

APRENDER E ENSINAR COM TEXTOS

VOLUME

11

LITERATURA, TELEVISÃO,
ESCOLA

Estratégias para leitura de adaptações

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Nagamini, Eliana.

Literatura, televisão e escola : estratégias para leitura de adaptações / Eliana Nagamini. – São Paulo : Cortez, 2004. – (Coleção aprender e ensinar com textos ; v. 11 / coord. geral Adilson Citelli, Ligia Chiappini)

Bibliografia

ISBN 978-85-249-0975-7

1. Literatura - Adaptações 2. Prática de ensino 3. Sala de aula – Direção 4. Televisão – Adaptações I. Citelli, Adilson. II. Chiappini, Ligia. III. Título. IV. Série.

03-6073

CDD-371.39

Índices para catálogo sistemático:

1. Adaptações literárias e televisivas : Prática pedagógica : Educação 371.39

APRENDER E ENSINAR COM TEXTOS
Coord. Geral: Adilson Citelli • Ligia Chiappini

VOLUME
11

LITERATURA, TELEVISÃO, ESCOLA

Estratégias para leitura de adaptações

ELIANA NAGAMINI

 **CORTEZ
EDITORA**

LITERATURA, TELEVISÃO, ESCOLA: Estratégias para leitura de adaptações
Eliana Nagamini

Capa: DAC

Ilustração de capa: Cláudia Chiappini Moraes Leite

Preparação de originais: Elisabeth S. Matar

Revisão: Maria de Lourdes de Almeida

Composição: Dany Editora Ltda.

Coordenação editorial: Danilo A. Q. Morales

Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou duplicada sem autorização expressa da autora e do editor.

© 2003 by Autora

Direitos para esta edição

CORTEZ EDITORA

Rua Bartira, 317 — Perdizes

05009-000 — São Paulo-SP

Tel.: (11) 3864-0111 Fax: (11) 3864-4290

E-mail: cortez@cortezeditora.com.br

www.cortezeditora.com.br

Impresso no Brasil — abril de 2004

Sumário

Agradecimento especial	8
Apresentação	9
Introdução	15
Capítulo 1 — Romance e adaptação	22
1.1. <i>Memórias de um sargento de milícias</i> , de Manuel Antônio de Almeida	22
1.2. A gênese da obra como romance-folhetim	33
1.3. Adaptação do texto literário: uma problemática	35
Capítulo 2 — Vidigal	40
2.1. Texto televisivo	40
2.2. O gênero na TV	42
2.2.1. Nem telenovela nem minissérie: um gênero quase singular	45
2.3. Aspectos técnicos do texto televisivo	50
2.3.1. Produção de imagem	50
2.3.2. Efeitos visuais	53
2.4. A carnavalização como fator decisivo no processo de adaptação	54
2.4.1. O espaço carnavalesco	54
2.4.2. Construção da linguagem da praça pública .	57
2.4.3. A dimensão histórica	66

Capítulo 3 — Do livro à TV	71
3.1. Texto literário e texto televisivo	71
3.2. Texto teatral e texto literário	78
3.3. Códigos utilizados	81
Capítulo 4 — Trajetória dos personagens	93
4.1. Importância dos personagens no processo de adaptação	93
4.2. Leonardo (esquema 1)	95
4.3. Vidigal (esquema 2)	99
4.4. Vidinha (esquema 3)	102
4.5. Luisinha (esquema 4)	103
4.6. José Manuel (esquema 5)	104
Capítulo 5 — A presença da adaptação <i>Vidigal</i> na sala de aula	113
Capítulo 6 — Estudo de outras adaptações: possibilidades de trabalho	117
6.1. Adaptação de conto	118
6.1.1. Título: O comprador de fazendas	118
6.1.2. Título: A sonata	129
6.1.3. Título: A coleira do cão	140
6.2. Adaptação de peça teatral	148
6.2.1. Título: Os mistérios do sexo	148
6.3. Adaptação de crônica	160
6.3.1. Título: História do passarinho	160
6.4. Adaptação de romance	167
6.4.1. Título: A bagaceira	167
6.5. Adaptação de poesia	177
6.5.1. Título: Lira Paulistana	177
6.6. Adaptação de conto e peça teatral	187
6.6.1. Título: História de Carnaval	187

6.7. Programas de longa duração: microssérie e minissérie	193
6.7.1. A peça teatral adaptada para microssérie	193
6.7.2. Minisséries inspiradas em romances	202
Conclusão	205
Bibliografia	207

Agradecimento especial

À Central Globo de Comunicação pela concessão das imagens apresentadas neste livro.

Apresentação

O trabalho da leitura

“O saber é um *trabalho* — é uma negação que transforma o que lhe é resistente, opaco, em algo que se eleva à dimensão do conceito, que clarifica uma experiência.” (Marilena Chauí)

Literatura, televisão, escola: estratégias para leitura de adaptações, que aqui se abre a novos leitores, apresenta-se como um texto cuja origem, e também principal alvo, é o desejo de documentar e produzir ações na sala de aula. Agora sob a forma do livro, e com várias modificações em relação ao Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo — de que é um resultado vivo —, o trabalho de Eliana Nagamini busca articular as vivências do professor às atividades do estudioso, numa feliz conjunção entre o gosto pela docência e a vontade da pesquisa que deveria estar na raiz de toda prática pedagógica a que se possa atribuir o valor de um saber. Não bastasse isso, e mesmo para ser fiel a essa origem, também há nele a proposição de que possa contribuir para gerar novas práticas que o professor e alunos, em sala de aula, poderão recriar, documentar, transformar.

A obra, da coleção “Aprender e ensinar com textos”, representa, assim, mais um passo na tentativa de contribuir para

a revalorização das atividades de docência, pesquisa e produção de conhecimentos voltadas para o sistema educacional brasileiro. E neste caso trata-se de um passo significativo, pois estamos diante de um trabalho em que os velhos truísmos, sem que sejam explicitamente negados, colocam-se de lado e se procura lidar com os dados diretos das experiências do aluno, que pouco lê e muito (te)vê. Embora todos saibamos que a tevê se instalou cedo num país em que o livro chegou tarde (seja pelas ainda alarmantes taxas de analfabetismo, seja pela predominância da cultura visual, responsável por formas específicas de alfabetização pouco mais que funcional), Eliana Nagamini insiste na busca de respostas a esse fato, de modo que se possa fazer da onipresença da cultura de massas na vida contemporânea um instrumento para o trabalho de transformação do professor, do aluno e das relações com a vida na sala de aula, por meio de uma prática que visa à formação de leitores. Por isso, *Literatura, televisão, escola* quer reunir instâncias em que se costumam ver apenas conflitos improdutivos e, a partir de tal junção, criar confrontos que movam a novos saberes.

O primeiro desses confrontos se dá, sem que Eliana Nagamini precise explicitá-lo, no campo da luta contra as falsas generalizações e a falta de saídas que delas resultam. Sabe-se como atua, no senso comum, a pressuposição generalizada de que, nos últimos decênios, a Literatura canônica pouco se presta ao interesse e à produção de conhecimento por parte de alunos; julga-se que, intoxicados pela facilidade e descartabilidade do império das imagens, eles preferem o espetáculo visual e sonoro trazido pelos meios de comunicação de massa ao que supõem ser o fastidioso movimento de acompanhar as frias páginas de um livro. Sem entrar no mérito de tais pressuposições, Eliana Nagamini constrói um campo de articulações: os meios de comunicação de massa trabalham com obras e técnicas inscritas na tradição literária, fazem delas suas fontes primárias e, em alguns casos, propõem-se diretamente a transformar o material verbal, literário, em séries cinematográficas

ou televisivas. A adaptação de obras literárias para outras linguagens é um fato da realidade cultural da vida contemporânea, e, como tal, *pode* e *deve* ser tratado e trabalhado na sala de aula como *mais um* instrumento que contribui para o desenvolvimento de leitores — aqueles que estão na sala de aula talvez leiam pouca literatura mas certamente assistem a muita tevê, apenas decodificando o imediato e sem indagar-se sobre a significação.

Este é o centro do desafio e o foco do trabalho, de modo a que se respondam, sem fechar outras possibilidades, as indagações que dele decorrem. Dada a primazia da tevê sobre o livro na sociedade contemporânea, *como* utilizar o material televisivo na sala de aula, articulando o trabalho com a literatura ao trabalho da leitura de textos verbais e não-verbais? Diante das adaptações para a linguagem visual e sonora de um texto verbal, *como* se habilitar técnica e metodologicamente para lê-las, de maneira a ser capaz de compreender suas técnicas específicas (entre tantas outras, a presença da câmera, a composição imagem visual-diálogos, a construção das personagens, a significação do figurino e da trilha sonora)? *Como* perceber, para poder explicar, as diferentes determinações objetivas a que estão submetidos produtor e consumidor da obra literária e daquela produzida para tevê a partir da adaptação de um texto do sistema literário canônico? *Como* se armar para ler os resultados textuais de tais determinações e suas diferentes escolhas e significados? E, ao realizar o trabalho, *como* atuar para que o ato de ler não se reduza à simples decodificação mas procure verticalizar a atribuição dos significados que decorrem do modo de construir o texto?

Quase em tom de conversa, sem nenhum dogmatismo e principalmente nenhuma pretensão de ditar normas ou receituários (sempre falseadores em se tratando de sugestões de trabalho em sala de aula), Eliana Nagamini se propõe a iniciar um processo para responder essas indagações, fundada em sua atividade (de professora e de pesquisadora) e nas necessidades que o material lhe foi impondo — como é imprescindível

a toda pesquisa que respeite a especificidade de seu objeto. Seu material central é o programa *Vidigal*, adaptado por Jorge Furtado, em colaboração com Carlos Gerbase e José Toreno, e direção de Mauro Mendonça Filho, do núcleo Guel Arraes, o que, em si mesmo, já comprova a sabedoria da escolha, seja porque se trata da adaptação do importante *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, seja porque a obra já fôra objeto, nos tempos da ditadura militar, de adaptação para o palco teatral, nas mãos de Millôr Fernandes, seja, ainda, porque na adaptação para a tevê novas problemáticas se impuseram aos produtores. Como se vê, a eleição de *Vidigal* já convida a um trabalho em que os entrecruzamentos de dados históricos, técnicos e interpretativos constituem exigência interna. Dada a complexidade da tarefa, é com cuidado e simplicidade que a autora inicia o processo de “ler” o seu objeto, o que implica um movimento fecundo que torna produtiva a pesquisa e se vale de modo didático dos conhecimentos já produzidos sobre o assunto — sobre a obra literária e a revisão da leitura crítica mais importante a respeito dela; sobre os gêneros na tevê e a especificidade dos seus aspectos técnicos; sobre o significado das transformações da obra literária no texto televisivo; sobre as possibilidades do trabalho com adaptações em sala de aula. É assim que passamos de um a outro capítulo — num movimento que se inicia no primeiro e culmina no quinto capítulo —, lendo e (re)aprendendo sobre *Memórias de um sargento de milícias*, sobre *Vidigal*, e também sobre as técnicas e seu significado em diferentes meios. E, quase sem percebermos, somos convidados, no capítulo final, a reaprender e a tentar o desafio em outras produções televisivas. É, então, com sensibilidade crítica que Eliana Nagamini nos conduz a novas possibilidades, trazendo-nos sugestões de outros textos, adaptados de outras tradições literárias, buscando percorrer a variedade de gêneros que as produções televisivas comportam.

Durante toda a leitura de *Literatura, televisão, escola*, e sem que Eliana Nagamini queira nos “ensinar”, vamos sentindo

vontade de ouvir o aluno expor suas impressões sobre a criação do estereótipo do “malandro brasileiro” ou a discutir os vários significados da “carnavalização” ou a aprender que um foco da câmera cria significações insuspeitadas — apenas alguns dentre os vários conceitos em que a trama deste livro nos enreda. Vamos desejando também trabalhar, por exemplo, com *A coleira do cão*, adaptada do conto de Rubem Fonseca em roteiro de Antônio Carlos de Fontoura, sob a direção de Roberto Faria, ou, ainda, nos lembramos desta ou daquela outra adaptação que, julgamos, despertaria o interesse de nossos alunos do ensino fundamental ou do médio. E acabamos a leitura deste livro com o desejo de tentarmos uma atividade que leve em conta as possibilidades que o trabalho com a adaptação televisiva traz para o desenvolvimento das variadas formas de leitura, sem nos esquecermos de algumas das lições importantes deste livro: a recepção de uma obra não é fato exterior a ela, e sim uma de suas dimensões constitutivas; a atribuição de significado é o alvo da leitura, e os significados se constroem com os materiais e técnicas da própria obra. E, talvez, só consigamos chegar ao final deste trajeto com tantos desejos porque Eliana Nagamini não se propõe a criar modos unívocos de trabalho, mas a apresentar o seu trajeto; é assim que ela realiza o seu texto que, como se verá, abre-se a outras vozes, novas proposições.

Todos sabemos que um texto, verbal ou não-verbal, só se materializa na prática real da leitura. Também sabemos que a pressuposição de que haveria um objeto imutável — a literatura — foi, em parte, produto da própria alienação do campo das artes em relação à vida social. Contra o inventário estereotipado do que se considera “literatura” e as maneiras socialmente legítimas de ler, *Literatura, televisão, escola: estratégias para leitura de adaptações* escolhe o caminho crítico. Incorpora a tradição literária bem como a tradição crítica acumulada, e enfrenta os obstáculos com que todos nós, professores, deparamos. Diante das dificuldades de ler literatura, que grande parte de nossos alunos tem, propõe e executa a leitura de um

programa de tevê; diante das dificuldades de *ler um texto verbal*, propõe que *assistamos ao livro*. Na brincadeira com as palavras com que Eliana Nagamini introduz seu trabalho sente-se o gosto saboroso do desafio da aprendizagem: trata-se de aprender o novo, a partir do que ainda nos é desconhecido ou estranho. Para isso precisamos nos armar de novos conhecimentos que, por sua vez, atijam nossa imaginação — fundamento de todo ato de leitura, seja do livro, do filme, do mundo — e nos convidam a realizar aquelas que são, propriamente, as tarefas do saber: contribuir para o processo, sempre aberto, da formação; habilitar-se a indagar e a buscar respostas práticas para transformar aquilo que, anteriormente, devido ao desconhecimento e ao obscurecimento, parecia imutável.

Ivone Daré Rabello

Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP. Autora dos livros *A caminho do encontro* (Estudo de *Contos novos*, de Mário de Andrade), e *Entre o inefável e o infando* (Uma leitura da poética de Cruz e Sousa), e de vários ensaios.

Introdução

Uma das tarefas da escola é formar o aluno leitor do texto verbal. E, neste caso, os desafios são de várias ordens, desde as escolhas das estratégias de incentivo à leitura até a concorrência com outras linguagens, sobretudo as visuais. O aluno, muitas vezes, tende a trocar o texto literário por adaptações que deste são feitas para o cinema ou para a TV. Assim, temos uma realidade no mínimo intrigante: assistir ao livro.

Tal fato nos faz refletir sobre a importância da leitura nesses tempos em que impera uma visualidade peculiar, pautada na fragmentação, na rapidez e na virtualidade, a exemplo dos textos produzidos pelos meios de comunicação de massa (MCM). Por isso é importante entender também os mecanismos de criação e produção que envolvem as linguagens e as videotecnologias e saber como podem contribuir para o estudo do texto literário.

A análise das relações entre Literatura/Comunicação/Educação pode nos apontar outras estratégias que viabilizem um melhor trabalho de formação do leitor. Nesse sentido, deve-se pensar nas seguintes questões:

a) como incentivar o aluno a ler e evitar que ele troque, liminarmente, o livro pelo filme?

b) como mostrar ao aluno que o texto adaptado não substitui o original, pois cada um possui características específicas?

c) de que maneira as adaptações do texto literário para a TV poderiam auxiliar no desenvolvimento da leitura das obras originais e de textos visuais?

O estudo dos possíveis diálogos entre a linguagem literária e a televisiva ajuda-nos a refletir sobre a formação do leitor, pois o processo de transposição do texto literário para a TV envolve as contingências próprias do veículo de massa; muitas das decisões do adaptador são tomadas a partir dos objetivos da emissora e do formato a ser seguido, de acordo com um determinado público telespectador. Entretanto, embora exista um padrão, isso não significa que resulte em uma redução indiscriminada do texto original. Pode-se, na TV, produzir programas de qualidade, servindo inclusive para rediscutir e redimensionar o próprio texto literário.

O desenvolvimento de atividades abordando o processo de transposição é uma das possibilidades para despertar o interesse pela obra literária e estimular momentos de discussão e descoberta do livro, no espaço escolar.

A análise da presença da Literatura nos MCM é importante para que se compreenda as diferentes estratégias de leitura postas à disposição do leitor. Nesse sentido, é necessário rever, nos centros educacionais, qual a metodologia adequada para incentivar a leitura do texto literário transportado para outras formas discursivas, como a da TV.

É bom ressaltar que, na TV, o texto adaptado não tem a função de cumprir fins didático-pedagógicos, podendo remeter-se ao campo mais amplo do entretenimento. As obras que chegam à TV nem sempre são aquelas indicadas pela escola. Alguns fatores podem determinar as escolhas desses textos, tais como o custo da produção, o horário de exibição, o público a que se dirige.

A Literatura fornece textos de qualidade e, muitas vezes, a adaptação estimula a vendagem do livro. Tal fato já constituiria aspecto relevante para desenvolver estudos na sala de aula sobre o processo de transposição do texto literário para a

TV, visto que teriam boa aceitação pelos alunos, acostumados com a linguagem televisiva.

O professor atento à exibição das adaptações encontrará rico material e poderá propor atividades que estimulem a relação do aluno com o livro. Para isso, torna-se fundamental verificar de que maneira a TV dialoga com a linguagem literária, para sabermos qual o alcance do texto adaptado na recuperação das principais características do original.

Se pretendemos estudar as adaptações, é necessário selecionar um conjunto de textos que nos permita refletir sobre tais questões. Por isso, neste livro, para a escolha das adaptações foram considerados dois critérios: o tempo de exibição e o gênero a que pertence a obra original. Programas de curta duração favorecem o trabalho do professor por utilizar somente uma aula, sem exigir muitas etapas para o desenvolvimento de atividades pedagógicas e a diversidade de gêneros contribui para entendermos os mecanismos que envolvem o processo de transposição de linguagens.

Muitos dos textos adaptados para a TV foram inspirados em contos, pois permitem a transposição de boa parte do original. *O comprador de fazendas*, de Monteiro Lobato, foi selecionado pelo caráter humorístico da construção da narrativa. *A sonata*, de Érico Veríssimo, apresenta uma concepção de imagem e de som que nos permite estudar os efeitos de iluminação e a importância da trilha sonora na composição do clima da história. *A coleira do cão*, de Rubem Fonseca, possui uma temática atual sobre o problema da violência e do submundo do crime, tão presente nos noticiários. Assim, cada texto indicará abordagens diferentes para o estudo da adaptação.

Os diálogos presentes no texto teatral podem ser transportados para a TV, sofrendo apenas algumas adequações em relação à linguagem ou à atualização de dados. A adaptação da peça de Coelho Neto, *O patinho torto*, não só manteve os diálogos, como também o clima que envolve o original.

Algumas vezes o cruzamento do conto e do texto teatral geram a adaptação. Indicamos como exemplo o conto *A mor-*

te da porta-estandarte, de Aníbal Machado, e a peça de Shakespeare, *Otelo*. Nessa mescla tomou-se como elemento básico o tema da traição e do ciúme para gerar a adaptação *História de carnaval*.

A crônica requer a criação de episódios para compor o tempo de exibição na TV. *História do passarinho*, de Stanislaw Ponte Preta, ganhou acréscimos para ser apresentada em apenas vinte minutos, sem resultar na perda da qualidade da produção, tendo em vista que na reelaboração da narrativa manteve-se a mesma linha humorística do texto original.

Já a poesia levada para a TV pode sofrer grandes transformações, dependendo do contexto em que ela for inserida, seja para compor a fala de algum personagem, seja para inspirar a construção da narrativa. Assim, o poema *Lira paulistana*, de Mário de Andrade, foi transformado em uma história de humor negro e violência. Na TV, a adaptação *Lira paulistana* narra a trajetória de Pedro.

O romance é o gênero que mais perde episódios, no caso de adaptações para formatos de curta duração. Por ser uma narrativa longa, o roteirista precisa selecionar o eixo dramático e, a partir dessa escolha, determinar quais episódios e personagens devem integrar a adaptação. No processo de transposição do romance *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, enfatizou-se o triângulo amoroso Lúcio/Soledade/Dagoberto e reduziu-se o número de personagens.

No estudo dessas obras, notaremos que o gênero da obra original repercutirá no processo de adaptação, apontando os mecanismos necessários para a transposição de linguagens. Por isso cada texto adaptado nos levará a estratégias diferentes de leitura e discussão em sala de aula, como veremos no capítulo 6.

O professor não precisa restringir seu trabalho ao tempo de exibição do programa, no entanto, é importante respeitar a duração da aula e considerar que a maior parte das adaptações exibidas pela TV possui apenas uma hora.

Uma forma de estudar adaptações mais longas é planejar um conjunto de aulas, exibindo cada parte do programa em uma aula. As minisséries já apresentam esse desdobramento, caso do excelente *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, cuja adaptação na TV foi ao ar dividida em quatro capítulos.

As questões teóricas necessárias para a análise dos textos selecionados serão fixadas a partir do estudo da adaptação¹ do romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*.

É preciso considerar que a adaptação está sujeita a aspectos específicos do novo veículo, determinando a reescritura do texto. As diferenças de técnicas de (re)construção inviabilizam algumas cenas e seqüências — às vezes acrescentam outras — porque o próprio formato escolhido para ser produzido impõe o tempo de duração e o modo de construção do texto visual.

Nesse movimento de reescritura há conjunções² e disjunções³ do texto original para a adaptação, e que terminam por aproximar ou afastar do original. Assim, nosso objetivo com a leitura das adaptações de textos literários para a TV é fornecer um conjunto de referências teóricas e práticas sobre o processo de transposição e possíveis contribuições para a formação do leitor no espaço escolar.

A partir da análise dos textos indicados para este estudo, o professor encontrará subsídios para elaborar atividades didático-pedagógicas com outras adaptações que são produzi-

1. O estudo da adaptação *Vidigal* foi inicialmente desenvolvido para a dissertação de mestrado, *Ficção na TV: Memórias de um sargento de milícias*, sob a orientação da Profa. Dra. Iná Camargo Costa, e defendida no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em 2000. Para este livro foram feitas novas pesquisas, sob a orientação do Prof. Dr. Adilson Citelli (ECA/USP), a fim de abranger o tema das relações entre Literatura/Comunicação/Educação.

2. São os pontos de semelhança entre o texto original e o texto adaptado. Os elementos conjuntivos atribuem ao texto o caráter de adaptação.

3. São elementos diferenciadores entre o texto original e o adaptado.

das pela TV, no formato de programas especiais, como em *Brava gente*, ou em minisséries.

Além disso, o docente também conta com um acervo de programas apresentados pela TV Escola⁴ focalizando temas sobre linguagem visual e literária. Para iniciar uma discussão sobre televisão, podemos indicar os seguintes programas:

1) *Livros etc...*

Direção: Sérgio Sbragia

Realização: TV Escola/MEC, 1995

Tópicos apresentados: “O texto e a imagem” (9’ 34’’); “A escrita e as imagens nos meios de comunicação” (13’ 16’’); “Televisão e educação de crianças” (14’ 09’’)

2) *Viagens de leitura*

Direção: Inês Cabral e Luiz Arnaldo

Realização: TV Escola/MEC, 1995

Tópicos apresentados: “Vendo TV pelo VT” (13’ 50’’); “Da imagem ao verbo” (11’ 28’’)

Sobre a linguagem literária temos:

1) *Livros etc...*

Direção: Sérgio Sbragia

Realização: TV Escola/MEC, 1995

Tópicos apresentados: “Os livros e os seus escritores” (11’ 06’’); “O texto narrativo” (11’ 47’’); “Tudo o que podemos ler em um livro” (8’ 34’’); “A recepção da leitura” (11’ 44’’)

2) *PCN na escola/Língua Portuguesa*

Direção: Mário Masetti

Realização: TV Escola, 2000

Tópicos apresentados: “Para ensinar a ler” (16’ 25’’); “Ler quando não se sabe” (15’ 35’’); “O texto literário” (10’ 30’’);

4. *Guia programas*. TV Escola/MEC, 1996-2001.

“Narrativas e narradores” (12’ 15’’); “Componentes da narrativa: a personagem” (12’ 45’’)

3) *Viagens de leitura*

Direção: Inês Cabral e Luiz Arnaldo

Realização: TV Escola/MEC, 1995

Tópicos apresentados: “Um conto de fadas (lido, contado, ouvido)” (13’ 15’’); “Trabalhando um poema” (10’ 18’’)

O professor também terá acesso a outras informações, artigos e debates sobre educação na série Salto para o futuro, no site www.tvebrasil.com.br/salto.

O Centro de Referência em Educação Mário Covas contém um acervo de vídeos, com produções realizadas pela FDE, que pode ser consultado através do site www.crmariocovas.sp.gov.br ou no próprio Centro.

1

Romance e adaptação

1.1. *Memórias de um sargento de milícias*¹, de Manuel Antônio de Almeida

Ensaaios críticos sobre a obra de Manuel Antônio de Almeida apontam como traço fundamental ora o caráter documental, ora a semelhança com o romance picaresco, ora a revelação de um tom caricatural e anedótico.

No século XIX não há grandes referências à obra, dado que não pode ser considerado casual tendo em vista que as *MSM* foram publicadas em folhetim. Por se tratar de um jornal, não é de se estranhar que muito dos acontecimentos da época tenham influenciado a construção do texto; tal fato contribuía para inseri-lo na dinâmica da vida política e social do Brasil, mas também produzia inimigos, pois trazia marcas das diferenças entre facções políticas.

Na época em que foi publicada, em 1852-53, no suplemento *A Pacotilha*, do jornal *Correio Mercantil*, sua recepção foi relativamente boa, embora não tivesse a mesma repercussão que os romances-folhetins de José de Alencar ou de Joaquim Manuel

1. A partir deste capítulo, substituo o título *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, pelas iniciais *MSM*.

de Macedo, segundo José Alcides Ribeiro². Entretanto, quando o texto foi publicado em livro, em 1854-55, as MSM revelaram que não conseguiam atrair um grande público, e além de ter que conviver com a pouca aceitação, havia também o problema da autoria, pois Manuel Antônio manteve o pseudônimo “Um Brasileiro”, e seu nome só foi revelado em publicação póstuma³.

Segundo Mamede Jarouche, as MSM “constituíam parte indissociável da estratégia da ‘futrira pacotilheira’, como se autodenominava a metamorfose semanal do *Correio Mercantil* que era *A Pacotilha*”⁴. A futrica produzida pelas tendências políticas da época se dividia na briga entre o Partido Liberal (ou os Luzias) e o Partido Conservador (ou os Saquaremas); ideologicamente os “saquaremas articulavam seus discursos com a ‘ordem’, enquanto que os luzias centravam-se na ‘liberdade’, cabendo acentuar que nem uma nem outra eram negadas por qualquer um dos grupos”⁵, deste modo, as diferenças ocorriam, na prática política, mais no plano do discurso do que nas transformações do cotidiano.

2. Em sua tese *Imprensa e ficção no Brasil: Manuel Antônio de Almeida*, José Alcides Ribeiro percorre a recepção crítica da obra de Manuel Antônio, apresentando uma síntese de análises de seus contemporâneos do século XIX, até os críticos do século XX. Não cabe neste trabalho arrolar todo o conjunto de leituras sobre a obra; a visão da crítica literária utilizada neste trabalho será retomada na sua origem.

3. Brito Broca, no ensaio “O anônimo e o pseudônimo na literatura brasileira”, atenta para o fato de os escritores, principalmente no século XIX, adotarem o pseudônimo; a prática era comum em textos de ficção, romance ou conto. Havia, na verdade, um certo despreço pelo gênero, já que era considerado secundário diante dos moldes até então consagrados na literatura.

Muitos jovens ingressaram no jornalismo para sobreviver durante a época de estudante, como foi o caso de José de Alencar e de Manuel Antônio de Almeida. A vida literária era, portanto, considerada transitória; em alguns casos, no entanto, ela foi definitiva. De qualquer forma, esse é um aspecto que fazia com que o gênero fosse considerado “menos nobre”.

Mesmo com o desenvolvimento do jornalismo que modificou o preconceito em relação ao escritor de jornal, manteve-se ainda o uso do pseudônimo, porque esse recurso permitia a publicação de textos em vários periódicos simultaneamente.

4. Jarouche, Mamede Mustafa. *Sob o império da letra: imprensa e política no tempo das Memórias de um sargento de milícias*. Tese de doutorado. FFLCH/USP, 1997, p. 8.

5. Idem, p. 103.

O surgimento de pasquins liberais e conservadores contribuía para a manutenção da disputa entre eles pois “tratava-se de um jogo cuja visada, prevista por receptores ou produtores, era a reprodução da ordem na qual estavam inseridos tais escritos”⁶, isto é, produzia-se ofensa e resposta para alimentar o espírito com que se fazia política naquela época.

Cabia à imprensa montar o palco das lutas políticas, o que não difere muito dos dias de hoje, em que a “futricagem” se inicia e se encerra diante do leitor, sem que se processem mudanças radicais do ponto de vista político, e principalmente social. O espírito político que corria na época da publicação das *MSM* era de preparação para as eleições de 1852, quando o Partido Liberal sofreu grande derrota, não conseguindo eleger nenhum candidato.

Nessa ocasião, a produção do *Correio Mercantil*, que até então simpatizava com o Partido Liberal, toma novos rumos. O formato do jornal e o *layout* foram modificados, mas é sobretudo na direção do jornal, ao passar para as mãos do Conselheiro Nabuco, que se operam mudanças político-ideológicas.

Tudo indica que as *MSM* devem ter sido interrompidas abruptamente no momento em que Francisco Otaviano, que nunca demonstrara grandes afeições pelo jovem escritor, assume como redator-chefe. O suplemento *A Pacotilha* é substituído por uma nova seção: “Páginas menores”, para a qual Manuel Antônio colaborou durante curto espaço de tempo.

Se as *MSM*, publicadas em dois volumes, não obtiveram seu devido sucesso na época, podemos atribuir uma parcela de culpa à falta de divulgação. Digamos que houve um certo boicote, pois era comum os jornais anunciarem os lançamentos de livros; mas também era comum a publicação de obras depois de comprovado sucesso nos periódicos; para as *MSM*, no entanto, não houve sequer uma nota. Sejam quais forem os motivos, o fato é que a primeira edição encalhou. Por outro

6. Idem, p. 92.

lado, fica claro o alcance da obra, considerando o número de edições publicadas posteriormente, e a valorização das *MSM* pela crítica literária, sobretudo no século XX.

O texto de Manuel Antônio não apresentava nenhuma novidade, já que foi escrito sob os moldes da escrita jornalística da época, de um humor tido como “ingênuo”. Não lhe foi reconhecida, infelizmente, a indignação com que o jovem escritor presenciava os acontecimentos políticos e sociais, das falcatruas do poder ao convívio com a escravidão, nem o tom galhofeiro, e crítico, com que transformou a trajetória simples de Leonardo numa espécie de “radiografia” de seu tempo, na construção de seu herói como “estereótipo do brasileiro”.

Os comentários de Joaquim Manuel de Macedo indicam um certo desprezo pela obra já que a denominava “artigos”; constituiriam textos amenos, escritos sem muita profundidade, e na visão de Francisco Bethencourt da Silva, amigo de Manuel Antônio, sem a complexidade dos grandes autores contemporâneos. Para o também amigo Quintino Bocaiúva, que publicou uma edição póstuma, Almeida não teve o devido reconhecimento.

José Veríssimo, em seus ensaios “Um velho romance brasileiro” (1894) e “Só lhe falta ser bem escrito” (1900), mostra o que Bernardo de Mendonça aponta como “hesitações da crítica”⁷. Pois, no primeiro ensaio, Veríssimo destaca o caráter nacionalista da obra, considerando-a “um dos romances que mais concorreriam para acentuar o tipo procurado, um dos que dariam uma mais forte impressão de nacionalismo, em uma palavra, um dos melhores documentos”⁸. Esse entusiasmo é amenizado no ensaio escrito em 1900, revelando uma oscilação do teórico quanto ao valor da obra.

7. Mendonça, Bernardo de. D’Almeida, Almeida, Almeidinha, A., Maneco, Um Brasileiro: mais um romance de costumes. In: Almeida, Manuel Antônio de. *Obra dispersa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1991, p. xii.

8. Veríssimo, José. Um velho romance brasileiro. In: Almeida, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Ed. crítica de Cecília de Lara. Rio Janeiro: LTC, 1978, p. 292.

Nesse segundo ensaio, Veríssimo mantém sua crítica considerando o romance “um dos mais característicos da nossa literatura” devido à sua “forte impressão de nacionalismo”⁹. Esse caráter se destaca pela sensibilidade com que Manuel Antônio representa a sociedade da época, já que o objetivo do escritor era “pintar a vida e a sociedade brasileira em uma determinada época, há cinqüenta anos passada, mas ainda por muitos aspectos viva no seu tempo. (...) Manuel d’Almeida tinha ainda presentes, para estudar e copiar, tipos e costumes, homens e coisas, da época em que pôs a ação de seu romance”¹⁰. Ainda que Veríssimo mantenha o destaque para o caráter documental do texto, já não o considera uma obra-prima. Trata-se de um romance de costumes por retratar cenas e lugares do Rio de Janeiro, e criar tipos, “tão nacionais e tão vivos”¹¹.

É a partir do século XX que a obra ganha destaque. Na visão de Mário de Andrade, o romance apresenta traços muito semelhantes aos do romance pícaro. Considera as *MSM* uma “crônica semi-histórica de aventuras, em que relata os casos e as adaptações vitais de um bom e legítimo ‘pícaro’, o Leonardo”¹², através de um “lusitano humorismo”. Mas é sobretudo o caráter documental que dá à obra o seu devido valor; a intenção de registrar os costumes é evidente nas descrições pormenorizadas da indumentária, das festas, das danças e dos cenários.

Detalhes da vida de Manuel Antônio podem ter determinado a composição do texto. Na mesma época em que ingressa no jornalismo para sobreviver, passa a dedicar-se ao desenho, o que lhe daria maior sensibilidade na observação do mundo exterior; abandona a prática para estudar medicina,

9. Veríssimo, José. Só lhe falta ser bem escrito. In: Almeida, Manuel Antônio de. *Obra dispersa*. Op. cit., p. 160.

10. Idem, p. 161.

11. Idem, p. 162.

12. Andrade, Mário de. Introdução. In: Almeida, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Ed. crítica de Cecília de Lara. Op. cit., p. 301.

mas permanece no jornalismo. Também na música encontrou inspiração, chegando inclusive a diretor da Academia Imperial de Música e Ópera Nacional; escreveu para o teatro a peça *Dois amores*, drama lírico em três atos. Essas tendências artísticas estão presentes nas *MSM* através do retrato da cidade do Rio de Janeiro, das festividades comemoradas com rodas de música, modinhas e fados e da dinâmica dos diálogos.

O caráter documental do romance estaria no retrato do personagem Vidigal. Mário de Andrade nos lembra que Alfredo Pujol faz alusão a uma quadrinha sobre o major. Também as referências musicais seriam dados documentais, já que Manuel Antônio “enumera instrumentos, descreve danças, conta o que era a ‘música de barbeiros’, nomeia modinhas mais populares do tempo”¹³.

Ao contrário de José Veríssimo, Mário de Andrade salienta que nem mesmo a escrita desleixada reduz o valor da obra, pois é a composição do herói Leonardo que, apesar de ser um vadio, consegue conquistar a simpatia de todos; e as descrições dos costumes contados em detalhe, com um tom humorístico, grotesco e caricatural seduzem o leitor. De qualquer forma, “as *Memórias de um sargento de milícias* são um desses livros que de vez em quando aparecem mesmo, por assim dizer, à margem das literaturas”¹⁴, não podendo a preocupação anti-romântica do escritor ser considerada como marca do realismo ou naturalismo; os dados de realidade estão presentes nas descrições minuciosas.

Antonio Candido atribui à obra o *status* de romance malandro. O ensaio crítico “Dialética da malandragem”, publicado em 1970, traz à luz a atualidade do texto na medida em que aponta traços da cultura brasileira.

No ensaio, Antonio Candido contesta a leitura de José Veríssimo, Darcy Damasceno e Mário de Andrade, que tratam

13. Idem, p. 307.

14. Idem, pp. 312-313.

a obra de Manuel Antônio como um romance pícaro, pois, para ele, embora as *MSM* apresentem semelhanças com o romance pícaro, não se pode classificar a obra como tal; também não se trata de romance de costumes, para contestar a visão de José Veríssimo, mas seu caráter documental contribui para a economia da obra de uma maneira original, e nesse aspecto Antonio Candido concorda com Mário de Andrade.

O plano voluntário e o plano involuntário constituem as forças motrizes que determinam a construção da narrativa. No plano voluntário, Manuel Antônio de fato retrata certos costumes e cenas do Rio de Janeiro do século XIX, por isso há uma dimensão histórica. No plano involuntário, mais intuitivo, há uma dimensão folclórica na qual os personagens representariam uma generalização de uma camada intermediária da sociedade.

Mas é justamente o traço documental que dá consistência ou inconsistência à obra; são os chamados “veios descontínuos”, na visão de Antonio Candido, e que percorrem alguns momentos da narrativa. Diz respeito à integração dos dados históricos à narrativa, ou seja, a quebra na continuidade acontece quando um quadro aparece isolado, como pano de fundo, sem conexão com a narrativa e mais próximo ao documento. Este é seu ponto fraco, que pode ser explicado pela forma como a obra foi escrita, isto é, aos pedaços. A força da obra está naqueles momentos em que o dado histórico integra a narrativa.

Quanto à dimensão folclórica, pode-se traçar um paralelo com os contos de fada. A narrativa começa com um sintagma semelhante aos contos populares (“Era no tempo do Rei” = “Era uma vez”). Os personagens também possuem traços equivalentes, como o Padrinho e a Madrinha que exercem o papel de fadas (madrinhas) de Leonardo; a vizinha é a “fada” agourenta, que não chega a ser uma bruxa, mas tem uma relação com o futuro do herói através de seu discurso premonitório; outros personagens são designados pela profissão ou posição no grupo social.

A originalidade do texto consiste no método de construção que articula o plano estético e o plano social. Não estão presentes as camadas extremas, como os dirigentes e os escravos; são excluídas, portanto, as esferas da autoridade e do trabalho. Tal escolha é resultado da percepção de Manuel Antônio, que destaca um estrato social com potencial para sintetizar uma visão da sociedade brasileira, no Brasil Colonial. O que seria um aspecto redutor do ponto de vista histórico, já que a sociedade não é retratada em sua totalidade, é o que permite ao autor utilizar a dimensão folclórica como recurso ao generalizar tipos sociais em imagens arquetípicas da sociedade, atribuindo à obra o seu caráter universalizador.

As *MSM* inauguram, deste modo, a tipologia do romance malandro, pois o herói Leonardo é o primeiro malandro da literatura brasileira, é um *trickster*. Tanto Leonardo quanto os outros personagens vivem num jogo dialético entre a ordem e a desordem, dentro de um “mundo sem culpa”, pois tudo é relativizado, ou melhor, aquelas atitudes negativas são compensadas por outras positivas. O homem não é bom nem mau, é capaz de conviver pacificamente com posturas morais opostas desde que isso possa de alguma forma trazer-lhe benefício, ou auxiliá-lo na conquista de sua satisfação pessoal. Esse movimento sempre presente na obra é seu princípio generalizador.

A análise de Roberto Schwarz vem reforçar a importância das *MSM* pois demonstra que o texto de Antonio Candido revaloriza o texto de Manuel Antônio ao inovar o método crítico adotando uma visão marxista, com a utilização do termo “dialética”, base de sustentação do movimento predominante da obra, isto é, da ordem e da desordem; no entanto, sua análise distancia-se de uma crítica marxista. Também não seria possível traçar uma crítica estruturalista porque acabaria isolando o jogo dialético das características extraliterárias, o que reduziria o alcance do romance, pois na verdade são essas características que permitem criar o próprio movimento.

A importância do ensaio de Antonio Candido reside no fato de ter concebido uma análise capaz de demonstrar que o equilíbrio entre a dimensão estética e a dimensão histórica é essencial à obra, que é revalorizada pelo seu potencial representativo da sociedade brasileira.

Roberto Schwarz ainda ressalta que a escolha daquela camada intermediária da sociedade reflete na construção do texto, diferenciando-se da produção literária da época, visto que nela não é retratada a classe dominante. Em se tratando de uma obra inserida no Romantismo, traz em si a necessidade de consolidar uma identidade nacional, sem contudo espelhar o “Brasil-afirmação-de-identidade do nacionalismo romântico”, mas antes focalizando o “Brasil-processo-social” cuja reflexão leva à descoberta de um país estratificado em classes sociais, e que acaba revelando um “modo de ser popular”. Nesse sentido, a dimensão histórica articulada à dimensão estética estabelece o alcance da obra, isto é, o modo como ficção e realidade se articulam para representar um traço muito peculiar da cultura popular.

De acordo com Roberto Goto, a gênese da “malandragem” se fundamenta na escolha do estrato social, de uma camada anômica da sociedade que vive entre o universo do trabalho e o universo da autoridade, num parasitismo inerente. O malandro é aquele que, tendo que lutar para sobreviver, “dribla o dragão ou inverte suas táticas a fim de evitar ser apossado como força de trabalho”¹⁵, vive nos intervalos das camadas sociais, “não se enquadrando na ordem legal nem se extraviando fora dela”¹⁶.

Para Walnice Nogueira Galvão, Manuel Antônio “recusa-se a uma visão romanesca ou embelezadora do real, encara resolutamente o ridículo do homem e de suas obras”¹⁷ na medida em que transforma em caricatura a imagem do persona-

15. Goto, Roberto. *Malandragem revisitada*. São Paulo: Pontes Editores, 1988, p. 102.

16. Idem.

17. Galvão, Walnice Nogueira. No tempo do rei. In: *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 30.

gem, seja pela comicidade seja pelo grotesco, pois a ausência de personagens íntegros positivos revela a visão de mundo “em estilo baixo”.

Aspecto muito semelhante ao apontado por Antonio Candido, e também destacado por Walnice N. Galvão, é o perfil negativo e positivo dos personagens, cujo processo de carnavalização, isto é, da manifestação do avesso, determina a construção desses personagens.

O “estilo baixo” se revela na maneira como são construídos os destinos de José Manuel e do Compadre. As mortes desses dois personagens não são encaradas de modo trágico; no caso do primeiro, a morte torna-se oportuna e as lágrimas da viúva não são de dor; o segundo caso ganha destaque por gerar uma preocupação com o destino de Leonardo.

O traço marcante é a caracterização do herói: Leonardo é malcriado, vadio e tem atração pelas mulheres, causa do seu envolvimento em confusões. Mas, apesar de sua conduta, Leonardo tem a simpatia de todos, até do major Vidigal. Assim, Walnice N. Galvão ressalta que “Manuel Antônio de Almeida é o primeiro a fixar na literatura o caráter nacional do brasileiro”, atribuindo ao brasileiro as características de “vagabundagem, preguiça, sensualidade, indisciplina, vivacidade de espírito — nossa modalidade de ‘inteligência’ — e sobretudo simpatia”¹⁸.

A suposta “neutralidade” perde para a visão crítica da sociedade; os temas polêmicos como o mundo do trabalho, a violência, a escravidão e a autoridade estão presentes através de figuras alegóricas. O barbeiro e sangrador, por exemplo, era uma forma de ironizar a prática da medicina; na época estavam em discussão questões ligadas ao exercício da profissão e à formação do profissional; além disso, havia um acirrado debate entre os alopatas e os homeopatas, conforme atesta Mamede Jarouche.

18. Idem, p. 32.

O próprio uso do pseudônimo pode constituir uma alegoria, na medida em que sugere a generalização do estereótipo do brasileiro. Assim, a assinatura “Um Brasileiro” constitui um elemento integrante do texto.

O início do romance já prenuncia o uso da alegoria ao retomar a consagrada frase de abertura dos contos de fada, como lembra Antonio Candido; esse é o princípio generalizador que faz da obra um romance representativo da sociedade brasileira. Os personagens são tipos de um determinado estrato social, cuja moral oscila entre a ordem e a desordem, ou como nos contos de fada, entre o bem e o mal; não há, no entanto, uma visão maniqueísta, já que não apresenta personagens puros, exceto José Manuel e Maria Saloia, personagens que podem ser considerados negativos, como aponta Walnice N. Galvão.

Nas *MSM*, ao contrário das histórias infantis, a presença de elementos positivos e negativos é relativizada por meio da carnavalização, isto é, na liberdade com que se pode transitar nos dois pólos e na revelação do que está por trás da máscara.

O potencial da obra consiste, portanto, na capacidade de retratar uma visão coletiva — mas não dominante — da identidade nacional, em que os acontecimentos históricos são analisados de maneira crítica e discutidos através das imagens alegóricas, determinando o processo de criação. Esse potencial pode ter sido uma das razões para que a obra de Manuel Antônio fosse adaptada, na década de 60, para o teatro, e nos anos 90, para a TV.

As adaptações das *MSM*, tanto no teatro quanto na TV, são formas de discutir o perfil desse “herói sem nenhum caráter” como marca registrada da sociedade. Nesse sentido, a contribuição da crítica literária — valorizando e interpretando a obra — é fundamental para reconhecermos os traços que estruturam o texto literário e também estão presentes na televisão.

A transposição de linguagem exige, antes de tudo, a análise do texto literário e o reconhecimento das perdas e ganhos. O desenvolvimento de estratégias de estudo da adaptação pode incentivar o aluno nas atividades de leitura.

1.2. A gênese da obra como romance-folhetim

A obra *MSM* foi, em sua origem, publicada em jornal. A relação que se estabelece entre a produção literária e esse meio é a necessidade de o jornal ser “consumido”. O romance-folhetim era uma das estratégias de venda do periódico, pois servia de chamariz para os leitores ao utilizar determinados recursos para prender a atenção.

Em 1836, Emile Girardin consegue publicar um jornal periódico, conhecido na época como folhetim¹⁹, a um custo mais baixo devido aos “reclames” (ou propagandas); o rodapé era utilizado para assuntos variados de entretenimento. A iniciativa vinha satisfazer a necessidade de prazer e diversão do público.

O romance-folhetim era o texto literário publicado por capítulos no periódico. Os recursos utilizados para seduzir o leitor eram os cortes, ou interrupções no final de cada capítulo que deixavam em suspenso a narrativa para provocar curiosidade; assim como a elaboração dos títulos, também os temas deveriam despertar o interesse no público. Nasce, então, o romance aos pedaços que, estando preso a um esquema de oferta e procura, precisava ter em vista a sua clientela, pois dependia dela para sobreviver.

A tiragem do jornal *La presse* comprovou a grande aceitação do romance-folhetim quando foi publicado *La vieille fille*,

19. Meyer, Marylise & Dias, Vera Santos. Página virada, descartada, de meu folhetim. In: Averbuck, Lígia (org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984, p. 35.

de Honoré de Balzac; mas, ao mesmo tempo, provocou uma reação contrária no público leitor, que considerou o tema imoral. Isso fez com que Girardin interrompesse o romance de Balzac, conferindo ao consumidor um certo poder de decisão na confecção do jornal. O fato não impediu que outros romances fossem publicados, apenas reforçou a idéia de que esse gênero deveria se submeter às exigências do mercado e à vontade do editor.

Messac, como menciona José Alcides Ribeiro, afirmava que o romance-folhetim era “resultado das forças sociais”²⁰, sofrendo pressões do público, do editor, da necessidade de sobrevivência do escritor e de influências literárias, além de ter que seguir um determinado padrão estabelecido pela imprensa periódica.

Alexandre Dumas consagrou a nova forma literária, com a publicação de *Capitaine Paul*, em 1838, através da ação, da dinâmica dos diálogos, dos personagens, do corte dos capítulos. A forma do romance-folhetim acabou sendo reproduzida por muitos escritores, principalmente porque serviu de fonte de renda e caminho para o ingresso na vida literária. Vários romances foram publicados em livro, após comprovado sucesso no periódico, valendo, inclusive, a divulgação nesse meio.

É justamente esse sucesso, o *status* de grande obra, que leva o romance-folhetim a percorrer uma longa trajetória: da publicação em livros, chega aos palcos de teatro, ao cinema e à televisão. Assim, o romance-folhetim chega ao século XXI se não como a “fênix renascida”²¹, como querem Meyer e Dias, pelo menos como forma de rediscutir o texto original sob a ótica de outros veículos de massa, adaptado a outras formas expressão artística.

20. Ribeiro, José Alcides. *Imprensa e ficção no século XIX*. São Paulo: Unesp, 1996.

21. Meyer, Marylise e Dias, Vera Santos. “Página virada, descartada, de meu folhetim”. In: *Literatura em tempo de cultura de massa*. Op. cit., p. 41.

1.3. Adaptação do texto literário: uma problemática

Em meados da década de 70²², a obra de Machado de Assis, *Helena*, inaugurou na Rede Globo o horário das 18 h, dedicado às adaptações de textos literários. Outras obras de autores brasileiros passaram, então, a engrossar a lista, entre elas: *Senhora*, de José de Alencar, *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, *Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães etc. Em 1982, a Rede Globo abandonou essa tendência e passou a manter uma linha muito próxima daquela utilizada na novela das sete, isto é, a da comédia ligeira, popularmente conhecida por “água com açúcar”. Outras adaptações foram exibidas esporadicamente nos diversos horários reservados para telenovelas, minisséries ou programas especiais.

Ainda no ano de 1982, a TV Cultura colocava no ar *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis, promovendo, no meio estudantil, estudos comparativos entre a obra literária e a novela, com o “Concurso Literário Iaiá Garcia”. Realizou trabalho semelhante com a obra de Érico Veríssimo, com a novela *Música ao longe*. Também foram produzidas adaptações no formato de teleteatro.

O romance de Maria José Dupré, *Éramos seis*, foi adaptado pela TV Record, em 1958, pela TV Tupi, em 1967 e 1977 e pelo SBT, em 1995. O romance de Júlio Diniz, *As pupilas do senhor reitor*, também sofreu mais de uma adaptação, uma pela TV Record, em 1970/1971 e depois pelo SBT, em 1995. A TV Manchete exibiu, entre outras, a adaptação de *Tocaia grande*, de Jorge Amado. Enfim, há um número considerável de obras adaptadas.

O conceito de adaptação sofreu modificações pois, se na década de 70 havia uma preocupação muito maior com a fidelidade, hoje se verifica uma grande liberdade quanto ao redimensionamento da obra literária, podendo, inclusive, resultar

22. Não é objeto deste estudo o resgate histórico de toda produção de adaptações para a TV.

em um produto completamente diferente do texto original. O que chamamos de adaptação pode ser, portanto, uma versão, uma inspiração, uma recriação, uma reatualização, um aproveitamento temático, uma referência à obra.

Deparamo-nos, então, com o problema conceitual do termo “adaptação” porque a obra literária, ao ser adaptada, pode ser modificada sob diversos pontos de vista, seja no que diz respeito ao código, ao veículo, ao público, seja em relação à narrativa e à estrutura, gerando algo novo. Adaptar um texto significa reinterpretar e redimensionar aspectos da narrativa a fim de adequá-la à linguagem do outro veículo. Não precisa ser uma cópia fiel pois nem sempre é possível simplesmente transportar uma seqüência, um diálogo; além disso, a obra sofre uma atualização, provocando, às vezes, uma mudança na ambientação, na estrutura narrativa, sobretudo quando adaptada para a televisão.

O roteirista Marcos Rey afirma que não há necessidade de se transportar toda a obra, pois a adaptação precisa resultar numa obra inteiriça, isto é, “completa, sem evidenciar amputações, cortes por falta de tempo, saltos desconcertantes e buracos entre as seqüências”²³.

Então, em que medida ocorre a reconfiguração da obra literária? Quais os fatores que determinam se a obra é adaptável ou não? São fatores internos ou externos à obra? Segundo o roteirista Doc Comparato²⁴, a escolha de uma obra adaptável é essencial, visto que nem todas as obras literárias se prestam, dadas as suas características, à adaptação de qualidade.

Heidrun K. Olinto²⁵ ressalta que o texto fora do contexto em que foi produzido perde suas características, gerando um outro texto. O produto dessa transformação exige também uma

23. Rey, Marcos. “Adaptação: a quase impossibilidade do aplauso unânime. In: *O roteirista profissional: TV e cinema*. São Paulo, Ativa, 1989, p. 58.

24. Comparato, Doc. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

25. Olinto, Heidrun Krieger. *Leitura e leitores: variações sobre temas diferentes*. In: *Coleção ler e pensar*. Rio de Janeiro: Proler/Casa da Leitura, 1995, n. 1, p. 18.

mudança no modo de leitura, visto que a nova situação comunicativa redimensiona as condições de produção e de recepção. Deste modo, como ocorre a mediação do adaptador, já que ele também é um leitor e o “novo texto” é reconfigurado a partir de sua interpretação? Qual o papel da crítica literária nesse processo?

Um dos aspectos apontados por Antonio Adami²⁶ é a importância do reconhecimento do “nível de dramaturgia” da obra, isto é, seu potencial de encenação. Nesse sentido, a crítica literária fornece subsídios para a compreensão do universo da obra e do autor. É função do adaptador, apoiado na crítica literária, mediar a relação entre o texto original e o “novo texto”.

Quanto à produção, considera-se a adequação do texto aos vários sistemas semióticos presentes no novo veículo. É preciso ressaltar que não são apenas as questões internas do texto que determinam a criação, fatores externos, como o horário em que o programa será exibido, a emissora, o projeto de teledramaturgia, as questões mercadológicas, também estão presentes, inclusive na escolha da obra a ser adaptada. O formato do programa depende da articulação de todos esses fatores.

O problema da adaptação na TV é o fato desse veículo produzir “textos” num ritmo acelerado. A busca do “sempre novo”²⁷, mas nem sempre original, é determinada pela preocupação constante de ver seus produtos consumidos. A adaptação, nesse sentido, vive do imediatismo da TV, embasada numa “estética da repetição”²⁸, algumas vezes não

26. Antonio Adami, em sua tese *A semiótica das adaptações literárias no cinema e na televisão: análise de “Carmen” de Carlos Saura*, estuda o processo de adaptação apontando aspectos específicos que determinam a reconfiguração da obra literária para outro sistema semiótico.

27. Bosi, Alfredo. Plural mas não caótico. In: *Cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo, Ativa, 1992, p. 9.

28. Termo usado por Omar Calabrese e citado por Ana Maria Balogh, no ensaio “Função poética e televisão”, in: *Revista Significação*, São Paulo, n. 8/9, out. 1990. Uma característica da televisão é repetir determinados modelos tanto no plano narrativo quanto no figurativo (p. 40).

exigindo reflexão, nem permitindo aqueles momentos de leitura solitária em que o leitor dialoga com o texto escrito, justamente por operar com outras formas de linguagem e por fornecer um produto cuja temática e estrutura dificilmente são modificadas e, portanto, com narrativas que não causam estranhamento para o telespectador.

Na telenovela, por exemplo, de modo geral, tudo gira em torno de um grande tema: o amor. Outros temas como a vingança, a metamorfose de algum personagem, são sempre relacionados ao tema central, e culminam num final feliz. Paralelamente à intriga central se desenvolvem pequenas seqüências narrativas, porém sempre com a mesma linha temática.

As cenas das telenovelas são curtas e seguem um padrão de ritmo acelerado. As seqüências são distribuídas de modo a provocar uma emoção crescente que será interrompida pelo intervalo comercial, sendo que a última cena do capítulo é a que deve alcançar o ápice da emoção daquele capítulo. Deste modo, a telenovela adquire um caráter fragmentário e descontínuo, provocando uma ruptura na construção dos sentidos.

Já os programas especiais, por serem de curta duração — em média uma hora — têm um formato um pouco diferente e permitem uma flexibilidade na escolha temática. Eles são exibidos após as 22 h e, embora tenham maior liberdade, não deixam de seguir um gênero de programa. De modo geral, os programas especiais seguiam a linha humorística ou musical.

Não se retira, contudo, o caráter fragmentário pois tem-se um programa de aproximadamente uma hora, dividido em três ou quatro partes intercaladas por anúncios publicitários. E, por serem de curta duração, as seqüências narrativas precisam ser condensadas ou selecionadas sem que se perca a unidade do programa.

A adaptação das MSM para o formato “programa especial” seguiu as tendências estabelecidas pelo Núcleo Guel Arraes (Rede Globo), como veremos nos capítulos subseqüentes. Não é por acaso que a peça *Vidigal: memórias de um sargento*

de milícias, de Millôr Fernandes, se constituiu como parte integrante do processo de criação; a maior parte dos diálogos compõe a peça teatral. A adaptação para o teatro muito provavelmente deve ter sido decisiva para a escolha da obra de Manuel Antônio, pois na peça já estão organizados os diálogos e o roteiro cênico, aspecto positivo apontado por Doc Comparato²⁹.

Marcos Rey³⁰, roteirista profissional, ressalta que as dificuldades de se produzir uma boa adaptação constituem um desafio, já que o texto original serve de parâmetro para comparação; manter a linha narrativa da obra é um dos fatores que pode resultar numa adaptação de qualidade, lembrando que não é preciso — e nem deve — ser fiel ao original, mas a seleção dos fatos e seqüências torna-se fundamental.

Na sala de aula, o estudo da adaptação torna-se importante porque o roteirista apresenta uma reatualização da obra literária, discutindo-a em outro contexto. Além disso, pode estimular a leitura do livro.

29. Comparato, Doc. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Op. cit.

30. Rey, Marcos. *O roteirista profissional. TV e cinema*. Op. cit.