito, mas necessita criar uma possibilidade de recepção que proporcione o relacionamento e a leitura numa sociedade heterogênea. A leitura que Suassuna faz do contexto popular, será alterada pela leitura que os atores fizerem da obra. Será a fusão dos horizontes de expectativas dos atores, amadores ou profissionais e dos receptores, no caso da peça teatral de Suassuna. Na transmutação televisiva dirigida por Guel Arraes, o telespectador deve identificar-se com os atores, vendo-se refeltido em seus atos e palavras.

Nesse sentido consideramos que a obra está em vias de reconstrução, admitindo que o receptor assimile a leitura que o autor faz da obra, salvo quando a proposta de direção, principalmente na televisão, defina uma outra trajetória de expressividade junto ao receptor. O receptor lê a obra, e na obra, aquilo que lhe foi permitido ver.

Suassuna pretende, no *Auto da Compadecida* explorar e expor uma leitura cultural que admita a observação do movimento histórico da trajetória humana. A leitura desta trajetória histórica, segundo Burke (1992, p.19-25) só é possível quando lemos nas entrelinhas o cotidiano de uma dada sociedade.

Quando pensamos na história como sujeito em movimento, temos uma realidade que demonstra que o paradigma de organização social também está em movimento. A noção de movimento é citada por Burke (1992), quando estuda a história da mulher e do homem, a história dos objetos, a eco-história, de maneira a conduzir um estudo que permita a visualização do contexto cultural, contexto no qual se admite a coexistência das realidades, aparentemente diversas, que se ligam numa significação comum.

Esta noção de movimento no teatro, não é possível como nos efeitos da TV. Na televisão, os efeitos técnicos permitem uma elaboração estética (da expressividade, do cenário, do figurino, da música) que causa um impacto de significância

maior. Na TV o recorte do contexto torna-se mais acentuado, pois é possível refazer a encenação, o que já não é possível no teatro, pois pode interferir na leitura sintagmática da obra, provocando a perda do movimento.

Percebemos, no *Auto da Compadecida*, que Suassuna pensa sua obra num contexto em que se admite a história como sujeito em movimento. Temos, assim, uma cultura em movimento. Quanto à definição de cultura, temos a preocupação de Burke (1992, p. 21) quanto à existência de uma “cultura popular” e a “cultura do povo”. Para Burke, a falta de clareza a respeito do tema, em países como o Brasil, culmina na definição da cultura popular como a “história do dominado”, assemelhando-se às idéias de subordinação, firmadas no Pacto Colonial. Outra definição está na enunciação da “história vista de baixo” ⁶, que preza o cotidiano de uma sociedade onde não se sobrepõe o sujeito e sim as práticas e as representações.

Um ponto que nos chama atenção, no *Auto da Compadecida*, está relacionado ao questionamento dos sujeitos envolvidos no contexto religioso. Burke (1992, p. 22) aponta que se a Igreja reveste-se da função niveladora, de proporcionar uma melhora nos relacionamentos sociais não seria propício que “Uma história da Igreja vista de baixo deveria encarar a religião do ponto de vista do leigo, seja qual for sua condição social?”. O espaço, no qual Ariano Suassuna discute o social e o político, revela-se como um ambiente de inserção do povo. Burke visualiza que a sociedade é composta pela mescla de sujeitos destacados (heróis, reis, políticos) no percurso histórico e aqueles imersos no cotidiano. É neste cotidiano que as transformações ocorrem, sem que sejam percebidos, instantaneamente, o movimento do sujeito e o movimento da coletividade.

No *Auto da Compadecida*, esses sujeitos são expostos num contexto, recortados da realidade social, e depois lidos numa virtualidade, a qual chamaremos de ficção que propõe a exposição do imaginário coletivo e comporta a cultura de povos que constroem uma identidade e que desejam ser percebidos por suas particularidades. Quando Burke se preocupa com a definição da cultura popular, ressalta que o conceito de “cultura” e o termo “popular” guardam particularidades e,

difícilmente, permitem o esgotamento completo, capaz de comportar uma única leitura que as possa fundir num só contexto, proporcionando a definição do todo.

Quando Burke busca entender, por uma noção ampla, o conceito de cultura, apóia-se no que Hunt (apud, Burke, 1992, p.23) aponta como a cultura na nova história, onde: “O estado, os grupos sociais e até mesmo o sexo ou a sociedade em si são considerados como culturalmente construídos”. Ao considerarmos que a sociedade é estruturada, construída, consideramos que os sujeitos a constroem de maneira a externalizar comportamentos ou valores, que podem estar presentes numa sociedade e em outra não, que também podem, ou não, ser aceitos por estas estruturas sociais. Presentificam-se, nesse momento, diferentes escopos que buscam interpretar a relação entre os sujeitos de uma dada sociedade, no momento da troca de experiências, de apropriação ou de um processo endógeno que tende ao movimento, sujeitando-se a modificações. Burke busca em Iúri Lotman (apud, Burke, 1992, p. 23) a concretização do conceito de cultura popular quando atenta que, para Lotman, as sociedades estabelecem regras que normatizam a organização social, buscando garantir uma projeção futura da estrutura social, através da ritualização, da prática cotidiana.

A história social e a prática social são ritualizadas no cotidiano. Os rituais do cotidiano ilustram a maneira de comer, falar, vestir, pensar e agir, que não são visualizados pelos próprios praticantes. Apenas os olhos de um aguçado observador, como os de Suassuna, ligados à realidade cotidiana, tomam como rituais. Este observador tende a expor as práticas cotidianas que, para o próprio grupo tendem a permanecer invisíveis uma vez que o grupo está em movimento, em transformação, temos um quadro de pseudo acomodação ou inalterância.

No espaço de interação, entre a obra de Suassuna e o receptor, temos a visualização do cotidiano através da caricatura, contada num contexto que admite a história vista de baixo, carnavalizada, através da comicidade que reflete o cotidiano. Para Scarlatti (1945, p.129) a “[...] caricatura é a síntese das imperfeições extraídas da vida real. Não admira, por consequência,

que ação cômica e sua linguagem representem um testemunho magnífico dos costumes nas várias épocas”.

Scarlatti explora a miséria no cotidiano, trazendo o trágico à categoria de cômico. É através da comicidade que, no teatro, o receptor é preparado para observar a decomposição do tecido espiritual, onde se permite mostrar, expor e ridicularizar o outro e nunca a si mesmo. Scarlatti resgata um estudo de Bergson sob a obra do filósofo *Le Rire* que considera o cômico no teatro como o momento em que:

O lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita – pela sua grosseria de um gênero particular – o mecanismo puro e simples, enfim, o movimento sem vida. O cômico exprime uma imperfeição individual ou social que perde um corretivo imediato. (*Le Rire*, apud Scarlatti, 1945, p.125)

O tom cômico com que o *Auto da Compadecida* encerra a exposição do corretivo aos pecadores no julgamento divino produz o efeito observado por Scarlatti, quando resgata os estudos de Bergson. É nesse limiar comum, quase invisível à percepção popular que Suassuna, resgata a riqueza e o ambiente popular, onde se encerram a coexistência e as relações de culturas e crenças diferentes. Suassuna pretende expor o cotidiano do nordestino, reservando um espaço para expor elementos comuns a toda sociedade. O teatro e a TV permitem a exposição do outro sem comprometimento imediato com o público, possibilitam, num primeiro momento, esquivar-se da responsabilidade daquilo que foi exposto, através da comicidade. Assim, o processo de criação mostra a relação direta com a recepção e o grau de percepção de como cada indivíduo percebe a si mesmo na obra (ou o modo de se ver/ler no contexto), dependendo de como o seu cotidiano é mostrado.

4. Da teatralidade à obra televisiva

Os artifícios do estranhamento e do enquadramento encontram-se presentes em toda a obra. No trecho do “cavalo bento”, não só se configura o impacto do “causo” estranho do cavalo de Chicó, mas se acrescenta a pergunta impertinente e irônica de João Grilo, que indaga a Chicó se foi ele quem pariu o cavalo que diz ter tido. Assim o processo de recepção exige do leitor um estreitamento com o fato citado, envolvendo o receptor num processo de construção mental da cena e instalando-se uma ligação ainda maior na recepção do texto. No texto/teatro este estreitamento é intensificado através do cenário, do trabalho de pré-expressão e da construção da expressão corporal propriamente dita, adaptada aos diálogos com a presença do Arlequim que reúne as funções de narrador, e, às vezes, do próprio coro do teatro grego, explicando e sublinhando os fatos, além de criar expectativas e tensões sobre o desenrolar da trama.

O teatro pode ser visto como um fenômeno de comunicação, uma vez que assume as características de um espelho, refletindo o contexto do coletivo e levando o receptor, individualmente, a ver sua imagem refletida e representada no palco. Este espelho encerra, dentro de sua moldura, um recorte do contexto e dos conflitos do cotidiano, cuja intenção está justamente em provocar reações de captação, conforme Bulik (2001, p. 49) do que é “[...] semelhante/diferente, identificado/distanciado, ambos os elementos confundidos/distintos, da relação ator/espectador”.

A comunicação teatral estabelece uma via de duas mãos onde atores e receptores criam e refletem entre si identificação e consciência. É estabelecida uma participação de alternância entre ambos, configurando-se um processo de dominação por uma das partes, caso não haja uma constante de alternância na participação.

Pode-se dizer que não há verdadeiramente comunicação no teatro se não à medida que se realize uma boa alternância de participação identificatória/consciência refletida: a relação participação/consciência não sendo constante, uma das duas partes pode, segundo o caso, mais

ou menos, dominar a outra qualitativamente. Sem dúvida a teatralidade é um conceito fluído.

[...]

No teatro, a comunicação é a ação de fazer participar um indivíduo ou um grupo de indivíduos (os espectadores) situado(s) em uma época em um dado ponto (agora na sala de espetáculo) das experiências *stimuli* do meio ambiente de um outro indivíduo ou grupo de indivíduos (os atores) situado(s) em uma outra época em um outro lugar (aqui no mesmo momento e praticamente no mesmo espaço, mas simulando um outro). (Bulik, 2001, p. 50)

O contexto de teatralidade faz-nos pensar no processo de recepção, do ponto de vista das audiências, começando por refletir quais são as posturas que os receptores tomarão, quais as possíveis leituras a serem feitas, dado o quadro do **dito e do não dito**. Pensar como a informação repercutirá na recepção temporal do receptor, uma vez que este realizará uma leitura de transposição do tempo do quadro apresentado para seu tempo de espectador. A informação será processada, segundo a gama de possibilidades que forem apresentadas no quadro, indo de encontro ou não ao horizonte de expectativas do receptor. Assim, este é levado, inconscientemente, a notar que existe algo a ser identificado na mensagem (o código) para que esta seja completa (representada).

Esses espaços e lacunas do texto constituem-se em vazios do discurso a serem preenchidos para que possam viabilizar a plena leitura da mensagem. O texto deve prover seu destinatário de elementos que forneçam uma orientação, conduzindo o receptor à interpretação da mensagem. O trajeto da recepção televisiva deve ser percorrido sob a orientação do narrador, dada através de estratégias, que devem ser representadas e relacionadas, evitando que haja uma desconexão entre as ações, os objetos e as personagens. A prática do estranhamento, presente no texto de Suassuna, configura-se como uma chave, que abre um leque de inferências e analogias, possibilitando a cada receptor sua própria compreensão da minissérie, segundo seu repertório, sua mundivivência e sua capacidade intelectual.

4.1 Teleteatro

A evolução dos meios de leitura, concretizada pelo advento da imagem, permitiu à população ver e não ler as obras, os jornais e revistas. A leitura passa a incorporar o movimento, as cores, objetos animados e inanimados, os sons que eram criados pelo imaginário e agora aparecem nos temas das personagens e espaços criados nas peças televisivas. A TV faz parte da dinâmica da modernidade, que mostra ao receptor, através de um processo contínuo, diferentes recursos que visam tornar a mensagem cada vez mais clara, evitando interpretações aleatórias e conduzindo o telespectador a conclusões comuns. Diluem-se, de um certo modo, as leituras individuais em prol de uma leitura coletiva, uma vez que a TV, pela sua rapidez, não deixa muito tempo para reflexões do receptor. O texto teatral é mais livre e o espectador mais atento. A mídia televisiva, por sua vez, tem exigências mercadológicas e de consumo que não permitem muitos desvios e o telespectador é distraído por toda espécie de estímulos que ocorrem no ambiente familiar onde se localiza o aparelho de TV.

A evolução dos processos de comunicação tornou-se possível com a modernização das diferentes mídias. Do texto escrito passamos ao teatro e ao rádio, daí passamos para a era da imagem, do visual, numa sociedade de consumo que projetou a TV, que moldou o cinema, que dinamizou as informações e as ilustrou, sob diversos ângulos, inclusive pela internet, contingenciando a possibilidade de veicular qualquer informação e dinamizá-la.

Segundo Martin-Barbero e Rey (2001, 16-17):

Desde o princípio, a imagem foi ao mesmo tempo meio de expressão, de comunicação e também de adivinhação e iniciação, de encantamento e cura [...] daí sua condenação platônica ao mundo do engano, sua reclusão/confinamento no campo da arte e sua assimilação como instrumento de manipuladora persuasão religiosa, ideológica, de sucedâneo, simulacro ou malefício. Inclusive seu sentido estético se encontra com frequência impregnado de resíduos mágicos ou ameaçado de disfarces do poder político ou mercantil. Diante de toda esta longa e pesada carga de suspeitas e desqualificações é que abre caminho um novo olhar que, por um lado,

descobre a envergadura atual das hibridações entre visualidade e tecnicidade e, por outro, resgata as imagísticas como lugar de uma estratégica batalha cultural.

Na visão dos autores, o peso do meio TV, está na “mudança de discursividade” e nas “novas competências de linguagem”, para públicos indiferentes, alienados que não se preocupam com o teor ideológico da obra de arte, mas antes buscam uma ocupação do tempo ocioso, que não cabe numa dinâmica tecnicista, evolutiva e capitalista. Lembrando que o engendramento da arte situa-se no geno-texto em que a “competência da linguagem” é pensada para ser concretizada no feno-texto, temos imediatamente a preocupação quanto à escolha da mídia para o contato com o emissor. A mídia selecionada para o contato também seleciona: se a escolha é a TV, torna-se produto da cultura de massa e não há como selecionar o público; se o veículo for o teatro popular, por exemplo, o de rua (ao ar livre), o público disposto a observar o espetáculo mostrará que há afinidade com a mensagem, há uma pré-seleção; se o espetáculo for num teatro (espaço/prédio) público ou privado, tanto o emissor quanto o receptor, simultaneamente, selecionaram e foram selecionados para o espetáculo. Há nesta última situação uma busca recíproca.

Transmitir a arte no formato TV exige um estudo profundo junto ao emissor para identificar a aceitação ou não do trabalho pelo receptor. Na montagem televisiva de Guel Arraes há forte influência do fenômeno que os autores descrevem como teleteatro, onde são resenhadas algumas manifestações da arte culta como, por exemplo, as comédias satíricas adaptadas para a TV e para a leitura da massa. A princípio, o teleteatro foi incorporado à TV pelos colombianos pós 1955, seguido dos musicais e shows. No Brasil, principalmente na década de 1970, o discurso dos programas de humor exigia um tom satírico “suave”. O momento inspirava cuidados para que não houvesse conflito ou perseguição política do regime militar. A ficção dos textos de teleteatro no Brasil tem sua origem no formato colombiano que, aos poucos, foi cedendo espaço para o surgimento de novos formatos televisivos, vendidos ao público,

por intermédio de anunciantes comerciais. Os anunciantes introduziram-se na mídia televisiva por meio de estratégias comerciais de merchandising, medidas pelo IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública), MARPLAN, na década de 1950 pela CIESPAL (Centro Internacional de Estudos Superiores de Educação para América Latina) na década de 1960.

O problema do formato está justamente no valor ou custo da produção, que limita a construção, e o término da trama à possibilidade de financiamento. A programação diária do teleteatro permite a existência de uma programação dos fatos a serem narrados para que o receptor/consumidor sinta-se atraído a continuar assistindo ao programa no dia seguinte. É preciso criar um tensor, um momento de suspense que deve desencadear um estado de alerta que prenda o telespectador ao programa.

O tensor (“brake”), ou motivo de ligação de uma cena a outra, de um capítulo a outro cria a expectativa, suscitando a necessidade de se continuar acompanhando a trama. Mesmo que o receptor perca um capítulo, terá condições de recuperar o enredo, resgatando a ligação e a comunicação com o objeto, o que se torna possível pela inserção das “chamadas”. As chamadas estão presentes nos comerciais e têm a função de lembrar onde a obra foi interrompida, fazendo um breve apanhado do capítulo através das cenas terminativas, ou seja, das cenas que comportam desfechos de idéias ou situações. É importante colocar que há um traço do teleteatro que se assemelha ao modelo de literatura de cordel, que também se utiliza da tensão diária dos capítulos, oferecidos aos leitores pouco a pouco.

Quando o *Auto* passou a ser pensado como adaptação televisiva, Suassuna teve uma grande preocupação em não deixar que elementos de “merchandising” distorcessem a integridade da trama. Como há presença maciça de “merchandising” nas telenovelas brasileiras, Suassuna exigiu que essas interferências não viessem a ser incorporados na leitura televisiva do *Auto*, para não dividir o espaço com suas personagens. Suassuna é contra o relacionamento de marcas e produtos mercadológicos com a produção artística. Para Suassuna, a TV contemporânea tem contribuído para a deterioração da cultura de raízes, com a inserção

da cultura de massa da sociedade de consumo americana, acelerando a desconfiguração das raízes nacionais. Suassuna recusou-se a receber os prêmios Sharp e Nestlé, e, embora não discrimine quem o faça, simplesmente não quer se sentir ligado ao “merchandising”. Suassuna não é contra a TV, é contra o formato e a ideologia puramente consumista que não se preocupa com a preservação da memória cultural de uma nação. Em entrevista, Suassuna diz:

Contra a cultura americana eu não tenho nada, eu gosto muito de Herman Melville, o autor de Mobydick; agora querer que por causa de Melville eu aceite um imbecil como Elvis Presley, Madonna, Michael Jackson, esses idiotas completos. Eu vou lá baixar meu nível para esse pessoal? Ah! Tenha paciência. (ROSCHER, Renato, 2002, disponível em www.speculum.art.br/module.php?a_id=91)

É uma arte pensada da elite capitalista para uma sociedade de massa, que comprará bens e serviços da indústria cultural, encontrando na arte um subterfúgio para se sobressair sobre a concorrência na busca de consumidores. A programação permanece em função do consumo, uma vez que o patrocínio é a garantia de maior exposição do programa. Se por exemplo o IBOPE cair, o patrocínio é retirado e a novela deve acabar.

O formato minissérie permite a organização da trama em um espaço pré-determinado, sendo gravada do começo ao fim, o que lhe possibilita maior unidade e coerência interna. O fluir da trama não irá depender da menor ou maior audiência para diminuir ou aumentar a sua duração e a importância ou permanência das personagens. Diferentes formatos de programas, como por exemplo jornais, programas humorísticos, minisséries, dividem o mesmo espaço na mesma emissora e o IBOPE determinará os que irão permanecer e os que se tornaram inviáveis. Obras literárias clássicas e modernas (com ou sem qualidade artística) transitam no formato de novelas e minisséries, cujo público alvo ainda é o da sociedade de consumo, que encontra à sua disposição o trabalho exibido em outros formatos próprios para o consumo, como fitas de VHS ou CD/DVD (Compact Disc/ Digital). Neste ponto temos a

tecnologia moderna transformada em realidade de mercado, o que leva os profissionais da arte a se incluírem, voluntária ou involuntariamente, no mundo capitalista.

A arte também tem custos e por isso precisa ser valorizada e, como todos os bens e serviços, trocada por seu valor de uso e expressividade. No caso do *Auto*, o sucesso da versão para TV de Suassuna já era previsto pelo próprio Arraes em notas extras, editadas na versão DVD:

A idéia de adaptar o *Auto da Compadecida* para o cinema e a televisão é antiga [...] Para mim este trabalho é pessoalmente muito importante, porque eu e o Ariano tínhamos uma espécie de acordo Palavreado, de que, um dia eu faria o *Auto*. Ariano sempre me dizia, e eu achava que era meio na brincadeira, mas ele falava bastante sério, que só cederia o *auto* para mim. Ele cumpriu a palavra e me deu total liberdade. Então, quando o Daniel Filho me perguntou qual o texto que eu queria adaptar, respondi baixinho, o *Auto*... Porque tudo que a gente quer muito, tem também muito medo de fazer.

A fala de Arraes deixa clara a preocupação com o planejamento do investimento que seria utilizado para a adaptação e produção do *Auto*. Pesquisas de mercado, envolvendo o público e a equipe de produção cercaram a pré-elaboração do projeto para mídia visual e se Suassuna não permite a inserção de “merchandising” na obra, durante o intervalo os comerciais foram inevitáveis para permitir a existência e veiculação do programa.

4.2 Contexto: as possibilidades na linguagem literária

Ao observarmos o texto de Suassuna é possível notar a presença da ironia como elemento de transformação intencional do conteúdo (Hutcheon, 2000, p. 207). Organizado através de diálogos em prosa, percebe-se que Suassuna faz uso de uma linguagem esteticamente trabalhada (popular, carnavalizada e irônica), que é transposta, na medida do possível, para o texto

televisivo, configurando-se cenas que constroem, simultaneamente, a discussão do político, do social, do cultural (explicitando as discussões religiosas) e do econômico.

Como exemplo, observamos a passagem em que João Grilo e Chicó tentam convencer o padre João a benzer a cachorra (Suassuna, 2004, p. 23):

Padre: (aparecendo na igreja) Que há? Que gritaria é essa?

Chicó: Mandaram avisar para o senhor não sair, porque vem uma pessoa aqui para trazer um cachorro que está se ultimando para o senhor benzer.

Padre: Para eu benzer?

Chicó: Sim.

Padre: Que Maluquice! Que besteira!

João Grilo: Cansei de dizer a ele que o senhor não benzia. Benze por que benze, vim com ele.

Padre: Não benzo de jeito nenhum.

Chicó: Mas padre, não vejo nada de mal em benzer o bicho.

João Grilo: No dia em que chegou o motor novo do Major Antônio Moraes o senhor não benzeu?

Padre: Motor é diferente, é uma coisa que todo mundo benze. Cachorro é que eu nunca ouvi falar.

Chicó: Eu acho cachorro uma coisa muito melhor que motor.

Padre: É, mas quem vai ficar engraçado sou eu, benzendo o cachorro. Benzer motor é fácil, todo mundo faz isso; mas benzer cachorro?

João Grilo: É, Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é benzer o motor do Major Antônio Moraes e outra é benzer o cachorro do Major Antônio Moraes.

Padre: Como? (mão em concha no ouvido)

João Grilo: Eu disse que uma coisa era o motor e outra o cachorro do Major Antônio Moraes.

Padre: E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes?

João Grilo: É. Eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, mas o Major é rico e poderoso e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer; mas disse a Chicó: o padre vai se zangar.

Padre: (desfazendo-se em sorrisos) Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas também

você não tinham dito de quem era o cachorro!

João Grilo: (cortante) Quer dizer que benze, não é?

Padre: (a Chicó) Você o que é que acha?

Chicó: Eu não acho nada de mais!

Padre: Nem eu. Não Vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!

João Grilo: Então fica tudo na paz do Senhor, com cachorro benzido e todo mundo satisfeito.

Padre: Digam ao Major que venha. Eu estou esperando (Entra na Igreja)

A circunstância mostra que a enunciação do texto enquadra um fato comum à realidade católica, o ato de benzer. Suassuna mescla a leitura do ato bíblico de benzer (abençoar), com a leitura das obras de São Francisco, tomado como protetor dos animais. A ironia não está no dilema de benzer um automóvel ou um animal, mas no fato de quem tem a posse do que deve ser abençoado. Quando o padre é indagado a respeito da benção do cachorro disse que não benzeria o cachorro, mas quando Chicó e João Grilo inventam que o cachorro é do Major Antônio Moraes, transmite a idéia de que ficou em dúvida sobre se benzia ou não o animal. Quando lhe é declarado que o proprietário do animal é o Major, ele resolve benzer e se certifica de que não está fazendo nada de anormal quando indaga João Grilo e Chicó que confirmam (com segundas intenções) de que não havia nada de errado.

Hutcheon (2000, p. 205) mostra-nos que o agrupamento e a discussão de vários ângulos do contexto tornam-se possíveis, graças à existência de três elementos: “o circunstancial, o textual e o intertextual”. No circunstancial, temos os elementos enunciativos que tornam possível a significação irônica; no elemento textual cria-se a base de recorte para o enquadramento e; no intertextual, formado pela leitura do autor do texto com outros textos, (intertextualidade) da trama, dos atores e cenários, configura-se uma fusão que possibilita o “refazer” do texto. Uma peça de teatro ou um trabalho televisivo, mesmo que respeite a idéia do autor, já não é a original, pois é um outro (ou outros), realizando uma leitura da obra que comporta concepções e influências diferentes. O que se pretende mostrar já não é igual

ao que foi mostrado, o que se pretende explicar ou revelar no quadro/enquadramento (na história, no cenário, na tela da TV) é novo, é moderno.

As estratégias discursivas de Suassuna permitem que a leitura de seu texto/teatro, possa ser reestruturada, incorporando-se à leitura os horizontes de expectativa do receptor. A partir desta concepção, Suassuna introduz elementos do fantástico, necessários para criar a ligação e a interatividade entre autor/história/receptor, mexendo com o imaginário do espectador, por intermédio do sobrenatural e tornando mais acentuada a relação entre emissor e receptor.

Em *o Auto da Compadecida*, Suassuna transmite-nos a preocupação com a leitura, ou com as possíveis leituras que sua obra venha a propiciar. A intenção é possibilitar ao receptor, cada qual segundo seu repertório e dentro de um quadro sócio-temporal e histórico, o conhecimento dos valores intrínsecos embutidos no texto, mergulhando num ambiente de plurissignificações, advindo da interação texto/receptor e de suas diferentes releituras.

Quando observamos o caráter plurissignificativo do *Auto da Compadecida*, compreendemos a possibilidade de não entendimento do código, o que geraria uma instabilidade na recepção da mensagem. O não entendimento, o discurso irônico e cheio de sub-entendidos, a desconexão da leitura linear da mensagem, fazem com que os leitores procurem uma ligação ainda mais íntima com o texto. O receptor procurará decifrar o código e entender sua representação. Segundo Flory (1994, p. 34-38) é como estar num labirinto e a chave para a saída depende exclusivamente da interpretação dos códigos. Tomemos por exemplo a passagem do texto onde há a morte de João Grilo, seguida de sua ressurreição.

Para os cristãos seria um desfecho que corrompe o mistério da morte (3º ato da peça), quando explicados do viés sobrenatural, pois como poderia um mortal ressuscitar? A explicação ocorre no momento em que é suscitada a possibilidade do livre arbítrio, de poder escolher outros caminhos, se uma nova chance de permanência na terra fosse concedida a João Grilo e que só poderia ocorrer naquele tempo/espço, num mundo ficcional, mítico e

“maravilhoso”. Num primeiro momento causa estranhamento o fato de um “amarelo safado” ter o direito a uma outra chance. No entanto, no âmbito do “fantástico”, do “milagroso”, o acontecimento inusitado será imediatamente creditado aos mistérios divinos e à complacência de Jesus Cristo, por intermédio de Nossa Senhora. A ironia está centrada na chance dada, justamente a João Grilo, o causador de toda a confusão da trama. Para os céticos, não passaria de um fenômeno natural de perda dos sentidos, ocorrendo o retorno quando as funções vitais novamente se equilibram mas, para os cristãos, principalmente para os católicos, representa a manifestação divina.

Num trecho, entre João Grilo e Chicó, é possível notar o artifício do estranhamento e da ironia (Suassuna, 2001, p. 25-27):

João Grilo: E ele vem mesmo? Estou desconfiado Chicó. Você é tão sem confiança!

Chicó: Eu, sem confiança? Que é isso João, está me desconhecendo? Juro como ele vem. Quer benzer o cachorro da mulher para ver se o bicho não morre. A dificuldade não é ele vir, é o padre benzer. O bispo está aí e tenho certeza de que o Padre João não vai querer benzer o cachorro.

João Grilo: Não vai benzer? Por quê? Que é que um cachorro tem demais?

Chicó: Bom, eu digo assim porque sei como esse povo é cheio de coisas, mas não é nada demais. Eu mesmo já tive um cavalo bento.

João Grilo: Que é isso Chicó? Já estou ficando por aqui com suas histórias. Sempre uma coisa toda esquisita. Quando se pede uma explicação, vem sempre com ‘não sei, só sei que foi assim’.

Chicó: Mas se eu tive mesmo o cavalo, meu filho, o que é que eu vou fazer? Vou mentir, dizer que não tive?

João Grilo: Você vem com uma história dessas e depois se queixa porque o povo diz que você é sem confiança.

Chicó: Eu, sem confiança? Antônio Martinho está aí para dar provas do que eu digo.

João Grilo: Antônio Martinho? Faz três anos que ele morreu?

Chicó: Mas era vivo quando eu tive o bicho.

João Grilo: Quando você teve o bicho? E foi você que pariu o cavalo, Chicó?

Chicó: Eu não. Mas do jeito que as coisas vão, não me admiro mais de nada. No mês passado uma mulher teve um na serra do Araripe, para os lados do Ceará.

João Grilo: Isso é coisa de seca. Acaba nisso, essa fome: ninguém pode ter menino e haja cavalo no mundo. A comida é mais barata e é coisa que se pode vender.

Novamente temos o estranhamento, no ato de ter um cavalo bento (1º ato da peça), pois para os cristãos como poderia haver um cavalo bento? A situação foge às práticas e rituais permitidos pela Igreja.

A ironia da história está no fato de aceitar que um sertanejo pobre como Chicó pudesse ter um cavalo bento. Mas a ironia do discurso vem da comparação entre o nascimento de cavalos e de seres humanos, convidando a refletir sobre o comércio de crianças no nordeste. Suassuna denuncia o problema da venda de crianças no nordeste que é justificada pela necessidade de dinheiro para sustentar geralmente uma numerosa família. Há o questionamento do comércio de seres humanos que desperta e convida a pensar no valor atribuído ao ser humano. Que valor há no “homem” que compra ou naquele que simplesmente se transforma numa fábrica do “produto” ser humano? A fome e o desespero poderiam justificar tal atitude? Suassuna denuncia que o desespero e o ato de vender o “filho” é produto da passividade política e do desinteresse pelo bem-estar do povo brasileiro.

Novamente João Grilo e Chicó criam atenuantes que formam o contexto para existência da ironia, na passagem que trata da farsa do enterro do cachorro (1º ato da peça) em latim. Como, poderia um Padre enterrar um cachorro, e em latim? A atrapalhada situação que João Grilo criou para a personagem do Padre, juntamente com seu superior o Bispo, leva-nos a uma segunda situação de engano após a farsa do cavalo bento. No momento em que João fala no testamento do cachorro morto e convence o padeiro e sua esposa de que só dessa maneira conseguiriam enterrar o cachorro em latim, todos se espantam pois sabiam da avareza do casal para com seus empregados:

E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Para mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo. (Suassuna, 2001, p.39)

Chicó ainda tenta convencer João Grilo de que aquilo não era correto. João, no entanto, estava decidido a se vingar e vai até a igreja para enganar o padre e começar sua vingança. O padre, que num primeiro momento rejeita a idéia do enterro em latim, só se convence quando pensa que o cachorro é do “Major Antonio Moraes”. O Padre só se sentirá realmente atraído pela idéia da benção, quando passa a conhecer a herança deixada pelo cachorro, na qual estava incluído e fará o enterro em latim, que será descoberto pelo bispo (2º ato da peça).

João Grilo, vendo-se em uma situação crítica pelo fato de ter exposto o Padre a várias confusões, acaba por se envolver em uma série de mentiras gerando enganos e confusões.

Quando no texto teatral o Major vai pedir uma benção para seu filho doente, (que na minissérie se transforma em filha, representada por Rosinha), o padre acaba entendendo que a benção é para o cachorro (na minissérie cachorra), pois já havia sido enganado por João Grilo. A confusão é obtida pelo fato de estar oculto o sujeito para o qual se destinaria a benção. Neste momento temos um repertório carnavalizado na fala do Padre e do Major, (Suassuna, 2001, p. 43):

Antônio Moraes: Ah, padre estava aí? Procurei-o por toda parte.

Padre: Ora quanta honra! Uma pessoa como Antônio Moraes na Igreja! Há quanto tempo esses pés não cruzam os umbrais da casa de Deus!

Antônio Moraes: Seria melhor dizer logo que faz muito tempo que não venho à missa.

Padre: Qual o que, eu sei de suas ocupações, de sua saúde...

Antônio Moraes: Ocupações? O senhor sabe muito bem que não trabalho e que minha saúde é perfeita.

Padre: Ah, é?

Antônio Moraes: Os donos de terras é que perderam hoje em dia o senso de sua autoridade. Vêem-se senhores trabalhando em suas terras como

qualquer foreiro. Mas comigo as coisas são como antigamente, a velha ociosidade senhorial.

Padre: É o que eu vivo dizendo, do jeito que as coisas vão, é o fim do mundo. Mas que coisa o trouxe aqui? Já sei, não diga, o bichinho está doente, não é?

Antônio Morais: É, já sabia?

Padre: Já, aqui tudo se espalha num instante. Já está fedendo?

Antônio Morais: Fedendo? Quem?

Padre: O bichinho!

Antônio Morais: O que é que o senhor quer dizer?

Padre: Nada, desculpe, é um modo de falar.

Antônio Morais: Pois o senhor anda com uns modos de falar muito esquisitos.

Padre: Peço que desculpe um pobre padre sem muita instrução. Qual é a doença? Rabugem?

Antônio Morais: Rabugem?

Padre: Sim, já vi um morrer disso em poucos dias. Começou pelo rabo e espalhou-se pelo resto do corpo.

Antônio Morais: Pelo rabo?

Padre: Desculpe, desculpe, eu deveria ter dito ‘pela cauda’. Deve-se respeito aos enfermos, mesmo que sejam os de mais baixa qualidade.

Antônio Morais: Baixa qualidade? Padre João, veja com quem está falando. A igreja é uma coisa respeitável, como garantia da sociedade, mas tudo tem um limite.

Padre: Mas que foi que disse?

Antônio Morais: Baixa qualidade! Meu nome todo é Antônio Noronha de Brito Morais e esse Noronha de Brito veio do Conde dos Arcos, ouviu? Gente que veio nas caravelas, ouviu?

Padre: Ah bem e na certa os antepassados do bichinho também vieram nas galeras, não é isso?

Antônio Morais: Claro! Se meus antepassados vieram, é claro que os dele vieram também. Que é que o senhor quer insinuar? Quer dizer por acaso que a mãe dele...

Padre: Mas, uma cachorra!...

Antônio Morais: O quê?

Padre: Uma cachorra.

Antônio Morais: Repita.

Padre: Não vejo nada de mal em repetir, não é uma cachorra mesmo?

Antônio Moraes: Padre, não o mato agora mesmo porque o senhor é um padre e está louco, mas vou me queixar ao bispo. (A João.) Você tinha razão. Apareça nos Angicos, que não se arrependerá.

A ironia está justamente na capacidade de um analfabeto, considerado burro, “amarelo safado” conseguir enganar pessoas tidas como elite da sociedade de Taperoá, e por que não da sociedade brasileira. O prolongamento da ironia está no fato de que o Padre e logo depois o Bispo, mostram sua benevolência quanto ao caso do enterro do cachorro em latim, principalmente por saberem que terão uma régia recompensa em dinheiro, o que justifica tudo (2º Ato da peça).

Existem outros questionamentos no contexto textual como, por exemplo, o fato de que o dinheiro compra tudo até mesmo um sacramento. Há corrupção em qualquer esfera da sociedade, no serviço público, privado e até mesmo no religioso, que é eficiente e mais rápido para os de dinheiro ou prestígio político.

O diálogo citado deixa transparecer a questão da hierarquização da sociedade civil no Brasil. O padre é submisso ao Major e ao Bispo que representam o ápice da pirâmide de uma sociedade medieval, organizada em castas, onde o alto clero e a nobreza compactuam com o poder político. A base é composta pelos que oram e trabalham, ou seja, pelos que servem aos senhorios aristocráticos e clericais.

No momento em que o Major refere-se à Igreja como a responsável pela manutenção da ordem social, cita-a para lembrar o papel da Igreja para a manutenção da ordem social em favor de uma minoria. O discurso ideológico da doutrina é colocado como o principal fator de submissão da massa. Há um segundo momento quando ele reafirma o pacto da Igreja com a aristocracia, lembrando ao padre sua origem, e que faz parte do pacto. Para Holanda (1995, p. 86), “Tradicionalistas e iconoclastas movem-se, em realidade, na mesma órbita de idéias”.

A atitude do Major é resquício do que Holanda(1995, p.89) chama de “ditadura dos domínios rurais”, herança do Brasil Colônia, período em que o poder político estava centrado no espaço rural. O

padre está no meio da pirâmide, entre o topo e a base, junto aos guerreiros, como o agente incumbido das tarefas delegadas por seus “sagrados” orientadores terrenos, o alto clero e a aristocracia.

Quanto à tão refinada estirpe portuguesa que veio para o Brasil nas caravelas e à falta de pré-disposição ao trabalho, são ilustradas por Holanda (1995, p.39):

Também se compreende que a carência dessa moral do trabalho se ajustasse bem a uma reduzida capacidade de organização social. Efetivamente o esforço humilde, anônimo e desinteressado é agente poderoso da solidariedade dos interesses e, como tal, estimula a organização racional dos homens e sustenta a coesão entre eles. Onde prevalece uma forma qualquer de moral do trabalho dificilmente faltará a ordem e a tranqüilidade entre os cidadãos, porque são necessárias, uma e outra, à harmonia dos interesses. O certo é que, entre espanhóis e portugueses, a moral do trabalho representou sempre fruto exótico. Não admira que fossem precárias, nessa gente, as idéias de solidariedade.

Nos autos espanhóis e portugueses, como os de Gil Vicente, a figura da aristocracia aparece sempre vinculada às orgias e ao desapego pelo trabalho. Segundo a política de organização social, esta tarefa pertencia aos vassalos ou escravos. No Brasil houve uma dificuldade muito grande em relação à escravização dos índios, o que deu margem à inserção do trabalho escravo do negro. Quando o Major diz que as coisas não são mais como antes, está fazendo referência à abolição da escravatura, que deu margem a um outro processo de dominação, o coronelismo. A figura do Major representa a política coronelista, quando afirma que é diferente dos outros fazendeiros, por que preserva a tradição. No coronelismo, o indivíduo está muito próximo da relação de servidão, se não o for de escravidão.

A ironia está em pensar a situação frente aos dogmas da Igreja, pois se todos os homens são iguais diante de Deus, por que tanta desigualdade social? Por que alguns têm o que comer e outros não, por que um cachorro merece mais um prato de comida do que um homem? Assim, os zelosos guardiões da sociedade estariam quebrando o que Deus estipulou, segundo o Evangelho

de Matheus (Edições Paulinas, 1986, p. 7) como a “regra de ouro” que expressa a palavra de Deus dizendo: “Tudo o que vocês desejam que os outros façam a vocês, façam vocês também a eles. Pois nisso consiste a Lei e os profetas”. Os atos de João Grilo nada mais são do que retribuições dos atos que os “outros” fazem ou deixam de fazer com ele e com os outros “amarelos safados”, pobres, analfabetos e famintos. Quando o Padeiro faz João Grilo trabalhar quase como um escravo, o padeiro não é chamado de “safado”, nem tão pouco o Major quando se revela um tirano.

Como nos exemplos anteriores, a ironia está presente praticamente em todos os episódios do *Auto*. É a carnavalização neste episódio do enterro do cachorro surge justamente pelo desencontro dos discursos do Padre e do Major. As falas tornam-se distorcidas, assumem um tom de agressão satírica, junto às figuras que deveriam organizar a sociedade e zelar pelo bem-estar coletivo.

O momento marcante da ironia no *Auto* concentra-se no “Julgamento Final”, no “Tribunal das Almas”. Após o episódio do enterro do cachorro, João aplica outro golpe no Padeiro e em sua mulher. Vende-lhes um gato que segundo João Grilo “descomia” moedas. Quando o Padeiro descobre que foi enganado e que o gato não “descomia as moedas”, ameaça tirar a vida de João Grilo. É no momento do apuro de João Grilo com o Padeiro e sua mulher que teremos a inclusão do cangaceiro Severino e sua tropa no enredo.

No trabalho de Guel Arraes, a história se avoluma com a entrada de três personagens, O Cabo Setenta, o Valentão Vicentão e Rosinha (a mocinha e par romântico de Chicó). O enfoque romântico da trama fica com Chicó e não com João Grilo, uma vez que personagens picarescos como ele não devem desenvolver o lado sentimentalista, por correr o risco de perder o ar satírico.

Esta abordagem é feita apenas na minissérie (considerada uma inovação na leitura da obra, bem diferente das outras leituras cinematográficas já existentes) e contribuiu para uma nova situação irônica, em que o franzino vence o gigante. A personagem de Rosinha promove o envolvimento de Chicó, Cabo Setenta e Vicentão, que serão enganados também por João Grilo, tentando a todo custo ajudar o amigo Chicó a se casar com Rosinha. É claro que Guel Arraes não deixaria a qualidade de interesseiro de

João Grilo de fora da cena. João espera que, com o casamento de Chicó com Rosinha (na trama, filha do Major Antônio Morais), ambos saiam da miséria.

A disputa por Rosinha acontece através de um duelo, em que João Grilo inventa um duelo em trio, mas sem deixar que Vicentão e Cabo Setenta desconfiem que estão sendo convidados para o mesmo duelo. No momento do duelo, Rosinha está presente e diz a João Grilo que amava tanto Chicó que preferia um covarde vivo a um valente morto. Quando Chicó desconfia que não terá por onde escapar, inventa que o amor de Rosinha será daquele que ficar vivo após o duelo. Chicó põem-se em pé, entre Vicentão e o Cabo Setenta, que caminham em direções opostas e de costas um para o outro, quando João Grilo grita que era aquele o momento de atirar, para surpresa de todos, os dois correm e ficam caracterizados como covardes diante de Rosinha que entrega seu amor a Chicó. A cena lembra a passagem bíblica ente David e Golias. A falsa valentia atribuída a Chicó espalha-se pela cidade, já que no duelo ele não corre e fica entre o Cabo Setenta e Vicentão. Numa cena onde Chicó aparece dizendo primeiro ao Padeiro e logo após gritando em praça pública que era mesmo valente e que enfrentaria, se fosse necessário, até mesmo o cangaceiro Severino, entra em cena o próprio cangaceiro, que o aborda convidando-o a repetir a oratória de valentia que ele acabava de bradar aos quatro ventos.

A partir deste momento, o trabalho de Guel Arraes mescla-se à criação original de Suassuna, que introduz Severino, fazendo o reconhecimento da cidade de Taperoá e matando, logo depois, o Padeiro, Dora (a esposa do padeiro), o Padre, o Bispo, e João Grilo. João Grilo será neste momento alvo de suas próprias malandragens. Para tentar escapar com vida de Severino, João Grilo cria a história da gaita mágica abençoada por Padrinho Padre Cícero. A gaita, segundo João Grilo, dava aos homens a chance de morrer para conhecer Padre Cícero e logo após retornar, quando a gaita fosse tocada. João Grilo, para escapar de ser morto ou preso, por causa das trapaças aplicadas ao Padeiro, ao Padre e ao Bispo, tinha articulado um plano com Chicó, que envolvia uma falsa morte à facada, rompendo uma bolsa de sangue escondida sob a camisa. Severino acredita em João Grilo e deixa-se matar. Como

era de se esperar, a gaita não o ressuscita. O outro cangaceiro que assistia à cena é morto e consegue matar João Grilo, que é socorrido por Chicó, que nada pode fazer para salvar seu amigo.

Chegamos ao terceiro ato da peça onde a ironia e as paródias dominam o discurso teatral. Poderíamos pensar como um pobre e analfabeto “amarelo safado” conseguiria enganar o diabo? Ser tão ou mais inteligente que o pai das peripécias? Pelo apego à intercessora e advogada dos pobres, pecadores e desesperados representada por Nossa Senhora que, segundo o julgamento de João Grilo, está mais próxima dos homens, por que é humana como eles. É Nossa Senhora, a Compadecida, que intercede, pedindo a Jesus uma outra chance para João Grilo, burlando o poder do Encourado.

“João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório” (Suassuna, 2001, p.184). Mas João não se dá por satisfeito, dizendo que se fosse enviado para o purgatório, o Encourado daria um jeito de levá-lo para o Inferno, e reivindicando que Nossa Senhora pedisse sua passagem direta para o céu. A Compadecida diz que não é possível, pois as faltas de João são graves. A saída encontrada por Nossa Senhora foi a de intermediar uma nova chance para João, permitindo-lhe voltar à Terra. O pedido foi concedido e o Encourado vencido.

João Grilo volta, encontra-se com Chicó e Rosinha (na minissérie) mas continua pobre. O dinheiro da herança do Padeiro foi prometido e dado a Nossa Senhora e Rosinha é deserdada pelo Major.

Os diálogos, repetitivos e humorísticos, a comédia de enganos que envolve a todos, decorrem, justamente, dos jogos de linguagem, da ironia, dos sub-entendidos, da carnavalização, enfim das estratégias discursivas que configuram o código lingüístico do texto televisivo, transmutação do texto teatral de Suassuna.

Assim, o receptor (no teatro e na minissérie) é levado por um caminho sugerido e direcionado pela própria concretização do código. Instaure-se um processo de deciframento da linguagem literária – sistema modelizante secundário (Lotman, 1978), pela

linguagem prática – sistema modelizante primário. A linguagem literária vem justamente suprir uma necessidade de estética, cujas técnicas são artisticamente moldadas e selecionadas. A estética tem o papel de seduzir o leitor, criar a necessidade de interação com o texto. Este se relaciona diretamente com a própria mensagem discursiva, garantindo uma situação de cumplicidade, uma intimidade que acaba por envolvê-lo num processo de significação, que o levará a uma leitura particular da obra, seja ela teatral ou televisiva.

5. O trabalho de Guel Arraes

O *Auto da Compadecida* tem como protagonista, tanto no *Auto* de Suassuna como na versão televisiva de Arraes, um sertanejo qualificado como pobre, mentiroso e preguiçoso, oriundo de Taperoá, cidade do sertão da Paraíba, de nome João Grilo, que tem como seu fiel amigo outro sertanejo, provido das mesmas qualidades, porém menos arguto e valente, chamado Chicó.

A leitura de Guel Arraes começa pela organização e caracterização das personagens. Na leitura televisiva excluem-se o Sacristão, o Frade e o Demônio, que seriam representados por atores específicos. No texto/teatro estes personagens estão na trama, não como meros figurantes mas representando tipos populares embora não façam parte das ações da trama. Guel Arraes substitui estes personagens da peça teatral e inclui Vicentão, Cabo Setenta e Rosinha, para formar o núcleo romântico, indispensável nas novelas e minisséries, para identificação com o público de massa.

As personagens principais são mantidas na trama: João Grilo, Chicó, Padre João, Antônio Moraes, o Padeiro, Dora - a mulher do Padeiro -, o Bispo, Severino de Aracaju - o Cangaceiro - o Encourado, Jesus Cristo e Nossa Senhora. Representam a ação dramática da narrativa, pois são estas personagens que dão forma e direção ao conflito desenvolvido na trama. O Encourado e o Demônio serão representados pelo mesmo ator, que hora será o Demônio, estereotipado como um ser humano, um homem que pode estar entre os homens, praticando suas desavenças sem ser percebido, e quando se enfurece com as saídas (resolução dos pecados) que João

Grilo e Nossa Senhora criam para os réus, passa ao Encourado, uma figura estranha meio homem/meio bicho. A caracterização bizarra e amedrontadora do diabo é uma tentativa de aproximar a idéia de como seria o diabo, visto como um monstro pelo imaginário popular, que vem desde as ilustrações e xilogravuras da Idade Média.

Guel Arraes, no primeiro capítulo, usa um filme intitulado “A Paixão de Cristo”, como que anunciando o que estaria por vir e começa a criar um espaço entre o emissor e o receptor, convidando-o a querer saber por que falar da vida e da morte de Jesus. João Grilo e Chicó são encarregados de anunciar o que está por vir. Percorrem o cenário que ilustra a pequena Taperoá, cidade do sertão, pobre e abandonada e mostram a Igreja como o último refúgio para os dias de tédio e de mesmice do sertanejo, assim como no *Auto da Lusitânia*, de Gil Vicente, onde a Igreja é vista como estalajadeira.

Arraes quer ilustrar que a “vida social” dos pobres e dos ricos de Taperoá, ou seja, todos os eventos ocorridos na cidade estão relacionados com à Igreja, ilustrando a intensa ligação desta com a rotina das pessoas, sejam elas do campo ou da cidade.

O caso pessoal de Chicó criará a abertura para a discussão do aspecto subjetivo, representado pela figuratividade do amor carnal. Relacionando-se com João Grilo e Chicó temos o padeiro avarento Eurico (Personagem da obra “O Santo e a Porca” de Suassuna) e sua mulher adúltera Dora, que promoverão o enquadramento da discussão entre a classe operária (e sua exploração, segundo a dialética marxista) e a capitalista, podendo se estender a percepção do predomínio da informalidade, quando o assunto versa sobre o uso da mão-de-obra, do desmantelamento de sociedades contratualmente organizadas.

A trama contará também com a figura do Padre João e do Bispo, que representarão a discussão entre uma sociedade marcada pela necessidade de um discurso progressista. O discurso que pretende expor os preconceitos da modernização e da concentração política pela classe civil aristocrata, é representado pela figura do Major Antonio Moraes e sua filha Rosinha, (na TV) par romântico de Chicó, que ressaltará a distinção entre classes. Proporrá, ainda,

a discussão do papel, da serventia da Igreja, acrescentando a corrupção que a cerca.

As incorporações da figura do cangaceiro Severino e dos homens de seu bando marcam a luta política das classes e a tentativa de desmembramento e identificação política, que será reforçada pela presença do cabo Setenta e sua milícia (na TV), em defesa da ordem e do progresso nacionais. O caos urbano será marcado pelo valentão Vicentão (na TV), que representará a parcela da população urbana estática, que não se manifesta contra a “organização social”. A violência que Guel Arraes atribui à personagem Vicentão é o reflexo da intimidação e repressão do povo.

Por fim, a manifestação do sobrenatural simbolizada pelas figuras religiosas: a princípio o Diabo, logo após Jesus Cristo e por fim A Compadecida (Nossa Senhora), que integram a cena mais marcante da obra, a passagem que retrata o Juízo Final - O Livro do Apocalipse -, denunciando a forte presença da ideologia católica, que também reforçará a presença dos elementos medievais, como o recurso à estética de carnavalização através da ironia e da paródia. Tratará também da morosidade do sistema jurídico e ilustrará a burocracia que o emperra, tão presente em 1955, quanto em 1999 e nos dias de hoje.

Não seria um erro afirmar que o trabalho é mais contemporâneo do que se possa imaginar. As políticas econômicas que marcaram a década de 1950, com propósito de crescimento e desenvolvimento econômico, amparadas por instituições como CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina), com o propósito de reverter a condição de subdesenvolvimento em que o Brasil vivia, permanecem válidas até hoje. As denúncias quanto aos problemas e às discrepâncias sociais acentuaram-se em 1955 e continuam a existir. O descaso da classe politicamente dominante, a existência de um sistema jurídico que privilegia uma minoria, a falta de acesso aos meios de comunicação, a exclusão social são as mais vivas provas de que a arte, seja ela erudita ou popular, reflete a condição do homem na terra. Constrói-se um retrato denunciando a injustiça, a existência de opressores e oprimidos, configurando-se uma relação de dominação e mercantilização.

Suassuna denuncia, em suas obras, não uma polêmica entre esquerda e direita que não lhe interessa, mas discute, acima de tudo, o jogo pelo poder, a opressão, a exploração de muitos por uma minoria. Em entrevista à *Folha de S. Paulo* (14/09/1999), cita Dostoiévski e Santa Teresa de Ávila para explicar esse jogo pelo poder:

[...] no Brasil atual, outra maneira clara de manter a distinção é a seguinte: quem é de esquerda, luta para manter a soberania nacional e é socialista; quem é de direita, é entreguista e capitalista; Quem na sua visão do social coloca a ênfase na justiça, é de esquerda. Quem coloca na eficácia e no lucro, é de direita.

(www.tribunadecianorte.com.br/arquivos/opiniaio/suassuna.htm)

Neste momento temos a marca do horizonte de expectativas do autor para com a obra e seus receptores. Sua visão de mundo, inclusive política, mescla-se à criação do fantástico. A contribuição para a composição do enredo viria da confusa relação entre a religiosidade e o ceticismo. O lado cético, viria do contato com seu tio Manuel Dantas Villar, um ateu e republicano nato. O lado cético, aos poucos, perde espaço para o religioso, pois Suassuna passar a relacionar-se com um outro tio, Joaquim Dantas, católico e monarquista. Suassuna passa a ter contato com os dogmas da Igreja Católica enquanto estuda na faculdade de Direito.

Os estudos religiosos, de Filosofia e de Direito, possibilitaram a Suassuna o instrumental necessário para a idealização do ato do julgamento final, numa versão satirizada, que envolve os elementos do cotidiano nordestino. Assim, o Diabo assumiria a função da promotoria, acusando e julgando num outro plano, no espiritual e não no terreno, as acusações contra cada um daqueles sujeitos socialmente definidos. Para a defesa, a escolhida foi a Mãe de Jesus Cristo – A Compadecida -, a intercessora, a piedosa, que tem o poder de fazer mudanças -, e a permissão para intermediar os pedidos dos homens junto a Deus. E por fim Emanuel, ou Jesus Cristo, que representa naquele momento a Santíssima Trindade, evocando numa só pessoa a contemplação do Pai (Deus), do Filho (Jesus Cristo) e do Espírito Santo. Sua representação física escandaliza ou provoca

estranhamento, uma vez que o Cristo é negro. Causará espanto também na versão televisiva, principalmente junto à parcela da população que não conhecia a leitura do teatro de Suassuna.

Realiza-se a intertextualidade com os textos bíblicos, que prevêem o julgamento divino das culpas humanas e percebe-se, ainda, a introdução dos elementos do candomblé e das figuras religiosas afro-brasileiras, que são incorporados às figuras e santos católicos. Decorre daí a projeção do Cristo negro que, num segundo plano, resulta na exaltação do Cristo dos pobres, dos marginalizados. O resultado é a ilustração dos ditados populares predizendo que, se a justiça terrena não é capaz de julgar ou simplesmente banaliza os crimes, num outro momento, no tribunal divino, eles são julgados, resultando em dizeres como: “a justiça é cega mas os olhos de Deus não o são”, ou ainda previne sob as possíveis impunidades que podem ocorrer na terra, mas não no céu, afirmando a “justiça divina tarda mas não falha”.

O que muda, radicalmente, do texto/teatro para a versão televisiva é a exclusão do Arlequim, do palhaço, que no teatro narra a troca de cenas, explica fatos, enfim, é o interlocutor, que desperta no receptor a necessidade de interação. Na versão televisiva, as cenas ganham maior movimento e o preenchimento dos espaços e os brancos do texto são feitos coletivamente. A figura do palhaço (Arlequim) perde a função, sendo excluída para dinamizar a relação das personagens, pois os limites impostos pelo enquadramento televisivo são maiores.

A relação com o público na leitura televisiva é de maior imposição e a condição do receptor de relativa passividade, já que os brancos do texto diminuem e muitos são substituídos por idéias e ações da equipe de produção. No teatro ocorre justamente o contrário, pois o arlequim não preenche as lacunas e os brancos do texto. O Arlequim aguça a interação e a participação mental dos assistentes. Ele é a voz do autor (de Suassuna), que convida a uma mudança no modo de olhar as pessoas e as falhas humanas. O Arlequim convida-nos a observar a vida de um outro modo, de vários ângulos, para que possamos ter a idéia total da trama, que tem a função de ilustrar a vida, através da literatura fantástica

(realidade e ficção), chamando a atenção para o fato de que, no dia-a-dia, perdemos a noção do todo que nos cerca e julgamos as pessoas por meias verdades ou meias mentiras. O texto para televisão incorpora nos diálogos, nas representações dos atores e nos cenários, as orientações para o receptor, que está acostumado com um ritmo mais rápido da ação, próprio da mídia televisiva.

5.1 Informações adicionais da montagem televisiva: (elenco, ficha técnica e produção)

O elenco que protagonizou o *Auto* na televisão compõe-se de vários atores e atrizes renomados da Rede Globo de Televisão, sob a direção de Guel Arraes. São eles:

Matheus Nachtergaele - João Grilo;
Selton Mello - Chicó;
Marco Nanini - Cangaceiro Severino;
Fernada Montenegro - Nossa Senhora (a Compadecida);
Maurício Gonçalves - Jesus Cristo;
Lima Duarte – Bispo;
Rogério Cardoso - padre João;
Diogo Vilela – padeiro Eurico;
Denise Fraga - mulher do padeiro, Dora;
Luís Mello – o Diabo;
Enrique Diaz – cangaceiro, capanga de Severino;
Paulo Goulart – Major Antônio Moraes;
Virginia Canvendish – Rosinha;
Aramis Trindade – Cabo Setenta;
Bruno Garcia – Vicentão.

A técnica ficou a cargo de Guel Arraes que a adaptou para a TV em parceria com João Falcão, incluindo partes de outro texto de Suassuna, *Tortura de um coração*. A direção geral foi de Guel Arraes, a direção de arte ficou sob responsabilidade de Linda Renha. Figurinos ficaram sob a responsabilidade de Caio Albuquerque. A direção fotográfica é de Félix Monte e a direção de produção é de Eduardo Figueira. Os direitos ficaram reservados

à Globo Filmes, com o produtor associado Daniel Filho, distribuição pela Columbia Tristar (produção televisiva de 1999). O filme teve a duração de cento e quatro (104) minutos e a minissérie cento e cinquenta e sete (157) minutos.

O estudo do repertório musical para composição da trilha sonora ficou a cargo do diretor musical João Falcão. A necessidade de aproveitamento pleno dos profissionais envolvidos na produção do texto fílmico (cinema e TV) traz à tona a dificuldade de financiamento que aflige o cinema brasileiro. O grupo escolhido para a composição da trilha foi o de Sá Grama, dirigido pelo maestro Sérgio Campelo. O grupo é responsável por um estudo de músicas de raízes, contribuindo para a manutenção da memória da música popular.

O que chama a atenção é a permanente sonoridade do píforo e da gaita na gravação das cenas. A gaita será companheira fiel de João Grilo, caracterizando sua personagem em várias passagens. Matheus Nachtergaele passa a atuar com a gaita, que também assume a configuração de elemento popular da cultura nacional. O píforo é uma realidade da comunidade nordestina enquanto a gaita é popularmente conhecida no Brasil, de norte a sul. Neste momento a adaptação deixa de lado os elementos do nordestino e a plasticidade por ele gerada, para adaptar a peça para uma comunidade discursiva mais ampla, daí a necessidade de um elemento comum.

O que espanta é a agilidade obtida na produção do repertório, na fala do próprio Falcão nas gravações extras e “making off” contidas na versão CD: “passei três dias no estúdio com o Grupo Sá Grama, formados por estudantes do Conservatório Pernambucano de Música, que faz um trabalho de pesquisa baseado em música de raízes”. A preocupação em reunir os elementos do popular promove a diminuição do custo de produção e garante a preservação da autenticidade da cultura em algumas instâncias, como, por exemplo, nos arranjos musicais da obra.

Considerações Finais

Do texto teatral à minissérie: o processo de gênese-mimesis

A leitura do texto ficcional possibilita a existência de identificações e alusões particulares a cada leitor, salientando-se as indagações e anseios quanto à recepção do texto, o que nos leva a refletir em estado de cautela, sobre questões como: até que ponto as interpretações individuais dos leitores são possíveis e aceitáveis, ou ainda, até que ponto o trabalho de construção textual permite interpretações e identificações do receptor. O processo de recepção projeta a preocupação simultânea de genesis-mimesis (Flory, 1994, p.19-25), ou seja, o processo da criação, análise e processamento da informação.

O texto de Ariano Suassuna tem como preocupação o estado de genesis-mimesis, de criação e recepção do texto teatral. É claramente perceptível a intencionalidade do autor em transpor a construção do cotidiano e do imaginário popular para o texto literário. Mas a grande questão observada pelo autor em seu texto/teatro é pensar como seria possível esta transposição da recepção, do texto popular ao erudito, da leitura que transmite de um para outro.

A resposta para tal questionamento veio justamente pela reflexão da construção textual, a partir da idéia de possibilitar a recepção para um público mais amplo, formado por cultos e não cultos. A leitura espelha a fundamentação da lógica poética (Bulik, 1990, p.77) 0-2 teorizada por Kristeva. A lógica poética 0-2 (expressão/fantástico) apresenta-se como o movimento de transgressão do código lingüístico e da moral social, gerando uma lógica utópica diferente da lógica 0-1 (forma/conteúdo). No *Auto da Compadecida*, no contexto do fantástico tudo pode ser possível, uma vez que temas da realidade e do imaginário mesclam-se e deixam transparecer o encontro do repertório popular e erudito, construindo-se um quadro, cujo repertório é plurissignificativo.

A lógica **forma/conteúdo** configura-se na forma denotativa, designa-se por meio de sinais e símbolos; enquanto a lógica **expressão/fantástico** expressa-se pela conotação, que ocorre por

meio da associação de idéias, onde um signo remete a outro, fazendo com que o sujeito percorra o processo de significância. Concretiza-se a existência de um repertório plurissignificativo que permite ao receptor associar o conteúdo do *Auto* ao seu próprio horizonte de expectativas, gerando uma leitura do mundo, que pode ocorrer tanto no eixo sintagmático como no paradigmático, tanto no suceder das ações como na verticalização da leitura através de comparações e metáforas.

Torna-se visível a preocupação com a construção textual, principalmente a partir do elo que o autor procurou estabelecer entre o texto e o seu receptor, visualizado desde a criação do repertório. Faz-se necessária, no processo de decodificação da mensagem, a análise das estratégias da Estética da Recepção, para compreender o papel fundamental do leitor na concretização do texto, bem como o da interatividade do leitor com o texto teatral e com o televisivo do texto em análise. O processo mostra a busca por um receptor que comungue, mesmo em grupos sociais díspares, informações que permitam a construção de um repertório com pontos comuns a diferentes categorias sociais e suas respectivas experiências.

Ao determos nossa atenção sobre o processo de construção e contextualização - do popular ao erudito - do texto teatral de Suassuna, torna-se possível observar o percurso artístico gerado pelo seu discurso a partir de seu repertório pessoal. O receptor, envolvido num contexto específico, vai ter que construir, através de seus conhecimentos e quadro de valores, enfim de seu repertório, tempo e espaço específicos, as bases de leitura de onde partirá para decodificar a mensagem textual. Por intermédio do encontro dos repertórios do emissor e do receptor formam-se visões, interpretações diversas, pertinentes ou até mesmo aleatórias, demonstrando a possibilidade de plurissignificações do texto artístico. Representações desiguais, ou seja, apresentações de diferentes interpretações ficam condicionadas a um quadro, a um recorte, cujas possibilidades de informações pertinentes do contexto, podem gerar no receptor, ou em receptores distintos, representações diferentes de um mesmo contexto. Não podemos negar, no entanto, que há possibilidades

de abordagens desiguais, provenientes das diferenças existentes entre os receptores e seus repertórios.

Produzir uma informação requer o envolvimento de agentes, denominados por Mouillaud (1997, p. 37-47), como promotores, autores e mediadores, pois são estes agentes que determinarão, consciente ou inconscientemente, o conteúdo das informações a serem transmitidas. Mas o que nos chama a atenção é o fato da possibilidade, ou não, de visualizar a informação. Os conteúdos informacionais prestam-se à divulgação profunda ou artificial dos objetos. O quadro faz-nos uma imposição acerca daquilo que nos é mostrado, àquilo que nos é permitido conhecer e entender. O não dito, os subentendidos, as leituras das entrelinhas posicionam-nos de maneira a haver uma reflexão sobre a reconstrução do conteúdo pela leitura, levando-nos a questionar se estamos presenciando o real ou se a informação oferecida oculta algo, que se configura como a “parte da sombra”, ou ainda “o que pode ser visto e o que deve ser visto” (Mouillaud, 1997, p. 38).

Passamos então a assumir a evidência de um limite no processo de comunicação. Entramos num jogo de esconde-esconde, cuja intenção será fazer com que o conteúdo das informações transmitidas possibilite ao leitor contextualizar o problema, de maneira que haja a identificação dos códigos, através do repertório proposto entre emissor e receptor, sendo que o primeiro, por sua vez, reserva o espaço do leitor no próprio texto (Mouillaud, 1997, p. 174).

É preciso considerar, ainda, que: “[...] a vitrine mostra e esconde, a palavra diz e não diz [...]” (Mouillaud, 1997, p. 39). Decorre daí a idéia de inexistência do todo, ou a impossibilidade de conseguir retratar um fato integralmente, uma vez que o vemos por ângulos diferentes e não na sua plenitude. É como um retrato: nós visualizamos o fato, mas não nos é possível reconstruir o momento real de sua constituição. Faltam-nos fragmentos que só foram possíveis naquele momento, naquele dado instante. Somos sim capazes de realizar uma releitura, construindo uma cadeia informativa que, ciclicamente, reconstitui-se. Reproduzimos, em verdade, a superficialidade do fato, impulsionando um processo que leva o indivíduo ou

segmentos da massa a selecionar e reunir dados que, por sua vez, constituem um fio na cadeia existencial, evidenciando que a produção da informação é uma constante em transformação, que leva a diferentes processos de semiotização.

Quando Suassuna observa o nicho cultural popular e o transpõe para o *Auto*, ele realiza um recorte da cultura popular nordestina. Os cordéis – *O dinheiro*, *A história do cavalo que defecava moeda* e *Violeiros do norte* – são recortes do nicho. Estes recortes são apenas uma parte das buscas, estudos e observações que Suassuna realizou para construir o texto do *Auto*. É preciso considerar que há sempre um resíduo que não foi exposto, muitas idéias são “perdidas”, desconsideradas ou não encontram um espaço para existirem no recorte.

Quando nos defrontamos com o fato da benção do cachorro, em grifo “[...] benzer o cachorro [...]”, podemos ou não nos defrontar com a estratégia de estranhamento dentro do quadro descrito. Para aqueles de fé cristã que professam o catolicismo, a benção de um cachorro pode ser tomada como uma ofensa aos princípios dogmáticos da Igreja Católica, causando um estranhamento, uma ironização, um desconforto com a situação, com o quadro apresentado. Enquanto que, para um mulçumano por exemplo, o fato de benzer ou não o cachorro é indiferente, pois em seu cotidiano, entre seus valores, o fato em descrição, não o remete a nenhuma ofensa contra seus princípios. A situação exposta no quadro, não faz parte da construção de seu repertório, portanto há uma indiferença quanto à situação descrita.

Resta-nos salientar que, no texto-teatro de Suassuna, o objeto de informação é caracterizado pelas discussões políticas, econômicas e religiosas do cotidiano popular nordestino. Este contexto, analisado por meio das estratégias da Estética da Recepção permite-nos constatar que Suassuna atinge uma gama muito diferenciada de receptores de segmentos diferentes, promovendo um processo de representação, que poderá mudar conforme o ponto de questionamento e a contextualização da história.

O *Auto da Compadecida*, tanto o texto da partida (peça teatral) de Ariano Suassuna como o texto transmutado de Guel Arraes (minissérie televisiva/cinema) são realizações bem sucedidas,

tanto do ponto de vista artístico como da mídia televisiva, uma vez que conseguem, a partir da cultura popular e da intertextualidade com raízes culturais e religiosas, firmar posturas ideológicas do autor, promovendo a interação texto/ receptor.

A divulgação de Suassuna através da mídia televisiva ampliou, sobremaneira, o número de receptores do *Auto da Compadecida*. Não há como negar que se tornou nacionalmente conhecido após a minissérie de Arraes. Seu reconhecimento como escritor que se restringia a uma elite cultural, a uma parcela mais culta da população brasileira, dentro e fora do Brasil, estendeu-se a uma massa de telespectadores, que teve contato com sua obra através de uma mídia destinada às grandes massas.

Arraes compromete-se com Suassuna e consegue preservar, na televisão e no cinema, a essência do pensamento e a mensagem ideológica do *Auto da Compadecida*, povoado pela originalidade dos malandros, criados a partir de tipos brasileiros; construído pelo aproveitamento de “causos” reconhecidos pela memória popular; marcados pela utilização do folclore nordestino (literatura de cordel). O trabalho artístico com a linguagem baseado nas falas regionais e na incorporação da arte popular pela erudita, permite a preservação da memória e da identidade do povo brasileiro, numa obra prima do teatro brasileiro que, transportada para a televisão, no formato de minissérie, vem nos provar que a qualidade da ficção televisiva em nosso país é uma realidade, que se consolida cada vez mais.

Notas

¹ Juri Lotman apud Flory, Suely F. V. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

² Os conceitos de mundo possível ficcional, leitor modeloe brancos do texto estão em Eco, U. *Leitura do texto literários* (1979).

³ O conceito de arquiteitor de Riffaterre In: *Essais de stylistique structurale* (1971) prevê um leitor com amplo conhecimento da obra de um autor, este leitor tem uma capacidade maior de preencher os vazios do texto pela sua competência em relação ao autor ou ao tema desenvolvido.

⁴ Os carros eram carroças movimentadas por animais ou quando menores pelos próprios integrantes do grupo teatral. No interior do Brasil as carroças ou carretinhas ainda são muito utilizadas nos desfiles cívicos ou em datas festivas do calendário religioso.

⁵ No esconjuro o mal tem que se submeter às formulas mágicas dos cantos e orações, onde o orador evoca a divindade, ver Cascudo L. C. *Dicionário do folclore brasileiro* (2000).

⁶ Na adoração, a divindade dispõe de vontade própria, ela se faz presente na oração ou nos cantos, ver Cascudo. (Idem, Ibidem)

⁷ Rezas de libertação ou cura.

⁸ Consultar Le Goff, Jacques. em *A bolsa e a vida*, (1989), sobre textos de cunho religioso carnavalizados pela paródia e pela ironia.

⁹ Le Goff loc. Sob o trabalho de Orcival Le Goff pesquisa Marche, A. Lecoy de la. *Anecdotes historiques, légendes et apologues tires du recueil inédit d'etienne de Bourbon*, Dominicain du XIII siècle, Paris, 1877, p. 361-362.

¹⁰ Ver Pedrero-Sabchez, Maria Guadalupe. *Os judeus na Espanha*. (1994.) sobre os conceitos de usura e avariza associados à figura dos juseus e cristãos-novos na Espanha.

¹¹ A carnavalização é um recurso histórico utilizado para atribuir efeito sarcástico, de ridicularização, que reforça a ironia permitindo a existência das plurisignificações. Martin-Barbero, Jesus. *Dos meios às mediações*. 2003, p. 107.

Referências

1. ALLEN, ROBERT C. (org. e editor) Introduction. In: *To Be continued... Soap operas around the world*. London and New York: Routledge, 1995.
2. BÍBLIA SAGRADA: *Novo Testamento*. São Paulo: Paulinas, 1986.
3. BULIK, Linda. *Comunicação e teatro: por uma semiótica do Odin Teatret*. São Paulo: Arte & Ciência, 2001.
4. _____. *Doutrinas da informação no mundo de hoje*. São Paulo: Loyola, 1990.
5. BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p.19-25.

6. CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.
7. _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
8. ECO, Umberto. *Leitura do texto literário*. (LECTOR IN FABULA). Lisboa: Editora Presença, 1979.
9. FLORY, Suely F. V. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Ed. Arte & Ciência, 1997.
10. HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
11. HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
12. ISER, Wolfgang et al. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor*. (Selec. trad. e introd.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
13. JAUSS, Hans R. *A Estética da Recepção: colocações gerais*. In : LIMA, L.C. *A literatura e o leitor*. Trad. e introd. . Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
14. LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
15. LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
16. MARTIN-BARBERO, Jesus; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2001.
17. _____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
18. MOUILLAUD, Maurice. A informação ou a parte da sombra e Posturas do leitor In: Mouillaud, Maurice e Porto, Sérgio Dayrell (org) *O jornal da forma ao sentido*. Brasília: Paralelo 15, 1997.
19. MUECKE, D.C. *Ironia e irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
20. PEDRERO-SÁNCHEZ, Maria Guadalupe. *Os judeus na Espanha*. São Paulo: 1994.
21. RIFATERRE, Michael. *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion, 1971.

22. ROSCHEL, Renato. *Entrevista*. Disponível em: http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=91. Acesso em 21 de jan. de 2005.

23. SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983

24. SASPORTES, José. *Trajectória da dança teatral em Portugal*. Venda Nova - Amadora (Portugal): Instituto de Cultura Portuguesa, 1979. (Biblioteca Breve, vol.27).

25. SCARLATTI, Eduardo. *A religião do teatro*. São Paulo: Ática, 1945.

26. SUASSUANA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004

27. _____. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

Suassuna. Disponível em: <http://carliagers.com.br/projetos/ariano/images>
Acesso em 21 de setembro de 2005.

Capítulo 3

Nelson Rodrigues: do conto ao filme *A vida como ela é...*: o conto *Diabólica* e suas adaptações para as mídias televisivas e cinematográficas

Silvana Maria de Souza Nery*

Elêsis Mirian Camocardi**

Introdução

Este estudo pretende demonstrar diferentes interpretações do conto *Diabólica*, de Nelson Rodrigues, escrito originalmente para sua coluna diária, *A vida como ela é ...* no jornal carioca *Última Hora*, na década de 50, e suas transcodificações, ou adaptações para a televisão e para o cinema.

* Mestre em Comunicação pelo programa de Pós-graduação em Comunicação (Mestrado) da Universidade de Marília (UNIMAR). Docente da Universidade Paulista – Campus de Araçatuba-SP.

** Mestre e Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista -(UNESP). Coordenadora dos Cursos de graduação em Letras, Pedagogia e Turismo da Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo da Universidade de Marília (UNIMAR). Docente, pesquisadora e orientadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação (Mestrado) da Universidade de Marília (UNIMAR) – Marília-SP.

Nelson Rodrigues Escritor



Nelson Rodrigues dramaturgo, romancista e jornalista foi o mais importante autor do teatro brasileiro no século XX. Sua vida inteira foi dedicada ao jornalismo e um dom especial o levava a contar histórias. Foi um ficcionista perfeito, e, em sua biografia, ele mesmo se auto-analisou:

Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico.

Sua vida pessoal foi marcada pela polêmica e pela tragédia, o que muito influenciou o seu estilo de escrever. Prova disso foi a morte de seu irmão Roberto, assassinado dentro da redação do jornal *Crítica* por engano, por uma mulher que desejava matar seu pai, Mário Rodrigues. Anos depois, em uma de suas crônicas, Nelson Rodrigues afirmou: *Confesso: o meu teatro não seria como é, e nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto.*

Em 1943, Nelson Rodrigues revolucionou os palcos brasileiros com *Vestido de Noiva*. A peça foi montada pelo consagrado ator e diretor polonês Zbigniew Ziembinski, que ao ler o texto disse: *Não conheço nada no teatro mundial que se pareça com isso.* Na noite de estréia, 2205 espectadores assistiram ao espetáculo, e a partir de então, Nelson Rodrigues foi considerado pela crítica como o fundador do moderno teatro brasileiro, apesar de suas peças serem taxadas muitas vezes de obscenas e imorais. No Brasil, a obra *Vestido de Noiva* foi a pioneira na liberdade de expressão no país. O dramaturgo Nelson Rodrigues tornou-se o

principal nome ligado ao movimento expressionista, cujas características marcam a primeira fase de sua produção.



Santa Rosa, Ziembinski
e Nelson



Cena da peça Vestido de Noiva

Nelson Rodrigues influenciou a dramaturgia nacional com um estilo incomparável. Ele é responsável pelas principais obras teatrais brasileiras em 40 anos de atuação. Inspirou também vários filmes, como *Engraçadinha*; *Perdoa-me por me traíres*; *Toda nudez será castigada*.

Durante dez anos, de 1951 a 1961, Nelson escreveu a coluna diária *A Vida Como Ela É...* para o jornal *Última Hora*. Os textos o consagraram por seu estilo despojado de romantismo sentimental, refletindo a realidade nua e crua de uma sociedade obsessiva pela moral e materialista. O adultério, a traição, o incesto e a morte, temas que inovaram o processo de criação sob uma ótica moderna são tratados com naturalidade.

Nelson também colaborou em outros jornais com crônicas nas quais expressava pensamentos que depois ganhariam o vocabulário popular, como a conhecida frase: “*Toda unanimidade é burra*” e os ditados: “*óbvio ululante*”, “*padre de passeata*”, “*freira de minissaia*”.

Em 68 anos de vida, Nelson Rodrigues criou seis folhetins, mais de dois mil contos, incontáveis crônicas e um único romance. Não se tornou imortal e não ganhou o Nobel de literatura, mas

permanece vivo nas páginas e na memória de todos os que enveredam pela leitura de suas obras.

Apesar de suas maiores realizações pertencerem ao gênero dramático, é inegável a importância de Nelson Rodrigues para a crônica brasileira, tanto por seu estilo peculiar, marcado por uma quase inesgotável capacidade de criar frases de efeito, quanto pelo modo polêmico e iconoclasta com que retratou os costumes do Brasil urbano, no período compreendido entre as décadas de 1950 e 1970.

Em 1967 nascem as *Confissões*, publicadas em *O Globo*, onde manteve uma coluna diária até sua morte, em 1980. Em *Confissões*, Nelson escrevia sobre política, sociologia, e arte, num período conturbado da história brasileira. Foi nessas crônicas que Nelson cunhou uma série de expressões que sobrevivem até hoje, como “doce radical”, “óbvio ululante”, “de babar na gravata” entre outras. Já as suas famosas frases acabaram ingressando numa espécie de memória cultural brasileira por serem provocantes e até agressivas:

Num adultério, há homens que preferem ser o marido, não o amante. Os homens adoram ser traídos.

Todo amor é eterno e, se acaba, não era amor.

Toda mulher bonita é um pouco a namorada lésbica de si mesma.

No Brasil, quem não é canalha na véspera é canalha no dia seguinte.

Aos dezoito anos, o homem não sabe nem como se diz bom-dia a uma mulher.

O homem devia nascer com trinta anos feitos.

O amigo trai na primeira esquina. Ao passo que o inimigo não trai nunca.

O inimigo é fiel. O inimigo é o que vai cuspir na cova da gente.

Toda mulher gosta de apanhar.

O Natal já foi festa, já foi um profundo gesto de amor. Hoje, o Natal é um orçamento.

Qualquer menino parece, hoje, um experimentado e perverso anão de 47 anos.

Se cada um conhecesse a intimidade sexual dos outros, ninguém cumprimentaria ninguém.

Toda unanimidade é burra.

Outra característica marcante de suas crônicas é a apresentação em forma tradicional de comentários sobre o cotidiano, isto é, como expressão direta das idéias do escritor a respeito da vida. Ele introduz nelas personagens ficcionais e seres reais, que coexistem e dialogam entre si ou com o próprio autor de acordo com o assunto ou a ocasião. Na verdade, arquétipos da sociedade carioca: dondocas, políticos, maridos traídos, meninas suicidas, milionários, guardadores de automóvel. Outras personagens eram seus amigos mais chegados ou até mesmo seus desafetos.

A Vida Como Ela É... - A crônica que virou conto

Durante dez anos, no período de 1951 a 1961, Nelson escreveu diariamente sua coluna *A Vida Como Ela É...* no jornal *Última Hora*. A idéia sugerida pelo dono do jornal, Samuel Weiner, era de que ele criasse uma história fictícia baseada em algum fato real veiculado no jornal do dia. Nelson seguiu as ordens somente nos dois primeiros dias. A partir daí, passou a inventar as histórias da coluna. Quando Samuel Weiner se deu conta, era tarde demais e a coluna *A Vida Como Ela É...* já era lida em todo o Rio de Janeiro. Um verdadeiro sucesso, pois a partir dela o nome de Nelson Rodrigues pulou para a boca do povo. Utilizando uma linguagem enxuta, diálogos ágeis e as personagens bem delineadas, o assunto era invariavelmente o mesmo: traição. Desse tema tão simples e eterno ele escreveu quase duas mil histórias, das quais destacamos *Diabólica*, adaptada para o cinema e para a televisão, quase que simultaneamente.

O conto *Diabólica*, escrito originalmente para a coluna diária *A Vida Como Ela É...*, no jornal *Última Hora*, na década de 50, preserva as características da crônica narrativa, porque, à medida que o narrador junta os episódios cronologicamente, ele cria uma expectativa muito grande em torno do instantâneo revelador.

Diabólica está dividido em sete partes, separadas por subtítulos. Esta disposição lembra a estrutura dos folhetins. O narrador, que exerce também o papel de focalizador, detém o domínio da diegese, além de, no discurso da narração, revelar sua intrusão.

Na sua posição de narrador heterodiegético e onisciente inicia a primeira parte com a apresentação das personagens, em uma cena de noivado, utilizando a focalização interna e a visão de dentro. “Na noite do pedido oficial, Dagmar, de braço com o noivo, foi até à janela, que se abriu para o jardim. Então, com uma **tristeza involuntária**, uma **espécie de presságio**, suspirou”. (p.132 - grifos nossos)

Observamos no trecho acima a expressão espécie de presságio, lembrando que presságio é um elemento próprio da tragédia. Na seqüência, o texto segue com discurso direto, diálogos curtos, frases nominais, curtas e incisivas. Vejamos:

E foi meio vaga:

- Caso sério! Caso sério!

E Geraldo, baixo e doce:

- Por quê?

Dagmar vacila. Finalmente, tomando coragem, indica com o olhar:

- Estás vendo minha irmã?

Estou. (p.132)

No diálogo ou discurso direto - fundamental para o desenvolvimento das ações do conto - o narrador cede a palavra e o foco de visão às personagens:

[...] Dagmar pergunta: “Bonita não é?”. Geraldo concorda: “Linda!”.

Então, pousando a mão no braço do noivo, a pequena continua:

- Por enquanto, Alicinha é criança. Mas daqui a um ano, dois, **vai ser uma mulher e tanto**.

- Um espetáculo!

Sorriu, triste:

- Um espetáculo, sim! – Pausa e, súbito, tem uma sinceridade heróica:

- Há de ser mais bonita do que eu. (p.132)

Nesse trecho na expressão *vai ser uma mulher e tanto* notamos um indício do que poderá acontecer com a personagem Alicinha, na sua passagem de menina a mulher.

Até esse momento da narrativa, o narrador introduziu o assunto, que é o “relacionamento fraternal”, e o tema “traição”, com um suposto triângulo amoroso.

Já na segunda parte do conto temos a preparação para o que poderá vir a ser o clímax, outro índice proléptico, (por meio dos vocábulos sublinhados: **nova e dissimulada curiosidade - pertubou - espécie de vertigem**) e constatamos a presença intrusa do narrador através do adjunto adverbial de dúvida: “talvez”.

[...] Até então, Geraldo via a cunhada como uma menina irremediável. No fundo, **talvez** imaginasse que ela seria para sempre assim, criança, criança. A observação da noiva o apanhou desprevenido. Pouco depois, olhava para Alicinha com uma **nova e dissimulada curiosidade**. Sentiu que a mulher, ainda contida na menina, começava a desabrochar. Esta constatação o **perturbou**, deu-lhe uma **espécie de vertigem**.

Na hora de sair, despediu-se de todos. A noiva foi levá-lo até o portão. Ao ser beijada na face, disse:

- E não: Alicinha é sagrada para você! (p.133 - grifos nossos)

Na terceira, quarta e quinta partes há a preparação para o clímax com a personagem Dagmar revelando aos pais que advertira o noivo sobre sua irmã ser sagrada para ele, e também o conflito psicológico vivido pela personagem devido ao ciúme doentio em relação à irmã.

Mas quando Dagmar confessou aos pais que advertira o noivo, foi um **deus-nos-acuda**. A mãe pôs as mãos na cabeça: “Você é maluca?”.

Quanto ao pai, passou-lhe um **verdadeiro sabão**:

- Foi um golpe errado. Erradíssimo!

- Eu não acho.

O velho tratou de ser demonstrativo: “Você pôs maldade onde não havia! Despertou a idéia do seu noivo!”.

Replicou, segura de si:

- Papai, **eu sei muito bem onde tenho o meu nariz**.

O pai andava de um lado para outro, nervoso. Estacou, interpelando-a:

- E agora, com **que cara** teu noivo vai olhar para tua irmã? Vocês,

mulheres, enchem! E, além disso, parta do seguinte princípio: uma irmã está acima de qualquer suspeita! Família é família, ora bolas!

E **Dagmar obstinada**:

- Meu pai, gosto muito de Alicinha. É uma pequena ótima, formidável e outros bichos. Mas intimidade de irmã bonita com cunhado, não! Nunca! (p.133-134 grifos nossos)

No trecho acima, através das expressões sublinhadas, verifica-se utilização da linguagem coloquial. Na expressão “Dagmar obstinada”, o adjetivo denota a presença próxima do narrador onisciente, que consegue analisar até o tom de voz da personagem. No final da quinta parte, temos a assertiva de Geraldo a respeito de Alicinha, com uma constatação irônica – “**Não há mulher mais bonita que uma cunhada bonita!**” (p.135), que nos faz prever a formação de um triângulo amoroso e a possível traição.

O clímax acontece na penúltima parte, com o subtítulo “Sonsa”, quando Alicinha revela para Geraldo que não é mais criança, aproximando-se dele com palavras e gestos sensuais.

No dia seguinte, Alicinha passa por ele e **pisca o olho**: “Deixei de ser criança! Já não sou mais criança!”. Isso poderia significar pouco ou muito. **De qualquer forma, desconcertado, ele chegou a transpirar. Mais dois ou três dias**, e Alicinha vai procurá-lo no escritório. Senta-se a seu lado; diz: “Você tem medo de mim?”. O pobre-diabo gaguejou: “Por quê?”. E ela, **com um olhar intenso, não de criança, mas de mulher**: “**Tem, sim, tem!**”. Parece divertida. E, subitamente, séria, ergueu-se e aproxima-se. Estavam no gabinete de Geraldo. Alicinha inclina-se e pede:

- Um beijo. (p.135-grifos nossos)

Nesse trecho a personagem Alicinha, a **sonsa**, a dissimulada, passa a ter uma postura mais provocante e sensual, e, mais uma vez, observa-se a onisciência do narrador focalizador que enxerga até mesmo o que se passa dentro da cabeça da personagem. Constatamos também outra característica do conto que é a síntese dramática, com a marcação de tempo condensado.

No parágrafo seguinte, verifica-se a chantagem de Alicinha para conseguir seu intento. Esse trecho encerra também o alarme para o desfecho e o tema do conto.

Antes de sair, ela diria: “Você é meu também!”. E o ameaçou, segura de si e da própria maldade: **Vou te avisando: se começares com coisa, eu direi a todo mundo que houve o diabo entre nós!**. Geraldo arriou na cadeira; uivou:

- **Demônio! Demônio!** (p.136 - grifos nossos)

Na sétima e última parte, com o título O Beijo, logo no início, temos a síntese dramática, sem detalhes e pouca narração porque o narrador vai direto para o desfecho:

[...] Até que, uma tarde, entra numa delegacia; soluçando, anuncia: **Acabei de matar minha cunhada**, Alice de tal, num lugar assim, assim”.(p.136 - grifos nossos)

O final, nada convencional, totalmente inesperado, demonstra a reação também inesperada da personagem Dagmar: neurótica, insegura e louca.

[...] **Avançou, apanhou entre as mãos o rosto do noivo e o beijou na boca, com loucura**. Foi agarrada, arrastada. Debatia-se nos braços dos investigadores.

Gritava:

- Oh!, graças! Graças! (p.136 - grifos nossos)

Como a narrativa é muito breve e as ações se sucedem pontual e rapidamente, o leitor não tem espaço para preencher os vazios do texto e é apanhado de surpresa pelo desfecho agressivo e até mesmo grotesco.

Diante dessas observações, podemos classificar *Diabólica* como um conto realista, em que estão presentes o trágico e o grotesco.

Por isso, é necessário recorrermos a considerações gerais sobre a tragédia, desde a época clássica até à contemporaneidade.

Tragédia é um gênero teatral baseado na apresentação, em geral solene, da trajetória penosa e do destino inexorável de determinado herói ou protagonista. Sua origem remonta à antiguidade clássica.

Segundo Aristóteles, primeiro teórico da tragédia:

Tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções. (Poética - VI, p. 26)

A estética de Aristóteles aponta os dois conceitos que definem o gênero: a mimese, ou imitação da palavra e do gesto, que para ser eficaz deve despertar no público os sentimentos de terror e piedade, e a catarse, efeito moral e purificador que proporciona o alívio desses sentimentos.

Na tragédia se expressa o conflito entre a vontade humana, por um lado, e os desígnios inelutáveis do destino, por outro. A rigor, o termo só se aplica à tragédia grega ou clássica, cuja origem se confunde com a do próprio teatro, mas por analogia é tradicionalmente estendido à literatura dramática de várias épocas, em que conflitos semelhantes são tratados. A tragédia surgiu na Grécia no final do século VI a.C. e esgotou-se em seu sentido genuíno em menos de cem anos. Assim, quando no século IV Aristóteles formulou, na Poética, sua teoria da tragédia: o pensamento filosófico estava plenamente estabelecido e a tragédia não tinha mais lugar. Sucedeu historicamente à epopéia e à poesia lírica e se extinguiu com o advento da filosofia.

As tragédias eram apresentadas ao público nas grandes festas dionisíacas, festivais realizados em Atenas a partir do século VI a.C. por iniciativa do tirano Pisístrato. Téspis é tido como o primeiro tragediógrafo, pois a ele se atribui a dramatização dos ditirambos, poemas narrativos cantados por um coro. O corifeu, integrante destacado do coro, teria passado a dramatizar os versos que cantava e a esboçar um diálogo com os demais integrantes.

Ésquilo, primeiro poeta trágico clássico do qual se conhecem várias obras completas, manteve o predomínio do coro, mas

introduziu um segundo ator além do Corifeu, o que reforçou a dramatização. Sófocles, no século V, escreveu diálogos para um terceiro ator que, como os outros dois, podia desempenhar vários papéis mediante o tradicional recurso das máscaras. A sobriedade e a grandeza das tragédias de Ésquilo e Sófocles foram atenuadas na obra de Eurípides, o terceiro dos grandes trágicos clássicos, em favor da maior humanização dos personagens. A partir do século IV a.C., a tragédia grega, já despojada de sua função catártica, tornou-se retórica e sobrecarregada, como sucederia mais tarde também com a tragédia romana, representada por autores como Lívio Andrônico e Sêneca.

Enquanto Ésquilo, apresentava invariavelmente os seus heróis submetidos às leis da fatalidade, esboçadas por deuses implacáveis, Sófocles, que o sucedeu no gosto do público ateniense, procurou traçar um cenário diferente para a ação de suas personagens: o destino de seus heróis deriva do caráter deles e não de um determinismo fatalista.

As tragédias tebanas, de onde destacamos a trilogia tebana¹ composta por três peças de Sófocles: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona, inovaram por deslocar o movimento das ações para a vontade humana e não mais para as articulações divinas.

Nelson Rodrigues, desde a sua primeira peça, *A mulher sem pecado*², até a última *A Serpente*³, suscitou as mais diferentes reações críticas à sua produção: elogios, críticas, vaias, aplausos, apoio e censura. Por abordar e expor os traumas morais e sexuais da classe média, quase que exclusivamente a carioca, o autor tornou-se uma figura polêmica: e a censura, do Estado e da sociedade, condenou seus textos a um julgamento moral e não os apreciou segundo o seu valor estético. Sendo assim, a proposta deste capítulo consiste em cruzar o conto *Diabólica* que compõe o ciclo da coluna *A Vida Como Ela É...* – as *Tragédias Cariocas*, com textos clássicos da Tragédia Grega, especificamente a *Trilogia Tebana*, mostrando que os temas abordados na composição rodrigueana (traição, adultério e morte violenta), acompanham a humanidade desde os primórdios.

Os elementos básicos que compunham a tragédia, na sua estrutura, eram: o coro, o corifeu, os atores, o prólogo, o párodo,

os episódios ou partes, o êxodo ou epílogo, as catástrofes, as cenas patéticas, agón ou cenas de enfrentamento, anagnórisis, o presságio, a traição e a morte. Os que se mostram presentes na transcodificação do conto de Nelson Rodrigues para a TV (*O Anjo*) e para o cinema (*Diabólica*) são:

Coro: composto por doze ou quinze elementos, os coreutas. Após entrarem na orquestra, a área de dança no teatro, cantam e dançam nesse espaço.

O coro trágico quase não participa da ação, limitando-se apenas a comentá-la e expressando compaixão ou outros sentimentos pelas personagens. No conto, o papel do coro é exercido pelo narrador que está contando a história como observador, não tendo participação na intriga como personagem. Mas no seu papel de narrador heterodiegético (aquele que não participa da narrativa dos acontecimentos) e onisciente (aquele que conhece tudo) muitas vezes revela a sua intrusão, principalmente quando exerce também o papel de focalizador e o foco de visão se funde com o da narração, e o narrador se inclui dentro da cena do conflito, muito próximo das personagens.

Na adaptação do conto para a TV – com a mudança do título de *Diabólica* para *O Anjo* – o papel do coro da tragédia é desenvolvido “in off”, que é fiel ao texto original, com acréscimo de algumas expressões para melhor entendimento do telespectador. Já na adaptação para o cinema não existe a figura do narrador heterodiegético e onisciente. Como a narrativa é estruturada “a fine”, o protagonista exerce também o papel de narrador homodiegético e autodiegético (protagonista-narrador conta a sua história).

Atores: representam deuses ou heróis. São em número muito reduzido. Seu número sobe para dois e em seguida três, mantendo-se nesse patamar, mas podemos observar que a estruturação dos diálogos nas tragédias tende a se concentrar em dois atores apenas, sendo raras as cenas que apresentam um verdadeiro diálogo a três. É no diálogo entre atores que se concentra quase a totalidade da ação dramática. No conto os atores equivalem a personagens, que são reduzidas em número: três personagens principais a formarem um triângulo amoroso e duas secundárias a cumprirem um papel

familiar e social. O mesmo acontece na transcodificação para a televisão. Até mesmo os nomes das personagens permanecem.

Já na adaptação cinematográfica notamos que algumas personagens foram acrescentadas, inclusive com direito a diálogos (discursos diretos) e considerações pessoais a respeito do desfecho.

Na estruturação formal, a tragédia contém como partes principais: prólogo, párodo, episódios ou partes e o êxodo ou epílogo. Já nas transcodificações, temos:

Prólogo: É a primeira cena antes da entrada do coro ou antes da primeira intervenção do coro. Trata-se de uma narrativa preliminar que visava introduzir o tema. Pode estar ou não presente.

No conto, o prólogo equivale à primeira parte ou cena, sem nome, introduzida pelo narrador e seguida pelos diálogos das personagens principais. De modo fiel ocorre com a adaptação do conto para o minidrama na televisão. No cinema há uma nova estruturação, como já foi observado.

Episódios ou partes: são cenas no palco, entre os cantos corais, sejam estásimos (cantos e danças do coro na orquestra que separam os episódios) ou diálogos líricos, em que participa no mínimo um ator. Podiam variar de número e importância. Além dos atores, podem participar figurantes também. O figurante distingue-se do ator por não possuir falas.

As partes ou episódios no conto são cenas explícitas para o receptor-leitor. Nas adaptações para a televisão e para o cinema também existem as partes, porém não explicitadas nem fragmentadas como no conto. Os episódios estão implícitos, tornando-se verificáveis as estruturas para quem leu o conto, porém imperceptíveis para o simples espectador.

Êxodo ou epílogo: Inicialmente, como indica o seu nome, era simplesmente a saída do coro cantando e dançando ao final da peça. Posteriormente, com a diminuição gradual do papel do coro, passou a ser a última cena depois do último estásimo e que termina o drama. Poderia haver nesta última cena uma fala final de um deus que seria o epílogo.

No conto e no minidrama, o epílogo é marcado pela cena de Dagmar, fora de si, invadindo a delegacia e gritando, ao agarrar o rosto do noivo e beijá-lo: *Oh! Graças! Graças! Finalmente! Graças!*

Na adaptação para o cinema, o epílogo é um segundo desfecho em relação ao conto original.

Quando, na delegacia, o pai chama Dagmar de “sem vergonha”, a mãe interrompe-o e revela que a “sem vergonha” é ela, porque ela tem um amante que é o verdadeiro pai de Alicinha.

Por sua recorrência, algumas cenas se destacam nas tragédias gregas e são tão típicas do gênero quanto é uma cena de perseguição em um filme de ação. São elas: as catástrofes, as cenas patéticas, agón ou cenas de enfrentamento e anagnórisis ou cenas de reconhecimento, todas presentes na adaptação para a televisão e para o cinema.

As **Catástrofes** são cenas de violência, em geral oculta dos olhos da platéia e narrada posteriormente por um ator.

No conto em estudo as cenas de violência são ocultas, o leitor não toma conhecimento da violência ocorrida na morte de Alicinha, a não ser que ela foi morta em algum lugar não identificado por uma punhalada nas costas, por meio do processo narrativo, após os acontecimentos. Nas adaptações, o local é delimitado: no minidrama o lugar do homicídio, por estrangulamento, é a casa da vítima; no filme o local é um “quarto de encontros”, o que atualmente seria um Motel, e a forma de violência também é o estrangulamento.

Cenas patéticas: cenas de explicitação de sofrimento, dor, em cena. A cena patética só aparece na adaptação do conto para o cinema, na revelação do segundo epílogo.

Agón ou cenas de enfrentamento: cenas onde, por ações ou por palavras entre personagens, se explicita o conflito trágico no palco.

Existe no conto e nas suas adaptações, quando após o primeiro relacionamento sexual entre Alicinha e Geraldo, ela o ameaça: “Vou te avisando: se começares com coisa, eu direi a todo mundo que houve o diabo entre nós!” (p. 136).

Anagnórisis ou cenas de reconhecimento: é a passagem da ignorância para o conhecimento. Uma personagem descobre-se parente, amigo ou inimigo de outro. Pode ser também a descoberta de algo que se fez ou não. As personagens tomam consciência de algo, que não é trivial, mas significativo para o seu destino. Observamos sua existência em ambas as adaptações. No cinema,

a revelação da mãe sobre ter um amante, que é o pai de Alicinha. Na televisão, o momento em que Dagmar declara sua irmã Alicinha como uma suposta rival. “– Meu pai, gosto muito de Alicinha. É uma pequena ótima, formidável e outros bichos. Mas intimidade de irmã bonita com cunhado, não! Nunca!” (p. 134)

Também constituem elementos do trágico o **presságio** (intuição ou sinal), a **traição** e a **morte**.

O presságio é um fato a partir do qual se supõe que ocorrerá um evento não relacionado a ele, ou seja, o que se costuma chamar de sinal.

No conto *Diabólica*, temos o “sinal”, o “presságio” logo no início da narrativa, conforme podemos observar : “Na noite do pedido oficial, Dagmar, de braço com o noivo, foi até a janela, que se abria para o jardim. Então, com uma tristeza involuntária, uma espécie de presságio, suspirou”(p. 132) .

Esse “presságio” funciona como índice, para o leitor, de que algum acontecimento funesto, envolvendo as três personagens principais ocorrerá; é o caso da traição que, nas obras de Nelson Rodrigues são mais de cunho erótico e moral.

Com relação às traições de cunho amoroso, na trilogia tebana há somente dois momentos que podem ser considerados casos de traição por amor, e não propriamente amorosa: o primeiro, quando Antígona abandona Tebas, sua pátria, para acompanhar o pai/irmão; o segundo, ao desobedecer às ordens de Creonte e fazer os ritos funerais do irmão, Polínice. No texto rodrigueano, entretanto, as traições possuem cunho mais sensual, respondem aos apelos do corpo e transcorrem dentro de um grupo fechado, uma família reduzida aos seus membros e uma ou outra pessoa de fora. Em *Diabólica*, as personagens cometem traições dentro do gueto familiar - Alicinha, a irmã caçula de treze anos, trai a irmã, Dagmar, com o futuro cunhado Geraldo. Isso ocorre tanto no conto como em suas adaptações para a televisão e para o cinema.

Concebida esteticamente de maneiras distintas nos diferentes contextos de produção, a morte foi trabalhada por Sófocles e por Nelson Rodrigues como o alívio contra todos os pesadelos da vida. Sófocles trabalhou a morte na perspectiva de solução aos erros cometidos pelos mortais, contra seus iguais e contra os deuses, como forma de pagar pela desobediência e rebeldia. Ela surge

como a grande redentora dos males praticados pelos humanos porque não é representada apenas pelos mortos, mas por todos os que sofrem. Suas penas são diferentes tipos de morte e elas aparecem fartamente tanto no texto de Sófocles quanto no de Nelson Rodrigues. Assim, além das mortes físicas temos várias outras representadas pelos castigos sofridos pelas personagens. Na trilogia tebana, a cegueira de Édipo, o vagar de Antígona acompanhando o pai/irmão, o desespero de Creonte após a morte do filho e da esposa. No conto *Diabólica*, o ciúme obsessivo de Dagmar em relação a sua irmã caçula Alicinha e seu noivo Geraldo. O sentimento de amor e ódio que Geraldo nutre por Alicinha, sua futura cunhada, levando-o ao ápice da loucura. A solidão de Dagmar ao saber que o noivo matou a irmã e vai ser preso. No filme, a desunião familiar com a revelação da mãe: a morte da família.

O castigo e a morte, que é uma forma de castigo, são os meios através dos quais as personagens expiam suas culpas, não como um recurso para dar o fim inevitável à vida, mas como instrumento de vingança e penalidade, quase sempre de forma horrível e grotesca. Carrega, portanto, em si a tragédia e são fartos os exemplos de castigos e mortes que acontecem na trilogia tebana e em *Diabólica*. Nos textos de Sófocles, Laio é assassinado pelo próprio filho, supostamente em consequência da maldição lançada por Pélops por ter tido seu filho, Crisipo, raptado por Laio que nutria uma paixão mórbida pelo rapaz; Etéocles e Polinice matam-se na disputa pelo poder; Antígona é condenada a morrer trancada em uma caverna; Hêmon e Eurídice suicidam-se. No texto de Nelson Rodrigues, Geraldo, não suportando mais viver o intenso triângulo amoroso e cansado de se render aos caprichos de sua cunhada e amante, Alicinha mata-a e entrega-se à polícia. Geraldo e Dagmar, de certa forma, também morrem para a vida, ele por ter que viver atrás das grades, ela por ficar imersa em solidão, abandono e frustração.

Por exercer, simultaneamente, fascínio e medo, repulsa e atração, e trazer em si uma aura de mistério, a morte é um componente essencial da tragédia. As composições de Sófocles e de Nelson Rodrigues souberam trabalhar com tal tema e, por

isso, os autores receberam o reconhecimento do público. Com recepções distintas, obviamente, mas sempre lembrados.

O universo rodrigueano, seja no conto, no romance ou no teatro, é trágico quando o identificamos pelas vicissitudes do desmoronamento moral; é épico, ao expressar a procura ou a revelação de um sentimento secreto, às vezes íntimo e monstruoso, às vezes alheio e heróico; mas acima de tudo é um drama lírico, poético, que talvez não seja melhor compreendido por tratar o autor de desconstruir a nossa dor, distribuí-la com outros, codificá-la com os mais sofisticados processos psicológicos identificados em manias, angústias, traumas, revoltas, taras, obsessões. A construção do herói homem e seus problemas é individual e ao mesmo tempo universal, porque o leitor / o espectador se vê sintonizado, ao menos parcialmente, com os conflitos das personagens. Nas atitudes e ações de cada personagem nos sentimos também partícipes da dualidade antitética vício x virtude, bem x mal, anjo x demônio, santo x canalha, conflitos próprios do ser humano. Deste modo, se resumem as personagens de Nelson Rodrigues: o homem (o pai, o marido, o noivo, o amante); a mulher (a mãe, a esposa, a filha, a adúltera, a prostituta); o amor (o pêndulo da fidelidade, suas tentações) e, por trás de tudo, a imensa solidão humana e a hipocrisia social.

Tragédias cariocas: uma linguagem inovadora

Segundo a jornalista Cristina Brandão as tragédias cariocas, ora denominadas tragédias de costumes (*Perdoa-me por me Traíres*), ora divina comédia (*Os Sete Gatinhos*), ora obsessão (*Toda Nudez Será Castigada*), ora simplesmente peça (*A Serpente*) retratam os conflitos cotidianos do Rio de Janeiro. Nelson Rodrigues passou a escrevê-las em razão da familiaridade cada vez maior com os temas explorados, com o sucesso na imprensa, com a coluna *A Vida Como Ela É...* em que narrava uma história em forma de conto ou crônica do dia-a-dia da sociedade carioca dos anos 50, na maioria envolvendo o seu tema favorito: traição e adultério. Nessas histórias experimentava personagens que mais tarde desenvolvia no seu teatro (*A Falecida*, *Boca de Ouro* ou *Beijo no*

Asfalto). Os contos audaciosos de *A Vida Como Ela É...* popularizavam Nelson Rodrigues, pois a coluna do jornal *Última Hora* era lida até por passageiros nos habituais lotações. Diríamos que a ficção jornalística fundamentaria, de certa forma, suas tragédias cariocas iniciadas em 1953.

Nelson Rodrigues estava criando um teatro inovador, com uma linguagem coloquial e uma estética popular que chegou a surpreender os críticos, como afirma Sábato Magaldi:

Formado na estética da sobriedade européia, eu não admitia os extravasamentos. Para mim, de mau gosto. Custei a incorporar os excessos tropicais. Hoje estou convencido de que o melodramático dos textos rodrigueanos corresponde à permanência de uma estética popular que vai da oratória e da frase feita, à chanchada. Aliás, Nelson jamais repudiou o mau gosto [...] Por meio da linguagem límpida, sucinta, vibrátil e da capacidade de expor os desvãos menos confessáveis de suas personagens, Nelson abriu caminho para todos os dramaturgos surgidos nas últimas décadas [...] (1992, p.16).

Assim como Martins Pena, França Junior, Arthur Azevedo, e Oswald de Andrade, contribuíram para a inovação teatral do século XX, Nelson Rodrigues é também unanimemente considerado um desbravador, pelo conjunto de sua obra, pois renovou a dramaturgia brasileira. Retomando incessantemente os mesmos temas, ele traçou um painel da classe média burguesa, e lidou com vários planos de cena, inaugurando a simultaneidade temporal e de ação no teatro brasileiro, imprimindo técnicas variadas de corte e ritmo. Sobre esse aspecto Sábato Magaldi comenta:

Quando nossas peças, em geral, se passavam nas sala de visitas, numa reminiscência empobrecedora do teatro de costumes, Vestido de Noiva veio rasgar a superfície da consciência para apreender os processos do subconsciente, incorporando por fim a dramaturgia nacional os modernos padrões de ficção. (Apud Campedelli, 1995, p. 24)

Além de interseccionar tempos diferentes, mesclando o presente com o passado e ainda explorando o passado remoto, valendo-se de séries de “flashbacks”, que tornaram as montagens

de suas peças bastante ricas, Nelson Rodrigues utilizou a multiplicidade de ações em diferentes espaços.

A exploração do inconsciente também foi incorporada à sua dramaturgia. O seu teatro trabalha o conteúdo mais primitivo e comum aos homens: o conteúdo impulsivo. Conforme explica Maria Helena Pires Martins:

O universo que daí resulta só pode ser patológico, uma vez que o ego não encontra caminhos aceitáveis para a satisfação do id e que seus personagens se fixam em determinadas etapas do desenvolvimento da personalidade, sem conseguir elaborá-las ou ultrapassá-las. Cria, pois, um teatro extremamente desagradável, que trata dos desejos inconscientes, dos conflitos não resolvidos, enfim do nosso eu mais profundo. (Apud Campedelli, 1995, p. 24)

Nelson Rodrigues também criou personagens sempre muito radicais e contundentes. Seus tipos são quase caricaturas, isto é, são quase sempre exploradas a partir de uma qualidade, ou uma virtude, ou de um defeito. Nesse sentido, tornam-se personagens exemplares, na medida em que são criadas para enfatizar alguma coisa.

Em suas tragédias cariocas, Nelson Rodrigues revela um estilo vigoroso, com frases curtas, incisivas, incorpora o diálogo rápido e direto, uma linguagem que não era corrente na dramaturgia da época. A fala curta, incisiva, colhida da realidade trazia para o teatro a espontaneidade das ruas, derrotando o gosto filosofante e de conceitos, próprios da construção verbal do teatro tradicional. Ao escrever sobre o teatro de Nelson Rodrigues, Pompeu de Souza salienta que a autenticidade do dramaturgo reside na captação da fala comum, que lhe permitiu: "*Compor obras tão altas, no mais nobre dos gêneros teatrais - a tragédia - com as formas lingüísticas, muitas vezes, as mais plebéias e, contudo, de uma beleza não raro incomparável*".(1992, p. 65).

Assim como a literatura pode levar-nos a pensar sobre a sociedade, a televisão também tem essa capacidade. Podemos afirmar que ela traz elementos para pensar as relações sociais, pois através dela vêem-se representados traços que as caracterizam, como a cordialidade, o *jeitinho brasileiro*, a valorização do corpo,

as paixões pelo carnaval e pelo futebol, entre outros aspectos, que ressaltam a inserção de seus produtores numa teia de relações sociais que caracterizam o país, e a internalização de valores que acabam aparecendo na elaboração dos programas.

O sociólogo Bourdieu (1996, 1997) defende o estudo das relações entre a produção cultural e a sociedade, não somente na obra *As regras da Arte*, como também em *Sobre a televisão*. No campo sociológico os programas televisivos podem ser considerados produto cultural, só que com especificidades próprias, entre as quais destacamos a possibilidade de um maior alcance de público. Observamos, com essas considerações de Bourdieu, que existe relação intrínseca entre produção, veículo de comunicação, produto e público consumidor.

A visão rodrigueana sobre a TV brasileira

Para Nelson Rodrigues, a unanimidade contra a TV não era burra – era irreal e hipócrita. Certas coisas, segundo ele, um grã-fino só ousaria revelar num terreno baldio, à luz dos archotes, na presença solitária de uma cabra vadia. Outras não diria jamais, mesmo em solo seguro. Por exemplo: o grã-fino que assistia as novelas *O Direito de nascer*, *Sheik de Agadir*, *Os Irmãos Coragem*, que não perdia um programa de Dercy Gonçalves, do Chacrinha, do Raul Longras, só admitiria que gostava de televisão ao médium, depois de morto (Rodrigues, 1996, p. 234). A condição social de “pequeno burguês” – “sem nenhum laivo de grã-finismo” ou “pose de intelectual” (Nelson gostava de apresentar-se como um *intuitivo*) – lhe dava, em contrapartida, “descaro bastante” para confessar de peito aberto não só que assistia à televisão brasileira, como gostava dela, com todo o seu tão característico e discutido mau gosto (Rodrigues, 1996, p. 225).

Quando já fazia parte da história da televisão brasileira, Nelson Rodrigues se manifestou, de forma enfática, em sua defesa. Ele estava solidamente convicto de que o veículo que conhecia tão bem era – e deveria ser – um reflexo do *gosto popular*, das preferências da *massa ignara*. Ao contrário do ministro Hygino Corsetti e de tantas outras autoridades governamentais e

intelectuais, ele não via problema algum, inclusive, em utilizar o Ibope como sismógrafo dos anseios da audiência: “[...] Essas pesquisas são imprescindíveis. Eu diria mesmo que o pior cego é o que não vê a utilidade de tais pesquisas. (Foi, naturalmente, um lapso de sua excelência)” (Rodrigues, 1996, p. 233).

Quando o assunto era televisão, Nelson se indispunha, pois, com gente de todas as divisões ideológicas. Sua perspectiva crítica diferia das posições tradicionais a respeito do papel e da influência da mídia moderna.

Nelson Rodrigues concordava que a televisão brasileira era de um mau gosto profundo, reflexo, por sua vez, do mau gosto da multidão insensível ou refratária à Cultura; não via, porém, nenhum *mal* nisso – seja do ponto de vista moral, político ou estético. Ele reagiu, com veemência, por exemplo, contra a “ditadura do Juizado de Menores” que escorraçara as novelas do horário nobre para as onze horas da noite. Do ponto de vista psicológico – argumentou – era uma asneira imaginar que os folhetins pudessem produzir “uma geração de perigosíssimos *gangsters juvenis*”. Pelo contrário: o efeito catártico lhes conferia o salutar papel de higienizador mental. Do ponto de vista estético, ironizou que chegava a ser “sublime” a idéia de impor o bom gosto “a pauladas”. O pior é que os “assassinos da telenovela” estavam apenas começando a agir; como uma coisa puxa a outra, não tardaria para que as marchas e os sambas fossem igualmente expulsos do horário nobre (Rodrigues, 1996, p. 47-48).

Do ponto de vista político, Nelson atribuía à dificuldade de respeitar e compreender o *gosto popular* (Chacrinha, escola de samba, Fla-Flu, sexo) uma das principais razões do fracasso das esquerdas no Brasil, mais solitárias, mais insuladas do que um Robinson Crusóe sem radinho de pilha (Rodrigues, 1993, p. 120).

Leitor de Ponson du Terrail, Eugène Sue, Michel Zevaco, Xavier de Montepin, Alexandre Dumas pai; autor de *Meu destino é pecar*, *Escravas do amor*, entre outros folhetins assinados com o pseudônimo de Suzana Flag ou Myrna, Nelson Rodrigues não manifestava grande entusiasmo pela *modernização* da telenovela empreendida (a contragosto ou não) por Dias Gomes e outros autores com ambições revolucionárias

no plano político e/ou estético. No seu entender, a televisão (como, de resto, toda a indústria cultural) era sinônimo de diversão, passatempo, fortes emoções e é só.

Vestido de Noiva: um clássico da televisão

No início dos anos 70, a TV Cultura flertava com o teleteatro e iniciou em 1974, o seu Teatro 2, com a estimulante presença de diretores como Fernando Faro, Antônio Abujamra, Cassiano Gabus Mendes e Antunes Filho. A idéia inicial era a de realizarem adaptações de textos literários para a TV e estava fundamentada em orientação de cunho cultural, que de resto, já era a orientação geral da TV Educativa . Pensava-se em levar ao conhecimento do público obras culturalmente importantes graças ao seu valor artístico, e sobretudo pelo fato de arrancar do esquecimento textos fundamentais do teatro brasileiro e levá-los a público numeroso.

Dentre esses tesouros gravados em videotape, que em 1977 somavam aproximadamente oitenta telepeças, poucas coisas restaram, nos arquivos da TV Cultura e tornaram-se inviáveis para a retransmissão devido às limitações técnicas. O único teleteatro possível foi, felizmente, o *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, adaptado e dirigido por Antunes Filho, e que foi ao ar no dia 28 de dezembro de 1974, para comemorar o aniversário da encenação revolucionária da peça que alterou radicalmente todos os conceitos e formas do teatro brasileiro. Assim, Antunes Filho conseguiu realizar o momento mais sério e criativo que a televisão já teve, tornando *Vestido de Noiva* uma espécie de clássico.

As possibilidades dos textos dramáticos adaptados para a televisão são múltiplas. Desde o texto de partida ao veículo de chegada, ou seja, a tradução intersemiótica de uma obra pode gerar um re-criador, um teledramaturgo que ofereça, à grande audiência de TV, uma oportunidade única de ver uma grande obra dramática . O teatro, até então restrito a uma platéia reduzida, seria ampliado para um público numeroso através do teleteatro. O teatro representa, na televisão, um papel que não deve ser negligenciado, pois todo um público só verá o teatro sob a forma de uma retransmissão, de uma gravação ou de um teleteatro.

Ao reportarmo-nos à televisão feita nos anos 70, acreditamos estar diante de uma experiência histórica de teleteatro. Antunes Filho fez para a televisão brasileira uma nova leitura da obra rodrigueana e, com ela, atingiu momentos antológicos na carreira dos nossos teleteatros, conseguindo realizar um dos momentos mais sérios e criativos que a ficção já teve no Brasil.

A qualidade em televisão passa, sem dúvida, pela difusão ampla de obras universais que vêm sendo transmitidas desde os tempos das suntuosas e caras “adaptações” de clássicos da literatura ou do teatro.

Um breve histórico das minisséries globais

De acordo com os dados coletados através de pesquisas, foi em meados da década de 80 que a Rede Globo inaugurou esse novo formato de programa – as minisséries. Semelhante às novelas, só que mais curtas, geralmente suas produções demandam custos muito altos. Elas são exibidas depois das 22 horas, e é nesse horário que a emissora investe em novas tecnologias, como por exemplo, o uso da filmagem em película (recurso de filmagem cinematográfica). Ao todo, já foram produzidas oitenta e sete minisséries.

Vale ressaltar que das minisséries produzidas de 1984 até janeiro de 2005, trinta e três foram feitas tendo por base textos literários, a maioria de autores do século XX. Importa observar que entre os autores mais adaptados encontram-se alguns considerados como clássicos da nossa literatura contemporânea.

Jorge Amado, com o qual a Rede Globo mais trabalhou, teve quatro obras adaptadas: *Tenda dos Milagres*, produzida em 1985; *Tereza Batista*, feito pela emissora em 1990; *Dona Flor e seus dois maridos*, exibida em 1998 e *Pastores da Noite* em 2002. O segundo escritor mais adaptado foi Nelson Rodrigues, com três trabalhos: *Meu destino é pecar*, que foi a segunda minissérie adaptada pelo canal de televisão, em 1984; *Engraçadinha*, feita em 1995 e *A Vida Como Ela É...*, em 1996, com quarenta episódios exibidos no programa dominical Fantástico. Os outros dois autores nacionais mais de uma vez adaptados são: Érico Veríssimo com *O*

Tempo e o Vento em 1985 e *Incidente em Antares* no ano de 1994 e Dias Gomes, com *O Pagador de Promessas* em 1988, que anteriormente havia sido adaptado para o cinema, e *Decadência*, exibida em 1995.

Com exceção do argentino Mempo Giardinelli, que teve a obra *Luna Caliente* resgatada e transformada em minissérie em dezembro de 1999, e de *Eça de Queirós*, autor português duas vezes adaptado – primeiro, com *O Primo Basílio* em 1988, e em 2001 com *Os Maias* - as outras vinte e oito produções foram baseadas em autores brasileiros. De certa forma é possível perceber que há uma preferência por títulos nacionais e autores conhecidos do grande público. Além deste fato, dos vinte e um autores adaptados, dez são imortais da Academia Brasileira de Letras.

Depois de levantar esses dados a respeito das minisséries, percebemos que a presença do gênero melodramático nessa indústria de contar histórias, na qual se especializou a Rede Globo de Televisão, sempre foi significativamente enfatizado. No entanto, parece evidente que, diferente das telenovelas que abordam preferencialmente contextos muito próximos do cotidiano, as minisséries são a especialização de uma nova forma de recontar a história do nosso país. Ao se apropriar de autores que, de certa forma, retratam a realidade nacional através de seus livros, a emissora vem ao longo desses vinte e um anos proporcionando ao grande público lembrar alguns momentos históricos da nossa sociedade. Houve, desde o início, uma tendência em reproduzir nas narrativas um clima capaz de mobilizar os telespectadores, criando uma atmosfera de realismo convincente, que de alguma forma se utiliza de dramas individuais para retratar os contextos nacionais.

Outro aspecto a ser considerado é que, mesmo em casos de fracasso de audiência, como ocorreu com a minissérie *Os Maias*, problemas de produção não impediram a grande vendagem de alguns livros adaptados. Reconhecemos que a dramaturgia televisiva inspirada na literatura tem o mérito de movimentar as livrarias. No mês em que a minissérie *Agosto* foi exibida, no ano de 1993, o livro de Rubem Fonseca teve mais de trinta mil exemplares vendidos. No caso do romance *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, lançado em 1992, foram vendidos

cinco mil exemplares até maio de 94, quando a minissérie estreou. Durante o programa, a vendagem dobrou. O sucesso da minissérie *A Muralha* impulsionou a venda dos livros, mais de 18 mil exemplares do romance de Dinah Silveira, que há muito estava fora de catálogo, foram comprados no mês de janeiro em 2000. Outro exemplo desta influência marcante é que as produções da Rede Globo exercem sobre o mercado editorial está relacionado ao sucesso repentino em torno do livro *A Casa das Sete Mulheres*, da autora Letícia Wierzchowski. Lançado em abril de 2002, tinham sido vendidos, até a estréia da minissérie, treze mil exemplares. Após chegar à TV, ultrapassaram os trinta mil em três semanas.

A minissérie a *Vida Como Ela É...: O Anjo*

Nelson Rodrigues sempre provocou controvérsias e polêmicas com suas histórias obsessivas e fortes, de estilo contundente. Os episódios de *Vida Como Ela É...* foram baseados nos contos que Nelson publicou por anos na imprensa carioca.



São adaptações assinadas pelo roteirista Euclides Marinho e pelo diretor Daniel Filho. A atmosfera dos anos 50, típica das histórias de Nelson, está presente na minissérie, que foi registrada em película cinematográfica, apresentada no período de maio a dezembro de 1996 pela TV Globo. Como em um grupo de teatro de repertório, alguns atores e atrizes participam da maioria das histórias. Foram adaptados 40 contos (*O Monstro*, *A Divina Comédia*, *Quem Morre Descansa*, *O Grande*

Viuvo, *O Gagá*, *O Homem Fiel*, *A Grande Pequena*, *O Decote*, *O Casal de Três*, *O Anjo* -cujo título original é *Diabólica* e também foi adaptada posteriormente para o cinema, *Gastrite*, *O Bonitão*, *Uma Senhora Honesta*, *Covardia*, *O Único Beijo*, *Fruto do Amor*, *Marido Fiel*, *Viúva Alegre*, *Enciumada*, *Cheque de Amor*, *O Pediatra*, *Delicado*, *Vontade de Amar*, *A Esbofeteadas*, *A Futura*

Sogra, O Homem Que Não Conhecera o Amor, Fome de Beijos, Sem Caráter, O Sacrilégio, Pai Por Dinheiro, Terezinha, A Curiosa, Amor Mercenário, A Desprezada, Boa Menina, Em Casa e na Rua, A Dama do Lotação - adaptada também para o cinema em 1978, *O Padrinho, Pacto de Amor e A Grande Mulher*), transformados em *quarenta* episódios, de doze minutos cada, exibidos no programa de variedades Fantástico que vai ao ar semanalmente. Vale ressaltar que esta forma de exibição de uma minissérie também foi inovadora.

Analisando a adaptação de *A Vida Como Ela É...*, notamos que os contos contêm os elementos centrais que a ficção televisional almeja, como narrativas intrincadas de acontecimentos, o melodrama. Já em relação à adaptação de obras literárias para o meio televisivo, Hélio Guimarães (2003) propõe que este é um espaço de grande debate e complexidade. A adaptação envolve diversos elementos como co-autoria, fidedignidade, identificação entre público e produto televisivo, atualização de obras etc.

Em nome de uma adaptação fidedigna, este episódio da minissérie foi praticamente o conto *ipsis literis*, mas não conseguiu transferir a “atmosfera do texto rodrigueano” para a narrativa televisiva. As personagens são dotadas de uma “certa leveza”, incomum, uma vez que, Nelson Rodrigues gostava de abusar de suas características tanto psicológicas como físicas. Observamos também que os recursos que poderiam enriquecer a narrativa foram pouco explorados, tais como, vários planos de cena, a exploração do inconsciente das personagens, *flashback* entre outros.

Entretanto, ressaltamos que os episódios da minissérie *A Vida Como Ela É...*, inseridos no programa Fantástico, representam “o momento de descanso” para o telespectador, isto é, funcionam na TV como a crônica funciona no jornal. Na televisão, a narrativa de Nelson Rodrigues passa a ser crônica, enquanto no cinema vai ser conto. O contexto do filme é ele mesmo, por isso o trágico fica mais evidente. Talvez seja essa a razão porque na televisão ocorra maior superficialidade.



Cenas da minissérie: Geraldo e Dagmar na noite de noivado, ao lado a irmã Alicinha.

Segundo Hélio Guimarães(2003), a busca quase obsessiva pela adaptação fidedigna da obra – que deveria ser apenas “transportada” para a televisão – esquece uma dimensão constitutiva da própria experiência literária, que é a existência de múltiplas leituras possíveis, para além das figuras platônicas de uma “essência” ou de um sentido verdadeiro do texto. Logo, as adaptações de obras da literatura para a televisão que se prendem por demasia à suposta *fidelidade* ao texto escrito – como uma espécie de reverência ao sagrado cultural – correm sempre o risco de incompreensões e inadequações em virtude da transposição mecânica de um veículo a outro, realizada sem a devida atenção aos seus padrões internos.

A adaptação do conto *Diabólica*⁴, realizada por Euclides Marinho, é uma interpretação possível dentre tantas outras, além do que a obra literária quando passa para o meio televisivo torna-se um novo produto cultural. Como todo produto cultural, essa nova obra – veiculada em um meio de comunicação de massa – também apresenta uma pluralidade de interpretações, haja vista a heterogeneidade da recepção, podendo ser, portanto, tão crítica, bela e criativa quanto a obra que a originou.

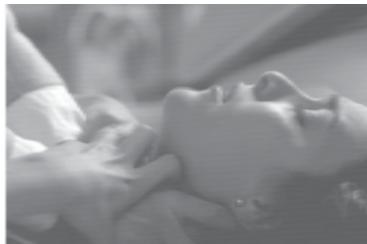
O argumento de Guimarães com relação às especificidades do meio televisivo é procedente e relevante. Nesse sentido, faz-se necessário explicitar quais são estas especificidades e o que seria o “padrão televisivo”.de funcionamento do campo televisivo e seus efeitos. A lógica de produção televisiva, promove, de acordo com

o autor, uma grande pressão pelo que é *extraordinário*, uma homogeneização da produção e uma falta de autonomia para seus produtores. Outro efeito ocasionado pelo índice de audiência é a pressão pela urgência, pela rapidez, pela velocidade. Esta pressão pelo comercial impõe-se também em outros campos por influência da televisão, principalmente no campo artístico pela lista de *best-sellers*.

Ainda sobre o padrão televisivo e sua lógica de funcionamento, Sodré e Paiva (2002) explicam que a televisão massiva caracteriza-se, desde o início, por um *ethos* de *praça pública* onde o grotesco é a categoria estética dominante, responsável pelo formato popularesco. O grotesco associa-se ao disforme, ao desvio da norma em relação a costumes ou convenções culturais. Esta categoria possui relação estreita com o que Bourdieu chama de *extra-ordinário* e provoca como reações típicas o riso cruel, o horror, o espanto e a repulsa. Nesse sentido, podemos afirmar que *O Anjo*, assim como todos os outros contos que compõem a minissérie, são perfeitos, adequados para a televisão.



Cena da minissérie: Alicinha seduzindo Geraldo



Cena da minissérie: Geraldo estrangulando Alicinha

Da televisão ao cinema: de anjo a diabólica

O teatro rodrigueano: inspiração no cinema

Mais de uma vez Nelson afirmou que distinguia em sua obra as “as ações simultâneas em tempos diferentes”, técnica lançada em *Vestido de Noiva* quando utiliza os planos da realidade,

da memória e da alucinação. Essa flexibilidade de linguagem é atribuída à influência do cinema:

O realismo cinematográfico, sobretudo depois que se passou a falar na tela, absorveu o diálogo espontâneo, natural, cotidiano sem prejuízo dos avanços dos cortes, das elipses dos flashbacks. O cinema tornou-se admirável, escola de uma nova linguagem ficcional. Por que não incorporá-la ao palco? Acredito que a grande liberdade da técnica dramaturgica de Nelson tenha nascido na observação de espectador cinematográfico. Se a Sétima Arte não teve pudor de assenhorar-se de procedimentos teatrais, a recíproca não mereceria condenação. (Magaldi, 1992, p. 43)

Podemos admitir que Nelson Rodrigues, estimulado pela linguagem do cinema, modificou a composição tradicional da peça que observava a apresentação, o desenvolvimento e o desfecho do tema, em escala cronológica. Retomando o exemplo de *Vestido de Noiva*, uma mulher morta assiste ao próprio velório e diz do próprio cadáver: “Gente morta como fica”. Apesar de morta em 1905, contracenava com uma noiva de 1943, Alaíde, cuja desagregação da mente permite tal disparate.

A dramaturgia rodrigueana tornou o palco mais flexível, menos sobrecarregado. Nelson Rodrigues, na sua inclinação natural para a vanguarda, deu o ponto de partida com o *Vestido de Noiva*: um plano da realidade preenchido por poucas e rápidas cenas que vão do atropelamento à morte de Alaíde, passando pelos ruídos próprios do ambiente como a sirene da ambulância, a notícia transmitida na redação de um jornal, a sala em que os médicos operam a vítima. Simultaneamente, o espectador começa a assistir às cenas que introduzem os planos da memória e alucinação. Os diálogos tornam-se projeções da mente da protagonista em coma. O autor trabalha com cenas curtas ligadas como por assim dizer, as *fades in* ou *fades out* (clareamento/escurecimento da imagem que indica o início ou o término de uma cena ou seqüência) desligando as luzes que iluminam o palco entre uma cena e outra. Trata-se, portanto, de um dramaturgo de índole cinematográfica, criando situações que já contêm em si, seqüências de sugestões de roteiros.

Outro elemento da linguagem cinematográfica que vemos no teatro de Nelson Rodrigues é a sua pontuação, ou seja, a passagem instantânea de um plano a outro que constitui o *corte* que quebra a narrativa ou a passagem de um *enquadramento* a outro que, no seu teatro, assemelha-se à técnica cinematográfica. (Exemplo pode ser visto no texto da peça *Vestido de Noiva*, In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues - peças psicológicas*. Nova Fronteira, 1981 p. 157-158). O fechamento (*fade out*) que é o escurecimento da tomada até o desaparecimento total da imagem e a abertura (*fade in*) procedimento contrário fundem-se, isto é, há combinação dos dois elementos. Enquanto um desaparece, o outro toma simultaneamente seu lugar. O fechamento corresponde a uma espécie de ponto final, a abertura equivale a um novo parágrafo e a *fusão* corresponde às reticências.

Por fim, diríamos também que a pontuação teatral de Nelson Rodrigues dada diversidade de cenas curtas, mudanças de *planos*, ritmos e seqüências, assemelha-se à linguagem cinematográfica.

Os recursos técnicos tomados do cinema estão presentes em quase toda a sua obra. Nelson joga com os planos, fusões e ritmo das seqüências com a segurança de um verdadeiro cineasta, como diria Pompeu de Souza .

O biógrafo de Nelson Rodrigues, Ruy Castro, acredita que o autor deveria ter assistido a um filme do final do Expressionismo Alemão⁵. Trata-se de *Varieté*, que passou no Rio em 1926, e atraiu um público numeroso, no Centro e na Tijuca. O filme tinha todos os recursos do gênero alemão como o claro-escuro, a câmera olho, a cenografia muito abstrata, a atmosfera de alucinação e a morbidez. Nelson citaria *Varieté* em entrevista a José Lino Grunewald, como um dos seus filmes favoritos que assistira aos catorze anos.

No campo estético, o teatro rodrigueano tem toda a influência do Expressionismo cujo gigantismo conduz, freqüentemente, à disformidade, à falta de medida, aos procedimentos paroxistas. A deformação da realidade superficial, visível a olho nu, em proveito do descortinamento de uma realidade mais profunda, interior, é vista através de uma lente que a transforma, amplia e a deforma. No campo da concepção criadora

a arte de Nelson Rodrigues é quase integralmente instintiva e adota recursos e propostas não só cinematográficos mas incorpora todas as artes que auxiliam na composição da “ilusão teatral”.

As adaptações cinematográficas rodrigueanas

O filme *Traição*(1997) marcou a volta de Nelson Rodrigues aos cinemas depois de quinze anos de ausência - o último longa-metragem baseado em sua obra foi *Perdoa-me por me traíres*, de Braz Chediak em 1983. Pode-se dizer que um dos aspectos revolucionários da dramaturgia de Nelson Rodrigues foi ter rompido com os paradigmas da linguagem teatral de seu tempo, empregando, em peças como *Vestido de Noiva* e *Anjo Negro*, elementos de linguagem que tinham um íntimo parentesco com o cinema, como os *flashbacks* e outros recursos visuais e sonoros, que produziram uma atmosfera fantástica e onírica até então inédita nos palcos, como vimos anteriormente. Não é de se estranhar, portanto, que sua obra tenha cativado diversos cineastas brasileiros ao longo dos anos. Os filmes de longa-metragem baseados na obra de Nelson Rodrigues em ordem cronológica são: 1952 - *O meu destino é pecar* - direção de Manuel Peluffo, 1962 - *Boca de Ouro* - direção Nelson Pereira dos Santos, 1963 - *Bonitinha mas Ordinária* - direção Bill Davis, pseudônimo de J.P. de Carvalho, 1964 - *Asfalto Selvagem* direção J.B. Tanko, 1965 - *O beijo* - direção Flávio Tambellini e a *A falecida* - direção Leon Hirszman, 1966 - *Engraçadinha depois dos 30* direção J.B. Tanko, 1973 - *Toda nudez será castigada* direção Arnaldo Jabor, 1975 - *O casamento*- direção Arnaldo Jabor, 1978 -*A dama do loteação* direção Neville de Almeida, 1980 - *Os sete gatinhos* direção Neville de Almeida, *O beijo no asfalto* direção Bruno Barreto e *Bonitinha mas ordinária* ou *Otto Lara Resende*, de Braz Chediak, 1981 - *Álbum de família - Uma história devassa* direção Braz Chediak e *Engraçadinha* com direção de Haroldo Marinho, 1983 - *Perdoa-me por me traíres* - direção Braz Chediak.

Traição em foco: *Diabólica*



Cartaz do filme *Traição*,
1997

O filme *Traição* mostra que a obra de Nelson Rodrigues continua vibrante, provocativa e moderna. Por isso mesmo, como todos os clássicos, ela é capaz de produzir incessantemente novas leituras. É o que mostram as visões ousadas e originais das três histórias que compõem o filme *Traição: O Primeiro Pecado, Diabólica* e *Cachorro!* a trilogia retrata as relações amorosas em tramas urbanas do Rio de Janeiro nos anos 1950, 1970 e 1990. O filme concilia a liberdade na adaptação do universo de Nelson com a fidelidade às marcas registradas do autor que revolucionou nossa dramaturgia, abalando os alicerces morais da família brasileira: a caracterização inimitável de tipos sociais, a obsessão exasperada pelo adultério, o senso de humor incomum e a utilização das personagens como cobaias de experiências de transgressão. Co-produzido pela Conspiração Filmes, Globosat e Ravina Produções, *Traição* tem a produção assinada por Flávio R. Tambellini, Leonardo Monteiro de Barros e Pedro Buarque de Hollanda. Os três episódios *O Primeiro Pecado, Diabólica* e *Cachorro!* mostram que, também nas crônicas/contos que publicou diariamente no jornal *Última Hora* nos anos 1950, Nelson Rodrigues fazia da hipocrisia moral e das convenções sociais o seu alvo preferido, criando personagens rigorosamente modernas para o seu tempo e permanentemente atuais, como a versão carioca de *Lolita*⁶, interpretada pela atriz Ludmila Dayer, em *Diabólica*, com direção de Cláudio Torres.

Sobre a escolha do conto *Diabólica*, o diretor Claudio Torres afirma:

A minha intenção foi mostrar o lado fantástico de Nelson Rodrigues, o clima surreal que está presente, por exemplo, na peça *Vestido de Noiva*. E também no texto de *Diabólica*, que envolve um triângulo amoroso e uma morte. Um aspecto que me interessou nesta crônica é que a Alicinha

é uma personagem recorrente na obra do Nelson, que tinha uma verdadeira obsessão por ninfetas de 13 anos, como mostram *Engraçadinha e Bonitinha mas ordinária*. É uma visão nada hipócrita do sexo, pois mostra que uma adolescente pode se comportar como uma mulher. Minha preocupação foi que a história fosse filmada de uma forma não-vulgar.⁷

O filme *Traição*, e na trilogia especificamente o conto *Diabólica*, reúne a maioria dos elementos para se fazer uma análise da modernidade visual do cinema comercial da atualidade. Além de seus recursos narrativos (roteiro), “*flashbacks*”, ironia e violência (temas caros ao cinema independente, precursor desta estética) e profissionais da área publicitária, *Diabólica* possui um discurso imagético que poderia ser analisado dentro de um tripé: montagem, fotografia e direção.

Lévi-Strauss em sua obra *O Pensamento Selvagem* reafirmava a importância de se reduzir a um ponto de reflexão (a obra – neste caso, a imagem de *Diabólica*) para não se equivocar e desviar o olhar crítico para o autor ou para a realidade. Daí sairia a consciência estética: “*Colocar a obra no centro da reflexão... corresponde intimamente às tendências mais fortes do desenvolvimento teórico atual*” (Merquior, 1975, p. 26)

Mas por que essa necessidade excessiva de se excluir a estória contada e a realidade que a permeia? Porque o centro de estudo da estética repousa acentuadamente na imagem. Além disso, no cinema esta ainda se apresenta na forma de linguagem, com suas características próprias, excluindo o conteúdo que nela é abordado. Sobre o discurso imagético que foge à diegese e ao fílmico, Christian Metz assevera: “*Mas no meio desta totalidade, há um núcleo mais específico ainda, e que, contrariamente aos outros elementos constitutivos do universo fílmico, não existe isoladamente em outras artes: o discurso imagético*” (1977, p. 76)

A diegese, a voz e a focalização (mediação) e a recepção fílmicas são possibilidades que só podem ser compreendidas se analisadas dentro de um contexto. O filme dentro do filme. “Pois o fílmico é diferente do filme: o fílmico está para o filme como o romanesco está para o romance – posso escrever romanesco, sem nunca escrever um romance”. (Barthes, 1990, p. 58)

Análise do discurso imagético

Montagem

Uma proposta tradicional de montagem no cinema é, entre tantas outras, ordenar as cenas para facilitar a compreensão do que é narrado e utilizar de recursos visuais para transpor as dificuldades narrativas do roteiro.

A escola cinematográfica russa, com Eisenstein, Koulechov entre outros, foi pioneira em teorizar a montagem enquanto uma técnica narrativa essencialmente cinematográfica. Junto a David Griffith, que havia posto em prática a essência da montagem e da linguagem (focos e enquadramentos), esses cineastas formam a frente do cinema clássico.

O cinema do pós-guerra irá seguir a concepção de montagem tradicional, apresentando, porém, diversificações em sua evolução. O neo-realismo, por exemplo, irá buscar a fidelidade entre roteiro e realidade, o que será visto através de uma montagem simples e seqüencial, em que os conflitos e a história transcorrem naturalmente, sem nem mesmo abusar ou utilizar recursos estilísticos de montagem. Já o *Nouvelle Vague*⁸, constituindo-se um movimento de vanguarda, apresentará uma montagem fragmentada, que busca desconstruir a narrativa através de inversões de tempo e truncagem do ciclo narrativo.

A “pós-modernidade” cinematográfica, em que se inclui *Diabólica*, será uma composição de tudo o que já foi apresentado dentro de uma estética visual que tem como regra fundamental a noção de ritmo narrativo. Não apenas o ritmo da seqüência das imagens, mas de cada cena propriamente dita. O cuidado em se montar as cenas dentro de uma estética visual que acaba por refletir o espectador moderno.

O cinema tradicional encontrava na montagem o meio de tornar o roteiro inteligível para o espectador. O cinema comercial ultrapassou esse patamar. Agora ele se utiliza da montagem como uma forma de reestruturar o material captado para trabalhar cada momento do roteiro à sua maneira. Então, aquele momento que

na escrita não parecia tão importante, na sala de montagem pode se transformar na cena clássica de um filme. Para se tornar clássica, é necessário que a cena não somente fique gravada na mente do espectador mas adquira perenidade e universalidade.

Em *Diabólica* uma seqüência que pode trazer à tona essa discussão é exatamente a imagem-marca do filme em que o narrador é mostrado no momento auge do roteiro: Geraldo entrando na delegacia em uma noite chuvosa e nevoenta com Alicinha (sua futura cunhada) morta em seus braços. Desde o primeiro momento, o espectador já possui em mente o que virá pela frente.



Cena do filme: Geraldo com Alicinha morta nos braços

Outro recurso utilizado que demonstra a preocupação em fazer com que transpareça o pensamento criador por trás das imagens são os momentos em que Geraldo narrador – homodiegético - começa a rememorar os acontecimentos numa atmosfera surreal, totalmente rodrigueana. Em discurso analéptico ele conta ao delegado a trágica sucessão de acontecimentos que o levou a estar ali naquele momento. Alice (*Lolita*), de treze anos, iniciara, durante a festa de noivado da irmã, um diabólico jogo de sedução com o futuro cunhado, levando a ciumenta Dagmar à loucura e expondo o lado podre de uma família aparentemente exemplar.

Num primeiro momento da festa de noivado, a personagem Alicinha ainda é vista como uma criança; angelical e ingênua a câmera cinematográfica movimenta-se próxima á personagem, envolvendo-a inteiramente. Christian Metz já analisava a possibilidade de: “[...] injetar na ‘irrealidade’ da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes alcançado” (1977, p. 28)

Dentro das categorias narrativas genettianas, *Modo* (perto-longe) e *Ordem*(presente-passado) da montagem, o filme apresenta uma estrutura que explica a narração.

Atualmente, a destreza de se montar um filme decorre não apenas da intenção criadora do diretor, mas também da percepção da obra pelo espectador. Notamos que os recursos tecnológicos estão transformando a maneira de compor visualmente um filme. Talvez por isso, os filmes se tornem cada vez mais fragmentados em suas narrativas. Na tentativa de mostrar “a vida como ela é” e de revelar o homem a si mesmo, a montagem apareça fragmentada, pois é fruto da imaginação criativa e cheia de originalidade do diretor. Dentro desse círculo de influências, a montagem da pós-modernidade subverteu seus valores e acabou por se transformar em uma técnica de desconstrução. Sobre esse aspecto Roland Barthes afirma:“(...) *o problema atual não é destruir a narrativa, mas sim confundi-la: a tarefa de hoje consistiria em dissociar a subversão da destruição*” (1990, p. 58)

A Fotografia

A história da fotografia cinematográfica se confunde com a evolução da linguagem e dos modelos de cinema. No seu nascimento, o cinema preocupava-se em estabelecer-se como uma linguagem através da formação de uma decupagem clássica, e o papel da fotografia era apenas o de obtê-la, isto é, através do posicionamento de câmera e o corte. Não havia grandes princípios para se trabalhar a imagem.

Talvez possamos encarar o Expressionismo alemão como o marco de uma nova percepção fotográfica do cinema. O jogo de

luzes casadas com enquadramentos estranhos, cenografia estilizada e a busca por uma criação de imagens diferentes e exóticas refletiam a necessidade de se interferir na realidade da imagem transposta para a película. Já o Technicolor foi a maneira de o cinema americano tentar conquistar o espectador através de imagens artificiais, com uma paleta de cores exageradas. Porém esses exercícios visuais possibilitaram uma inquietação por parte da técnica cinematográfica, que passaria a buscar um aperfeiçoamento na maneira de se trabalhar a imagem em película, assim como na hora de sua captação.

A cena em que Alicinha é apresentada ao espectador e a cena em que rodopia vestida de anjo demonstra a ordem do cinema moderno de criar imagens apuradas que ficam marcadas no imaginário do espectador.

Cena: Alicinha é apresentada ao espectador como uma criança



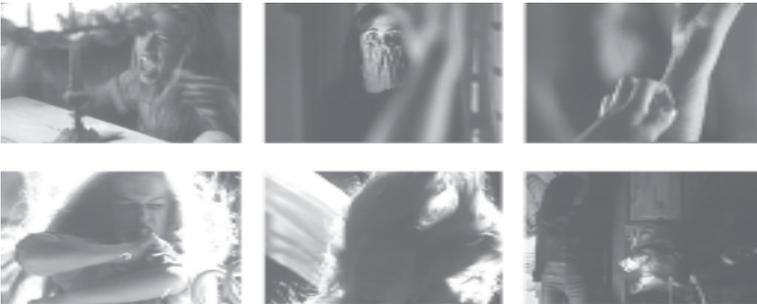
Até mesmo cenas que apresentam certo hiper-realismo através de uma grande definição de imagem como a iluminação das cenas à noite (Geraldo entrando na delegacia com Alicinha morta nos braços – vide imagens abaixo) e o super *close up* nas cenas em que Alicinha fala ao ouvido de Geraldo que já não é mais criança, a cena da fumaça saindo pelas narinas de Geraldo durante o seu depoimento na delegacia.



Cenas do filme:

Geraldo chegando na delegacia com Alicinha morta em seus braços

As cenas em que Alicinha grunhe, baba e grita, não ficam muito distantes do filme *O Exorcista*⁹ - transformando-se, num piscar de olhos, de garota angelical em verdadeiro demônio. Nessas cenas reconhecemos há demonstração de um certo exagero em termos de fantasia, de realismo fantástico. (vide cenas abaixo)



Essas cenas rompem com a linearidade narrativa, diferenciando-se das outras exatamente por que ultrapassam os limites do real, e, através de ações dissimuladas, atingem agressivamente o imaginário do espectador.

A fotografia utiliza-se desses elementos ilusionistas exatamente para criar uma identidade para o discurso fílmico. O filme não ocorre em função da fotografia, mas sim o contrário. A união da fotografia com a montagem pensada previamente criam o universo imagético de *Diabólica* perante o espectador (o universo real). Ora buscando um ilusionismo, o surrealismo, ora o hiper-realismo, essa estética trabalha continuamente com o espectador.

Isso une a imagem ao movimento, criando uma semiótica própria para a película. Segundo José Merquior (1975, p. 26):

As intervenções humanas, com as quais despontam alguns elementos de uma semiótica própria, só intervêm ao nível da conotação – *sic* – (iluminação, incidência angular, efeitos de fotógrafos) [...] No cinema, em contrapartida, toda uma semiologia da denotação é possível e necessária, pois um filme é feito com *várias* fotografias.

Direção

A maioria dos comerciais de televisão são filmados em 35 mm, como no cinema, devido à qualidade de imagem, mas são realizados e montados através de uma concepção videoeletrônica da televisão. Enquanto a linguagem cinematográfica é composta por 24 fotogramas por segundo, a linguagem videográfica é derivada da leitura das linhas de varredura e da junção dos *pixels* que compõem a imagem eletrônica. Da mesma forma, o fotograma apresenta uma relação de tamanho 3x5, enquanto a imagem videográfica mede 3x4.

Os diretores de publicidade (Lembre-mos de que o diretor de *Diabólica*, Cláudio Torres, é famoso por dirigir filmes publicitários e video-clips) precisam conviver sempre com essa necessidade de utilizar um meio artístico (35mm) para desenvolver um trabalho massificado. Muitos até mesmo enveredam para a vídeo-arte como forma de mostrar a criatividade do veículo televisivo enquanto linguagem. Já outros se voltam para o cinema, levando a técnica videográfica, alterando as concepções tradicionais de filmagem cinematográfica. Segundo Candido Almeida (1988, p. 87): “vídeo-arte [...] representa a capacidade de manipulação da tecnologia pelo agente criador, a necessidade e angústia pelo domínio do novo”.

Nesse panorama, o cinema é influenciado por todos os lados, seja por causa dos profissionais que volta e meia passam pela experiência videográfica, ou devido às novas tecnologias que provocam fusão cada vez maior das duas linguagens.

Essa aproximação com o vídeo não será vista apenas na rapidez da montagem, mas também na constante alteração lógica

da direção na hora de captar as imagens que a configuram dentro de uma modernidade visual.

A utilização de imagens desfocadas e granuladas em certas passagens (veja-se a cena da Alicinha se auto-flagelando) demonstra uma constante parceria de efeitos que traduzem o aspecto retratado, da mesma forma que desperta o espectador do contexto normalizado. Arlindo Machado já constatara isso quando afirma que: “[...] os sistemas de baixa definição aguçam a imaginação e exigem maior grau de participação do público.” (1995, p. 61)

A direção do filme é voltada para uma tentativa “pós-moderna” de criar fragmentos originais de cenas. Talvez por isso a relação publicitária de ver e rever as imagens de um comercial na produção, mas com a oposição gritante dos trinta segundos comuns ao cinema publicitário para os cento e vinte minutos do filme.

Vários momentos retratam claramente essa criação da câmera buscando a diferenciação da leitura clássica. Uma delas é a tentativa de sempre posicionar a câmera de modo a diversificar a imagem, gravando-a em um universo original.

Diabólica mescla a narratividade clássica através de planos comuns, com a câmera na mão e a quebra temporal característico do cinema de vanguarda, fundindo o que a análise estética do cinema busca, certas vezes, dividir. Segundo José Merquior (1975, p. 26):

Usam freqüentemente o plano-seqüência lá onde (sic) os partidários da montagem teriam desmembrado e reconstruído; recorrem ao que se chama, por falta de melhor expressão, a câmera na mão lá onde (sic) as sintaxes tradicionais distinguem o *travelling* para frente, para trás, a panorâmica horizontal, a vertical etc.

No filme, o momento em que Geraldo relembra o dia de seu noivado traz uma reformulação do uso da câmera na mão. A cena dá a sensação de que o espectador está filmando, participando da cena, com uma música envolvente. É a câmera na mão revisada pela pós-modernidade: a câmera na mão em função do ritmo narrativo.



Cenas do noivado de Dagmar e Geraldo

A direção de *Diabólica* é um tópico da possibilidade de um cinema moderno cada vez mais videográfico em que a imagem é manipulada e revisada antes de sua exibição. Antecedendo à captação, a direção já elabora um *storyboard* da imagem “pós-moderna” que o filme pode ter, comunicando-se, assim, com o espectador atual, que busca um cinema que o retrate a si mesmo e ao universo que o forma. Para Raymond Bellour:

[...] é no cinema moderno e na era do vídeo que o vínculo se estreita, explode e se acelera, com pontos de cruzamento de uma extrema violência – o vídeo que estende o cinema com risco de dissolvê-lo em uma generalidade que não possui número nem nome na classificação das artes” (apud Parente, 1993, p. 222)

A transcodificação do conto e do minidrama para o cinema

A adaptação para a televisão foi muito fiel ao conto. Salientamos, mais uma vez, que em nome de uma adaptação fidedigna, o episódio foi praticamente o conto *ipsis literis*, e a única grande mudança foi no título de *Diabólica* para *O Anjo*. Outro fator importante a ser destacado é que, na televisão, o intuito maior era o de divulgar a obra de Nelson Rodrigues, e não o seu valor estético. Já no cinema temos a “personificação” estética da obra, com uma adaptação vibrante bem aos moldes do universo rodrigueano.

Como já dissemos, a estrutura cronológica do conto foi mantida na TV, algumas alterações foram feitas para melhor

contextualização. No cinema, porém, o filme inicia-se “*a fine*” com a personagem protagonista Geraldo (narrador homodiegético e autodiegético) relatando os acontecimentos, através de *flashbacks*, o que possibilita a exploração do passado remoto vivido pela personagem, dando ritmo, movimento à narrativa. Notamos também que, à medida em que são inseridos os *flashbacks*, o clima de suspense da trama vai-se intensificando. Porém esse recurso não foi utilizado em nenhum momento na adaptação do conto para a televisão.

O fundo musical, para criar um clima, ora de festa, ora de suspense, e os efeitos sonoros, tais como os ruídos de um relógio marcador de tempo e o som de um piano de brinquedo, provocam uma atmosfera de agressividade e suspense no telespectador, ao mesmo tempo em que se intersecciona com uma atmosfera sombria; esses elementos compõem na transcodificação da narrativa impressa para a cinematográfica. Ainda com relação à música, destacamos a cena com o fundo musical infantil “Borboleta pequenina...”, pois nesse momento o espectador tem a impressão de que a “introdução da música” está dialogando com certa ironia, com a personagem Geraldo - *Olá, senhor sapo!* - como num conto de fadas, em que o príncipe está transformado em sapo e necessita de alguém para desencantá-lo.

Também aparece na adaptação cinematográfica um objeto que tem a função de confirmar a traição: é um cordão com um crucifixo presenteado por Dagmar a Geraldo para sua proteção, e que deveria ser-lhe devolvido na hora do casamento. Mas o cordão com o crucifixo serviu para auxiliar o enforcamento de Alicinha e foi devolvido para Dagmar na Delegacia, após o crime. Esse objeto e as situações que o rodeiam não constam da estrutura do conto.

No conto e no minidrama não há delimitação de tempo e espaço mas na adaptação para o cinema ele é bem delimitado em várias situações, como por exemplo, a cena em que o delegado pergunta a Geraldo se ele sabe que dia é hoje. Outro momento é quando através de um *flashback*, Geraldo revive um certo dia, em que estava na casa de Dagmar, assistindo televisão cenas de um desfile de fantasias carnavalescas com o futuro sogro e Alicinha surge na sala fantasiada de anjo. Conversa rapidamente com a

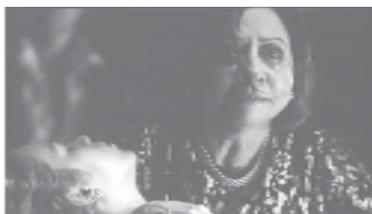
mãe e Dagmar, que estão entretidas com os preparativos para o casamento; aproxima-se do pai, que beija-lhe a mão e oferece dinheiro para ir ao baile de carnaval. Em seguida aproxima-se de Geraldo e fala ao seu ouvido “*Amanhã vou sair de diaba*”. A cena recebe um corte e o espectador é surpreendido com a imagem de uma mulher loira de costas fantasiada de diaba. Tudo leva a crer que é Alicinha, mas à medida em que a câmera se aproxima, notamos que não é ela.

Em vez de diaba, vemos a Alicinha vestida de anjo. Essa cena não aparece dessa forma no conto e no minidrama: em descrição igual em ambos, ela aparece na sala exibindo o seu corpo adolescente num novo maiô, provocando Geraldo.



Cena da minissérie: A personagem Alicinha exibindo seu maiô infernal

Em relação ao conto, a narrativa cinematográfica se inicia, como já dissemos, “*a fine*”. Porém apresenta, como acréscimo, um outro final, um segundo desfecho, com revelações novas que não constam da estrutura do conto.



Cenas do filme: “segundo desfecho” a mãe revela ter um amante e que Alicinha é fruto desse relacionamento

Segundo Thais Flores Nogueira Diniz (2003), hoje a relação entre literatura e cinema tem se mostrado como um estudo híbrido, bidirecional, “transtextual”, em que a abordagem depende de cada obra. Para tanto, esse estudo se faz sem preconceitos pela imbricação de habilidades de um no outro, sem a preocupação, o “valor” ou “status” do “original”, podendo ter características narratológica, autoral ou genérica, e sem a preocupação com os conceitos de fidelidade, originalidade, entre outros.

Considerações finais

A Vida Como Ela É..., coluna diária escrita por Nelson Rodrigues, para o jornal carioca *Última Hora*, na década de 1950, popularizou o autor, mas não o livrou do estigma de imoral. As narrativas foram estruturadas inicialmente como crônicas, mas ficcionalmente devem ser consideradas contos porque, ao desenvolver o tema traição (favorito em Nelson Rodrigues), apresentam ação dramática, personagens bem elaboradas, tempo e espaço delimitados.

Na análise do conto *Diabólica*, foi possível verificar que o conto preserva algumas características da crônica narrativa, à medida que o narrador junta os episódios cronologicamente, criando expectativa em torno do instantâneo revelador. Constatamos assim, que o escritor é um ficcionista no território da crônica

As peças gregas da trilogia tebana de Sófocles - *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona* foram selecionadas por apresentarem inovação quando deslocam o movimento das ações para a vontade humana e não mais para as articulações divinas, e para demonstrar a eternidade dos temas traição, adultério e morte.

Os episódios *A Vida Como Ela É...*, foram adaptações assinadas pelo roteirista Euclides Marinho e pelo diretor Daniel Filho. A atmosfera dos anos 50, típica das histórias de Nelson Rodrigues, está presente na minissérie, que foi registrada em película cinematográfica. O conto *Diabólica* recebeu na TV o título irônico de *O Anjo*, em nome de uma adaptação fidedigna.

Analisando a minissérie *A Vida Como Ela É...*, percebemos a inovação por trazer para o horário nobre da família brasileira,

a questão do psicologismo na TV. Os contos são narrativas psicológicas que desnudam a alma humana, apresentando as dicotomias bem x mal, amor x ódio, apresentando ao telespectador as cenas grotescas cobertas “com o manto diáfano da fantasia”, mas utilizando, porém, o jogo de esconde-esconde do homem consigo mesmo.

Já a adaptação cinematográfica: *Traição* (1997) composta pela trilogia: *O Primeiro Pecado*, *Diabólica* e *Cachorro!* demonstra que a obra de Nelson Rodrigues continua vibrante, provocativa e moderna. Cláudio Torres, o diretor de *Diabólica*, proporcionou ao público uma releitura surpreendente do conto surpreendente. Inspirada nas convenções do cinema suspense, *Diabólica* não pode ser considerada uma adaptação fidedigna da obra de Nelson Rodrigues, mas é fiel às marcas registradas do autor: traição, adultério e morte. Em uma atmosfera totalmente rodrigueana, o filme apresenta personagens bem delineadas, utilizadas como espelhos de experiências de transgressão moral.

Notas

¹Sófocles. *A trilogia tebana*. Tradução e apresentação Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

²*Teatro completo*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. v.1

³idem, v.4.

⁴*Diabólica* é o título original do conto escrito por Nelson Rodrigues, porém na adaptação para a TV recebeu o título de *O Anjo*.

⁵O *Expressionismo Alemão* é uma das mais importantes vertentes das vanguardas européias, no início do século XX, sendo marcado pela valorização da subjetividade na produção artística. Em detrimento de outros movimentos mais regidos pelo racionalismo, o expressionismo buscava retratar estados primitivos. Shulamith, Berh. *Expressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

⁶*Lolita* é um romance em língua inglesa de autoria do escritor russo Vladimir Nabokov (1899-1977) publicado pela primeira vez em 1955. O romance é narrado em primeira pessoa pela protagonista, o professor de poesia francesa Humbert Humbert, que se apaixona por uma menina de 12 anos, chamada Dolores. O professor apelida Dolores de Lolita. Foram realizadas duas versões

cinematográficas do romance: a primeira, de 1962, feita por Stanley Kubrick e a outra em 1997 dirigida por Adrian Lyne. O livro deu origem a duas gírias de natureza sexual: *lolita* e *ninfeta*, significando meninas menores de idade ou adolescente sexualmente atraentes e/ou precoces.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/lolita>

⁷ Depoimento extraído do site www.uol.com.br/fernandamontenegro/traição.htm

8 idem p.84

⁹ *O Exorcista* é um filme realizado por William Friedkin, inspirado em um livro de terror homônimo, escrito pelo William Peter Blatty. O filme foi estreado dia 22 de setembro de 1973. Talvez o mais reputado dos filmes de drama/terror, cuja temática, relacionada com a possessão demoníaca de uma rapariga de 12 anos, causou choque entre as platéias mundiais. Contudo, tal não impediu o seu sucesso junto do público e da crítica, tendo recebido 10 nomeações para o Oscar e vencido em 2 categorias: Melhor Argumento Adaptado e Som. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/the_exorcist

Referências

ALMEIDA, Cândido José Mendes. *Uma nova ordem audiovisual* – novas tecnologias de comunicação. São Paulo: Summus, 1988.

ARISTÓTELES – *Poética*. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores)

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Lea Novaes. 2 Impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo opinativo*. Porto Alegre: Sulina, 1980.

BENDER, F. C. e LAURITO, I. B. *Crônica*: história, teoria e prática. São Paulo: Scipione, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CAMPADELLI, Samira. *Teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Scipione, 1995.

_____. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 1985.

CÂNDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: *Para gostar de ler crônicas*. São Paulo: Ática, 1979/80. v. 5

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e Crônica. In: *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971. v.6

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: O Lutador, 2003.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do estado*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FLORY, Suely F. V. *O romance-problema e o problema romance na obra de Vergílio Ferreira*. São Paulo: HVF Representações; Centro de Recursos Educacionais, 1993

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Orientação: Maria Alzira Seixo. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Coleção Veja Universidade.

GUIDARINI, Mário. *Esboços do Projeto Dramatúrgico de Nelson Rodrigues*. Ensaios de Filosofia da Arte. Florianópolis: UFSC, 1980.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão – observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC - Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 91–141.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação*. Lisboa: Passagens, 1993.

LÉVI-STRAUSS, C. *O Pensamento selvagem*. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

LOPES, Maria Immacolata V. *Pesquisa em comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- METZ, Christian. *A ignificação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- METZ, C.; MORIN, V.; BERMOND, C. *Cinema, estudos de semiótica*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Brasília, MEC/SNT, 1974.
- MASSAUD, Moisés. *A Criação literária*. 9. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- MELO, José Marques. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Rio e Janeiro: Vozes, 1985.
- PARENTE, André. *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1993.
- RODRIGUES JÚNIOR, Gonçalo. *Pais da TV*. São Paulo: Conrad, 2001.
- RODRIGUES, Nelson. *A Vida Como Ela É... – A coroa de orquídeas e outros contos/Nelson Rodrigues; seleção Ruy Castro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.132 a 136.
- _____. *Teatro completo*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. v.1 e v.4.
- _____. *A cabra vadia*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, s/d.
- _____. Depoimento. In *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1981, p. 111-135.
- _____. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993
- _____. *O óbvio ululante: primeiras confissões (crônicas)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *O reacionário: memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O remador de Ben-Hur: confissões culturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RÓNAI, Paulo. Um Gênero Brasileiro: A Crônica. In: HOWER, Alfred e PRETO-RODAS, Richard, (org.s) *Crônicas brasileiras*. Center for Latin American Studies, University of Flórida, 1971.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Tradução e apresentação Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

<<http://www.grandesautores.hpg.ig.com.br/nelsonperfil.htm>> Acesso out 2003

<<http://www.jbonline.terra.com.Br/destaques/Nelson/biografia>> Acesso nov 2003

<<http://www.rabisco@rabisco.com.br>> Acesso jan 2004

<<http://www.digestivocultural.com/ensaio>> Acesso out 2004

<<http://www.teledramaturgia.com.br>> Acesso mar 2005

<<http://www.telenovela.hpg.ig.com.br/minisseries.htm>> Acesso mar 2005

<<http://www.uol.com.br>>

Capítulo 4

Os telenetos de Lobato: literatura infantil na televisão

Rosângela Marçolla*

A arte de contar histórias é uma das formas mais primitivas de comunicação entre os homens que se mantém intacta, quer pela oralidade ou pela apropriação midiática. As narrativas de ficção que alimentavam pensamentos desde a época das cavernas são ferramentas utilizadas pela mídia, implícita e explicitamente, para garantir o seu público.

A televisão e o cinema são formas modernas da arte de contar histórias, pois contam com a tecnologia, trazendo recursos audiovisuais para remodelar a estrutura narrativa.

Os produtores midiáticos buscaram na cultura popular a estrutura das histórias de tradição oral para apresentá-las revestidas em telenovelas, telejornais, seriados. Não se esqueceram nem do gancho, o corte de uma cena ou de uma parte do programa para outra.

Nascido na cultura popular de tradição oral, o gancho foi responsável pelo exercício da boa contação de história, na qual o narrador se esforça na produção de um ritmo narrativo cheio de alentamento e aceleramentos intencionais, que dão força interpretativa ao texto (Costa, 2003, p. 266).

* Jornalista, licenciada em Letras. Mestre e Doutora em Comunicação Social, pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) pesquisadora e orientadora do Curso de graduação em Comunicação Social. Docente do Programa em Comunicação - Mestrado da Universidade de Marília (UNIMAR).

Explica-se a interação da ficção com a mídia pela essência que há na arte de contar histórias e pelos processos de recriação das obras literárias pelos meios de comunicação, que perceberam a função apropriativa das narrativas na vida do homem.

Quando se fala em obras literárias, há que se considerar, também, a ficção infantil presente nas telas. Monteiro Lobato é o autor infantil brasileiro conhecido por gerações de leitores, os chamados filhos de Lobato, influenciados pelo conteúdo de suas histórias.

Os filhos lobatianos estão sendo substituídos, cada vez mais, pelos telenetos de Lobato, crianças e adolescentes que conhecem os enredos e personagens infantis do Sítio do Picapau Amarelo pela mídia audiovisual.

A televisão assumiu o lugar do livro para contar as histórias do autor. Crianças, jovens e adultos só conhecem seus personagens e enredos por meio das cinco adaptações televisivas e não pelas cinco mil páginas que Lobato escreveu durante vinte anos.

Marco da literatura infantil brasileira, Lobato influenciou adultos com suas narrativas e continua fazendo parte do imaginário das crianças, apesar da mudança de suporte midiático do impresso para o audiovisual.

Para se falar da produção lobatiana, é importante conhecer ou lembrar momentos de sua vida para uma compreensão mais apurada de sua obra, que tanto influenciou o modo de pensar de seus filhos-leitores.

As Reinações de Lobato

Quando olho para trás fico sem saber o que realmente sou. Porque tenho sido tudo e creio que minha verdadeira vocação é procurar o que valha a pena ser.

Monteiro Lobato

A época em que viveu Monteiro Lobato foi marcada por uma série de transformações. O mundo buscava caminhos diferentes em nome do progresso. Era hora das grandes invenções, das grandes descobertas.

Em 18 de abril de 1882, começa a história de José Bento Monteiro Lobato. Uma história marcada pela irreverência em tudo o que fez. Um homem que vivia o futuro como se fosse o presente, através de muitas renações, que só terminam no dia 4 de julho de 1948. Terminam, mas não se apagam.

O filho de Olímpia e de José Bento mostra a sua forte personalidade ainda com pouca idade. Aos onze anos, decide mudar o seu nome de José Renato para José Bento, para satisfazer o seu desejo de herdar a bengala de seu pai. Eliminou o “R” que atrapalhava o seu sonho de portar a bengala, “com um unicórnio de cor âmbar, com castão de ouro todo granulado. No alto do castão, em plaqueta lisa de metal, as letras gravadas J.B.M.L. Lobato tinha um fascínio por essa peça” (Góes, 1998, p. 153). E com um cartão enfeitado com flores, comunica à sua mãe o seu novo nome.

Desenhar era o seu prazer. Desenhava o quanto podia e pensava ser um artista. Junto à vontade de desenhar, estava a de ler. A biblioteca da fazenda de seu avô era o local onde passava horas, mergulhado em um mundo que só a ele pertencia.

Monteiro Lobato viveu uma infância feliz. Brincava muito com suas irmãs, Ester e Judith, principalmente de fazer bonecos, carrinhos. O sabugo de milho, que se transformaria mais tarde em visconde em suas histórias infantis, era a matéria-prima mais utilizada para a criação dos bonecos. Gostava mesmo era de criá-los, pois para ele brinquedos prontos não tinham graça porque não se alteravam, mantinham sempre a mesma forma.

Além de ouvir histórias, Lobato gostava também de contá-las. Como resultado de suas contínuas horas de leitura, virando e revirando os poucos livros condizentes com sua idade, na biblioteca de seu avô, o menino Lobato apreciava transmiti-los a outras crianças.

Monteiro Lobato viveu no período da República Velha, que compreende o último decênio do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Época que Gilberto Freyre descreve como de transição que traria para o país, que “até então tinha sua estrutura social baseada no meio rural e sua estrutura econômica dependente da mão-de-obra escrava” (1987, p. 139), mudanças significativas, como industrialização, imigração e urbanização.

Pertencente à classe mais abastada, Lobato teve todas as oportunidades que aquele tempo proporcionava aos bem-nascidos. Uma infância tranqüila, com os seus pais e suas freqüentes visitas à fazenda de seu avô, onde se fartava das melhores iguarias. Em uma dessas visitas, conheceu D. Pedro II, que se hospedara na casa de seu avô, por circunstância de uma viagem a São Paulo, já que Taubaté seria um ponto de parada entre São Paulo e Rio de Janeiro. Desse fato, Lobato menciona a “falhinha fina da imponente figura” (Cavalheiro, 1962, p. 11).

Inicia seus estudos no “Colégio Kennedy”, depois no “Colégio Americano”. Já sabia ler, desde os quatro ou cinco anos, com o incentivo de sua mãe. Passou, também, pelo “Colégio Paulista”, dirigido por Josias Soares Mostardeiro, positivista. Essas escolas não conseguiam se manter e fechavam com muita freqüência, por isso, freqüentou ainda o “Colégio Sagrado Coração de Jesus”, concluindo o ensino fundamental (antigo curso primário). Já, nesse período, participa dos jornais escolares, com seus textos.

Em São Paulo, aos treze anos, ingressa no “Instituto Ciências e Letras”. Registra, em uma carta a sua mãe, a sua primeira decepção: a reprovação em um exame. “Fiz a prova escrita de Português que saiu boa: todos colaram menos eu que até esqueci de levar papel e pena” (Cavalheiro, 1962, p. 23).

Nessa escola, Monteiro Lobato conhece o Dr. Quirino, o professor de gramática. Admirava-o pela sua postura e altivez e, sobretudo pela sua cartola, que utilizava diariamente para passear, igual à de seu avô que a usava apenas em enterros. Da cartola, o interesse pela bengala, aquela que o fez mudar de nome.

Os conhecimentos de Dr. Quirino e seus ensinamentos de gramática foram os componentes fundamentais para que mais tarde escrevesse *Emília no País da Gramática*, pois Lobato confessa a Cavalheiro (1962, p. 12) que “talvez fosse a lembrança do muito que naquele tempo me martirizou a arte de falar e escrever corretamente”.

Na infância de Lobato estão todos os personagens de sua obra infantil. Ao escrever o *Sítio do Picapau Amarelo*, o autor revive

cada momento de sua infância e traz fatos que sempre fizeram parte de sua vida.

Esse período de felicidade da vida de Lobato, o menino que cresceu Juca para seus familiares, começa a mudar de rumo. As alegrias são substituídas por tristezas. Primeiro a morte do pai, aos 48 anos, quando Lobato tem apenas 15. Um ano mais tarde, a morte de sua mãe, aos 39 anos, que já estava doente e internada em um hospital por mais de quatro anos. Seu mundo tinha virado “de cabeça para baixo”, e “ao tomar o trem de volta para a Capital, José Bento Monteiro Lobato não ignora que a infância já se tornara uma saudade” (Cavalheiro, 1962, p. 38).

Continuou seus estudos agora sob a responsabilidade e proteção de seu avô, o Visconde de Tremembé. Era para sua fazenda que retornava do colégio. Estava definitivamente vivendo no campo, em contato com a natureza e de uma vez por todas perto da biblioteca, o seu local preferido de toda a casa.

É da biblioteca de seu avô que Lobato conhece o outro lado do mundo, apesar da carência de livros para a sua idade, uma vez que ele se torna o grande escritor para as crianças no papel de precursor. Lê todos os livros que lá se encontram, como *Carlos Magno e os Doze Pares de França* e deslumbra-se com Júlio Verne.

Recordando a vida colegial, dizia que os mestres tinham contribuído muito pouco para a formação do seu espírito. No entanto, acrescentava, a Júlio Verne devia todo um mundo de coisas. Júlio Verne abriu-lhe as portas da geografia e das ciências físicas e sociais, descerrando-lhe as cortinas do mundo como coisa viva, pitoresca, composta de paisagem e dramas (Cavalheiro, 1962, p. 26).

Em texto escrito para um jornal escolar, Lobato demonstra conhecer também Daudet e seu *Tartarin de Tarascon*, provavelmente leituras feitas na biblioteca de seu avô, assim como Flaubert e outros de língua francesa, fluente para os estudantes da época.

Na concepção do pesquisador José Roberto Whitaker Penteadó, autor do livro *Os Filhos de Lobato*, resultado de sua tese de doutorado, publicado em 1997, Monteiro Lobato recebeu influências significativas em sua infância e adolescência por meio

de leituras diversas, inclusive de correntes de pensamento como o positivismo e o liberalismo “as duas grandes vertentes do pensamento político vigente no país durante o período inicial da República” (p. 40), o que carrega em suas obras infantis, vindo a formar gerações de leitores, “principalmente entre 1935 e 1955 – pelo menos duas gerações de brasileiros ávidos leitores da obra infantil de Lobato, editada aos milhões de exemplares” (p. 5) e lidas por “seus filhos”, herdeiros de suas idéias.

Presentes em sua obra infantil, elementos que constataam as influências de Lobato “pelas teorias científicas em voga na Europa e importadas para o Brasil no início do século – positivismo, o evolucionismo e o naturalismo, no plano estético” (Penteado, 1997, p. 152). Nelly Novaes Coelho (1991, p. 226) lembra as influências recebidas pelo autor, que se mantiveram presentes durante toda a sua obra para crianças:

Vivendo entre 1882 e 1948, José Bento Marcondes Monteiro Lobato pertenceu, por formação, à estirpe dos humanistas liberais, de raízes aristocráticas (nietzschianas) – aqueles que viam no indivíduo de exceção, na inteligência, cultura e esforço das minorias esclarecidas (e não nos movimentos de massa) a solução para os grandes problemas que afligem a humanidade. Entre nós, na virada do século, dentre os problemas mais urgentes, estava o da consciência nacionalista a ser conquistada ou aprofundada. Obviamente, essa conquista dependia de um processo de maturação que vai durar anos. [...] Lobato foi um dos que se empenharam a fundo nessa luta pela descoberta e conquista da brasilidade ou do nacional. A princípio na área da Literatura, seja para adultos ou para crianças; mais tarde, no campo econômico e político.

Monteiro Lobato viveu plenamente suas reações em diferentes campos: escritor, editor, tradutor, promotor público, jornalista, empresário, precursor da literatura infantil. Reações que marcaram sua passagem pela história brasileira, carregadas de elogios e críticas.

Em todas as suas atividades profissionais, nota-se a presença forte da educação que recebeu. Dando passos largos em direção ao futuro, Lobato deixa transparecer suas idéias avançadas. Com os adultos

é uma tarefa difícil, por isso tenta difundir-las no mundo das crianças, fiéis leitoras e, por muito tempo, devotas de suas aventuras.

Monteiro Lobato: do rocambole¹ ao seriado

O Sítio do Picapau Amarelo é a obra infantil de Monteiro Lobato, que marcou o início da literatura para crianças no Brasil. Ele não a escreveu de uma só vez. Na verdade, passou grande parte de sua vida escrevendo essas histórias, em meio a outros tantos projetos.

Ando com idéias de entrar por esse caminho: livros para crianças. De escrever para marmanjos já me enjoei. Bichos sem graça. Mas para as crianças, um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro do *Robinson Crusóe* do Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim morar, como morei no Robinson e n' *Os Filhos do Capitão Grant* (Lobato, 1944, p. 467).

Nada mais sugestivo do que ter um sítio para abrigar esses vorazes leitores. Um sítio, muitas aventuras e uma grande idéia, a de escrever para as crianças, tornando-se, através de suas próprias palavras, o Andersen brasileiro.

Monteiro Lobato, como escritor de literatura infantil, contou muitas histórias. Na verdade somam “trinta e nove histórias, das quais trinta e duas originais e sete adaptações”, contando, assim “cerca de cinco mil páginas, quase um milhão de exemplares em circulação” (Cavalheiro, 1962, p. 142). Com essa façanha de escrever livros que agradaram às crianças, Monteiro Lobato ficou conhecido através da história pelo que talvez menos esperasse em sua vida, frente aos vários empreendimentos em que se lançou.

E tudo começou ao acaso, sem pensar que estaria inaugurando o gênero infantil da literatura no Brasil. Escreveu, no início, por curiosidade em conhecer esse leitor especialmente e, logo em seguida, pelo sucesso editorial que conseguiu rapidamente com as

suas obras, o que lhe rendia bons lucros. O interesse em sair-se vitorioso nessa empreitada estimulava-o cada vez mais. Além disso, poderia falar com crianças, interferindo no seu futuro com a possibilidade de prepará-las para as adversidades da vida.

O peixe que virou história

Eu sou um peixe que estive fora d'água desde 1882, quando nasci, e só agora caí nela.

Monteiro Lobato

Foi assim que tudo começou. Por causa da história de um peixinho, que por ter ficado fora d'água durante algum tempo, desaprendeu a nadar e, colocado de volta ao rio, morreu afogado.

Essa história foi contada por seu amigo Toledo Malta, durante uma partida de xadrez, costume de todas as tardes, em uma das salas de sua editora. Monteiro Lobato ficou impressionado com essa história e tratou logo de escrevê-la. E é assim que descreveu a cena para Edgard Cavalheiro (1962, p. 143):

Perdi a partida de xadrez naquele dia, talvez menos pela perícia do jogo do Malta do que por causa do peixinho. O tal peixinho pusera-se a nadar em minha imaginação; e quando Malta saiu, fui para a mesa e escrevi a 'História do Peixinho que Morreu Afogado' – coisa curta. Do tamanho do peixinho. Publiquei isso logo depois, não sei onde. Depois veio-me a idéia de dar maior desenvolvimento à história, e ao fazê-lo acudiram-me cenas da roça, onde eu havia passado a minha meninice.

Quando Lobato se depara com lembranças de seus tempos de infância, na fazenda do avô, encontra o ponto de partida para suas histórias, que o imortalizariam. De volta às reminiscências, estava criando o *Sítio do Picapau Amarelo*, trazendo os personagens dos seus tempos de menino.

Nesse momento, segundo Cavalheiro (1962, p. 143), Lobato “lambrou-se então da mulata Joaquina, com quem ia pescar lambaris no ribeirão. Da primeira entrada na floresta, em companhia do pai. Das brincadeiras com as irmãszinhas. Das

histórias contadas por Evaristo. As cenas foram surgindo à tona da memória, e quando deu acordo de si, redigia as primeiras linhas da famosa história [...]” E Lobato não perdeu tempo: pôs-se a escrever, escrever e escrever seu famoso rocambole infantil.

Sítio do Picapau Amarelo, o rocambole

Vou fazer um verdadeiro Rocambole infantil, coisa que não acabe mais. Aventuras do meu pessoalzinho lá no céu, de astro em astro, por cima da via Latea (sic), no anel de Saturno, onde brincam de escorrega [...]

Monteiro Lobato

Lobato atingiu a imortalidade por meio de sua obra infantil, conhecida por várias gerações de leitores e, ainda hoje, apreciada pelas crianças que assistem diariamente ao seriado apresentado pela televisão, em sua quinta adaptação.

O *Sítio do Picapau Amarelo* é, na concepção de Alaor Barbosa (1996, p. 89), um pequeno mundo completo em si mesmo, inserto num universo maior chamado Brasil e, imediatamente, no mundo: no Universo”. Nele habitam a avó dona Benta, seus netos, Pedrinho e Narizinho, a boneca Emília, o Visconde de Sabugosa, tia Nastácia e tio Barnabé. E, ainda, Quindim, Conselheiro e Marquês de Rabicó, em aventuras recheadas de realismo e fantasia, com cenários que recriavam diversas épocas e lugares diferentes. Tempo e espaço que se encontravam e se distanciavam.

Interessante observar é que na época em que Lobato começou a escrever literatura infantil, mais precisamente nos anos de 1920, o Brasil passava por algumas transformações. Uma delas era o crescimento das cidades, em decorrência do êxodo rural, resultado da falta de condições de sobrevivência no campo.

A cidade, suas ruas, lojas, automóveis, fascinavam as pessoas recém-chegadas da zona rural. Tudo era novo, tudo diferente, e Lobato fazia parte desse mundo. Estudou em São Paulo e conhecia todas as suas modernidades.

No momento em que deu vida às suas histórias, colocou os personagens dentro de um sítio. Um lugar em que tudo poderia

acontecer. Ofereceu ao cenário um *status* que ele já não tinha, em virtude da decadência das fazendas. O lugar já não representava um sítio em si. Era muito mais do que isso. Deu à palavra sítio a conotação de pátria.

[...] o sítio não é apenas o cenário onde a ação pode transcorrer. Ele representa igualmente uma concepção a respeito do mundo e da sociedade, bem como uma tomada de posição a propósito da criação de obras para a infância. Nessa medida, está corporificado no sítio um projeto estético envolvendo o Brasil - e não apenas a reprodução da sociedade rural brasileira. Pois, proceder a essa reprodução corresponderia a assumir uma atitude retrógrada, se lembrarmos que o país começava a passar por um avançado processo de urbanização para o qual Lobato estava totalmente alerta [...] (Lajolo e Zilberman, 1985, p. 56).

A novidade do sítio de Lobato é mostrar um espaço que não remete o leitor à simplicidade da vida, mas das aventuras, da liberdade. Crianças que começaram a falar, questionar, reivindicar, mudando a conduta e o comportamento apresentados em livros escritos anteriormente. E, em especial, transmitir suas idéias através das histórias que se passavam em um sítio, sendo ele apenas cenário para inúmeras aventuras.

Com o objetivo de retratar o Brasil, como sinônimo do sítio, Monteiro Lobato aproveita a oportunidade para também criticar o modelo educacional brasileiro, mostrando maneiras de aprendizagem natural, através dos ensinamentos corriqueiros mais simples, através de situações que as crianças pudessem compreender.

O sítio metamorfoseia-se numa escola paralela, reforçando a aversão do escritor pela instituição tradicional de ensino, cujas disposições física e psicológica o desagradavam. Trata de substituí-las, dando-lhe um arranjo diferente, ao mesmo tempo antigo e moderno. Antigo, porque o modelo é a escola grega, conforme a filosofia helênica a divulgou: um sistema de ensino que evolui através do diálogo, sem soluções pré-fabricadas ou conclusões previstas por antecipação. Além disso, não supõe um espaço predeterminado, fixo de antemão e classificado como sala de aula. O espaço dessa escola

lobateana (*sic*) muda segundo as conveniências, podendo ser tanto a sala principal da sede do sítio, como o Terror-dos-Mares, o barco com que visitam inúmeras regiões, em Geografia de Dona Benta (1935), ou a paisagem e a cidade ateniense, em O minotauro (1939). O procedimento dialógico de Platão e o modelo peripatético de Aristóteles serão reutilizados, conforme a necessidade e graças ao faz-de-conta, ao pó de pirlimpimpim e à contribuição da tecnologia, recursos explorados intensamente na ficção de Lobato (Lajolo e Zilberman, 1985, p. 76).

A literatura mostra-se aliada à educação, no papel que lhe compete. Através dos livros, Lobato esperava anular o baixo índice de leitura, em substituição ao interesse que suas obras causavam nas crianças. Deve-se, também, a Lobato a preocupação com a leitura, hábito que não era estimulado, pois os livros tinham um preço elevado em virtude de sua baixa tiragem, dificultando o acesso dos brasileiros a esse produto.

Com a ampla distribuição realizada por Lobato, incluindo seu plano de marketing, que acelerou a alta tiragem de seus livros, o hábito de leitura passou a ser possível pela aproximação do leitor com os livros. Além disso, a criatividade presente em suas obras fez de Lobato o autor de literatura infantil mais lido e relido por todas as gerações de brasileiros, durante mais de 80 anos.

Os livros que integram a coleção do *Sítio do Picapau Amarelo* são divididos de acordo com a sua natureza. Monteiro Lobato escreveu as histórias que se desenrolaram no cenário do sítio, apesar de se tratar de aventuras com enredos diferentes, inusitados e independentes.

A divisão das obras lobatianas, na opinião de Bárbara Vasconcelos de Carvalho, (1989, p. 140) ocorre em duas partes, as recreativas e as didáticas, afirmando inclusive que “nenhuma obra recreativa é gratuita”.

A leitura, uma forma de entretenimento, traz muitas vezes às escondidas a preocupação com o ensinamento. Através de histórias, a sociedade transmite os seus conceitos, normas, que passam de geração em geração, o que ocorre com as narrativas orais. Monteiro Lobato conseguiu o seu objetivo de disseminar a leitura e, por seu intermédio, participar da formação cultural das crianças.

A classificação feita por Zinda Maria de Vasconcellos (1982) separa os livros de Lobato como ficcionais, paradidáticos e adaptações. Eliana Yunes (1982, p. 48-49) diz que é impossível fazer uma divisão de suas obras a partir de categorias definidas, uma vez que todas as histórias passam em um mesmo ambiente ou, ao menos, utiliza os personagens fixos em aventuras pelo mundo afora.

A pesquisadora Nelly Novaes Coelho (1991, p. 230-231) também mostra uma classificação, que se encaixa com mais pertinência neste estudo, dividindo as obras de Monteiro Lobato da seguinte forma: originais, adaptações e traduções.

Originais

As obras que fazem parte dessa categorização de “originais”, descritas de uma forma para situar o leitor no contexto das histórias, são as seguintes:

A Menina do Narizinho Arrebitado (1920); *Narizinho Arrebitado* – 2º livro de Leitura e *O Saci* (1921); *Fábulas e O Marquês de Rabicó* (1922); *A Caçada da Onça* (1924), *Cara de Coruja*, *Aventuras do Príncipe*, *Noivado de Narizinho* e *O Circo de Cavalinhos* (1927); *A Pena de Papagaio* e *O Pó de Pirlimpimpim* (1930); *As Reinações de Narizinho* (1931); *Viagem ao Céu* (1932); *As Caçadas de Pedrinho e Emília no País da Gramática* (1933); *Geografia de Dona Benta* (1935); *Memórias de Emília* (1936); *O Poço do Visconde* (1937); *O Picapau Amarelo* (1939) e *A Chave do Tamanho* (1942).

Reinações de Narizinho é a primeira obra infantil de Monteiro Lobato. Em 1920, foi publicado o livro *A Menina do Narizinho Arrebitado*, editado pela Revista do Brasil e, em 1921, *Narizinho Arrebitado*, pela Monteiro Lobato & Cia e, no ano de 1931, *Reinações de Narizinho*, pela Cia. Editora Nacional.

Com o título de *Reinações de Narizinho*, Lobato reúne várias histórias que havia escrito por muitos anos, como *Narizinho Arrebitado*, *O Sítio do Picapau Amarelo*, *O Marquês de Rabicó*, *O Casamento de Narizinho*, *Aventuras do Príncipe*, *O Gato Félix*, *Cara*

de Coruja, O Irmão de Pinóquio, O Circo de Cavalinhos, Pena de Papagaio e O Pé de Pirlimpimpim.

Reinações é, ainda hoje, um belo e competente livro de histórias maravilhosas para crianças, que inaugura uma importante fase da literatura infantil brasileira. Fosse ele o único livro de Lobato, e seu lugar na galeria dos grandes autores infanto-juvenis já estaria assegurado (Penteado, 1997, p. 189).

Adaptações

Segundo a classificação de Nelly Novaes Coelho, alguns livros foram definidos como adaptações. São eles: *O Irmão de Pinóquio, O Gato Félix* (1927); *História do Mundo para Crianças* (1933); *História das Invenções* (1935); *D. Quixote para Crianças* (1936); *Serões de Dona Benta e Histórias de Tia Nastácia* (1937); *O Minotauro* (1939) e *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1934).

Nessas adaptações, Lobato atendeu a um duplo objetivo: por um lado levar, às crianças, o conhecimento da Tradição (com seus heróis reais ou fictícios, seus mitos, conquistas da Ciência, etc) – acervo herdado que lhes caberá transformar; e por outro lado questionar as verdades feitas, os valores e não valores que o Tempo cristalizou e que cabe ao Presente redescobrir ou renovar (Coelho, 1991, p. 230).

Traduções

Os livros que se originaram de traduções são: *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll; *Mogli, o Menino Lobo* e *Jacala, o Crocodilo*, de Rudyard Kipling; *Os Negreiros de Jamaica*, de Maine Reid; *Caninos Brancos, O Lobo do Mar, A Filha da Neve* e *O Grito da Selva*, de Jack London; *O Homem Invisível*, de H. G. Wells; *Pinóquio*, de Collodi; *O Doutor Negro*, de Conan Doyle; *As Aventuras de Huck*, de Mark Twain; *Pollyana e Pollyana Moça*, de Eleanor Porter; *Novos Contos*, de Andersen; *Contos de*

Fadas, de Perrault; *Tarzã, o Terrível* e *Tarzã no Centro da Terra*, de Edgar Rice Burroughs, entre outros.

O trabalho de Lobato, como tradutor, foi extremamente fecundo: através dele inúmeras obras importantes tornaram-se acessíveis aos leitores brasileiros. Dono de uma prodigiosa capacidade de produção, Lobato traduzia tal número de obras, que não faltou quem suspeitasse de colaboradores anônimos (como é fácil acontecer com grandes nomes que se especializam em traduções...). Suspeita que, evidentemente, o irritava por ver posta em dúvida sua honestidade e capacidade de trabalho, mas a que nunca se deu ao trabalho de contestar. Traduzir, para Lobato, era uma atividade fascinante [...] (Coelho, 1991, p. 231).

Apesar de não ter sido citada, a obra *Peter Pan*, de James Barrie, por Nelly Novaes Coelho, relacionando-a no rol das traduções, a pesquisadora Adriana Silene Vieira, em seu trabalho intitulado “Peter Pan, uma leitura silenciosa no Sítio do Picapau Amarelo” (www.unicamp.br), classifica-a como adaptação, justificando:

O Peter Pan lobatiano pode ser considerado uma adaptação, em primeiro lugar por não ter a pretensão de ser uma tradução literal. Pelo contrário, objetiva modificar a história, mantendo o enredo, porém contando-o de forma resumida. A isso é somado o fato de a história ser introduzida através da fala de uma personagem [...]. É importante ressaltar que, por trás das alterações feitas no texto original, há o objetivo de facilitar sua apreensão pelo leitor infantil brasileiro, e a criação de um serão doméstico seria uma forma de fazê-lo.

Monteiro Lobato trouxe para o público infantil as aventuras de crianças dinâmicas, curiosas, entusiasmadas em conhecer e desvendar o mundo, numa linguagem que pudessem entender. Isso foi possível enquanto as crianças não tinham outras maneiras de diversão e entretenimento. Da data de sua primeira publicação, 1920, até seu último livro infantil, o país sofreu muitas alterações.

O rádio foi uma grande novidade para as pessoas. As muitas vezes chegavam a suas casas, na década de 30. A volta da oralidade, na concepção de McLuhan, oferecendo aos ouvintes a possibilidade de interação, de unanimidade de informações e de diversão, o que não proporcionava a era dos veículos impressos, que separava os letrados dos iletrados.

Depois do rádio, o advento da televisão, na década de 1950. A união do som à imagem chegava ao lar de algumas pessoas. Um grande invento, que passou a fazer parte das famílias, como se fosse um membro delas, ganhando todas as atenções.

Os primeiros tempos da televisão foram conturbados, pois era tudo improvisado e experimentado no ar, mesmo assim tratava-se de uma grande novidade e as pessoas estavam encantadas com esse invento. E foi nesse momento que o *Sítio do Picapau Amarelo* entrou também no cenário da televisão para cativar ainda mais as crianças, agora com o incremento da imagem.

Sítio do Picapau Amarelo, o seriado na TV

A programação infantil é um espaço de projeções e identificações, em que os contos de fadas servem de encontro entre o mundo real e o mundo imaginário da infância.

Cláudio Cardoso de Paiva

O programa ganhou, desde o início, o formato do seriado. A televisão tem a sua programação dividida em blocos e cada bloco uma nova subdivisão, como define Arlindo Machado (2000, p. 83): "...o programa como um todo – que se espalha ao longo de meses, anos, em alguns casos até décadas, sob a forma de edições diárias, semanais ou mensais". Para tornar claro o significado do seriado, nos moldes televisivos, em que se insere o programa *Sítio do Picapau Amarelo*, Machado (2000, p. 83-84) explica:

Chamamos de *serialidade* essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo

é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por breaks para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. Muito frequentemente, esses blocos incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes (para refrescar a memória ou informar o espectador que não viu o bloco anterior) e, no final, um gancho de tensão, que visa manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do break ou no dia seguinte.

Na verdade, as narrativas apresentam-se na televisão, de uma forma oculta, na estrutura dos programas. A novela, apesar dos recursos da imagem, possui a forma seriada das histórias contadas, em tempos passados, cujo exemplo maior é *As Mil e Uma Noites*, relatada diariamente por Sherazade, o que pode ser comprovado pelas palavras de Arlindo Machado (2000, p. 86):

Mas é preciso considerar que não foi a televisão que criou a forma seriada de narrativa. Ela já existia antes nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc), nas narrativas míticas intermináveis (*As Mil e Uma Noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do folhetim, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado, continuou com a tradição do radiodrama ou da radionovela e conheceu a sua primeira versão audiovisual com os seriados do cinema. Na verdade, foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão [...]

A obra de Monteiro Lobato empresta seu conteúdo aprimorado, trazendo histórias que interessavam às crianças logo que publicadas e, com a televisão, elas ganham formato e dinamismo próprios desse veículo de massa. O seu formato próprio de serialização para a televisão pode ser assim esquematizado, baseando-se nos moldes estabelecidos pela pesquisadora Ângela de Faria Vieira (1998, p. 94):

Roteirização para a televisão:

- releitura para adaptação à narrativa televisiva com visualização da serialização;
- concepção estética para evocação lúdica, combinando repertórios criativos: música, cenários, figurinos e maquiagem, teatralização (buscando uma interpretação compatível com o ‘palco televisivo’);
- dinamização da equipe para edição e produção.

Seriação em capítulos com definição dos horários na mídia, Difusão e Recepção:

- acompanhamento da recepção, adequação das mensagens publicitárias com o público-alvo.

Interação: emissor-receptor, para aperfeiçoamento e ajustes da produção com reelaboração de mensagens e narrativas atendendo expectativas identificadas junto ao público telespectador.

Nesse ponto, percebe-se a preocupação em manter as características originais da obra de Monteiro Lobato, em relação à apresentação da cultura universal, convivendo com a cultura popular, preservando, através das adaptações, essa intermediação feita pelo autor, o que deu um sentido próprio e ímpar ao seu trabalho.

O rocambole lobatiano transforma-se em seriado. A televisão ganha as histórias de Monteiro Lobato, em sua primeira adaptação, que será depois repetida outras vezes, com uma versão atual, iniciada em outubro de 2001.

A primeira adaptação vai ao ar em 3 de junho de 1952, pela TV Tupi, inicialmente às terças-feiras, depois também às quintas-feiras, às 19h30, o episódio “A Pílula Falante”, do livro *Reinações de Narizinho*. Em seguida, vieram os episódios: “O Casamento da Emília”, “O Gato Félix”, “O Irmão de Pinocchio”, “João Faz-de-Conta”, “O Alfinete de Pombinho Carijó”, “O Palhaço”, “Os Óculos de Dona Benta”, “O Ensaio”, “A Surpresa”, “O Espetáculo”, “O Pó de Pirlimpimpim” e etc.

As adaptações eram realizadas pelo casal Tatiana Belinky, escritora, tradutora de livros e Júlio Gouveia, psiquiatra, educador.

Além disso, eram leitores, admiradores e depois amigos de Monteiro Lobato. Ela conta, em entrevista concedida à Imagem Moderna, que se encontra disponibilizadas no *site* www.moderna.com.br, como foi a sua apresentação ao escritor:

Foi ele quem nos procurou no começo dos anos 40. Nós estávamos em casa quando o telefone tocou e eu atendi. Uma vozinha meio seca disse: ‘Aí é a casa de Júlio Gouveia?’ Eu respondi: ‘Quem quer falar com ele?’ ‘Aqui é Monteiro Lobato’. Eu respondi: ‘E aqui é o Rei George’. Não acreditei, achei que era trote. Ele riu e disse: ‘Eu li o artigo do Júlio na revista (um artigo sobre literatura infantil). Gostei e quero conhecer esse Júlio. Posso ir aí hoje?’ e foi. Quando o Júlio abriu a porta, o Monteiro Lobato falou: ‘Na tua idade, eu tinha a tua cara.’ Foi assim. Como eu já disse, tinha um deslumbramento por Monteiro Lobato, porque nas obras dele reencontrei todos os personagens que eu já conhecia.

Tatiana Belinky fala do seu encontro com os personagens, com muita propriedade, pois traduzia obras da literatura denominada de universal. Conhecia as histórias de tradição oral e as reconhecia nos trabalhos de Lobato. Isso deve ter sido a mola propulsora que levou Tatiana e o marido, que até se afastou de seu consultório médico, a realizar as adaptações do *Sítio do Picapau Amarelo* para a televisão, ao longo de mais de treze anos ininterruptamente, além do prazer que sentiam ao escrever e produzir peças para as crianças, enriquecendo o teatro infantil brasileiro.

Apesar da magia e encantamento que envolviam de um modo geral os programas realizados por Júlio Gouveia e Tatiana Belinky, foi sem dúvida o *Sítio do Picapau Amarelo* que deixou as marcas mais profundas na lembrança dos seus realizadores e dos telespectadores. Para o casal, de todos os programas que escreveram ou adaptaram para a televisão, a série inspirada na obra de Monteiro Lobato foi o que mais gostaram de fazer. Eles conheceram pessoalmente Monteiro Lobato, e esta proximidade, aliada ao bom trabalho que ambos, à frente do TESP (Teatro Escola de São Paulo), vinham realizando no setor do teatro infantil, facilitou-lhes a autorização da viúva do escritor para adaptar a obra para a televisão

(Maria, 2000, p. 68).

As personagens, que participaram dessa adaptação, foram: Lúcia Lambertini, como Emília; Sydnéia Rossi, a dona Benta; Sérgio Rosemberg, o Pedrinho; Lídia Rosemberg, a Narizinho; Benedita Rodrigues, a tia Nastácia; Rubens Molino, o Visconde de Sabugosa e Ricardo Gouveia, o Marquês de Rabicó. De todo o elenco, apenas Lúcia Lambertini e Benedita Rodrigues continuaram até o final do seriado.

A televisão contava com o improvisado dos atores e apresentadores que tinham aprendido tudo o que sabiam com o rádio, que foi a grande escola da televisão, inclusive, inicialmente, com a mesma programação.

O *Sítio do Picapau Amarelo*, como adaptação, nasceu na televisão e era apresentado ao vivo, do início ao fim, seguindo um esquema definido por Júlio e Tatiana, responsáveis pelo seriado, com os capítulos que se apresentavam dessa forma:

Júlio aparecia diante de uma estante de livros da qual retirava um volume e começava a ler em voz alta. Quando necessário, antes de iniciar a leitura, falava sobre o autor e a obra em questão. Após a explicação, vinha a leitura da história, então entrava a ação transportada para o cenário onde a trama se desenrolava. O Sítio do Picapau Amarelo era apresentado em capítulos; ao final destes, o narrador voltava à cena. Júlio Gouveia lia, então, as linhas finais relativas àquele episódio e, ao iniciar as referências à continuação da história, interrompia e dizia: ‘Bem, mas isso já é uma história que fica para uma outra vez!’, assim já estava feito o gancho. Por meio desse processo, Júlio mostrava à criança que tudo aquilo se encontrava nos livros [...] (Maria, 2000, p. 69).

Depois de mais de quatrocentos capítulos adaptados por Tatiana Belinky, o seriado quase chegou ao fim, mas sobreviveu em virtude da insistência e reivindicação das crianças. Júlio Gouveia cede seu lugar a Ricardo Gouveia em 1962 e, três anos mais tarde, o casal desligou-se da televisão.

O seriado foi precursor, talvez por ter suas histórias provenientes de um autor como Lobato, de alguns pontos interessantes, como a interatividade de personagens de outros programas, como “visitas”, com o intuito de divulgar a programação da emissora e o *merchandising* de produtos anunciados durante a exibição.

Quando, em agosto de 1953, ele passou a ser patrocinado pela Kibon, o primeiro episódio sob o novo patrocínio trazia como título ‘K’, e era apresentado por ‘Emília no País da Gramática’. Dessa forma, veiculava-se o nome do patrocinador no desenrolar da própria história sem que fosse necessária a interrupção para o comercial. Júlio não aceitava qualquer patrocinador, tinha que ser um produto com que ele concordasse, uma coisa boa para criança, geralmente eram produtos alimentícios ou coisa assim (Maria, 2000, p. 73).

Nessa época, a adaptação televisiva das obras de Monteiro Lobato teve um efeito positivo, como um trabalho de publicidade, sobre os seus livros. A criança sentia-se estimulada a ler as obras originais para comparar com o que via na televisão. Fato que contribuiu para a continuidade do prestígio de Lobato, como autor infantil.

No meu tempo, a televisão trabalhava com o livro, remetia ao livro e funcionava. [...] E os livros que eram adaptados tinham as edições esgotadas. [...] Então, a televisão pode tirar muitas coisas, mas pode também encaminhar para muitas outras coisas, inclusive literatura (Belinky, em Imagem Moderna, www.moderna.com.br).

Depois dessa primeira adaptação, transmitida pela TV Tupi, Tatiana Belinky e Júlio Gouveia deram continuidade ao trabalho, através da TV Cultura, ainda com Lúcia Lambertini no papel de Emília, em 1964. Essa é a segunda adaptação do *Sítio do Picapau Amarelo* para a televisão.

A terceira adaptação televisiva ocorreu nos anos de 1967 a 1969. O seriado passou a ser transmitido pela Rede Bandeirantes,

ainda sob a batuta do casal. Era um programa diário, ao vivo, com transmissão em preto e branco e uso de videotape, mas não teve grande êxito, pois quase nem é citada pelos telespectadores. Mesmo assim, essa adaptação foi importante, porque não deixou um espaço de tempo em branco sem o *Sítio* na televisão. Essa repetição do seriado serviu para imortalizar ainda mais a obra de Lobato.

A quarta adaptação foi a que mais ficou registrada na memória das pessoas, quer adultos ou crianças, foi a que ocorreu na década de 1970, precisamente no ano de 1976. Transmitido pela TV Globo, o seriado permaneceu no ar por quase uma década.

Sítio do Picapau Amarelo foi um marco na história da televisão brasileira, por ter sido o primeiro grande projeto inteiramente produzido no Brasil, feito por brasileiros e voltado especialmente para o público brasileiro. Foi um programa resultante de um projeto entre a Rede Globo – que comprou os direitos autorais de toda obra de Monteiro Lobato – a TV Educativa e o Ministério da Educação e Cultura, a fim de que fosse utilizado como educação complementar. Depois de um tempo de produção, o MEC não teve estrutura e condições de continuar o projeto, pois eram poucos os monitores ou professores nos colégios que tinham condições de utilizar esse material de apoio. Então o programa continuou conservando os mesmos princípios, mas sendo apenas um programa de entretenimento da Rede Globo sem nenhuma parceria (Maria, 2000, p. 124).

Monteiro Lobato estava fadado a ter as suas histórias infantis como apoio do sistema educacional. A princípio, como idéia própria dele, o seu primeiro livro ganha um subtítulo intencional para ser utilizado como material didático nas escolas. Esse ideal persegue-o nas adaptações televisivas, pois é classificado como um escritor que tem o objetivo de ensinar as crianças, complementando o trabalho do professor.

Essa adaptação contou com o trabalho de um grupo de professores encarregado de estruturar o conteúdo do seriado, que deveria seguir a linha traçada por Monteiro Lobato, que era ensinar, sem esquecer de estimular a curiosidade das crianças na descoberta

de novidades, através das histórias que ouviam e da qual participavam ativamente.

O seriado, com estréia em 7 de março de 1977, apresentado de segunda à sexta, à 17h25, com reprise às 9h, tinha a direção e a produção de Geraldo Casé, com a supervisão de Edwaldo Pacote e os textos eram assinados por Paulo Afonso Grisolli, Wilson Rocha (os dois elaboraram o episódio-piloto para a aprovação do programa), Benedito Ruy Barbosa, Marcos Rey, Ghiarone e Sylvan Paezo. Cada escritor escrevia o seu episódio, com vinte capítulos, com um mês de duração.

O ponto de partida, claro, eram sempre os livros de Lobato localizados no Sítio do Picapau Amarelo, onde viviam seus conhecidos personagens. Após a redação de cinco capítulos, havia nova reunião com o diretor para julgamento da parte já escrita, o que no geral resultava em nova redação para acerto de linguagem, carpintaria e objetivos. Desta reunião, como da primeira, participavam uma professora de literatura, especializada no autor, e uma psicóloga [...] Depois de definidos os rumos da adaptação, o adaptador gozava de bastante liberdade, no tocante à criação, pois logo se verificou que todos os temas lobatianos sugeriam diversidade de desdobramento. A intenção era a de manter a maior fidelidade possível ao texto e principalmente ao espírito e intenções do autor. Mas a engrenagem dos episódios não podia ser tão simplificada e retilínea como dos livros, onde tudo acontecia muito depressa, concentradamente. Num só volume do *Sítio do Picapau Amarelo* descobríamos várias histórias distintas, sendo que cada uma delas fornecia material para episódios completos de 20 capítulos (Rey, 1989, p. 61).

A quantidade de temas encontrados nos livros de Monteiro Lobato permitiria uma infinidade de episódios e um número ilimitado de capítulos. Essa abundância de aventuras, na opinião de Marcos Rey, foi a responsável pela mudança de rumo do seriado, que passou a ser baseado na obra e não mais uma fiel e pura adaptação, na seqüência que os livros apresentavam.

Essa necessidade de aproveitamento temático transformou o “adaptado da obra de” em “baseado na obra de”, pois do contrário o programa, *Sítio do Picapau Amarelo*, não poderia ter longa duração, como a criançada de todo o

país exigia. Uma simples adaptação atenderia ao espírito saudosista dos adultos, que tinham lido a obra, mas não ao público infanto-juvenil, cuja maioria só a conhecia pela televisão. Como não estávamos adaptando Lobato para que fosse lembrado, porém divulgado e lido pela nova geração, continuamos a trabalhar suas histórias desdobrando-as, incluindo novos lances, valorizando personagens acidentais, criando ganchos, naturalmente ampliando diálogos, modernizando a linguagem, e colocando os personagens mais atuais. Tudo isso sempre a partir do que havia na obra de Lobato, dos seus story-lines, extraídos às vezes de pequenos capítulos ou parágrafos (1989, p. 61-62).

O trabalho completo do seriado na televisão contava, também, com a trilha sonora dirigida por Dori Caymmi, com a participação de Caetano Veloso, Chico Buarque, Ivan Lins, entre outros, tendo a música tema, criada especialmente para o programa, a autoria de Gilberto Gil.

Uma produção com profissionais de alto nível, testada inicialmente, pela TVE, em 1973, com a adaptação de “D. Quixote”, programada para ter 265 episódios, encerrou-se nove anos depois, com 1.436 capítulos e um prêmio, em 1979, oferecido pela Unesco como melhor programa infantil do ano.

A cosmovisão lobatiana ganhou imagens, sonoridade e cor na configuração que a TV apresentou, embora a ênfase na informação como entretenimento tenha exigido rigorosos recortes de conteúdo e uma forma compactada dos episódios para comunicar e educar ludicamente o telespectador infantil e contagiar o ‘adulto universal’ (Vieira, 1998, p. 98).

Apesar de todo o enfoque ser dado ao cenário de um sítio, como faz a obra original de Monteiro Lobato, os adaptadores preocuparam-se, também, em mostrar a vida urbana, com o intuito de apresentar aos telespectadores o mundo que ele conhecia, tendo como elo o Pedrinho, que morava na cidade, mas passava as férias no sítio da avó, a dona Benta.

O programa, elaborado para as crianças de idade pré-escolar, atingia a todas outras fases da infância e até de pré-adolescentes, que

já conheciam as obras de Monteiro Lobato e, que no sentido inverso, foram levadas, depois das adaptações da televisão para os livros.

A obra de Lobato foi sendo atualizada, através da linguagem, do cenário, das roupas dos personagens, principalmente das crianças, Pedrinho e Narizinho, mas a essência, inclusive no que diz respeito às histórias de tradição oral, como o conto de fadas, a fábula, a lenda e o mito, sempre foram mantidas, até por serem responsáveis pelo sucesso do trabalho em termos literários.

A preocupação com o conteúdo do seriado, fiel à obra original, sempre foi uma constante durante a sua apresentação, porque era isso que garantia a audiência, principalmente com o respaldo dos pais e dos professores, que indicavam tal programa por ser de alta qualidade, além de educativo. Para tanto, a adaptação contou com uma estrutura adequada e criteriosa para a realização deste trabalho, o que se pode observar, através do relato de Lara Maria (2000, p. 125):

O Sítio do Picapau Amarelo contou com o apoio do setor de pedagogia da Unicamp, com uma equipe especializada em lingüística, ciência, educação, pesquisa e sociologia que, entre outras informações, forneciam subsídios de linguagem para que pudessem compor os muitos sotaques e as diferentes formas de falar. Essa mesma equipe foi quem decidiu sobre o uso de ‘Picapau’, ao invés de ‘Pica-Pau’, pois as duas formas são encontradas nas edições de Lobato. Essa decisão contou com o apoio do Ministério da Educação e Cultura.

Além dessas questões de conteúdo, o cenário também se mostrou com cuidados e detalhes. Sob a responsabilidade de Arlindo Rodrigues, o cenário e os figurinos tinham que seguir a mesma linha da obra de Lobato, com algumas modernizações, pois na época em que o autor escreveu seus livros, a industrialização e a tecnologia ainda engatinhavam, mas no período em que foram feitas as adaptações para a televisão, muitas novidades já eram de conhecimento e uso dos telespectadores e alguns costumes eram considerados ultrapassados.

O cenário foi montado em um sítio de verdade, a primeira cidade cenográfica da Rede Globo, na Barra de Guaratiba, com

uma casa principal, horta e animais, para a realização das cenas externas e, para as internas, as gravações eram feitas na Cinédia, em Jacarepaguá.

A seleção dos personagens foi rigorosa, pois tinham a preocupação de respeitar as características iniciais de cada uma. Dona Benta foi representada por Zilka Salaberry, durante toda a apresentação do seriado, fato que a eternizou na memória dos telespectadores.

André Valli viveu o Visconde de Sabugosa; Tonico Pereira, o Zé Carneiro; Jacira Sampaio, a tia Nastácia; Samuel Santos, o tio Barnabé; Rosana Garcia e depois Isabela Bicalho, a Narizinho; Júlio César, o Pedrinho. Para representar a Emília, primeiro foi a atriz Dirce Migliaccio, depois Reny de Oliveira e, por fim, Suzana Abranches. Nessa adaptação, a boneca foi vivida por atrizes adultas e até experientes, que a interpretavam utilizando um tom de voz bastante agudo.

O elenco de atores foi estudado levando-se em conta (...) o perfil dos personagens e o carisma dos protagonistas. Foi grande a dificuldade de encontrar as figuras representativas - Narizinho e Pedrinho -, assim como as dos mágicos Emília e Visconde de Sabugosa. Para sustentar uma narrativa televisiva e compor o mundo lobatino mantendo as características culturais brasileiras, alvo do qual não podíamos fugir, agregamos alguns novos personagens (Casé, 2000, p. 98).

A atenção recebida pelo seriado, motivada pela audiência e pela qualidade da adaptação, foi dada por uma grande equipe que se formou em torno desse projeto. Casé (2000, p.98) fala sobre esse trabalho que ficou na memória dos telespectadores:

Atrevo-me a dizer que grande parte do elenco da televisão brasileira participou da encenação das histórias do Sítio, seja criando personagens, seja dando vida a bonecos no seu bojo, ou mesmo emprestando sua voz para manter a fantasia daquele mundo maravilhoso.

No texto original de Lobato, não existe o Zé Carneiro, criado nessa adaptação, para ser a voz do próprio autor, mostrando a sua

opinião quanto ao homem da terra, a sua preguiça e os problemas de saúde e de higiene causados pela falta de atenção da sociedade. Um personagem aos moldes do famoso Jeca Tatu, que os adaptadores procuraram avivar para os telespectadores.

O pó de pirlimpimpim tão utilizado como elemento mágico para as aventuras das personagens do *Sítio do Picapau Amarelo* não foi muito focalizado na adaptação, pois perceberam que seria arriscado enfatizar um certo “pó branco” que fazia as pessoas “viajarem” através da imaginação.

O uso da cocaína pelos jovens já era um fator preocupante nesta década, o que não acontecia na época em que Lobato criou as suas histórias, e o pó de pirlimpimpim poderia ter uma conotação errônea e comprometedora para o trabalho e, também, por problemas com a censura, pois o país vivia a época da ditadura militar.

Os cuidados para a realização de uma adaptação devem ser contínuos, principalmente por utilizar um meio de comunicação de massa, a televisão, com um alcance maior e muito mais rápido do que o livro e, também, porque as pessoas esperam da televisão uma abordagem instrutiva, que vá ao encontro dos ideais da família, da escola e da sociedade.

A mídia televisiva é examinada, em geral, com grande preocupação pelos educadores que focalizam a questão da formação do cidadão, num exame das relações entre comunicação e educação, face ao perfil de tecnologia dotada de desafidores e penetrantes recursos de difusão de informação [...] Assim, tal configuração não é nova ou recente; a emergência imposta pela (pós) modernidade é a leitura crítica da multiplicidade de linguagem e repertórios que veiculam valores, ideais, modos de convivência [...] que se descortinam cotidianamente ao educando com um aparato televisual sedutor: ‘luz, câmera ... ação!’; imagem e som, imaginação e realidade se relacionam, e interferem transformando o modo de contato do indivíduo com os fatos e as pessoas [...] Então, uma estética da mensagem televisiva apresentada sob a forma de programação torna-se, inevitavelmente, ou melhor, necessariamente, um núcleo mobilizador da atenção, de todos os interessados no assunto, a fim de dimensionar o fenômeno de irradiação do saber com compreensão da natureza ou fundamentos da lógica estruturadora do veículo televisão e suas múltiplas possibilidades [...] (Vieira, 1998, p. 86-87).

A televisão, como meio de comunicação de massa, fornece às adaptações uma forma eficiente de difusão do trabalho, pois atinge um grande número de pessoas interessadas em assistir à programação oferecida diariamente, juntamente com outro interessante número de anunciantes, que garantem o programa no ar.

A preocupação maior da mídia, com os aspectos de entretenimento e a manutenção dos níveis de audiência a todo custo, tentou ‘disneylizar’ o imaginário lobatiano, que – na mesma época – também chegava às bancas de jornais, na forma de histórias em quadrinhos, que não se tornaram, contudo, muito populares. Neste final de século, todavia, apesar da queda do interesse das crianças contemporâneas pelos livros originais, ainda é bem possível que os personagens conheçam uma sobrevida importante – na forma de brinquedos, CD Roms, no ubíquo merchandise e mesmo nos grandes parques temáticos que se encontram em construção (Penteado, 1997, p. 22).

O seriado *Sítio do Picapau Amarelo* participou de todas as fases da televisão, presente em quase todas as décadas e, sob novas roupagens, volta às telas – a verdadeira e mais eficiente sobrevida anunciada. Um novo contrato assinado pelos herdeiros de Monteiro Lobato permite à Rede Globo lançar, mais uma vez, o seriado, por um período de dez anos.

O Sítio do século XXI

...Rios de prata piratas, vôo sideral na mata, o universo paralelo, Sítio do Picapau Amarelo...

Gilberto Gil

O dia 12 de outubro de 2001 marca a nova estréia do seriado na televisão: a quinta adaptação. Contando com recursos tecnológicos, o primeiro capítulo do primeiro episódio começa com um *e-mail* enviado por Pedrinho para a avó, dona Benta.

A repercussão de mais uma nova adaptação do *Sítio do Picapau Amarelo* na televisão foi imediata por parte dos

telespectadores, que viram a oportunidade de assistir mais uma vez ao seriado, revivendo o anterior e de incentivar as crianças a conhecer a obra de Lobato, talvez não tão procurada e indicada para leitura, como nos tempos de sua publicação, por ter sido inusitada.

Na era da cibernética, dos desenhos digitais, alguns duvidavam que um clássico da década de 50 da TV iria agradar às crianças do novo milênio. Mas o sucesso da nova versão do *Sítio do Picapau Amarelo*, da Rede Globo, fez muita gente queimar a língua e provou que as ‘velhas fórmulas’ ainda dão certo (Cardoso, jornal *Diário de S. Paulo*, 28 de novembro de 2001).

Anunciada aos quatro ventos, a adaptação do *Sítio do Picapau Amarelo* esteve presente em muitos jornais, revistas, *outdoors*, *sites* da Internet. Com o título “Sítio do Pica Pau Amarelo” está de volta à TV após 15 anos, a jornalista Sabrina Grimberg, do site *www.ultimosegundo.ig.com.br*, escreve:

Dona Benta voltará a abrir seu livro de histórias. Emília, Pedrinho e Narizinho viverão aventuras. E a Cuca vai pegar. Nem que sejam as delícias culinárias de Tia Anastácia (*sic*), de dar água na boca. Depois de um jejum de quinze anos, o maior sucesso na área de programação infantil brasileira está de volta à Globo. [...] Como na primeira versão, os textos de Monteiro Lobato serão mantidos apenas como adaptação para a TV. Mas desta vez, o programa ganhará ares mais modernos. Segundo o diretor de núcleo da emissora, Roberto Talma, o “Sítio” contará com recursos tecnológicos como computação gráfica.

O Caderno 2 de O *Estado de S. Paulo*, do dia 21 de outubro de 2001, traz, em página inteira, textos que mostram a nova adaptação do *Sítio* na televisão. O jornalista Luiz Costa afirma na matéria intitulada “Personagens de Lobato vivem desencanto hi-tech”:

Na nova versão do *Sítio do Picapau Amarelo*, que estreou na Rede Globo no Dia da Criança, tudo é muito hi-tech. O mundo de Lobato ganhou uma jovialidade de videoclipe, os cortes de edição garantem saltos rápidos à história e os personagens tomaram banho de modernidade. [...] O resultado é uma leitura impermeável, efervescente e retocada do maior

clássico infantil brasileiro. Tudo nela ambiciona o clima de reatualização divertida com que Monteiro Lobato costumava homenagear, nas páginas do Sítio, os clássicos mundiais de seu tempo. Há quem veja com suspeita tal ênfase na tecnologia para a adaptação de uma obra que ganhou o imaginário de gerações. Mas a plástica que o Sítio de Lobato sofreu é menos desrespeitosa que inconsistente.

A matéria publicada no site www.estadao.com.br traz como título: “Um sítio com pica-pau (sic), internet e microondas”, anunciando a nova adaptação, mostra que “a nova versão do ‘Sítio do Pica Pau Amarelo’, que estréia em outubro na Globo, vai unir a fantasia de Monteiro Lobato à tecnologia do século 21...”

Dona Benta mandando e-mails pela Internet; Tia Nastácia fazendo suas receitas deliciosas num microondas; as travessuras de Emília contadas por meio de computação gráfica; Rabicó, Cuca, Quindim e Burro Falante na forma de bonecos animados. Quem poderia imaginar tanta modernidade invadindo o universo de Monteiro Lobato?

Com certeza, o próprio Lobato, pois era adepto às modernidades. Precursor como foi em tantas atividades, não abriria mão das tecnologias. Durante o período em que morou nos Estados Unidos, demonstrou a sua admiração pelas coisas modernas, pois até a televisão ele já havia aprovado décadas antes dela chegar ao Brasil.

Lobato não escrevia à mão os seus textos, escrevia-os à máquina e, certamente hoje, escreveria com o computador. Não desprezaria o uso dos *e-mails* que encontrariam o amigo Rangel mais rapidamente e com maior velocidade teria as respostas às suas perguntas, ansioso que era. Escrevia cartas, que demoravam a chegar. Adoraria, com certeza, conhecer o correio eletrônico, pois se trata de uma mudança de suporte midiático e não do objetivo de se corresponder com os amigos.

Conectadas com a modernidade e envolvidas com campanhas sociais, os personagens do *Sítio* viverão inúmeras aventuras, seguindo os moldes de Lobato, quanto aos seus livros e, principalmente, terão voz ativa para discutir os problemas atuais.

Para viver os personagens da série de 2001, os atores foram escolhidos após testes para uma melhor caracterização de acordo com a visão que o projeto pretende mostrar. Nicete Bruno interpreta dona Benta; Dhu Moraes, a tia Nastácia; João Acaiabe, o tio Barnabé; Cândido Damm, o Visconde de Sabugosa; Izak Dahora, o Saci; Jacira Santos, a Cuca; Aline Mendonça, o Marquês de Rabicó; Zé Clayton, o Burro Falante; Sidnei Beckencamp, o Quindim e as crianças, Lara Rodrigues, como Narizinho; César Cardadeiro, o Pedrinho e Isabelle Drummond, a Emília. A adaptação é realizada por Cláudio Lobato, Mariana Mesquita, Toni Brandão e Luciana Sandroni. Na direção geral do programa está Márcio Trigo, que conta com a assistência de Pedro Vasconcelos e Marcelo Zambelli e como diretor do núcleo da emissora, Roberto Talma.

As novidades preconizadas pela mídia, ainda antes da estréia do seriado, que envolvem a computação gráfica, referem-se às formas em que aparecem o Visconde de Sabugosa, apresentando-se com apenas 45 centímetros de altura, e às cenas em que animais, legumes e bonecas falam como gente.

Além disso, segundo Rosângela de Moura, jornalista da Folhinha, suplemento infantil da *Folha de S. Paulo*, “o Marquês de Rabicó, o Quindim, a Cuca e o Burro Falante são bonecos grandes, manipulados por controle remoto, como a Priscila da ‘TV Colosso’. A voz de cada um deles é dublada em estúdio”.

O ator que interpreta o Saci tem as duas pernas e veste uma meia azul em uma delas e grava em um cenário de fundo azul e os recursos de computação gráfica fazem com que ele fique com uma perna só.

A surpresa para os telespectadores foi a boneca Emília, pela primeira vez interpretada por uma atriz infantil. A idéia deve-se ao fato de buscarem maior identificação com as crianças.. A inovação agradou os pequenos, mas foi criticada pelos adultos, que conservavam a imagem da Emília do seriado apresentado nas décadas de 1970 e 1980.

Emília é uma das mais formidáveis criações da ficção nacional. A mais formidável, para muita gente. Arrogante, egoísta, intrigante, ela é ao

mesmo tempo uma engenhosíssima ‘inventadeira de idéias’, para usar suas próprias palavras. Por isso mesmo, interpretá-la talvez fosse tarefa para uma atriz tarimbada (Valladares, 2001).

Em entrevista concedida a Ricardo Valladares, para a revista *Veja*, de 10 de outubro de 2001, respondendo à questão da citação acima, a psicoterapeuta Lídia Aratangy, fiel leitora de Lobato, intérprete de Narizinho na primeira adaptação do *Sítio* afirma que “o que seria difícil para uma profissional experiente fica mais complicado para uma menina”; abranda dizendo “mas talvez a garota tenha um grande repertório emocional e consiga superar o desafio de fazer Emília”, mas sabe-se que não é uma tarefa fácil, pois a pequena atriz disse nunca ter lido as obras de Lobato e qualifica a sua personagem como ‘bagunceira’. Só isso!

Sobre essa polêmica, a revista *Isto É* mostra a opinião de uma das maiores conhecedoras dos assuntos que se referem a Lobato, Tatiana Belinky, em entrevista a Eliane Lobato. Ela diz que “uma criança não dá conta da complexidade da personagem, embora elogie o talento de Isabelle” e continua “a Emília de Lobato é muito forte. A atual é uma menina maravilhosa brincando de Emília” e ressalta a primeira Emília, interpretada por Lúcia Lambertini, como a melhor de todas as representações da boneca.

A modernidade está presente em todos os personagens, em comparação à maneira como se apresentam nos livros, ressaltando as suas características intrínsecas, que compõem o imaginário de Lobato e que auxiliam na compreensão do trabalho.

A forma se altera a cada adaptação, com computador, microondas, celular, antena parabólica, entre outras novidades tecnológicas. Até os personagens são substituídos de tempos em tempos. Permanecem sempre os elementos de tradição oral, o conteúdo que Lobato utilizou em toda a sua obra. E assim Lobato cumpre sua tarefa de eternizar o seu rocambole infantil, desde os seus filhos aos seus telenetos.

Notas

¹ Definição de Monteiro Lobato à continuidade que daria a suas histórias, “enrolando” os leitores com novas aventuras.

Referências

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. 5. ed. São Paulo: Scipione, 1995.

AGUIAR, Luís A. Reinações sempre na literatura infantil e juvenil. Disponível no site: www.docedeletra.com.br. Acesso em 25/02/2002.

ALENCAR, Marcelo. Quem quiser que conte outra. *Revista Educação*. São Paulo, ano 26, n. 228, abr. 2002.

AZEVEDO, Cármen L. de; CAMARGO, Márcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão da Botocúndia*. São Paulo: SENAC-São Paulo, 1997.

BARBOSA, Alaor. *O ficcionista: Monteiro Lobato*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BIGNOTTO, Cilza. *Personagens infantis da obra para crianças e da obra para adultos de Monteiro Lobato: convergências e divergências*. 1999, 165 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Universidade Estadual de Campinas.

CAMARGOS, Márcia M. Duas leituras de Lobato nos anos 20. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, n. 56, jan/dez/ 1998.

CARDOSO, Rachel. Todos querem o Sítio. *Diário de S. Paulo*. Publicado em 28 de novembro de 2001.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *Literatura infantil*. São Paulo: Lótus, s.d.
_____. *Literatura infantil: visão histórica e crítica*. 6. ed. São Paulo: Global, 1989.

CASÉ, Geraldo. Uma TV genética. In: *50 anos de TV no Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Brasiliense, 1962. 2 v.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. *Literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*. Brasília: Quiron, 1981.

_____. *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. Um dos dínamos da cultura brasileira na primeira metade do século. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, n. 56, jan/dez/1998.

COSTA, Luiz. Personagens de Lobato vivem desencanto hi-tech. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 21/10/2001.

COSTA, Maria Cristina Castilho. Interatividade – entre graus de liberdade e intencionalidades narrativas. In: ADAMI, Antonio, HELLER, Bárbara e CARDOSO, Haidée Dourado de Faria (org.). *Mídia, cultura, comunicação*. 2. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

DEBUS, Eliane S. D. *O leitor, esse conhecido. Monteiro Lobato e a formação de leitores*. 2001, 249 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

FILIPOUSKI, Ana Maria R. A obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, n. 56, jan/dez/1998.

GÓES, Lúcia P. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984.

_____. Lobato, marco zero. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, n. 56, jan/dez/1998.

GRIMBERG, Sabrina. *Sítio do Picapau Amarelo está de volta à TV após 15 anos*. Disponível em: www.ultimosegundo.ig.com.br. Acesso em 09/11/2001.

KOSHIYAMA, Alice. *Monteiro Lobato, intelectual, empresário, editor*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Monteiro Lobato: a modernidade do contra*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Negros e negras em Monteiro Lobato*. Campinas: Unicamp, 1998. Texto disponível em: www.as.miami.edu/las/negrolobato2.html (acesso em 04/12/2001).

LAJOLO, Marisa; ZILBERMANN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira*. São Paulo: Global, 1986.

_____. *A formação da leitura no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

LANDERS, Vasda B. *De Jeca a Macunatma: Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

LOBATO, Eliane. Pó de Pirlimpimpim. Revista *Isto É*. Publicado em 01/03/2002.

LOBATO, José B. Monteiro. *A Barca de Gleyre*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1944.

_____. *Obra infantil completa de Monteiro Lobato*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975. (Coleção 8 v.)

_____. *Monteiro Lobato: prefácios e entrevistas*. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000.

MAGALHÃES, Simone. *Um sítio com pica-pau, internet e microondas*. Disponível em: www.jt.estadao.com.br/editorias/2001/09/03/var029.html. Acesso em 09/11/2001.

MARIA, Lara. *50 anos de televisão: um inventário da programação infantil*. 2000, 233 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo.

MARTHA, Alice P. Monteiro Lobato e as fábulas: adaptação à brasileira. In *Cuatrogatos Revista de Literatura Infantil*. n. 7, jul-set./2001, disponível em www.cuatrogatos.org/7monteirolobato.html (acesso em 20/02/2002).

MARTINS, Milena R. *Quem conta um conto...aumenta, diminui, modifica: o*

processo de escrita do conto lobatiano. 1998, 129 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas).

MOURA, Rosângela de. *O sítio é um lugar onde tudo pode acontecer*. Disponível em: www.uol.com.br/folha/criancas/tv-sitio_picapau_amarelo.shtml (Folhinha on line). Acesso em 20/12/2001.

NUNES, Cassiano (org.) *Monteiro Lobato vivo*. Rio de Janeiro: MPM Propaganda/Ed. Record, 1986.

PAIVA, Cláudio Cardoso. Ética e estética da programação infanto-juvenil. In: Revista *Comunicação & Sociedade*. nº 22, set./dez. 2001.

PENTEADO, José Roberto Whitaker. *Os filhos de Lobato: o imaginário infantil na ideologia do adulto*. Rio de Janeiro: Qualitymark/Dunya, 1997.

PFROMM NETO, Samuel, ROSAMILHA, Nelson e DIB, Cláudio Z. *O livro na educação*. Rio de Janeiro: Primor/INL, 1974.

REY, Marcos. *O roteirista profissional: televisão e cinema*. São Paulo: Ática, 1989.

SÍTIO DO PICAPAU AMARELO. Disponível no site: www.redeglobo1.globo.com/sitio.

SOARES, Ana C. Mágica do Sítio do Picapau Amarelo ainda funciona. In: *Estado de S. Paulo*, 22/11/ 2001.

SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. São Paulo: Cultrix, 1978.

VALLADARES, Ricardo. A Cuca vai pegar? Revista *Veja*. Publicado em 10 de outubro de 2001.

VASCONCELOS, Zinda M. C. *O universo ideológico na obra infantil de Monteiro Lobato*. São Paulo: Traço Editora, 1982.

VIEIRA, Adriana S. *Peter Pan, uma leitura inglesa no Sítio do Picapau Amarelo*. Campinas: Unicamp. Texto disponível em: www.unicamp.br/iel/memoria (acesso em 07/12/2001).

VIEIRA, Ângela de Faria. Monteiro Lobato na televisão. *Revista Contato*. Brasília, ano 1, n. 1, out./dez/ 1998.

YUNES, Eliana. *Presença de Lobato*. Rio de Janeiro: Divulgação e Pesquisa Ed., 1982.

XAVIER, Maria E.; RIBEIRO, Maria L.; NORONHA, Olinda M. *História da Educação: a escola no Brasil*. São Paulo: FTD, 1994.

XAVIER, Ricardo (Rixa). *Almanaque da TV*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

ZILBERMANN, Regina (org.). *A produção cultural para criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

EDITORA ARTE & CIÊNCIA
COMISSÃO EDITORIAL

Coordenação Geral

Profa. Dra. Suely Fadul Villibor Flory
Profa. Dra. Ana Gracinda Queluz

Literaturas de Língua Portuguesa

Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira
Profa. Dra. Dulce Maria Viana Mindlin - UFG / UFOP
Profa. Dra. Maria Aparecida Brando Santilli - USP
Profa. Dra. Lélia Parreira Duarte - PUC
Profa. Dra. Elêusis Mirian Camocardi - UNESP
Prof. Dr. Benjamin Abdala Jr. - USP
Profa. Dra. Ana Maria Gottardi - UNESP / UNIMAR

Literatura Brasileira

Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi - USP/Mackenzie
Profa. Dra. Irene Jeanete Gilberto Simões - USP
Prof. Dr. Valdevino Soares de Oliveira - UNESP/UNIBAN
Prof. Dr. Antônio Dimas – USP
Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo – USP/ UNESP

Psicologia

Profa. Dra. Maria Aparecida T. Zamberlan - UEL
Profa. Dra. Maria do Rosário Mortatti Magnani – UNESP
Profa. Dra. Ivone Tambelli Schmidt – USP/UNESP/UNOESTE
Profa. Dra. Marília Ancona-Lopez - UNIP
Prof. Dr. Francisco Hashimoto - UNESP
Profa. Dra. Sônia Maria Ribeiro Wolf - UNESP
Profa. Dra. Tereza Corrêa Cariola - UNESP / UNIMAR
Profa. Dra. Edna Julia Scombatti Martins - UNESP
Profa. Dra. Christina Mena Barreto Cupertino- PUC-SP/UNIP
Prof. Dr. Cláudio Edward dos Reis - UNESP/Marília/Assis
Profa. Dra. Lucia Helena Tiosso Moretti – USP/UEL/UNOESTE
Profa. Dra. Olga Ceciliato Mattioli-PUC-SP/UNESP

* Este livro foi aprovado pela comissão editorial, por consultores das áreas de Comunicação e Artes e Literatura Brasileira.

Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais

Profa. Dra. Nilse Margarida Carpentieri – USP/UNESP
Profa. Dra. Elizabeth Piemonte Constantino-USP/UNESP

Teoria da Literatura

Prof. Dr. Romildo Antonio Sant’Anna –UNESP-UNIMAR
Prof. Dr. Luiz Antônio de Figueiredo - UNESP
Prof. Dr. Antônio Lázaro de Almeida Prado - UNESP
Dra. Sandra Nitrini – USP
Profa. Dra. Suely Fadul Villibor Flory – UNESP/UNIMAR

Literatura e Ensino

Prof. Dr. João Luis T. C. Seccantini - UNESP
Profa. Dra. Gisele Domingos do Mar - UNESP
Profa. Dra. Maria de Lourdes Zizi Trevisan Perez – UNESP
Profa. Dra. Mariângela Braga Norte- UNESP

Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva – UNESP/UNIMAR
Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho– UNESP
Prof. Dr. Benjamin Abdala Jr. – USP
Profa. Dra. Laura Cavalcante Padilha - UFRJ
Dra. Tânia Celestino de Macedo - UNESP

Comunicações e Artes

Profa. Dra. Anamaria Fadul – USP
Prof. Dr. Antonio Holfeldth - PUC-RS
Prof. Dr. Eugenio Trivinho – PUC-SP
Profa. Dra. Linda Bulik - Sorbonne/UEL
Profa. Dra. Lucilene dos Santos Gonzáles – UNESP/ UNIP
Profa. Dra. Nelyse Aparecida Melro Salzedas - UNESP
Profa. Dra. Nícia Ribas D’Avila – Sorbonne-Paris
Profa. Dra. Jussara Rezende Araújo - USP / UNIMAR
Profa. Dra. Maria Nazareh Ferreira - ECA / USP
Profa. Dra. Maria Cecília Guirado - UFRJ / Univ. Nova - Lisboa/Portugal/
UNIMAR
Prof. Dr. José Marques de Mello - USP / UMESP
Prof. Dr. Valdenir Caldas - ECA / USP

Linguística

- Prof. Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes – USP/ UNESP
Prof. Dra. Célia Maria C. Gil – USP/ UNESP
Prof. Dra. Jeane Mari Sant’ Ana Spera – UNESP
Prof. Dra. Lídia Almeida Barros - UNESP
Prof. Dr. Marco Antonio Domingues Sant’Anna - UNESP
Prof. Dra. Mary Francisca do Careno – UNESP
Prof. Dr. Rony Farto Pereira - UNESP
Prof. Dra. Suely Cristina Marquesi - PUC/ UNICSUL

Educação

- Prof. Dra. Ana Gracinda Queluz – UNICID
Prof. Dra. Arilda Inês Miranda Ribeiro – UNESP
Prof. Dra. Leonor Tanuri - UNESP
Prof. Dra. Josefa Aparecida Gonçalves Grigoli – UNESP
Prof. Dra. Maria Luiza Castro Valente – UNESP
Prof. Dr. Levino Bertan – UNICAMP/UEL /UNOESTE
Prof. Dr. José Camilo dos Santos Filho - University of Southern California,
USC.-USA/UNICAMP/UNOESTE
Prof. Dra. Raimunda Abou Gebran- UNICAMP/UNESP/UNOESTE
Prof. Dra. Raquel Lazzari Leite Barbosa - UNESP
Prof. Dra. Sonia Maria Vicente Cardoso - UNICAMP/UNOESTE

História

- Prof. Dr. Antonio Celso Ferreira –USP/UNESP
Prof. Dr. Áureo Busetto – USP/ UNESP
Prof. Dr. Claudinei Magno Mendes – UNESP
Prof. Dra. Terezinha de Oliveira –UNESP/UEM
Prof. Dr. Ivan Esperança Rocha – USP/UNESP
Prof. Dr. Luiz de Castro Campos Júnior – UNIPAR-FEMA
Prof. Dra. Maria do Carmo Sampaio di Credde – USP/UNIP
Prof. Dr. Sidinei Galli - UNESP
Prof. Dr. David Rabello de Almeida – UNESP
Prof. Dr. Ruy de Oliveira Andrade Filho – USP/UNESP

Ciências Exatas

- Prof. Dr. Lázaro Cícero Nogueira - USP/UNESP
Prof. Dr. Pedro Henrique Godinho – UNESP
Prof. Dr. Waldemar de Maio – UNESP/UNIP
Prof. Dr. Douglas Villibor – Engenharia Civil- USP/São Carlos/ FEA-São Paulo

Ciências Sociais

- Profa. Dra. Célia de Carvalho Ferreira Penço - UNESP
Prof. Dr. Benedito Miguel Gil - UNESP
Profa. Dra. Lúcia Maria G. Corrêa Ferri – UNOESTE

Ciências da Saúde

- Profa. Dra. Maria Martha Bernardi - USP / UNIP
Dra. Maria Suzana de Stéfano Menin - UNESP
Prof. Dr. Raymundo Manno Vieira - Faculdade Paulista de Medicina
Prof. Dr. Eduardo Lobato de Menezes - UNESP
Prof. Dr. Fábio Augusto Furlan - UNESP
Prof. Dr. Bruno Söerensen - UNESP / UNIMAR / Instituto Butantan-SP
Prof. Dr. Rodrigo de Souza Poletto – Doutor em Botânica-UNESP/UNIP
Dra. Cláudia Rucco Penteadó Detregiachi – Nutricionista do Hospital das Clínicas/Marília e Coord. Curso de Nutrição da UNIMAR-Marília
Prof. Dr. Jair Rodrigues Garcia Junior- Fisiologia Humana –ICB-USP-São Paulo

Música

- Profa. Dra. Lenita Waldige Nogueira - UNICAMP
Prof. Dr. Régis Duprat – USP

Administração e Economia

- Alexandre Villibor Flory - USP
Henrique Villibor Flory - MBA - ITA/ESPM
Dr. José Eduardo Fadul - FGV - SP
Prof. Dr. Takashi Yoneyama - ITA
Prof. Dr. Arnaldo Cabral - ITA
Prof. Dr. Carmen Belderrain - ITA
Prof. Dr. Jair Minoru Abe - USP / UNIP
Prof. Dr. Reynaldo Campanatti Pereira-USP/SP/FEMA

Direito

Profa. Dra. Jussara Suzi Assis Borges Nasser Ferreira – PUC-SP/UNIMAR

Profa. Dra. Maria de Fátima Ribeiro – PUC-SP/UNIMAR

Prof. Dr. Luiz Otávio Pimentel – Univ. de Assunción – Paraguai

Prof. Dr. Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy – PUC-SP

Prof. Dr. Nelson Borges – UF Paraná

Prof. Dr. Lourival José de Oliveira -PUC/SP-UDEL

Prof. Dr. Francisco Emílio Baleotti –PUC-SP/FEMA

Prof. Dr. Rubens Galdino-UNESP/FAI/FEMA

Literatura Estrangeira Moderna

Profa. Dra. Celeste H. M. Ribeiro de Souza - USP

Profa. Dra. Letícia Zini Antunes - UNESP

Profa. Dra. Loredana Caprara - USP

Profa. Dra. Heloisa Costa Milton - UNESP

Profa. Dra. Lea Mara Vallese - UNESP

Profa. Dra. Neuza Neif Nabhan - USP

Prof. Dr. Maurizio Bibini –

Turismo e Meio-ambiente

Dra. Marília Ansarah - UNIP

Dr. Luis Otávio de Lima Camargo - UNESP

Dr. José Luis Peruccio – UNCID

