

MURILO LUIZ FERREIRA

A arte de transformar palavras em imagens:  
um estudo sobre a adaptação do romance *A Muralha* para televisão.

Goiânia  
2011

MURILO LUIZ FERREIRA

A arte de transformar palavras em imagens:  
um estudo da adaptação do romance *A Muralha* para televisão.

Dissertação apresentada à Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, Cultura e Cidadania.

Área de concentração: Mídia e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Goiamérico Felício  
Carneiro dos Santos

Goiânia  
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação  
Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia  
Universidade Federal de Goiás

Ferreira, Murilo L.

A arte de transformar palavras em imagens: um estudo sobre a adaptação do romance *A Muralha* para televisão. / Murilo Luiz Ferreira; orientador Goiamérico F. C. dos Santos – Goiânia, 2011.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, 2011.

1. Adaptação. 2. Narrativa. 3. Literatura e televisão. 4. Murilo Ferreira. 5. Goiamérico F. C. dos Santos.

Nome: FERREIRA, Murilo L.

Título: A arte de transformar palavras em imagens: um estudo sobre a adaptação do romance  
*A Muralha* para televisão.

Dissertação apresentada à Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, Cultura e Cidadania.

Aprovado em: 19 de abril de 2011

Banca examinadora

Prof. Dr. Goiamérica Felício Carneiro dos Santos

Instituição: Universidade Federal de Goiás – UFG

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dra. Sandra Lúcia Amaral de Assis Reimão

Instituição: Universidade de São Paulo – USP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dra. Maria Luiza Martins de Mendonça

Instituição: Universidade Federal de Goiás – UFG

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

Durante dois anos caminhei. Quando foi dada a largada para o mestrado, titubeei em relação a quem poderia contar na minha jornada, na qual enfrentaria novos desafios a cada dia. E estes se mostraram na esfera profissional, acadêmica e pessoal. Mas acabei por descobrir que tinha a imensa sorte de contar com os melhores amigos do mundo, familiares peculiarmente compreensíveis, com professores colaboradores, e com a confiança da Capes (Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior) em minha pesquisa. Hoje, vejo o quanto todos que estiveram ao meu lado foram importantes em minha trajetória. Por isso, agradecer nominalmente a cada um é risco de cometer alguma injustiça. Então, à Capes, aos meus amigos, familiares, e professores de Mídia e Cultura, os meus mais sinceros e emocionados agradecimentos.

“Há quem diga que todas as noites são de sonhos.  
Mas há também quem diga nem todas, só as de verão.  
Mas no fundo isso não tem muita importância.  
O que interessa mesmo não são as noites em si, são os sonhos.  
Sonhos que o homem sonha sempre.  
Em todos os lugares, em todas as épocas do ano, dormindo ou acordado.”

Sonhos de uma noite de verão.  
William Shakespeare

## RESUMO

FERREIRA, Murilo L. **A arte de transformar palavras em imagens: um estudo sobre a adaptação do romance *A Muralha* para a televisão.** 2011. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

Contar história é parte da essência do homem. Desde os nossos ancestrais mais remotos, estamos envolvidos com diversas narrativas – orais, escritas, audiovisuais. Com as transformações surgidas com a Galáxia de Gutenberg, as narrativas escritas ganharam grande destaque na arte de narrar, principalmente com a literatura. A partir da década de 1950, a televisão passa a ocupar o lugar dos textos impressos, utilizando da junção do áudio com a imagem para envolver ainda mais o homem nas narrativas reais e ficcionais. E é na busca pelos elementos de aproximação e divergência entre literatura e televisão que este trabalho se baseia, tendo como objeto de estudo o romance de Dinah Silveira de Queiroz, *A Muralha*, publicado inicialmente no ano de 1954, e a adaptação homônima feita pela Rede Globo em formato de minissérie, no ano 2000. Os caminhos percorridos são as relações entre os estudos literários e televisivos com os estudos culturais e a cultura da mídia, passando pelos entremeios de cada uma dessas mídias, na busca por embasamento teórico-metodológico que corroborassem as hipóteses levantadas. Como a narrativa é o principal foco deste trabalho, as teorias e análises sobre focalização, espaço, tempo e personagens foram de extrema importância, assim como as reflexões sobre as três perspectivas de uma adaptação e os quatro processos adaptativos – adição, redução, deslocamento, transformação. Esses caminhos nos levaram a concluir que, por mais que literatura e televisão apresentem elementos que comprovem a singularidade de cada uma dessas expressões artísticas, elas contêm elementos semelhantes e importantes que auxiliam no desenvolvimento da arte de transformar palavras em imagens.

Palavras-chave: Cultura da mídia. Narrativa literária e televisiva. Adaptação e os processos adaptativos. Rede Globo. Minissérie *A Muralha*.

## ABSTRACT

FERREIRA, Murilo L. **The art of turning words into pictures:** a study on the adaptation of the novel *A Muralha* for television. 2011. Thesis (Master's degree) – Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

To tell stories is part of the essence of human beings. Since our earliest ancestors we have been involved by several narratives - oral, written or broadcasted. With the changes raised by the Gutenberg Galaxy, narratives gained more visibility in the art of storytelling, especially in literature. Since the 1950's that television is replacing printed texts, using audio and image together to further engage human beings in the real and fictional narratives. And this thesis is based on the search of elements of approximation and divergence between literature and television, having as object of study the novel written by Dinah Silveira de Queiroz, *A Muralha*, originally published in 1954, and the homonymous adaptation as a television series produced by TV Globo in 2000. The methodology includes the analysis of the relationships between literary and television studies by the perspective of cultural studies and cultural media, focusing particularly on the features of each of these media, looking for theoretical backgrounds that support the hypothesis of this research. As narrative is the main concern of this thesis, theories and analysis of focalization, space, time and characters became extremely important, as well the reflections about the three perspectives of adaptation and the four adaptive processes, which are: addition, reduction, displacement and transformation. This study lead us to conclude that as much as literature and television give evidences to prove the uniqueness of each of these artistic expressions, they contain similar and important elements that support the art of turning words into images.

Key-words: Cultural media. Literature and television narratives. Adaptation and adaptive processes. Rede Globo. Series *A Muralha*.

## LISTA DE IMAGENS E TABELAS

Figura 1	Romance de Tiago e Beatriz .....	58
Figura 2	Fanatismo religioso de Dom Jerônimo.....	59
Figura 3	Desejo de riqueza presente na minissérie.....	59
Figura 4	Desejo de vingança presente na minissérie.....	60
Figura 5	Deslumbramento de Beatriz quando chega ao Brasil.....	61
Figura 6	Repouso eterno de Margarida.....	61
Figura 7	Vocação de curandeiro de Padre Miguel.....	61
Figura 8	Ilustração do tema a bela e a fera com Tiago e Beatriz.....	62
Figura 9	Ilustração da vingança dos injustiçados com a invasão de Lagoa Serena pelos índios.....	62
Figura 10	Amor impossível entre Bento Coutinho e Rosália Olinto.....	63
Figura 11	A volta do filho pródigo representado por Leonel.....	64
Figura 12	A penitência de Tiago.....	64
Figura 13	Ilustração de câmera subjetiva.....	69
Figura 14	Praia de São Vicente, a muralha, casa de Dom Guilherme, sertão.....	73
Figura 15	Vila de São Paulo de Piratininga, Lagoa Serena, casa de Dom Braz na vila, casa de Margarida.....	74
Figura 16	Ribeirão Dourado, casa do Mestre Davidão, tribo de Apingorá.....	74
Figura 17	Casa de Dom Jerônimo.....	75
Figura 18	Igreja de São Paulo de Piratininga.....	76
Figura 19	Casa de Bento Coutinho.....	76
Figura 20	Tribo dos Goyanazes, casa do Vasco Antunes, praça pública da vila de São Paulo.....	77
Figura 21	Ilustrações das passagens de tempo.....	79
Figura 22	Ilustração de indicação de data.....	79
Figura 23	<i>Flashback</i> da relação de Tiago e Isabel.....	80
Figura 24	<i>Flashback</i> do sofrimento de Dona Ana.....	80
Figura 25	Coletânea de imagens de Tiago.....	83
Figura 26	Coletânea de imagens de Beatriz.....	84
Figura 27	Diversas ações de Beatriz na narrativa.....	85

Figura 28	As transformações de Beatriz na narrativa.....	85
Figura 29	Coletânea de imagens de Isabel.....	87
Figura 30	Coletânea de imagens de Dom Braz.....	87
Figura 31	Coletânea de imagens de Mãe Cândida.....	88
Figura 32	Coletânea de imagens de Leonel.....	89
Figura 33	Coletânea de imagens de Basília.....	90
Figura 34	Coletânea de imagens de Rosália.....	91
Figura 35	Coletânea de imagens de Margarida.....	92
Figura 36	A morte de Margarida.....	93
Figura 37	Coletânea de imagens de Dom Afonso.....	93
Figura 38	Coletânea de imagens de Dom Guilherme.....	94
Figura 39	Coletânea de imagens de Dona Ana.....	95
Figura 40	Coletânea de imagens de Dom Jerônimo.....	96
Figura 41	Coletânea de imagens de Padre Simão.....	97
Figura 42	Coletânea de imagens de Padre Miguel.....	98
Figura 43	Coletânea de imagens de Mestre Davidão.....	98
Figura 44	Coletânea de imagens de Dona Antônia.....	99
Figura 45	Coletânea de imagens de Bento Coutinho.....	100
Figura 46	Coletânea de imagens de Apingorá.....	101
Figura 47	Coletânea de imagens de Tuiú.....	101
Figura 48	Coletânea de imagens de Parati.....	102
Figura 49	Coletânea de imagens de Caraíba.....	103
Figura 50	Coletânea de imagens de Moatira.....	103
Tabela 1	Tabela comparativa dos elementos analisados entre a obra literária e a ficção televisual.....	109
Tabela 2	Ficha técnica dos atores e seus respectivos personagens na minissérie.....	144

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>Introdução.....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>Os entremeios culturais, literários e televisivos.....</b>	<b>14</b>
2.1	O desenvolvimento de uma nova cultura: a cultura da mídia.....	16
2.2	Os caminhos dos estudos literários.....	18
2.2.1	As tipologias dos estudos literários.....	21
2.3	Tecnologia, sociedade e artisticidade: você encontra na TV.....	25
2.3.1	Um gênero para cada ficção.....	29
<b>3</b>	<b>Narrativas que levam às adaptações.....</b>	<b>33</b>
3.1	Como formar um quadrado midiático perfeito.....	35
3.2	Como ler uma adaptação.....	43
3.2.1	A infidelidade fiel.....	45
<b>4</b>	<b>A muralha literária.....</b>	<b>50</b>
<b>5</b>	<b>A muralha televisual.....</b>	<b>57</b>
<b>6</b>	<b>Uma história, duas narrativas.....</b>	<b>66</b>
6.1	O foco narrativo.....	68
6.2	O espaço narrativo e sua importância funcional.....	70
6.3	As construções temporais da narrativa.....	77
6.4	Personagens quase reais de uma história não muito fictícia.....	81
6.4.1	A família nada serena de Lagoa Serena.....	82
6.4.2	Os primeiros habitantes de São Paulo.....	94
6.4.3	Os primeiros habitantes desta terra.....	100
<b>7</b>	<b>Adaptação estrutural e contextualizada.....</b>	<b>105</b>
<b>8</b>	<b>A palavra se transforma em imagem: a arte da adaptação.....</b>	<b>110</b>
	<b>Referência bibliográfica.....</b>	<b>112</b>
	<b>Bibliografia geral.....</b>	<b>115</b>
	<b>Apêndice A.....</b>	<b>117</b>
	<b>Apêndice B.....</b>	<b>123</b>
	<b>Apêndice C.....</b>	<b>141</b>
	<b>Apêndice D.....</b>	<b>142</b>
	<b>Apêndice E.....</b>	<b>144</b>

## 1 – Introdução

Adaptação não é um processo novo e abrange um campo amplo e, por vezes, pouco explorado. Em sua essência, adaptar significa que algo já existe em um determinado meio e foi transposto para outro meio. E quando falamos nos meios audiovisuais, pensamos logo em uma adaptação de obra literária. Diante disto, podemos considerar que o catalisador entre literatura e os meios audiovisuais pode ser realmente uma adaptação.

Para alguns literários, elas nunca foram vistas com bons olhos, e o argumento utilizado é o da traição ao original, ou o desnível qualitativo supostamente inevitável na esfera artística entre as linguagens. É até visível e compreensível que certas adaptações não conseguem transpor para imagens tudo o que está escrito na obra, mas também há aquelas que conseguem transpor, com maestria, as linhas escritas chegando a criar um universo ficcional ainda mais fascinante com o audiovisual.

Uma premissa básica para pesquisadores e estudiosos da literatura e das narrativas midiáticas audiovisuais é que ambas são produções culturais que têm suportes e linguagens diferentes na sua forma de produção, emissão e recepção. Mas, mesmo com essas diferenças, podemos nos lançar na busca por elementos que as tornam próximas, já que a televisão é um dos gêneros que provocam semioses discursivas, sem nos afastar, é claro, das peculiaridades de cada uma, e é na busca disso que este trabalho se baseia. Então, nos cabe investigar os pontos de aproximação e de distanciamentos nas suas linguagens e estruturas, para buscar os efeitos que esses pontos causam em uma adaptação televisiva.

Partindo dos argumentos acima, algumas hipóteses podem ser desenvolvidas: se a linguagem televisiva tem em sua base a linguagem literária, quais efeitos são causados nas produções ficcionais televisivas; é possível, em uma adaptação, transpor para a narrativa audiovisual, dentro das suas especificidades, a essência que a narrativa literária propõe; e se em uma adaptação é possível realmente transpor a palavra, substância homogênea, para o audiovisual, heterogêneo, sem perdas no nível estrutural.

Para testar essas hipóteses, utilizaremos como objeto de análise a obra literária e a minissérie *A Muralha*. Este romance foi escrito por Dinah Silveira de Queiroz no ano de 1954, em comemoração aos 400 anos da cidade de São Paulo. Segundo o *Guia Ilustrado TV Globo – Novelas e Minisséries* (2010, p.291), *A Muralha* foi adaptada três vezes para o formato telenovela: em 1958 pela TV Tupi, 1963 pela TV Cultura, e em 1968 pela TV Excelsior.

Mas o grande destaque fica para o ano 2000, quando a Rede Globo de Televisão produziu a adaptação, em formato de minissérie, com 49 capítulos, roteiro de Maria Adelaide

Amaral e direção de Denise Saraceni. Esta adaptação foi feita 46 anos depois de Dinah Silveira de Queiroz ter escrito a obra, e levada ao ar dentro das comemorações da emissora de televisão para os 500 anos do descobrimento do Brasil. A escolha deste objeto se deu a partir do momento em que foi constatado que tanto o romance quanto a minissérie foram produzidos dentro das comemorações de datas cívicas importantes.

Para percorrer o caminho em busca das respostas, primeiramente faremos uma abordagem teórica de cultura, literatura e televisão, buscando os entremeios da linguagem literária e televisiva. Logo em seguida, partiremos para a elucidação dos elementos que constituem uma estrutura da narrativa, sendo este o principal ponto da abordagem teórico-metodológica desta pesquisa, abordando os seguintes itens: equilíbrio, desequilíbrio e novo equilíbrio; os cinco elementos-chave da narrativa; focalização; tempo; espaço e personagens, formando uma estrutura de análise das obras literária e audiovisual. Logo mais adiante, buscaremos as teorias da adaptação e seus processos adaptativos que nos ajudarão a interpretar a análise, chegando, enfim, a um quadro comparativo dos pontos semelhantes e divergentes entre literatura e televisão por meio de uma adaptação.

Antes mesmo de qualquer análise, é recorrente a ideia de que, cada vez mais presentes nos meios audiovisuais, as adaptações podem contribuir para o desenvolvimento ficcional na TV, e podem expandir ainda mais a literatura, principalmente o mercado editorial. Adaptar uma obra, independente de qual processo usar, exige esforço e dedicação. Literatura e televisão se interagem, e essa interação deve ser analisada em todos os seus aspectos.

## 2 – Os entremeios culturais, literários e televisivos

Para tratar dos aspectos relevantes de uma adaptação literária e televisiva é necessário traçar um panorama de como a literatura e a televisão ganharam forças ao longo dos anos e passaram a ter relevância social, cultural e econômica. Com isto, neste capítulo daremos início as explanações teóricas sobre cultura, literatura e televisão.

No primeiro tópico de abordagem, cultura, iniciaremos nossa trajetória a partir do momento em que ela se torna assunto central e relevante para todas as esferas sociais. Para que isso se torne mais claro, trataremos dos preceitos e as relações entre indústria cultural, virada cultural e os estudos culturais. Com base nisso, visualizaremos de uma maneira clara e objetiva o advento dos meios de comunicação de massa e o desenvolvimento dos estudos de uma cultura da mídia.

Ao se falar de cultura é necessário pensar em todas as esferas da sociedade na qual está inserida, pois ela sempre foi importante para as mais diversas áreas e pode ser vista como um conjunto de ações sociais. Stuart Hall (1997, p.15) explica que nas humanidades,

o estudo das linguagens, a literatura, as artes, as ideias filosóficas, os sistemas de crença morais e religiosos, constituíram o conteúdo fundamental, [...] uma cultura. Nas ciências sociais, o que se considera diferenciador da “ação social” é que ela requer e é relevante para o significado.

A ação social de que Hall trata é vista como algo que contém um sistema de significados para os seres humanos. Ela é usada para codificar, organizar e regular a conduta da sociedade em relação aos outros, sendo então a cultura e as práticas de significação da sociedade, e essas práticas perante a cultura dependem de identificação. Não existe uma associação plena entre sociedade e cultura, e muito menos há um completo acordo entre elas. Cada grupo societário está inserido em uma determinada cultura, então o que há é uma identificação para que uma consiga se definir em relação à outra, pois não há cultura ou sociedade isolada e pura.

Segundo Terry Eagleton (2005, p.45) a ideia de cultura é uma ideia pré-moderna e pós-moderna. Por mais se tornou o centro das discussões no século XX, ou seja, na modernidade, ela pode ser vista como a mistura de passado e futuro. O autor (2005, p.47-48) ainda afirma que o que liga as ordens

pré-moderna e pós-moderna é que para ambas, embora por razões bem diferentes, a cultura é um nível dominante da vida social. Se ela sobressai tanto assim nas sociedades tradicionais, é porque é menos um “nível” do que um meio universal no qual se dão outros tipos de atividades. A política,

a sexualidade e a produção econômica ainda estão, até certo ponto, presas em uma ordem simbólica de significado.

Essa combinação fez com que a cultura abrangesse as esferas da sociedade – política, econômica, midiática – assumindo, a partir do século XX, uma centralidade importante. “A expressão ‘centralidade da cultura’ indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo.” (HALL, 1997, p. 19). Um fator importante que colaborou para a cultura se tornar central foi o advento da mídia, que se desenvolveu e aumentou a circulação de informações e imagens, e, conseqüentemente, expandiu a troca cultural.

Esse tão importante advento da mídia reconfigurou também a percepção da sociedade em relação ao tempo e ao espaço. Uma reconfiguração proporcionada pela velocidade com que se tem acesso às informações e com a facilidade de se contatar com novas culturas, sejam elas semelhantes ou distantes. Douglas Kellner (2001, p.26) afirma que a cultura da mídia

é relativamente recente. [...] Foi só com o advento da televisão, no pós-guerra, que a mídia se transformou em força dominante na socialização, na política e na vida social. A partir de então, a TV a cabo e por satélite, o videocassete e outras tecnologias de entretenimento doméstico, além do computador aceleraram a disseminação e o aumento do poder da cultura veiculada pela mídia.

Na análise das transformações culturais midiáticas, duas vertentes se destacam: a Escola de Frankfurt, com Theodor Adorno como o seu principal representante e o conceito de indústria cultural como lema; e os Estudos Culturais Britânicos, com diversos pensadores envolvidos em suas pesquisas e tendo como lema a combinação entre teoria social, análise cultural, história, filosofia e política.

A concepção de indústria cultural considera a cultura que surge das massas e produzida para as massas, mas nem sempre feita por elas. Segundo Adorno (*apud* Cohn, 1987, p.287), esse conceito remete a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores, forçando união dos domínios, separados há milênios, de arte superior e de inferior. Anteriormente, a arte era produzida e consumida por pessoas do alto escalão social. Após a revolução industrial, dá-se início a um movimento para produção de meios de comunicação e entretenimento que ocupasse o tempo livre dos operários e atraísse uma grande parcela da população para o consumo de arte, notícias, entretenimento e mercadorias.

Outro aspecto relevante é a busca constante pelo lucro. A indústria cultural, como bem frisa Adorno (*apud* Cohn, 1987, p.288), tem como objetivo colocar o consumidor num estado de passividade imperceptível. Ela se ajusta para mostrar que ele tem o poder de decisão. Mas isso é considerado ilusão, pois com essa sensação de comando, o público estaria mais apto a

consumir sem maiores questionamentos os produtos produzidos. Ainda de acordo com os preceitos da Escola de Frankfurt, esses produtos da indústria cultural são iguais, fabricados para resultar em uma massificação na sociedade. Segundo Kellner (2001, p.44), eles têm a função de legitimar ideologicamente as sociedades e integrar todos os indivíduos na cultura de massa. Sobre a visão da Escola de Frankfurt, o autor (2001, p.44) ainda afirma que

a Escola de Frankfurt foi a primeira a ver a importância daquilo que chamou de “indústria cultural” na reprodução das sociedades contemporâneas, uma vez que as chamadas cultura e comunicações de massa ocupam posição central entre as atividades de lazer, são importantes agentes de socialização, mediadoras da realidade política e devem, por isso, ser vistas como importantes instituições das sociedades contemporâneas, com vários efeitos econômicos, políticos, culturais e sociais.

A cultura sempre foi reconhecida e importante na constituição da vida social. Mas a partir dos anos 1960, acontece o que podemos chamar de virada cultura, que é “um retorno a certos temas sociológicos clássicos e tradicionais negligenciados e que são ‘retomados’ após um longo período de interesses estruturalistas, funcionalistas e empiristas.” (Hall, 1997, p.25). A virada se torna importante para o desenvolvimento dos estudos culturais, que se opõe aos estudos da Escola de Frankfurt, e propõe um estudo da cultura de forma interdisciplinar. Kellner (2001, p.48) afirma que os Estudos Culturais

[...] situam a cultura no âmbito de uma teoria da produção e reprodução social, especificando os modos como as formas culturais serviam para aumentar a dominação social ou para possibilitar a resistência e a luta contra a dominação. A sociedade é concebida como um conjunto hierárquico e antagonista de relações sociais caracterizadas pela opressão das classes, sexos, raças, etnias e estratos nacionais subalternos.

Por ser um campo novo, os estudos culturais estão sempre em desenvolvimento. Uma das mais importantes atribuições é que eles vieram para legitimar os estudos da cultura em geral, principalmente a cultura de massa, que já foi vista como algo sem conteúdo e irrelevante para o desenvolvimento da sociedade. Com eles, esse panorama sofre profunda mudança, colocando o popular em destaque. Kellner (2001, p.77) consigna que os “estudos culturais examinam os efeitos dos textos da cultura da mídia, os modos como o público se apropria dela e a usa, além dos modos como imagens, figuras e discursos da mídia funcionam dentro da cultura em geral”.

Podemos perceber que esses estudos ampliaram ainda mais o conceito de cultura, teorizando as implicações que ela tem na vida social de cada indivíduo. Por isso, é adequado dizer que, hoje, vivemos em uma vida cultural, pois a nossa vida social está em franca dependência com a vida cultural, seja uma cultura política, econômica, social ou midiática.

## 2.1 – O desenvolvimento de uma nova cultura: a cultura da mídia.

Os estudos culturais, então, acabaram também por desenvolver um conceito que nasceu nas órbitas dos estudos da Escola de Frankfurt: conceito de cultura da mídia, que é baseada no lucro e vista como mercadoria. Hoje, ela é dominante em nossa sociedade, e consegue atingir um maior número de pessoas de uma só vez, principalmente com a proliferação das imagens, e fez com que a sociedade buscasse novas alternativas de decodificação, já que, o receptor não é passivo e precisa interpretar e contextualizar a mensagem que consome. “Os novos indivíduos pós-modernos terão de aprender a conviver com uma imensa fragmentação e proliferação de imagens, informações e tecnologias novas, que precisarão processar.” (KELLNER, 2001, p.28)

Atualmente, os produtos culturais se propagam e mudam muito rápidos, sendo considerados, de acordo com as definições de Zygmunt Bauman (2001), produtos de uma modernidade líquida. O que era novo ontem pode ser velho hoje e ultrapassado amanhã. E a lógica da cultura da mídia é se atualizar sempre, e buscar novas formas de persuasão para o público consumir os novos produtos, que na maioria das vezes nem são tão novos assim. Dênis de Moraes (2006, p.36) afirma que

A partir de uma retórica que demonstra sutil sensibilidade para lidar com símbolos abrangentes, a mídia extravasa emoções que suscitam identificações sociais e psíquicas. Regula-se a relação entre desejo, necessidade e satisfação, removendo-se aquilo que retarde o ímpeto de consumir ou proteja a extinção dos impulsos. No culto fugaz, querem convencer-nos de que o que perdemos em durabilidade ganhamos em intensidade.

E a recepção ocorre em cada indivíduo de maneira diferente, com decodificação diferente. Moraes (2006, p.45) segue afirmando que

Seria miopia enxergar apenas manipulações no que a mídia difunde, ou supor que as audiências submergem na passividade crônica, pois sabemos que há emissões e respostas diferenciadas e heterogêneas – inclusive as que, às vezes, contrariam, reelaboram ou rebatem certas visões e intenções difundidas pelos dispositivos midiáticos. Não há, pois, um modelo único, que se imponha, mecanicamente, aos receptores.

E para que consiga atingir toda a diversidade social e identitária, as indústrias culturais buscam a via da propagação dos espetáculos em novos espaços midiáticos. Kellner (*apud* Moraes, 2006, p.119) consigna que

A cultura da mídia promove espetáculos cada vez mais sofisticados para conquistar audiências e aumentar o poder e o lucro da indústria cultural. As formas de entretenimento permeiam notícias e dados, e uma cultura de *infoentretenimento tabloidizada* está cada vez mais popular. A multimídia emergente, que sintetiza formas de rádio, cinema, noticiários de TV e programas de entretenimento, e o domínio crescente do ciberespaço

tornaram-se espetáculos da tecnocultura, gerando *sites* de informação e entretenimento, enquanto intensificam a forma-espetáculo.

Esse infoentretenimento tabloidizado desenvolveu um novo conceito de cultura da mídia: a cultura da mídia global. Internet, TV por satélite e cinema estreitaram a integração das sociedades e, como consequência, o consumo de produtos culturais midiáticos globais. E isso só foi possível graças aos mega-conglomerados midiáticos, que englobam as mais diversas mídias – o mesmo conglomerado é produtor de conteúdo para a televisão, cinema e internet – e proporcionam cada vez mais espetáculos grandiosos, para se destacar do seu concorrente e, principalmente, alcançar o maior público possível. Kellner (*apud* Moraes, 2006, p.143) afirma que

O espetáculo é sempre contraditório, ambíguo e sujeito a inversões e reviravoltas. [...] o promissor espetáculo virtual do ciberespaço e uma emergente realidade virtual (RV) são fenômenos similares ao da reestruturação global do capitalismo e da revolução tecnológica com o surgimento de novas formas de mídia e de tecnologias de comunicação, de informação e informática e, num futuro próximo, da biotecnologia.

As reflexões expostas até aqui sobre a ideia de cultura nos levam a perceber que o entretenimento, ou seja, a cultura da mídia, entrou de vez em cada esfera da sociedade, influenciando, mudando e definindo padrões na economia, na política e no cotidiano das pessoas. Livros, filmes, programas de televisão, música, teatro, Internet estão cada vez mais presentes na vida de todos e com grande importância, ditando sonhos, fantasias, padrões de comportamento e estilos de vida. Por isso, essas reflexões sobre cultura se fizeram necessárias, pois livro e televisão são produtos culturais midiáticos que estão presentes no dia-a-dia de cada cidadão, cumprindo o seu papel de transmitir mensagens, ditar normas, definir gostos, mas também permitindo ao receptor desenvolver a sua própria decodificação.

## **2.2 – Os caminhos dos estudos literários**

Após essas explicações sobre os estudos culturais, podemos adentrar nos estudos literários com as definições do que é literatura e as relações entre literatura, cultura e meios audiovisuais. Com essas teorizações, partiremos para uma abordagem mais específica com as definições de literatura geral, nacional e comparada, os gêneros literários e, por fim, como se constitui uma literatura de *best-seller*.

Estabelecer distinção entre literatura e estudos literários é algo simples, mas ao mesmo tempo complexo justamente pela abrangência dos termos. Utilizaremos neste trabalho a definição de literatura como a forma de arte, a criadora; e os estudos literários como conhecimento dessa criadora, ou seja, os estudos relacionados à arte literária.

Mas afinal, o que define literatura? Segundo René Wellek & Austin Warren (2003, p.13-14), literatura pode ter diversas definições que foram mudando ao longo do tempo. A primeira foi definida como tudo o que está impresso. Mas isso foi sendo substituído pela restrição de que literatura se resume as grandes obras, (grandes obras na definição de terem se tornados clássicos com grande expressão literária e valor estético-intelectual). Mas parece mais adequado falarmos que literatura é a literatura imaginativa, sempre levando em consideração que a língua é a sua base, logo, ela é carregada de herança cultural de sua época. Assim, “os estudos literários devem estabelecer o vínculo mais estreito com a história da cultura. A literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda cultura de uma época.” (Mikhail Bakhtin, 2003 p.360). Antoine Compagnon (2001, p.34) segue afirmando que

Após o estreitamento que sofreu no século XIX, a literatura reconquistou desse modo, no século XX, uma parte dos territórios perdidos: ao lado do romance, do drama e da poesia lírica, o poema em prosa ganhou seu título de nobreza, a autobiografia e o relato de viagem foram reabilitados, e assim por diante. [...] Às vésperas do século XXI, a literatura é novamente quase tão liberal quanto as belas-artes antes da profissionalização da sociedade.

A literatura, por mais que tenha os seus estudos desenvolvidos e avançados, não pode ser isolada das relações com as diversas culturas e sociedades. Pois, segundo Wellek & Warren (2003, p.113), ela é uma instituição social

que usa como veículo a linguagem, uma criação social. Dispositivos literários tradicionais como o simbolismo e a métrica são sociais por sua própria natureza. São convenções e normas que só poderiam ter surgido na sociedade. Mas, além disso, a literatura representa a vida e a vida, em grande medida, é uma realidade social, embora o mundo natural e o mundo interior ou subjetivo do indivíduo também tenham sido objetos de imitação literária.

A afirmação de Wellek & Warren nos mostra o quanto a literatura está relacionada com a cultura. Mas esta relação está mais harmoniosa neste momento do que antes. Os estudos culturais, a partir da década de 1960, vieram com o propósito de desutilizar a distinção entre alta cultura e baixa cultura, e essa distinção também abrange a literatura, com a alta literatura e a baixa literatura. No início, os estudos literários eram para poucos e quem tinha acesso a esse campo era a elite intelectual e social. Com a chegada dos estudos culturais e, conseqüentemente, a legitimação da cultura popular, uma maior parcela da população passou a ter acesso aos textos literários e aos estudos da literatura. “O impulso dos estudos culturais, em especial na versão que segue o pensamento seminal de Williams, era luta para que a cultura exclusivista começasse a fazer parte de uma cultura comum”. (Maria Elisa Cevalco, 2003, p.139).

Mas essa expansão dos estudos literários ocorreu juntamente com a expansão dos meios de comunicação de massa. Ao mesmo tempo em que os estudos literários celebravam a sua proximidade com o popular, enfrentava grande concorrência com os meios de comunicação de massa, que também formalizavam significados e valores de uma sociedade, mas com uma perspectiva mercadológica muito maior. “A literatura é manifestação cultural e, por isso, histórica; a história é conflito, contradição, complexidade; na base do processo histórico está a atividade material dos homens; o estilo é uma síntese dessas forças, a forma que assumem” (REIS *apud* BOSI, 1999, p.44).

Cevasco (2003, p.150) complementa essa relação entre cultura e literatura da seguinte forma:

Um dos achados centrais do materialismo cultural segundo Williams é demonstrar que a oposição costumeira entre literatura e realidade, cultura e sociedade mascara sua profunda interconexão: não se pode analisar uma sem a outra, e nem mesmo conceber uma literatura sem a realidade que ela produz e reproduz, ou, pela mesma via, uma sociedade sem a cultura que define seu modo de vida.

Essa relação estreita comprova que a literatura é reflexo das relações cotidianas da sociedade e “tem função social, ou ‘uso’, que não pode ser puramente individual. Assim, a grande maioria das perguntas suscitadas pelo estudo literário é, pelo menos finalmente ou por implicações, questões sociais.” (WELLEK & WARREN, 2003, p.113). Ainda de acordo com Wellek & Warren (2003, p.129), a literatura só pode ocorrer em um contexto social, como parte de uma cultura, em um meio. Deve estar ligada aos fatos econômicos, políticos e sociais de maneira indireta, mas carregando ideologias que podem ser transmitidas para todos.

Atualmente, vivemos em uma sociedade pautada pela imagem. A mídia ocupa papel central na vida dos indivíduos. “Estudos de cultura entendem-se hoje, além das fontes textuais e imagísticas, a todas as demais formas midiáticas possíveis, revelando um interesse crescente pelos novos processos eletrônicos digitais.” (OLINTO *apud* OLINTO & SCHOLLHAMMER, 2003, p.80). As fontes textuais, então, dependem mais do que nunca de sua qualidade visual. Em um texto literário é necessário ler pra ver e ver para compreender. Isso significa que a literatura está cada vez mais pautada por uma literatura imaginativa, onde o objeto estético criado pelo leitor se torna de extrema importância para a compreensão do dito ao não-dito. Fredric Jameson (2004, p.111) consigna que o advento da

era da mídia deixou claro, em retrospectiva, que tudo o que era considerado até agora como literário ou clássico não passava, na verdade, de um estágio primitivo no desenvolvimento da mídia. [...] as odes clássicas e até os romances podem ser atualmente repensados como estruturas que antecipam, por assim dizer, a televisão. Mas o argumento para apreender as formas literárias como mídia deve ser colocado em termos absolutos e referido à

própria linguagem, que os poderes imperiais pós-vernáculos sempre trataram de considerar como um meio transparente e natural, livre da mancha da ideologia ou da infra-estrutura mecânica.

Mas essa presença da mídia na literatura não é algo recente, desde o século XIX, escritores tinham a preocupação em relação à mídia pautando cada vez mais a literatura. Com o advento dos meios de comunicação de massa e a cultura da imagem, a partir da década de 1960, essa preocupação aumentou, assim como a presença da mídia na literatura. Renato Cordeiro Gomes (*apud* Olinto & Schollhammer, 2002, p.93) afirma que

Essa preocupação com a mídia se agudiza com o processo de modernização, com o impacto das novas tecnologias na percepção e na sensibilidade humanas, com o impacto provocado pela indústria cultural, pela comercialização em massa dos produtos culturais.

Detendo-nos no campo dos estudos literários, podemos perceber que a imagem midiática ocupa posição estratégica para produção e recepção do texto literário, Karl Erik Schollhammer (*apud* Olinto & Schollhammer, 2002, p.81) afirma que

uma vez que a tendência híbrida na literatura, atualmente, procura apropriar-se de procedimentos e de técnicas representativos dos meios visuais e da cultura de massa, dominados pela visualidade com a finalidade de provocar efeitos visuais afetivos.

Na era do livro digital, “a moderna mídia ‘literatura’ ensina seus leitores a imaginar não mais apenas significações textuais, mas também a presença do uso destes textos”. (GUMBRECHT, 1998, p.309). Essa afirmação de Hans Ulrich Gumbrecht deixa evidente a importância de a literatura estar próxima da mídia e como ela deve lidar com sua nova posição, para conquistar mais leitores e expandir ainda mais os estudos literários.

### **2.2.1 – As tipologias da literatura e suas funções**

Relacionando cultura e literatura, os estudos literários ganharam destaque e se desenvolveram para abranger as diversas classificações de literatura que foram surgindo. Neste trabalho, vamos focar em três tipos: literatura geral, literatura nacional e literatura comparada. Literatura geral é relacionada aos estudos da literatura como um todo, sem distinções entre produções nacionais, mas sim distinguindo produções mundiais. Já a literatura nacional é o oposto, abrange literatura de distintas nações, mesmo as que compartilham o idioma.

Na busca por um quadro comparativo entre elementos literários e televisivos, daremos enfoque à literatura comparada, que surgiu como forma de combater os estudos do século XIX que, naquela época, restringiam os estudos literários somente aos estudos nacionais. Ela é vista como uma forma de desenvolver estudos sobre literaturas nacionais para se chegar a

resultados de uma literatura geral. Claude Pichois & André M. Rousseau (*apud* Coutinho, 1994, p.218) a define como uma descrição analítica,

comparação metódica e diferencial, interpretação sintética dos fenômenos literários interlinguísticos ou interculturais, pela história, pela crítica e pela filosofia, a fim de melhor compreender a Literatura como função específica do espírito humano.

Os estudos da literatura comparada não significam somente o óbvio expresso pela sua tipologia, sendo então muito mais do que comparação entre literaturas (oral ou escrita), podendo servir de base para comparação entre literatura e demais formas de expressão artísticas ou comunicacionais. Segundo René Wellek (In: Coutinho, 1994, p.132-133), literatura comparada pode ser mais bem

defendida e definida por sua perspectiva e espírito, ao invés de sê-lo por qualquer setorização circunscrita no interior da literatura. Ela estudará qualquer literatura de uma perspectiva internacional, com uma consciência da unidade de toda criação e experiência literária. Nesta concepção, literatura comparada é idêntica ao estudo de literatura independente de fronteiras linguísticas, étnicas e políticas. Não pode limitar-se a um único método: em seu discurso, descrição, caracterização, interpretação, narração, explanação, avaliação usam-se tanto quanto comparação. [...] Nem pode a literatura comparada ficar confinada à história literária, excluindo a crítica e a literatura contemporânea. [...] A literatura comparada pode florescer, e o fará, somente ao se desvencilhar de limitações artificiais e se transformar simplesmente em estudo de literatura.

Com essas explanações, podemos classificar literatura comparada em tipos, seguindo os conceitos de Tasso da Silveira (1964, p.51-53): influência, direção e modo. Os tipos de influência são as literaturas que sofrem influxos antigos, onde o estudo exige um conhecimento de línguas, costumes ou hábitos arcaicos; também podemos encontrar influências modernas, fazendo oposição às antigas, e nas quais a obra é composta de elementos contemporâneos ao estudo; por fim, temos a influência nacional, onde a investigação se faz dentro dos próprios elementos da literatura nacional em questão.

A segunda classificação é em relação ao tipo de direção, onde temos a presença do fenômeno receptor, que é quando a literatura utiliza da tríade escritor / obra / ideia como ponto de partida; e a do fenômeno emissor, em que a tríade ocorre no processo inverso: ideia / escritor / obra, ou seja, o ponto de chegada; e, por último, o fenômeno transmissor, que é quando a literatura comparada apenas transmite o seu conteúdo. Já a terceira classificação é em relação ao modo e seus tipos: pessoal, técnica, temas, ideias, quadros, tipos e estilo. Essas três grandes classificações da literatura comparada nos permitem uma compreensão maior do quanto esse tipo literário está interligado com a literatura geral e nacional, pois os elementos que influenciam a literatura comparada também fazem parte das duas outras.

Essa discussão envolve também os gêneros da literatura. Toda obra literária, independente de qual classificação que se encaixa, deve conter elementos reconhecíveis com a vida real, ser coerente e estruturada esteticamente. “O gênero literário não é um mero nome, pois a convenção estética da qual participa uma obra forma o seu caráter. Os gêneros literários podem ser considerados imperativos institucionais e são coagidos pelo escritor.” (WELLEK & WARREN, 2003, p.306)

A teoria dos gêneros literários aponta a classificação da literatura não em tempo e espaço, mas em organização literária. Então podemos considerar que os gêneros são uma instituição flexível, pois pode haver mudanças importantes na dinâmica das categorias. Wellek & Warren (2003, p.320) seguem afirmando que

a moderna teoria dos gêneros literários é claramente descritiva, não limita o número de tipos possíveis e não prescreve regras aos autores. Supõe que os tipos tradicionais podem ser “misturados” e produzir um novo tipo. Percebe que os gêneros podem ser construídos com base na abrangência ou “riqueza” assim como na “pureza”. Em vez de enfatizar a distinção entre tipo e tipo, está interessada – segundo a ênfase romântica na singularidade de cada “gênio original” e de cada obra de arte – em encontrar o denominador comum de um tipo, os seus recursos literários compartilhados e o objetivo literário.

Então, o gênero literário nada mais é que a combinação de diversos recursos intrínsecos e extrínsecos possíveis dentro da literatura, e a classificação mais utilizada é a de: ficção (romance, conto, epopéia); drama (prosa ou verso) e poesia (lirismo). Vamos nos focar na categoria ficção, que se mostra mais pertinente para este trabalho.

A maioria das ficções da literatura é a que narra romances relacionados ao cotidiano dos leitores, romances policiais, sociais, políticos etc. Sobre esse tema, Bakhtin (2003, p.205) afirma que nenhuma

modalidade histórica concreta mantém o princípio em forma pura mas se caracteriza pela prevalência desse ou daquele princípio de enformação da personagem. Uma vez que todos os elementos se determinam mutuamente, um determinado princípio de enformação da personagem está vinculado a um determinado tipo de enredo, a uma concepção de mundo, a uma determinada composição do romance.

Bakhtin (2003) define ainda os principais tipos de romances: viagens, provação e biográfico, sendo essa classificação a parte central das ficções literárias. O romance de viagens é aquele que coloca o personagem principal em locomoção no espaço. Ele viaja e se aventura para que o autor consiga mostrar com grande amplitude todo o mundo que deseja representar, cheio de contrastes que se refletem na vida e nas aventuras do herói.

No romance de provação, o mundo é muito mais restrito. O que se desenvolve é a vida do personagem, que sempre é chamado para enfrentar obstáculos e superar desafios que antes

julgava incapaz de realizar, mostrando a capacidade do ser humano. Já o romance biográfico narra a história real de vida do personagem, com um enredo construído nos obstáculos já superados, nos pontos positivos e negativos desenvolvidos pelo personagem durante a sua vida. Ainda sobre os gêneros literários, Bakhtin (2003, p.364) conclui que eles têm um

significado particularmente importante. Ao longo de séculos de sua vida, os gêneros (da literatura e do discurso) acumulam formas de visão e assimilação de determinados aspectos do mundo. Para o escritor-artesão, os gêneros servem como chavão externo, já o grande artista desperta neles as potencialidades de sentido jacentes.

Após a exposição desses conceitos e definições dos gêneros literários, podemos tratar da literatura de *best-seller*, ou seja, da literatura de massa. Muniz Sodré (1985, p.6) considera que esse tipo não tem suporte acadêmico e está inserido na lógica do mercado, ou seja, no jogo da oferta e da procura. Mas devemos fazer a ressalva de que uma literatura de *best-seller* não é somente a literatura de massa. A literatura culta, aquela que tem um suporte intelectual, alcança grande receptividade junto ao público, o que também a torna *best-seller*. Mas, afinal, existe então uma fórmula para ser campeã de vendas? A resposta de imediato é não, e segundo Frank Luther Mott (*apud* Rosenberg, 1973, p.137) a criação de um

*best-seller* não segue um modelo, ou modelos exatos, como não os segue a feitura de um homem bem sucedido; um número excessivo de intangíveis, de valores humanos imensuráveis, de vicissitudes da sorte envolve cada caso. De mais a mais, como não existe apenas um público de *best-seller*, não se pode esperar que uma única fórmula ofereça livros a um público comprador que, graças a Deus, é muito heterogêneo.

Mesmo com a ausência de uma fórmula, algo que é natural, podemos listar alguns elementos que a literatura de *best-seller* carrega. Segundo Sodré (1985, p.8-9), esses elementos estão presentes em quatro categorias: mítica; atualidade informativo-jornalística; pedagogismo e retórica.

A categoria mítica se encaixa no momento em que os personagens principais estão carregados de arquétipos míticos que os transformam em verdadeiros modelos de comportamento, o que acarreta em uma maior identificação para com o leitor. O segundo elemento é quando a obra mostra-se hábil em informar, dentro de uma ficção, sobre teorias ou doutrinas, fazendo com que assuntos complexos se tornam de fácil e rápido entendimento. Geralmente, esta categoria está aliada ao pedagogismo, já que este terceiro elemento trata da intenção clara da obra de ensinar alguma coisa a alguém. O quarto elemento engloba os três anteriores, envolvendo o modelo estilístico da obra, que é quando a literatura busca certa retórica, ou seja, um retorno ao modo de escrever já utilizado e consagrado por um tipo anterior. Esses quatro elementos são complementados pelo que mais importa em uma

literatura de *best-seller*, que são os conteúdos fabulativos. Uma literatura de massa para alcançar o maior público possível precisa trazer um bom desenvolvimento da intriga, clímax, desfecho e catarse.

Já em relação aos temas mais recorrentes, a literatura de massa utiliza em grande parte o crime, o amor, o sexo, o corpo e a aventura. São temas encontrados no romance policial, de terror e sentimental. Um ponto em comum nesse tipo literário é o grande destaque que se dá ao personagem principal, fazendo com que ele se aproxime do real e crie uma rápida, fácil e extremamente necessária identificação com o leitor. Mas, mesmo assim, os *best-sellers* não carregam essas divisões de forma rígida, utilizando da liberdade poética para misturar os elementos, os temas e os gêneros, buscando uma literatura atrativa na sua narrativa e vendagem.

Voltemos agora a nossa pergunta: existe uma fórmula para o *best-seller*? Após todas as nossas elucidações sobre os elementos de uma literatura de massa, mantemos a resposta em não. Mott (*apud* Rosenberg, 1973, p.143) corrobora a nossa resposta dizendo que

assim, afinal de contas, em que ficamos quanto à fórmula para “*best-sellers*”? Ela está perdida numa infinidade de formas, qualidades, atrações, características. O estudo dos livros de sucesso pode ser compensador para o autor e para o editor, para sociólogos e historiadores, mas não ensinará a ninguém um meio fácil e garantido de produzir um “*best-seller*”.

Buscar os entremeios de um *best-seller* é ampliar horizontes. Não podemos limitar as estratégias deste tipo de texto literário somente às estratégias mercadológicas ou como subprodutos de uma literatura culta, pelo contrário, temos que ter em mente que ele é tão importante quanto qualquer outro texto, pois cumpre o papel de ser reflexo da sociedade e influenciar leitores. É o tipo de romance que se aproxima cada vez mais dos produtos da cultura da mídia e serve de apoio para as nossas reflexões posteriores da relação entre literatura e televisão.

### **2.3 – Tecnologia, sociedade e artisticidade: você encontra na TV.**

Se a literatura se desenvolveu com o advento da cultura da mídia, a televisão se desenvolveu ainda mais, sendo considerada até mesmo como um dos maiores fenômenos comunicacionais da nossa sociedade. E de acordo com Elizabeth Bastos Duarte (2004, p.11) ela representa, muitas vezes, para o indivíduo a única possibilidade de participação de um tempo histórico com experiências da realidade, informação e comunicação. Com ela, os meios de comunicação ganharam um fôlego novo, a partir do momento em que perceberam a dimensão do seu valor sociológico e cultural. Segundo Jesús Martín-Barbero (2001, p.33-34), a televisão é a mídia que mais

radicalmente irá desordenar a ideia e os limites do campo da *cultura*: suas cortantes separações entre realidade e ficção, entre vanguarda e *kitsch*, entre espaço de ócio e de trabalho. Porque, mais do que buscar seu nicho na ideia ilustrada de cultura, a experiência audiovisual a repõe radicalmente: desde os próprios modos de relação com a realidade, isto é, desde as transformações de nossa percepção do espaço e do tempo.

Um dos objetivos da TV é reforçar e manter o *status quo* da sociedade. E quando esse se mostra ameaçado, ela trata de sutilmente reconstituí-lo, numa tentativa de manter a ordem. Umberto Eco (2004, p. 346-347) afirma que a televisão tem, portanto,

a capacidade de tornar-se um instrumento eficaz para uma ação de pacificação e controle, a garantia de conservação da ordem estabelecida através da reproposta contínua daquelas opiniões e daqueles gostos médios que a classe dominante julga mais próprios para manter o *status quo*.

E para que esse *status quo* se mantenha, é preciso que a mensagem da televisão atinja o seu objetivo, que é quando os significados que transmite sejam plenamente decodificados pela audiência. O signo da TV é bastante complexo, pois, diferentemente dos signos linguísticos, ele é composto de dois tipos de discurso, o visual e o auditivo. Então, se o telespectador não consegue reconhecer o que está sendo dito e mostrado, se a narrativa é complexa e apresenta uma nova linguagem, provavelmente a audiência não irá acompanhar o processo de decodificação que a mensagem propõe. Renato Ortiz (1991, p.141) discorre sobre este assunto, dizendo que a preocupação de

“se aproximar do real” não é uma característica exclusiva da telenovela, ela é um traço mais geral da indústria cultural. Edgar Morin já havia observado que o *star system* inaugura na década de 30 uma tendência ao realismo que até hoje permanece nos filmes de Hollywood. [...] A tendência para o realismo constitui uma estratégia que se fundamenta na ideia de verossimilhança. Quando na estória a ser contada é introduzida uma série de signos e sinais “de realidade”, isto tem por finalidade estabelecer uma ligação entre o que está sendo mostrado e certas situações da vida cotidiana.

Então, a mensagem da TV não foi feita para ser lembrada sempre, mas sim para ser consumida de maneira rápida, pois logo o telespectador deve se preparar para a próxima que vem vindo. Portanto, a mensagem TV é uma forma de produção em escala industrial, por isso as razões do mercado são levadas ao máximo. Mas ainda existe uma contradição entre ser cultura e mercadoria, entre padronizar e diferenciar, e a TV utiliza de argumentos que se puxam em sentidos opostos. Ao mesmo tempo em que se deixa levar pela lógica do mercado e a padronização de seus produtos, ela busca ser diferente e produzir obras com mensagens mais culturais do que a proposta pela lógica do lucro.

Mas podemos identificar que a maioria dos produtos culturais se baseia em algo pré-existente e de sucesso, então a televisão tem a tendência de mostrar o novo, nem tão novo assim. Ortiz (1991, p.129) faz a seguinte reflexão sobre essa questão:

Como escolher um produto novo? Se adotássemos uma postura adorniana mais mecânica, a resposta não seria tão difícil. Uma vez que ocorre a padronização dos bens culturais, a indústria cultural se contentaria com a repetição do mesmo. A pré-seleção dos bens potenciais para o consumo já se encontraria resolvida de antemão; bastaria reproduzir o padrão anterior. O argumento dos frankfurtianos não deixa de ser parcialmente válido. De fato, a indústria da cultura arrisca pouco. Quando consagra uma fórmula de sucesso ela tende a repeti-la até seu esgotamento. [...] Um produto cultural combina sempre modelo existente com as promessas e expectativas de novidades (o que não significa o novo), que não foram ainda exploradas. Por isso cabem dúvidas na seleção dos bens que são lançados no mercado.

A TV ocupou uma posição importante na revolução cultural e no desenvolvimento da indústria cultural. Por isso, tratá-la como um produto que não assume conotações estéticas e serve somente para comunicar, é não levar em conta que ela dita regras de comportamento, moda, caráter e delimita gostos, sendo sim um meio de comunicação, mas exprimindo conotações estéticas, como bem afirma Eco (2004, p.330), que declara:

Embora a TV tenha constituído um puro fenômeno sociológico até agora incapaz de dar vida a verdadeiras criações artísticas, todavia, justamente como fenômeno sociológico, surge como capaz de instituir gostos e propensões, isto é, de criar necessidades e tendências, esquemas de reação e modalidades de apreciação tais que, em curto prazo, se tornam determinantes para os fins da evolução cultural, também em terreno estético.

As relações entre televisão e sociedade criaram a necessidade de se desenvolver uma linguagem própria para o meio abrangendo todas as esferas que envolvem um produto televisual. Pensar sobre a TV é ao mesmo tempo pensar sobre literatura, artes plásticas, rádio, folhetim, teatro e cinema. Conceituar esta linguagem não é algo fácil, e a busca de algo essencialmente televisivo esbarra na evidência de que a maior parte da programação veiculada contém características semelhantes, se não iguais, de formas alheias ou até mesmo transmite manifestações artísticas já prontas. Nelson Hoineff (1996, p.86-87) afirma que no primeiro caso

figura uma ampla coleção de quase tudo o que a televisão apresenta, desde telenovelas (que incorporam formas do teatro e do cinema) até *shows* de variedades, cuja natureza básica é mais do que óbvia. No segundo estão os filmes, ou as transmissões esportivas, muito significativamente os grandes campeões de interesse popular. Em outras palavras, o que o telespectador mais gosta na televisão nada tem a ver com a criação televisiva. Mesmo os filmes feitos especialmente para a televisão em nada diferem, ao nível da linguagem, dos filmes narrativos convencionais; e, qualquer que seja o tratamento dado a uma transmissão esportiva, o que importa mesmo é o evento esportivo em si. Alguma coisa está errada, ou com o telespectador ou com a televisão. E é improvável que seja com o primeiro.

Essas expressões artísticas que compõem o mosaico da linguagem da TV deram, cada uma de sua forma, contribuições extremamente necessárias para que este veículo se tornasse o

maior e o principal meio de comunicação de massa. A literatura colaborou para o desenvolvimento da narrativa na televisão; com o cinema, a TV buscou utilizar e adaptar para o seu formato as técnicas de montagem, os movimentos de câmera, a sonorização, e a forma de narrar através de imagens, uma vez que o cinema também aprendeu com a literatura a arte de narrar. Já o enquadramento fica por conta da herança das artes plásticas, e do rádio vieram as melhores formas de utilizar os ganchos e as interrupções.

Logo, podemos considerar a linguagem da TV como híbrida, formando um mosaico tem objetivo em comum: comunicar com o maior número de pessoas possível. Estabelecendo uma interdependência entre esses aspectos e fazendo com que o alcance da sua mensagem seja maior e bem distribuído, atingindo a todos os públicos, e segundo Duarte (2004, p.40), a mídia televisão, como suporte organizacional que é,

procura integrar essas diferenças lógicas, algumas delas constantes, tais como a econômica, que diz respeito ao seu estatuto de empresa; a tecnológica, que remete à qualidade e à quantidade de sua difusão, isto é, aos meios técnicos de produção, circulação e consumo de seus produtos; a discursiva, que trata da maneira como os produtos televisivos, que são produtos discursivos, se estruturam, enformam as linguagens de que se utilizam para sua expressão, de maneira a construir suas representações e a exprimir os valores subjacentes às práticas sociais que privilegiam, criando e manipulando signos e assim produzindo sentidos. Outras lógicas, de caráter mais variável, dizem respeito a aspectos mais situacionais ou individuais.

Mesmo com esse hibridismo da linguagem, encontramos um ponto de intersecção que é a narrativa, principalmente a de ficção herdada da literatura e dos folhetins literários e a herdada do cinema. Renata Pallottini (1998, p.24) afirma que tudo isso junto,

teatro, narrativa, cinema, rádio e mais alguma coisa peculiar, redundou nas histórias televisadas, cada vez mais atraentes, na medida em que veiculam um conteúdo intencionalmente simples, tornando interessante pela utilização de técnicas mais sofisticadas e, ainda, de atores cada vez mais mitificados e idolatrados.

E é justamente essa união de linguagens que ocorre na TV brasileira. Não é difícil de constatar que a maior parte de sua programação seja composta de telejornais, filmes e principalmente por programas de ficção que intervêm do real. Personagens, tramas, cenários passam a fazer parte do cotidiano dos brasileiros, e não é incomum encontrar o assunto das obras ficcionais televisuais dominando uma roda de discussão, seja em casa, no trabalho ou em momentos de lazer.

Mas para que haja essa relação entre telespectador e ficção televisiva é necessário que a narrativa represente os valores da cultura na qual a audiência está inserida. E, como a televisão deve segmentar, mas ao mesmo tempo ser genérica, as ficções da TV buscam

representar todas as parcelas de público, tratando dos mais variados temas. Segundo Anna Maria Balogh (2002, p.82-87), os temas mais recorrentes são: a transfiguração da Cinderela; a Bela e a Fera; a vingança dos humilhados e injustiçados; os amores impossíveis; a megera domada; a correspondência que não corresponde à verdade; a volta do filho pródigo; e o sacrifício como forma de obter uma graça, um bem ou se redimir dos pecados.

### 2.3.1 – Um gênero para cada ficção

Esses temas se aproximam do que Greimas (1966 *apud* Balogh, 2002, p.86) chama de eixos temáticos gerais presentes em todas as narrativas, até mesmo nas ficções televisivas: amor; fanatismo; desejo de riquezas; inveja e ciúme; ódio, desejo de vingança; curiosidade; vocação; e repouso. Duarte (2004, p. 22-23) consigna que normalmente,

o conteúdo dos textos midiáticos – filmicos, televisivos, videográficos – expressa-se simultaneamente através de diferentes tipos de linguagens sonoras e visuais, articuladas em função dos modos de contar a narrativa, adequando-se às estratégias discursivas e mecanismos expressivos apropriados à mídia empregada, selecionados dentre um arsenal de procedimentos disponíveis com vistas a impor ao receptor sua interpretação dos acontecimentos representados. [...] Mas, esse declínio de certas formas de racionalidade, sem dúvida, não leva a pressupor como consequência a morte de toda e qualquer racionalidade, apontando possivelmente apenas para o emprego de outras formas de racionalidade diferentes, mais adequadas ao contemporâneo.

Podemos também definir esses temas em categorias, em cada categoria está inserido um determinado número de gêneros, e nesses gêneros encontramos diversos formatos. Então, pensar nos formatos que a narrativa televisiva assume é pensar nas estruturas do gênero, e definir em qual categoria esses formatos se encontram. José Carlos Aronchi de Souza (2004, p.37) afirma que a separação dos programas de televisão em

categorias atende à necessidade de classificar os gêneros correspondentes. Por isso, a categoria abrange vários gêneros e é capaz de classificar um número bastante diversificado de elementos que se constituem, na concepção de Martín-Barbero, no elo que une o espaço da produção, os anseios dos produtores culturais e os desejos do público receptor.

Ainda segundo o autor (2004, p. 92), as ficções televisivas brasileiras se inserem em cinco categorias: entretenimento, informação, educação, publicidade e outros. Na categoria entretenimento, encontramos os seguintes gêneros: auditório, culinário, filme, novela, série, minissérie, *talk show*, *reality show* etc. Na informativo temos: debates, documentário, entrevista e telejornal. Na categoria educação, encontramos o gênero educativo e instrutivo. Na publicidade temos filme comercial, sorteio, telecompra etc. E por último, temos a categoria outros, que abrange os eventos, os programas religiosos e os especiais.

Esses gêneros são convenções abstratas, com estrutura e estilo que se tornam de fácil identificação por parte do telespectador. Quanto aos formatos, eles se detêm à técnica e ao discurso de cada programa. De acordo com Adayr Tesche (*apud* Duarte, 2006, p.76-85) o gênero é mais

um construto abstrato do que algo que existe empiricamente. Constitui-se como um conjunto de determinadas convenções que regulam disposições sobre temas, ambiência, estrutura e estilo. [...] A questão de gênero narrativo está relacionada com uma necessidade antropológica de criar determinadas convencionalidades históricas. A partir dessas convencionalidades se estabelece um acordo social sobre o sistema de regras e princípios artísticos que visam garantir a universalidade dos signos antropológico-imaginários. [...] Os programas televisivos inseridos na lógica da produção por gêneros compartilham uma série de elementos comuns, como um estoque de sentido, um modelo de mundo com seus objetos e eventos, de ações e de atores.

Buscando o objetivo da pesquisa deste trabalho, focaremos na categoria entretenimento, onde a ficção televisual está inserida. Na maioria das vezes quando se fala em gênero ficcional na TV, os brasileiros pensam logo em telenovela. A ficção na televisão não é feita somente por este produto, por mais que seja o seu programa ficcional de maior destaque. Pallottini (1998, p.28) divide os gêneros ficcionais da categoria entretenimento em: unitário, seriado, telenovela e minissérie.

O unitário conta uma história que é levada ao ar de uma só vez e que basta por si só. Tem duração média de uma hora, com começo, meio e fim e se esgota em um único episódio. O autor de um unitário não tem a intenção de uma futura continuidade. Já o seriado é estruturado de tal forma que seus episódios são independentes, mas respeitam uma unidade relativa. O seu episódio tem começo, meio e fim, obedecendo a estrutura e a lógica do conjunto da obra.

O terceiro gênero é a telenovela. Para Pallottini (1998, p.35), ela é uma obra aberta, ou seja, vai ao ar enquanto ainda está sendo escrita e produzida, contêm diálogos, ações, conflitos provisórios e definitivos. Os provisórios vão se resolvendo no decorrer da trama e os definitivos só são resolvidos nos últimos capítulos, senão somente no último. Tem duração média de 180 capítulos, em geral com 45 minutos cada.

Artur da Távola (1996, p.55) afirma que a telenovela, nos seus conceitos estéticos, artísticos e culturais, tem bases na literatura, no cinema e no teatro. Mas é um gênero próprio da TV com relações estreitas com esses diferentes meios. Marlyse Meyer (1996, p.387) dialoga com Távola, dizendo que não seria a telenovela a

“tradução” atualizada de um velho gênero que jornais, revistas (a *Fon-Fon*), fascículos prolongaram pelo século XX, recontado através de novos

veículos? Um produto novo, de refinada tecnologia, nem mais teatro, nem mais romance, nem mais cinema, no qual reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma “urdidura aliciante”, aberta às mudanças segundo o gosto do “freguês”, tão aberta que o próprio interprete, tal como na vida, não sabe do destino do seu personagem.

Podemos identificar três etapas importantes na consolidação da telenovela no Brasil: 1963 – importação de roteiros e transmissão de grandes espetáculos, sendo *25499 Ocupado* a novela de maior destaque nesse período; a segunda etapa acontece em 1965, com a crescente autonomia dos autores nacionais, sendo a novela *O direito de nascer* a maior representante dessa etapa; e por último, no ano de 1968, uma nova fase se inicia com *Beto Rockfeller*, uma novela que marcou a mudança de comportamento do herói, passando a ser mais humano. Essa importância histórica da telenovela para a televisão brasileira trouxe grande concorrência entre as emissoras, com o destaque para Rede Globo de Televisão, que transmite três telenovelas diárias. Essa concorrência estimulou também o desenvolvimento de novas variantes da telenovela, neste caso, as minisséries.

A minissérie tem origem nos telecontos ou telerromances, que eram chamados assim porque sempre transmitiam adaptações de obras literárias. Mas a sua principal base é mesmo a telenovela. Segundo Pallottini (1998, p.28) “a minissérie é uma espécie de telenovela curta, totalmente escrita, via de regra, quando começam as gravações. É uma obra fechada, definida em sua história, peripécias e final, no momento em que se vai para gravação.” Corroborando as afirmações de Pallottini, Aronchi de Souza (2004, p.135) afirma que o formato das minisséries brasileiras

segue a fórmula de produção em capítulos. As minisséries têm continuidade no dia seguinte, como as novelas, mas têm, em média, de cinco a vinte capítulos sequenciados, número que pode ser ampliado de acordo com a audiência. Elas obrigam o telespectador a acompanhar os capítulos para entender a trama, porém sem ter uma complexidade que afaste a audiência rotativa.

Esse gênero ficcional vai ao ar, geralmente, após às 22h e, justamente por esse horário, ela objetiva alcançar um público mais seletivo. Por isso, as minisséries são obras mais bem acabadas, com roteiros densos e produções cuidadosas, se aproximando do verdadeiro ideal artístico da televisão. De acordo com Balogh (2002, p.96), ela é o formato

considerado como o mais completo do ponto de vista estrutural e o mais denso do ponto de vista dramaturgicamente. Os roteiristas o reputam como sendo o “ponto alto” da produção ficcional brasileira. Como tal, o formato recorre frequentemente à adaptação de obras literárias nacionais consagradas como gênero preferencial (romances).

Outras funções que a minissérie cumpre para a TV é experimentar novas linguagens,

testar os limites ou até mesmo ultrapassá-los, para que consiga encontrar novas formas de narrar na TV. E ainda, de acordo com Balogh (2002, p.132), esse gênero é focado em quatro vertentes: adaptações de obras literárias; biografias; protagonistas femininas marcantes; e cobertura de determinados períodos históricos brasileiros.

Creio que a minissérie seria uma fórmula positiva de levar a cultura ao nosso povo. É um formato novo; não tão novo, mas surgiu há pouco tempo, e possibilita não só ao autor, como também ao diretor e à produção, um produto mais bem-acabado, justamente por possuir número menor de capítulos e tempo maior para a sua realização. Possibilita ao autor escrever, burilar e reescrever a sua obra. Esse mesmo texto, “Decadência”, foi reescrito, por mim, umas três ou quatro vezes. [...] O produto foi muito trabalhado e tivemos uns seis meses para essa realização. Tempo que, geralmente, dispomos para escrever uma novela de cento e oitenta capítulos. [...] No entanto, a novela é que dá dinheiro e a minissérie, dizem, só dá prejuízo; é só um produto de luxo para, mais ou menos, “livrar a cara” da televisão. (depoimento de Dias Gomes a Pedro Simon, relator, *Rádio & TV no Brasil. Diagnóstico e Perspectivas, Relatório da Comissão Especial de Análise de Programação de Rádio e TV, 1995: 63*, In: BALOGH, 2002, p.124)

O que nos fica evidente é que, para compreender os processos comunicacionais que envolvem a televisão é necessário compreender três estratégias: tecnológica, artística e mercadológica. Elas nos mostram o quão importante é a TV com sua grade de programação, categorias, gêneros e formatos para a nossa sociedade e a nossa cultura. Como afirma Mauro Salles (*apud* Macedo; Falcão & Almeida, 1988, p.18)

Sem desmerecer a contribuição do rádio e da imprensa, é possível afirmar, sem medo de erro, que a televisão é a mídia brasileira mais importante. Em menos de quatro décadas, o vídeo transformou a face do país, modificou os hábitos diários do povo, revolucionou a política, impôs profundas alterações na cultura, estabeleceu parâmetros de comportamento, afetou a fala e inovou a língua dos brasileiros. Na economia, a televisão, como veículo publicitário, firmou-se como a mais atuante ferramenta de venda de bens e serviços, imprimindo velocidade e eficiência à roda da produção e do consumo, criando novos estímulos e consagrando conceitos, imagens e marcas. De outra parte, a televisão se transformou na principal fonte de informação e notícia para as mais amplas camadas de espectadores de todos os níveis, todas as idades, todas as classes, de todos os rincões desse país. A notícia, a reportagem, o discurso, o debate, o comentário televisivo invadiram as casas, os escritórios, as fábricas, as salas, os quartos, trazendo o mundo para perto de nós e, de outra parte, levando-nos para mais perto do mundo.

A linguagem da televisão e a sua inserção na indústria cultural não devem ser vistas somente como um meio de difusão cultural e ideológico, é necessário levar em conta a sua relação com a sociedade, pois a TV tem na sua natureza um processo emocional, intuitivo, irreflexivo de uma comunicação pela imagem que causa admiração e identificação, onde o telespectador se enxerga na televisão e, conseqüentemente, o mundo passa a se ver pela TV.

### 3 – Narrativas que levam às adaptações

Podemos perceber que literatura e televisão convergem para um mesmo ponto: a narrativa. Então, ela é vista como o ponto de intersecção entre esses dois campos. A primeira coisa que devemos buscar é um conceito amplo, mas ao mesmo tempo preciso, do que é narrativa. Carlos Reis & Ana Cristina M. Lopes (2007, p.270-274) define que este termo

pode ser entendido em diversas acepções: *narrativa* enquanto enunciado, *narrativa* como conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, *narrativa* como ato de os relatar e ainda *narrativa* como modo, termo de uma tríade de “universais” (lírica, narrativa e drama) que, desde a Antiguidade, sem hesitações e oscilações, tem sido adotada por diversos teorizadores. [...] A narrativa não se concretiza apenas no plano da realização estética própria dos *textos narrativos literários*; ao contrário, por exemplo, do que ocorre com a lírica, a narrativa desencadeia-se com frequência e encontra-se em diversas situações funcionais e contextos comunicacionais (narrativa de imprensa, historiografia, relatórios, anedotas etc.), do mesmo modo que se resolve em suportes expressivos diversos, do verbal ao icônico, passando por modalidades mistas verbo-icônicas (história em quadrinhos, cinema, narrativa literária etc.).

É preciso também frisar que a narrativa não é algo novo. Em todos os tempos, em todas as sociedades a encontramos, então ela “começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma, povo algum sem narrativa”. (Roland Barthes, 2008, p.19). Ato de narrar histórias, fatos, acontecimentos, desperta interesse dos homens desde os seus ancestrais mais remotos, fazendo com que a narrativa se suporte em vários meios, como: linguagem oral e escrita; imagem fixa ou móvel, ou mistura de tudo isso, que acontece com os meios audiovisuais. Barthes (2008, p.62) disserta sobre a presença da narrativa na nossa sociedade afirmando que ela não faz ver, não imita;

a paixão que nos pode inflamar a leitura de um romance não é a de uma “visão” (de fato não vemos nada), é a da significação, isto é, de uma ordem superior da relação, que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: “o que se passa” na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada “do que acontece” é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada. Embora pouco se saiba sobre a origem da narrativa e sobre a da linguagem, pode-se razoavelmente adiantar que a narrativa é contemporânea do monólogo, criação, parece, posterior à do diálogo: em todo caso, sem querer forçar a hipótese filogenética, pode ser significativo que isto ocorra no mesmo momento (em torno de três anos) em que o filho do homem “inventa” ao mesmo tempo a frase, a narrativa e o Édipo.

Esse interesse do homem trouxe uma necessidade de se criar uma ciência que se dedicasse a este campo, então foi desenvolvida a narratologia, que Luiz Gonzaga Motta (2004, p.11) define como a ciência humana que estuda os sistemas narrativos na sociedade, sejam eles factuais ou ficcionais.

Dentro dos estudos da narratologia, Barthes (2008, p.26) afirma que, seguindo as distinções propostas por Tzvetan Todorov, é possível trabalhar com a narrativa em dois grandes níveis: o da história, ou argumento, que trata dos personagens e suas modulações, composição e caracterização, o espaço e os seus diversos modos, a ação e as suas variedades de composição; e o segundo nível, do discurso, com o tempo, sua ordenação e velocidade da narrativa; e a perspectiva da narrativa, que condiciona a imagem que a história faculty.

Para atingirmos o objetivo de um estudo amplo e ao mesmo tempo pormenorizado da narrativa, temos que partir dos estudos estruturais. O início desses estudos pode ser considerado no ano de 1928, quando o russo Vladimir Propp publica *Morfologia do Conto Maravilhoso*, um estudo detalhado sobre as estruturas das narrativas dos contos de fadas russos. O principal legado que Propp foi o foco no enredo e nas ações dos personagens.

Com base nesse legado de Propp (2004), podemos discorrer sobre o conceito de intriga e a sua função no enredo da narrativa. Para Reis & Lopes (2007, p.205-206), a intriga corresponde a uma macroestrutura do texto narrativo e caracteriza-se pela apresentação dos fatos segundo as estratégias literárias do autor. Ele segue definindo que a

intriga comporta motivos livres, que traduzem digressões subsidiárias relativamente à progressão ordenada da história, e derroga frequentemente a ordem lógico-temporal, operando desvios intencionais que apelam para a cooperação interpretativa do leitor.

Mesmo a intriga estabelecendo a ordem lógico-temporal da narrativa, uma obra literária não se reduz a uma intriga, mas antes de tudo um leitor lê um livro como uma narrativa de intriga. Tzvetan Todorov (2006, p.88) considera a intriga de um texto narrativo como a passagem de um estado de equilíbrio, para um desequilíbrio e logo em seguida a criação de um novo equilíbrio. O autor segue afirmando que esse termo equilíbrio

significa a existência de uma relação estável, mas dinâmica entre os membros de uma sociedade: é uma lei social, uma regra do jogo, um sistema particular de troca. Os dois momentos de equilíbrio, semelhantes e diferentes, estão separados por um período de desequilíbrio que será constituído de um processo de degradação e um processo de melhora. [...] começa-se por um estado de equilíbrio, rompido pela violação da lei. A punição teria restabelecido o equilíbrio inicial, o fato de ela ser evitada estabelece um novo equilíbrio.

Dentro dessas definições, podemos encontrar dois tipos de histórias: a punição evitada e a conversão. A punição evitada ocorre no momento que o ciclo – equilíbrio, desequilíbrio e novo equilíbrio – acontece de maneira completa e linear dentro da narrativa. Já o tipo conversão é parcialmente o oposto da primeira, quando o ciclo é completo, mas não de forma linear, quando a narrativa começa pelo estado de desequilíbrio, apresentando posteriormente o equilíbrio inicial, até chegar ao novo estado de equilíbrio.

Outro ponto a ser abordado em relação ao quebra-cabeça estrutural de uma narrativa é o que Balogh (2002, p.53-54), usando das classificações propostas por Greimas, denomina de cinco elementos-chave. O primeiro elemento é o da sintagmacidade finita, que estabelece o começo, o meio e o fim de uma obra, a reconhecendo devidamente como narrativa. O leitor deve saber que partirá de um ponto e chegará a outro, passando pelo desenrolar da história, mas com a certeza de que encontrará uma explicação mais adiante para todos os fatos ocorridos. Mas isso deve ser produzido de forma aleatória. As partes têm que dialogarem entre si, sendo dever do autor estabelecer uma coerência entre elas, e com isso determinar o segundo elemento da narrativa.

O terceiro elemento, e um dos mais importantes, é o personagem. A narrativa tem que conter no mínimo dois personagens próximos do real, fazendo com que o leitor se identifique com eles. O quarto elemento está relacionado ao terceiro, que é a ação que aproxima os personagens, realizando uma interação entre eles. O quinto elemento trata da temporalização da narrativa, onde é necessário situar o leitor no tempo em que decorre a história, mesmo sendo subjetivo, implícito. Esse quinto elemento deve ser coerente com os demais, fechando um ciclo necessário para a narrativa.

### **3.1 – Como formar um quadrado midiático perfeito**

Após a confirmação desses cinco elementos, podemos nos aventurar no que Todorov (2006, p.80) denomina de estruturas de análise da narrativa. Essa análise estrutural terá sempre um caráter teórico e não descritivo, considerando a obra como uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis e não como a descrição de uma obra concreta. Então, o objetivo a ser alcançado é a descrição do funcionamento do sistema literário, a análise dos elementos constitutivos e a explicitação de suas leis, ou também a descrição científica com o estabelecimento de relações entre os seus elementos. De acordo com Todorov (2006, p.80) a obra será

sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural. O termo “estrutura” tem, pois aqui um sentido lógico, não espacial.

As estruturas da narrativa estão intimamente ligadas ao texto ficcional e, conseqüentemente, estes devem respeitar determinada estrutura. Segundo Yves Reuter (2007, p.27), ficção é o universo apresentado no texto, com suas histórias, personagens, espaço-tempo, construindo a partir da progressão da narrativa e da leitura. Marcelo Bulhões (2009, p.17-18) complementa essa definição dizendo que o termo ficção,

assim como fantasia, inapelavelmente evoca uma ideia de oposição à realidade, ou seja, ao real factual, empírico, palpável, embora entre ficcionalidade e factualidade sempre haja canais de associação, pontos de contato, inevitáveis ligações. De qualquer modo, a ficção parece habitar um mundo fascinante e diferente do real palpável: o da criação do reino da fantasia e da imaginação. Com isso, desfruta de uma liberdade extraordinária e invejável, pois se situa em um universo que não está condicionado às exigências do mundo concreto, não está subordinado aos limites da realidade visível.

Então, um dos principais objetivos de um texto ficcional não é se aproximar do factual, mas buscar elementos referenciais, para, justamente, se afastar. Eles são chamados de verossimilhantes, que Bulhões (2009, p.30) define como “impressão de verdade, ilusão ou representação verista.” Essa definição vem dos conceitos de Aristóteles (2003), de uma verossimilhança associada ao poder que o texto tem de criar uma ilusão da realidade. Mas, devemos esclarecer um ponto: Aristóteles não definiu com precisão a verossimilhança, ele definiu *mimesis*, que é usado no sentido de representação, e a partir desse ponto que foi desenvolvido aquele primeiro. Já a sua importância em um produto ficcional se acentuou com o advento da mídia e, conseqüentemente, das narrativas midiáticas. Pina Coco (*apud* Olinto, 2002, p. 155) afirma que

como no melodrama e no folhetim, estabelece-se (as narrativas midiáticas contemporâneas) um pacto entre autor e receptor: sabe-se que se trata de uma história, de ficção, e é justamente o que se quer, para compensar a realidade banal e mesquinha.

Para tratarmos das narrativas midiáticas é necessário contextualizar brevemente a sua origem. Três vertentes ficcionais serviram de base: o *vaudeville*, o melodrama e o folhetim, sendo os dois primeiros relacionados ao teatro popular e o último à narrativa escrita. Essas três vertentes eram dirigidas a um público que estava disposto a consumir cada vez mais as formas de entretenimento, principalmente no fim do século XIX. Já a partir de meados do século XX até os nossos tempos com as novas mídias, a narrativa – contada pelo audiovisual (cinema, televisão), a propaganda, a internet, os *games* – conseguiu elevar, em um grau nunca antes alcançado, o seu poder de encantamento e persuasão, passando a utilizar recursos de estimulação sensorial para atingir, com uma precisão invejável, os nossos canais perceptivos.

Essa relação entre ficção e imagem vai além da difusão da narrativa midiática ficcional. Ela consegue atingir a interioridade humana, e “oferece-se como uma extensão especial de nossa vida diária” (Bulhões, 2009, p.105). Então, do surgimento à consolidação das narrativas midiáticas ficcionais sempre houve um processo de troca bastante ativo, envolvendo o *vaudeville*, o melodrama, o folhetim, e as relações entre a vida do indivíduo e as ficções. Essas trocas, juntamente com o advento da tecnologia e a necessidade de apresentar o

novo, podem ter provocado também o advento de diversos meios midiáticos dispostos a narrar o ficcional. Podemos afirmar que os “produtos ficcionais midiáticos remetem constantemente a outros, clichês narrativos são parodiados e estilizados” (Bulhões, 2009, p.127).

Essas elucidações sobre as bases e conceitos das narrativas midiáticas ficcionais, nos fizeram perceber que o foco delas é levar o espectador a sensações nunca antes experimentadas, tirá-lo da sua realidade e transpô-lo para um mundo onde tudo, ou quase tudo é possível. Bulhões (2009, p.103) arremata esse ponto conclusivo afirmando que as distintas

mídias captam o ficcional com seu espantoso poderio técnico, que está em permanente mutação. Ao mesmo tempo, todavia, esse esplendor técnico está voltado para necessidades muito remotas: as da estrutura do nosso imaginário universal. Pode-se dizer que o caráter de novidade das mídias dirige-se a dimensões básicas da interioridade humana.

As narrativas midiáticas ficcionais podem ter mais do que elementos em comum, podem ter categorias narrativas próximas, que vêm dos estudos literários, “aliás, as conquistas do próprio campo dos estudos narrativos midiáticos não se fariam com maturidade se não recorressem à teoria literária.” (Bulhões, 2009, p.79). Baseado nisso, quatro principais categorias dos estudos literários dirigidas aos estudos midiáticos ficcionais se destacam: focalização, espaço, tempo e personagem. As discussões a seguir serão conduzidas de uma maneira coerente entre literatura e televisão, mas, é claro, sem deixar de lado outros meios igualmente importantes no desenvolvimento e na articulação teórica das narrativas midiáticas ficcionais.

De antemão, podemos definir focalização como a perspectiva da narrativa num campo de consciência, ou seja, a forma como o narrador se apresenta intrinsecamente, sendo também é conhecida como foco narrativo ou ponto de vista narrativo. Para uma melhor compreensão, se faz necessário definir o termo narrador. Reuter (2007, p.19) o define dizendo que ele

só existe no texto e mediante o texto, por intermédio de suas palavras. De qualquer modo, ele é um enunciador interno: aquele que, no texto, conta a história. O narrador é fundamentalmente constituído pelo conjunto de signos linguísticos que dão uma forma mais ou menos aparente àquele que narra a história.

Então o narrador, dentro da perspectiva narrativo-midiática, é o enunciador do discurso, podendo assumir forma e ter voz ativa na narrativa, ou apenas narrar os fatos, tendo o cuidado de ser invisível perante o texto ficcional, ocupando o espaço com uma focalização externa, interna ou onisciente. A focalização externa coloca o espectador em uma posição passiva, no qual os fatos são apresentados e ele apenas acompanha a exterioridade dos elementos da narrativa, com um narrador em terceira pessoa. Segundo Reuter (2007, p.74), a focalização externa é uma

visão de fora, na qual o leitor tem a impressão de uma narrativa “objetiva”, de um universo filtrado por alguma consciência; a visão, os pensamentos e os sentimentos dos personagens lidos são desconhecidos: aqui se tem a sensação de se saber menos do que elas.

Já a segunda perspectiva coloca o foco narrativo em um personagem. Ela tem um importante papel no narrar dos fatos, detendo todo o conhecimento da narrativa ficcional. Nas narrativas ficcionais midiáticas que narram através das imagens, esse tipo de perspectiva está presente na chamada câmera subjetiva, no qual o que é mostrado pela câmera é exatamente a visão do próprio personagem. Bulhões (2009, p.84) afirma que

o ponto de vista é de um personagem inserido na ficção narrativa. Nesse caso, o personagem, principal ou secundário, desempenha também a função de focalizador. Trata-se, pois, de uma perspectiva limitada, que só narra aquilo que vê ou que faz parte do campo de sua consciência ou de suas impressões internas.

Já a focalização onisciente é quando o espectador sabe mais que os personagens. É a capacidade ilimitada de o narrador saber de todos os fatos antes, quando revelações importantes antecipadas para o público causam uma sensação única de “poder”. Então, para atingir o objetivo das perspectivas é necessário que as narrativas midiáticas ficcionais respondam a quatro questões fundamentais: o que se quer mostrar? Por quê? Para quê? Como?. Pallottini (1998, p.171) trata dessas questões dizendo que a resposta

à primeira pergunta é simples: queremos mostrar, em geral, personagens em situação, ou seja, a cena que eles compõem e através da qual se identificam. À segunda questão corresponderá saber *por que* nos interessa mostrar (narrar) aquela cena, qual o motivo ou a causa daquela seleção. *Para que* tem a ver com a finalidade (e não com a causalidade): qual a consequência dos atos mostrados em determinada cena? Finalmente, o *como* nos dará a maneira pela qual mostraremos a cena e narraremos, portanto, o momento dramático que nos interessa evidenciar.

Devemos também considerar as relações da narrativa com o espaço, que é o ambiente em que toda história se desenrola. Nele é possível encontrarmos elementos visíveis ou simbólicos que tratam das características das ações e dos personagens da narrativa, sendo sua função ilustrar os contextos sociais, determinar condições psicológicas dos personagens e buscar uma identificação da história com o público. Segundo Reis & Lopes (2007, p.135), o espaço é entendido

como o domínio da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar a ação e à movimentação dos personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). O destaque de que pode revestir-se o espaço atesta-se eloquentemente na concepção de tipologias que compreendem o romance de espaço como uma

das suas possibilidades, tornada efetiva naquele gênero narrativo, por força as suas dimensões e configuração estrutural.

O espaço ocupa quatro eixos centrais dentro de uma narrativa: categorias de lugares convocados, que podem ser corresponder ao nosso mundo ou não; número de lugares convocados, ou seja, a quantidade de lugares que estão presentes na narrativa; modo de construção, fácil identificação ou não, explícitos ou implícitos; e importância funcional. “Esses eixos da análise permitirão que se indique com precisão a maneira como o espaço participa do funcionamento das histórias.” (REUTER, 2007, p.52).

E sobre as funções do espaço, a primeira observação a se fazer é que eles definem o caráter realista ou não da história. Onde o texto mostrará referências reais ou simbólicas do nosso mundo. Reuter (2007, p.53-54) afirma que o espaço narrativo poderá criar universos imaginários tão ricos em detalhes, tão realistas, que por alguns instantes chegaremos a acreditar que esse lugar pertence ao nosso mundo. Eles também anunciam de maneira indireta a ordem dos acontecimentos, marca etapas da narrativa e facilita ou dificulta a ação. E uma última função do espaço é a sua estreita relação com os personagens da narrativa, os situando, descrevendo e estruturando na história.

Outro aspecto estrutural da narrativa é o tempo, considerado como a essência da narrativa, e talvez um não exista sem o outro. Isso se dá porque “em toda narrativa existe a sucessão ou transformação de estados que se processam no âmbito da temporalidade”. (Bulhões, 2009, p.93). O tempo também contém eixos principais, e Reuter (2007, p.56) os define em: categorias temporais convocadas; modo de construção; e importância funcional. Eles são importantes para definir se o tempo realiza uma construção realista ou não, se é imaginário, simbólico, se qualifica lugares, ações e personagens, facilitando, dificultando ou determinando as ações e contribuindo para a dramatização.

Há também dois tipos de tempo: história e do discurso. O primeiro ocorre no interior da narrativa, geralmente com a utilização de marcadores cronológicos ou então por elementos subjetivos vividos pelos personagens. Já o segundo ocorre na duração da leitura ou do produto audiovisual, ou seja, o tempo real vivido pelo leitor ou telespectador. Reis & Lopes (2007, p.406) complementam afirmando que a partir de uma

concepção de raiz estruturalista, diz-se que o tempo narrativo resulta da articulação das duas dimensões que é possível reconhecer no tempo: o tempo da história é múltiplo e sua vivência desdobra-se pela diversidade de personagens que povoam o universo diegético; por sua vez, o tempo do discurso é linear e sujeita o tempo da história à dinâmica de sucessividade metonímica própria da narrativa. Por outras palavras: na história vários personagens vivem individualmente o tempo em locais por vezes muito distantes, mas para que se efetive a representação narrativa desse tempo

plural, é necessário que o narrador estabeleça prioridades, narrando sucessivamente as ocorrências individuais dessa pluralidade.

Dentro da perspectiva da narrativa audiovisual, temos também dois recursos de tempo bastante usados: *flashback* e *flashforward*. Eles envolvem a capacidade do discurso de intervir no tempo da narrativa. Mas devemos ressaltar que são comumente usados nas narrativas audiovisuais, mas também estão presentes, em menor grau, nas narrativas literárias. O *flashback* ocorre no momento em que a história retorna a elementos do passado para explicar fatos do presente, e é o mais utilizado nas narrativas audiovisuais. Marcel Martin (2003, p.230) define esse recurso dizendo que

o *flashback* (ou volta ao passado) tornou-se, portanto, um procedimento narrativo bastante usual. Convém precisar que o passado introduzido pelo *flashback* pode ser tanto um passado *objetivo*, apresentado enquanto tal, quanto um passado *subjetivo*, uma lembrança verdadeira (a imagem do alemão morto em *Hiroshima, meu amor* – Resnais) ou falsa (ver o exemplo de *Silent dust* – Lance Comfort), ou ainda imaginada como uma possibilidade. [...] A passagem a uma outra temporalidade deve ser compreendida pelo espectador.

Já o *flashforward* é a projeção futura de uma sequência ambientada no presente e desconhecida dos personagens, ou seja, quando são apresentados ao leitor ou telespectador elementos que remetem ao futuro das ações na narrativa, e é utilizado em menor grau em relação ao *flashback*. Bulhões (2009, p.96) segue afirmando que

Um pouco mais raro é o *flashforward*, que às vezes é difícil de ser percebido. Ainda assim, a narrativa midiática vez ou outra apresenta informações que, de algum modo, fornecem espécies de dicas a respeito do que virá à frente ou trazem elementos que sutilmente “antecipam” o futuro do enredo.

Depois de passarmos pela focalização, tempo e espaço, chegamos a quarta e última categoria da narrativa ficcional midiática, os personagens, que têm também um papel essencial nas estruturas das narrativas. Eles permitem o desenrolar das ações, dão sentidos a narrativa e, principalmente, são responsáveis pela identificação do leitor ou telespectador com a história narrada, afinal, “toda história é uma história de personagens.” (Reuter, 2007, p.41).

Ainda segundo Reuter (2007, p.41-43), os estudos dos personagens começam na classificação deles em seis categorias, sendo que elas giram em torno do fazer e do ser que eles assumem na narrativa. A primeira categoria é a qualificação diferencial, que trata sobre a quantidade de qualificações que os personagens contêm, ou seja, trata do ser. A segunda se refere ao fazer, pois diz respeito à dimensão do papel do personagem na narrativa. Já a distribuição diferencial é a terceira categoria, articulando o fazer e o ser, entre a quantidade de aparições e a relevância delas. Em relação a autonomia diferencial, quarta categoria, como o próprio nome remete, trata da relevância do personagem na trama e suas relações com outros.

A quinta categoria trata da pré-designação convencional, que é quando o leitor ou telespectador enquadra os personagens nos gêneros das obras utilizando somente as suas características físicas. A sexta categoria, comentário explícito, indica o status do personagem na narrativa: vilão, mocinho, pícaro etc. Reuter (2007, p.43) conclui sobre essas categorias dizendo que esses seis critérios,

ao distinguirem e hierarquizarem os personagens, contribuem, na grande tradição romanesca, para a “clareza” do texto e de sua leitura. Constituem, de certa maneira, “instruções de leitura” que facilitam a categorização dos personagens. Em sentido inverso, é interessante notar que os romancistas contemporâneos e de vanguarda (especialmente a partir do final do século XIX) mostraram uma tendência a eufemizar e embaralhar essas marcas para pôr em causa o personagem considerado como um dos eixos da ilusão realista e das rotinas de leitura.

Temos ainda duas classificações importantes propostas por Reis & Lopes (2007, p.322-323): personagens planos ou redondos. A primeira trata dos personagens estáticos, que fazem os mesmos gestos, têm os mesmos comportamentos, variando pouco durante a trama, sendo então facilmente reconhecidos. Já os personagens redondos têm personalidade complexa, mudam constantemente, tendo uma caracterização bem elaborada e não-definitiva. Reis & Lopes (2007, p.322) completa afirmando que a distinção entre

personagem plano / personagem redondo envolve alguns riscos, se for encarada de forma rígida. Num universo diegético não se verifica forçosamente essa repartição esquemática, observando-se por vezes que certos personagens oscilam entre a condição de personagem plano e redondo.

Já dentro dos atributos e funções dos personagens, podemos ressaltar ainda três tipos: protagonista, coadjuvante e componente dramático. Protagonista é o personagem principal da narrativa, podendo ser somente um personagem, um grupo ou até mesmo um objeto que tenha relevância na história. Já o coadjuvante dá suporte ao protagonista, vai aparecendo ao longo da trama, mas sem muito destaque. E por último, o componente dramático constitui o tipo de personagem que só serve como elo, sua função é complementar.

Após essas classificações que podem valer tanto para ficção literária ou televisiva, podemos ressaltar também algumas diferenças. Na literatura, os personagens desenvolvem um grande papel, onde encontramos pessoas vivendo situações fictícias, mas que estão mais próximo possível da realidade. Anatol Rosenfeld (*apud* Candido, 1998, p.45) afirma que a grande

obra de arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar. Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de

ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores.

Já nas narrativas audiovisuais, temos personagens encarnados em um ator, com suas características físicas, ou seja, uma descrição feita por meio da imagem, que vem acompanhada de outros elementos que o personagem carrega na sua composição: sotaque, atributos físicos, trejeitos e até mesmo figurino. Bulhões (2009, p.100), sobre essa relação da constituição dos personagens pela imagem, afirma que

embora a materialização conferida pela imagem não chegue a inviabilizar indeterminações psicológicas na constituição do personagem, a ficção midiática de massa costuma suavizar ou eliminar ambiguidades. Assim, o personagem é configurado, em larga medida, como um ser de contornos definidos, os quais se relacionam à sua função e ao seu destaque na estrutura narrativa: protagonista (ou herói), antagonista, personagem secundário etc.

Os personagens são a essência da constituição da narrativa, criam a relação mais importante para a obra, entre história e indivíduo, ou até mesmo com a sociedade. Bulhões (2009, p.98) segue corroborando que

ele é uma espécie de centro de interesse fundamental em torno do qual se desenvolve uma narrativa. De fato, muito do nosso interesse por uma história parece estar em acompanhar o destino desse ser fictício, seus conflitos, sua trajetória. O personagem é, pois, um vetor do próprio desenvolvimento narrativo, a um só tempo peça decisiva para a organização das etapas da narração e essencial para a atitude de projeção e identificação por parte do espectador ou leitor.

Podemos perceber que focalização, espaço, tempo e personagens formam o quadrado perfeito e essencial de uma narrativa ficcional, seja ela midiática ou literária. E essas narrativas estão sendo cada vez mais consumidas por uma combinação entre esses quatro lados, como bem afirma Flávio René Kothe (1981, p.157)

Se essas narrativas triviais são tão consumidas é porque elas aparentam atender a necessidades de fatos existentes. Elas serem tão repetidas demonstra que elas nunca realmente atendem a essas necessidades e que estas são reabertas a cada dia. Talvez o homem sinta a necessidade de fantasia e de justiça, de uma fantasia de justiça, assim como sente necessidade de alimentos: ou talvez por não ver sua fome saciada, ele precise compensá-la pela fantasia. A identificação do espectador com o herói não é apenas uma questão de predisposição ingênua do receptor, mas ocorre através da organização do ponto-de-vista narrativo e do conjunto de características do herói, do bandido e do enredo que os reúne. [...] Essa narrativa trivial é a missa cotidiana de um mundo cada vez mais ateu, um sacrifício incruento em que o injustiçado sofre para melhor ressurgir glorioso no fim, levando paz, conforto e tranquilidade ao fiel espectador que acredita em seu “herói”.

Assim, percebemos que narrar é muito mais que contar uma história. É transmitir conhecimentos, valores, estórias, sabedorias. Por isso, literatura e televisão buscam cada vez

mais aprimorar as suas narrativas, traçando combinações entre focalização, tempo, espaço e personagens, para convergir em um sistema narrativo cada vez mais interessante, atraente e que consiga fazer parte da nossa cultura e sociedade.

### 3.2 – Como ler uma adaptação

Que a narrativa é o ponto em comum entre literatura e televisão já nos é evidente, e isso tende a se tornar mais visível nas adaptações e nos processos adaptativos. Adaptar não é algo novo, Shakespeare já fazia adaptações no momento em que decidiu transferir as histórias de sua época das páginas de seus livros para o palco do teatro. E hoje, isso está presente em quase todos os meios que utilizam da narrativa, como Linda Hutcheon (2006, p.2) nos mostra afirmando que as adaptações estão presentes na televisão, no cinema, na música, na Internet, nos livros etc.

Quando usamos o termo adaptação na mídia, colocamos implicitamente a noção de transmutação de um texto literário para um meio audiovisual, já que na indústria cinematográfica, o número de roteiros adaptados supera, em grande escala, o número dos roteiros originais. E na televisão não ocorre diferente, com exceção, atualmente, das telenovelas brasileiras.

Segundo definições do Dicionário Houaiss (edição eletrônica, 2007), adaptar significa ajustar, alterar, adequar. E uma adaptação literária para o meio audiovisual significa passar a palavra, que é uma substância homogênea, para o visual e o sonoro, que são substâncias heterogêneas. Segundo Balogh (2005, p.48) a passagem de um

texto literário para um texto fílmico pressupõe uma operação intertextual específica. A intertextualidade vem sendo objeto de estudo da semiótica há muitos anos. Adaptações soem explicitar nos próprios créditos a sua condição de obra resultante do que poderíamos chamar de uma relação intertextual. Por vezes o cineasta que adapta se dá inclusive ao luxo de dar uma matiz de gradação para o processo de tradução intersemiótica realizado.

Três perspectivas definidas por Hutcheon (2006, p.7-8) são importantes para o entendimento de uma adaptação: processo como produto; (re) criação; e recepção. A primeira trata de uma transposição anunciada e extensiva de um determinado trabalho, envolvendo mudança de meio, ou gênero, portanto, de contexto, ocorrendo no momento que a mesma história é narrada de um ponto de vista diferente, gerando uma nova interpretação. A partir deste ponto, a adaptação gera também uma recriação, sendo esta a segunda perspectiva, que também pode ser chamada de apropriação ou resgate da narrativa adaptada. Já a terceira perspectiva é vista sobre a ótica da recepção. Sabemos que a adaptação é uma forma de intertextualidade, e essa

intertextualidade gera um palimpsesto através da nossa memória de outras obras.

Essas três perspectivas têm influência direta no momento em que os adaptadores vão escolher as histórias que serão transpostas. Por razões comerciais e artísticas uma adaptação não deve ser escolhida a esmo, sem um estudo prévio dos espectadores e do mercado que ela irá se inserir. Hutcheon (2006, p.10) completa dizendo que a maioria das teorias da adaptação assume, no entanto,

que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto em diferentes suportes e gêneros, cada qual lida com essa história de maneira formalmente diferente e, acrescento eu, através de diversas modalidades de engajamento – narrar, realizar, ou interagir. [...] O que o fenômeno da adaptação sugere, no entanto, é que, embora este último seja obviamente verdade para as audiências, cujos membros experimentam a história de uma forma determinada, os diversos elementos da história podem e são considerados separadamente por adaptadores e pelos teóricos, mesmo porque as restrições técnicas de diferentes mídias, inevitavelmente, destacam os diferentes aspectos dessa história. (minha tradução)

A partir dessas três perspectivas, encontramos alguns processos recorrentes nas adaptações, que são os processos adaptativos. Segundo João Batista de Brito (2006, p.20), eles abrangem quatro categorias: adição, redução, deslocamento, transformação (simplificação e ampliação). O primeiro processo ocorre com menos frequência nas transmutações filmicas e mais nas transmutações televisivas. Isso acontece porque o adaptador utiliza do recurso de acrescentar personagens, tramas, espaços etc. para ampliar a história literária, já que dispõe de um tempo maior no audiovisual. Já a redução é o inverso da adição, na qual elementos e tramas secundários podem ser retirados da história e mantidos os elementos principais. Este segundo processo ocorre mais no cinema, pois é praticamente impossível, por exemplo, transpor 500 páginas de um romance em 120 minutos de projeção.

O deslocamento não adiciona e nem retira, mas sim desloca, muda de lugar. Fatos, objetos, personagens que ocupavam determinada função em determinado momento da narrativa, sofre o processo de cumprir outra função (ou até a mesma) em um outro determinado momento, se deslocando na ordem dos acontecimentos. Já o processo de transformação está presente quando um determinado personagem ou acontecimento narrativo possuem configuração diferente dentro da adaptação, mas o seu significado continua o mesmo. Esse processo se divide em dois: simplificação, que ocorre quando há redução da importância de um elemento; ampliação, um determinado elemento ocupa importância maior na adaptação do que ocupava no romance. Brito (2006, p.20) conclui afirmando que naturalmente,

o quadro de categorias não esgota o fenômeno da adaptação, e o estudioso do assunto vai ficar à vontade para eventualmente descobrir por conta

própria, na prática da análise comparativa entre romance e filme, novas categorias, ou se for o caso, subdivisões ou variações das aqui propostas. Como frisado, a intenção é apenas fornecer um instrumental mínimo em que o iniciante se apóie e do qual possa partir para um trabalho mais extensivo, aprofundado e consequente.

Podemos então dizer que estes processos adaptativos seriam um passo-a-passo para credenciar qualquer roteirista na jornada de adaptar uma história? Não, pelo contrário, eles são somente uma parte de todo processo sócio-artístico-cultural que uma adaptação está inserida, como veremos adiante.

### 3.2.1 – A infidelidade fiel

O campo dos estudos das adaptações está se desenvolvendo, mas esse processo ainda é visto com certo receito pelos literários, principalmente em relação a fidelidade da obra. Mas essa visão está sendo questionada nos últimos tempos, principalmente quando nos propomos relativizar essa questão utilizando o argumento de que literatura e os meios audiovisuais podem ter códigos e elementos semelhantes, sem deixarem as suas individualidades. Balogh (2005, p.53) afirma que na relação intertextual existente na transmutação,

os problemas relativos à traduzibilidade / intraduzibilidade, fidelidade / -infidelidade desembocam na questão do estatuto, da individualidade das obras partícipes do processo. O filme adaptado deve preservar em primeiro lugar a sua autonomia filmica, ou seja, deve-se sustentar como obra filmica, antes mesmo de ser objeto de análise na adaptação.

Robert Stam (2008, p.20-22) complementa essa questão fazendo severas críticas aos críticos das adaptações, afirmando que eles estão sendo discriminatórios, disseminando a ideia de que o audiovisual presta um desserviço à literatura. O autor também ressalta que a teoria da adaptação

dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *detourment* – que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação. O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações.

Ainda de acordo com Stam (2008, p.20-21), podemos identificar alguns fatores que nos levam a crer na falta de fidelidade de algumas adaptações: 1) não conseguem captar a essência narrativa do romance; 2) realmente são melhores que outras; 3) conseguem perder algumas características manifestas e essenciais do romance. O autor (2008) segue afirmando que uma adaptação é *automaticamente*

diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável.

A busca por uma fidelidade literal das adaptações nos permite visualizar uma não compreensão dos processos que envolvem cada meio. O romance é feito de palavras, é literatura, tem as suas especificidades, suas estruturas e seus elementos extrínsecos e intrínsecos. Um programa de TV ou um filme também contém, cada um de sua maneira, elementos específicos que formam o seu todo e o seu significado. No momento que transpomos uma linguagem homogênea para uma heterogênea, as perdas são inevitáveis, mas também há ganhos, como corrobora Hélio Guimarães (*apud* Pellegrini, 2003, p.95-96):

a procura de alternativa ao discurso da fidelidade abre espaço para se pensar nas adaptações como um processo dinâmico em que as distorções, os deslocamentos, as discontinuidades e os desvios entre os textos não são apenas uma repetição das relações de hierarquia e poder estabelecidas entre a instituição literatura e a instituição TV, mas em si mesmo uma recriação dessas relações de poder, prestígio e influência. Dessa forma, a relação quase sempre conflituosa entre TV e literatura pode ser entendida como sintoma de outros tipos de relações sociais. Quando se fala em vulgarização da literatura por meio da TV, por exemplo, julga-se que a TV esteja associada ao vulgo, ao público popular, criando apenas programas de baixa qualidade, enquanto a literatura estaria associada a um público seletivo e restrito, e os livros teriam um valor cultural sempre superior aos programas de TV. Está embutida aí uma visão mistificada e mistificadora da TV e também do livro, pensando como algo homogêneo, de qualidade inequivocamente mais elevada do que qualquer programa de TV, o que nem sempre corresponde à verdade, já que há livros e programas de todos os padrões de qualidade.

O que fica claro para nós é que a questão da fidelidade e infidelidade envolve muito mais processos e reflexões do que um simples veredicto decretando a morte ou a vida de uma adaptação. Qualquer livro é diferente de qualquer programa de TV ou de qualquer filme, isso é fato. Tratar as narrativas ficcionais midiáticas adaptadas como um subproduto das narrativas literárias é menosprezar a primeira e esquecer que na segunda também existem obras de boa de qualidade e de qualidade duvidosa.

Também, uma adaptação contribui significativamente para o desenvolvimento do mercado editorial. Um livro pode ser tornar um *best-seller* com uma vendagem de 8 milhões de cópias. Uma peça de teatro adaptada pode ser vista por algumas dezenas de milhares de espectadores e ser um grande sucesso, mas o filme e a ficção televisiva conseguem atingir milhões e milhões de telespectadores de uma só vez.

Além de atingir um público maior do que o público do livro, uma narrativa ficcional

mediática adaptada também consegue remeter novas camadas de leitores para a obra original. Balogh (2005, p.30-31) consigna que dado

o alcance dos meios de comunicação, é mais provável que o receptor seja primeiro um espectador e, posteriormente, um leitor. Antigamente, o processo ocorria de forma inversa: primeiro lia-se o livro e depois conferia-se a fidelidade da adaptação filmica em relação à obra literária. Hoje, na maioria das vezes, é a existência de uma minissérie ou novela ou até mesmo filme que aumenta a vendagem dos livros.

Com isto, conseguimos identificar duas vias pelas quais a televisão contribui para impulsionar o mercado editorial, principalmente o brasileiro. A primeira via é quando a programação da TV apresenta para o grande público determinado autor que está lançando determinada obra, um exemplo de marketing de divulgação. A segunda é adaptar, frisando sempre que a minissérie, telenovela ou qualquer outro produto ficcional na TV ou no cinema, é uma adaptação de determinada obra. “*A Muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz, de 1965, estava fora de catálogo e sua adaptação para uma minissérie da Globo, no início de 2000, incentivou a reedição, que vendeu, até outubro do mesmo ano, 18.130 exemplares.” (REIMÃO, 2004, p.90-91).A autora (2004) segue afirmando que:

1. é preciso considerar que a leitura de livros é um ato que, de alguma forma, sempre sofre certa preconfiguração e preorientação. Em nossa sociedade midiática, as representações dos livros nos demais meios de comunicação de massa são espaços privilegiados dessa precodificação implícita ao ato de leitura; 2. no incentivo à leitura, quer pelo fato de o autor ser uma personalidade midiática quer pela adaptação da trama de uma obra de ficção, em qualquer um dos dois casos, a televisão estaria ajudando a romper o círculo de desinformação que isola o potencial leitor do universo da literatura.

Brito (2006, p.148) afirma que o público em geral está tendo acesso indireto às obras literárias, e que depois das adaptações, cresce significativamente o número de exemplares vendidos da obra original, ou seja, as narrativas midiáticas ficcionais estariam em pleno diálogo com a literatura e também remetendo a ela novas camadas de leitores, além de beneficiar com a divulgação de obras, autores, ampliando o mercado. A televisão e o cinema se beneficiam com histórias interessantes, personagens carismáticos, enredos envolventes, despertando o interesse se essas narrativas ficcionais midiáticas irão conseguir captar a essência do romance original.

Essas elucidações sobre as adaptações nos mostraram que elas estão presentes em diversas áreas, com diversas perspectivas e processos, independente do meio. Como o foco principal deste trabalho é a relação entre o livro e a televisão, daremos um enfoque nestes dois meios midiáticos. Balogh (2005, p.181-183) afirma que no caso da transmutação televisual,

além de serem fundamentais na passagem da obra original para a obra traduzida, os temas e isotopias preservados são importantes elementos de coesão nos textos televisuais, bem mais longos, descontínuos e fragmentários. [...] Dentro da própria conjunção detectada vão-se insinuando as primeiras disjunções menores: os programas narrativos e as funções principais são mantidos na transposição, mas a sintaxe narrativa é frequentemente alterada na passagem de um texto a outro.

Os principais elementos conjuntivos entre o livro e a televisão em uma obra adaptada são a narrativa principal, os temas e os principais núcleos de personagens. Mas também existem disjunções, como a sintaxe narrativa, alguns personagens, ocorrendo até transformações e mudanças no tempo e no espaço. Balogh (2005, p.152-153) pondera que o trabalho do

roteirista-adaptador de TV se faz muito mais no sentido de criar acréscimos, novos PNs e Anti-PNs, novos personagens, muitas vezes, novos espaços e tempos. Em outras palavras, a transmutação televisual exige, em geral, uma estratégia de expansão narrativa e discursiva.

Esses novos acréscimos do roteirista-adaptador ocorrem geralmente porque o tempo de exibição da narrativa ficcional televisiva é mais longo, sendo um produto descontínuo e fragmentado. Dentre todos os gêneros e formatos presentes na ficção televisual, vamos nos focar na adaptação para minissérie, que é o nosso objeto de estudo.

Segundo Sandra Reimão (2004, p.29), a relação entre as ficções televisuais e os autores brasileiros passou por dois momentos históricos distintos. Do surgimento das telenovelas até o fim dos anos 1970, quando a literatura, mesmo não tendo uma presença assídua na televisão, servia para fornecer temas e modelos narrativos, sendo clímax do período o momento em que passaram a utilizar a literatura para conseguir prestígio cultural. E um segundo momento quando, dos anos 1980 até fins de 1990, as telenovelas já consolidadas como produtos comerciais e culturais, acabam dispensando o prestígio da literatura, abrindo caminho para as minisséries. Com o seu desenvolvimento, as minisséries se tornaram o principal, se não o melhor, formato para uma adaptação literária, justamente porquê este produto ficcional televisivo conta com um tempo maior de preparação, pesquisa e esmerilamento do texto. Balogh (2005, p.193-195) completa dizendo que a minissérie

constitui o formato mais fechado de todos os demais formatos de ficção que a tradição televisiva consagrou: séries, seriados, unitários e telenovelas. A minissérie só vai ao ar quando inteiramente terminada. [...] O texto da minissérie devido à sua clausura poética é o que mais se aproxima do universo literário, até mesmo em termos de extensão, que no Brasil é muito mais longa que no estrangeiro, se presta admiravelmente para a transposição de romances. [...] A minissérie, sobretudo a transmutada, se revela como produto de ficção televisiva que mais se distancia da “estética da repetição” ou neobarroca.

As adaptações vêm se mostrando como um produto que tem valor artístico e cultural,

revisitando as histórias, fazendo uma releitura, uma reinterpretação, e porque não, uma recriação. Mais do que um processo estrutural narrativo, mais do que um formato mercadológico, elas são parte de um processo cultural complexo, que gera várias referências a outros textos, constituindo um dinamismo com a transferência e interpretação de diversos códigos culturais. Guimarães (*apud* Pellegrini, 2003, p. 110-111) afirma que as adaptações

continuam a nos colocar diante de problemas irresolvidos da cultura contemporânea, em que as tradicionais hierarquizações entre as expressões artísticas e culturais são constantemente questionadas e em que os limites entre alta e baixa cultura, cultura de massa e cultura erudita, originalidade e cópia são constantemente redefinidos. As adaptações, portanto, estabelecem uma zona de conflito entre formas culturais diferentes, muitas vezes produzidas em tempos diferentes e voltadas para públicos também muito diferentes entre si e bastante heterogêneos. Justamente por estarem nesse terreno conflituoso é que as adaptações colocam questões de interesse, tais como a apropriação e ressignificação de produtos culturais do passado pelos meios de comunicação de massa, projetando-os para diferentes públicos e atribuindo-lhes novas significações e sentidos.

As relações entre cultura, literatura e televisão nos levaram a um ponto de intersecção entre elas, que é a narrativa, e sendo unidas pela adaptação. Percebemos que este processo não é apenas transpor palavras para som e imagem, mas envolve fatores culturais, sociais, estruturais, técnicos e de conteúdo para que tenha êxito em transmitir a sua mensagem semelhantemente a mensagem do livro. A partir deste ponto, aplicaremos, no objeto de estudo deste trabalho, as explanações teórico-metodológicas feitas.

#### 4 – A muralha literária

O livro será a nossa primeira abordagem, onde buscaremos contextualizar a época em que foi escrito, algumas perspectivas da autora e suas principais abordagens. Trataremos também da dependência visual da literatura, assim como, as análises de qual campo dos estudos da literatura comparada o romance se situa, além de identificar os elementos de uma literatura de *best-seller* presentes na obra.

*A Muralha* foi escrita por Dinah Silveira de Queiroz, no ano de 1954, durante as comemorações do IV centenário da cidade de São Paulo. O livro está dividido em três partes – A descoberta da terra; A madama do Anjo; Canção de Margarida – e retrata o início do século XVII, no qual ocorreram as bandeiras, que são viagens desbravadoras pela região onde hoje está localizado o Estado de São Paulo. Esse período é visto sob a ótica das dificuldades das relações familiares, da busca pela riqueza, a escravidão negra e indígena e, também, a catequização dos índios.

Durante a narrativa vários episódios históricos da região de São Paulo são relatados para que haja o desenvolvimento das tramas, que contêm também personagens reais. Episódios esses como a Guerra dos Emboabas e as aparições de Borba Gato, Bento Coutinho, Nunes Viana, entre outros. O trecho abaixo retirado do romance de Dinah Silveira de Queiroz (2004, p.311) corrobora a nossa afirmação.

Seguia o bando de Dom Braz pela estrada. Já agora se preocupava mais o chefe em procurar seu amigo Borba Gato. No momento, segundo lhe diziam os que chegavam a ele, se esperava uma batalha que iria decidir da sorte dos reinóis. Já se murmurava que o próprio e feroz Bento Coutinho escrevera ao Governador suplicando, dizendo palavras ternas e afirmando inocência de cordeiro. Passavam a adular Borba Gato a quem Nunes Viana enviara missiva bem diferente da sua audácia, ao tempo em que mandava rasgar os editais pregados por ele, em que o expulsava das minas e ameaçava de degredo a todos que a seu serviço se pusessem.

Essa fusão entre ficção e realidade nos leva a questão, já discutida anteriormente, dos tipos de romance. Conforme as definições de Bakhtin (2003), na literatura podemos encontrar três tipos: viagens, provação e biográfico. Uma tendência é mistura dessas três classificações para formar um todo. Com *A Muralha*, encontramos somente os dois primeiros tipos mesclados formando o todo. O livro juntou as viagens dos personagens para retratar o passado histórico da cidade de São Paulo, com as provações da época, exemplificando como eram as dificuldades, as lutas e, também, as gratificações de serem os primeiros desbravadores da região. Podemos destacar o trecho do romance de Queiroz (2004, p.31) para reforçarmos a ideia das viagens dos personagens. Nele, encontramos Cristina, a protagonista do livro, tendo dificuldades com a viagem do porto até a Vila de São Paulo de

Piratininga.

E a viagem prosseguiu assim, ora baixando Cristina a cabeça, puxados seus cabelos por espinheiros, no alto, ora contornando obstáculos. Quando a subida avançou mais, a moça começou a se assustar. Já as pedras, que os animais faziam rolar, caíam em profundezas que ela não podia medir. Mais além, com a fresca da tarde, chegou até o pequeno grupo um toldo de nuvens, que se desprendia do tope do monte, e avançava cobrindo tudo de umidade. Pouco a pouco, já esquecido o sol alvissareiro da manhã, o que chegava era um medo tão estranho, como o que devem sentir os bichos. Cristina não receava cair, mas aquelas nuvens frias, o verde negro das folhas, tudo que estava encoberto lhe transmitia a impressão de que mares ocultos iriam assombrá-la daí a pouco.

O segundo ponto, o das provações dos personagens, pode ser visto em diversos trechos, onde destacamos o momento em que Queiroz (2004, p.263-265) retrata um dos episódios da ocupação do Morro Negro pelo exército de Dom Braz.

Destroçados e infelizes, desceram os reinóis. Exultaram os homens de Dom Braz. Muitos caçoavam e os apupavam, chamando: - Boavas! Boavas! – Depois, trêmulos, se sentaram a esperar que o grupo de homens maltrapilhos e fatigados desaparecesse na distância da vista. Depois que afastaram os homens, Dom Braz mandou enterrar os mortos. Na luta, havia perdido seis componentes da Bandeira. [...] Pela manhã que se seguiu à ocupação do Morro Negro, fez Dom Braz uma arenga a seus homens. Alguns, dentre eles, queriam que a terra fosse dividida e diziam: - Bastamos terras. Ficaremos por aqui. O clima é bom, o lugar é fácil; já se viu que há muito peixe no rio. Mas estamos a perceber que isto, que se pensava fosse ouro, não é. É um engano!

A combinação dos dois tipos foi fundamental para que a autora chegasse a um equilíbrio entre personagens e tramas ficcionais, com relatos historicamente comprovados dos acontecimentos deste período, trazendo assim uma maior verossimilhança para o romance. Um outro ponto relevante é como o romance se encaixa nas teorias da literatura comparada. Como já discutido no item 2.2 deste trabalho, a literatura comparada serve de base para as comparações entre literaturas, sejam elas orais ou escritas, e também para comparação entre literatura e demais formas narrativas, como é o caso desta pesquisa, onde nos propomos comparar literatura com a narrativa televisual. Além da literatura comparada, o romance de Dinah Silveira de Queiroz traz também as questões sobre a literatura nacional, já que seu enredo trata de uma parte da história do Brasil. E isto nos dá a base necessária, já que um dos principais propósitos deste tipo de classificação literária é expandir os estudos da literatura nacional e chegar a uma literatura geral.

Existem três tipos de classificações para a literatura comparada e, a partir deste ponto, buscaremos, por meio de trechos retirados d'*A Muralha*, exemplificá-los. O primeiro tipo, de influência, está relacionado às influências antigas que a obra carrega. No caso do nosso objeto de estudo, podemos destacar que a principal influência antiga está na forma de

escrever que a autora escolheu, com palavras, expressões e tempos verbais próprios da época. O leitor logo é apresentado a este tipo de escolha, como podemos constatar. (Queiroz, 2004, p.12):

– Bom dia, senhora minha – disse ele a Cristina, passando junto de Joana Antônia, que se retirava, não a vendo, nem a sentindo. – Se soubésseis o que é esta terra, e estes endemoninhados sem Lei nem Reis, não gastaríeis aqui vossa gentil presença – e, não esperando resposta, enquanto acenava para terra, acreditando que já fosse visto: - Em outros tempos, os desesperos de amor e as mágoas de família se aquietavam nos conventos. Agora, toca a passear a mágoa por um mundo diferente.

Além deste trecho que exemplifica os usos de tempos verbais próprios da época, também podemos destacar as formas de tratamentos utilizados entre os personagens, numa demonstração clara de hierarquia. (Queiroz, 2004, p. 81-82):

Era outra grande experiência. Agora que já vencera o medo das mulheres de Lagoa Serena, seria preciso enfrentar aqueles varões, decerto desabusados, que compunham a família. Já um par de vezes vira Basília dizer a Rosália ou a Genoveva: - Quando meu pai voltar, não vai haver mais tanto desmando. Ah, casa sem homem não tem disciplina. Mãe Cândida pegou, afetuosamente, pela mão da moça e atravessando a sala das mulheres, passou ao salão de entrada. Dom Braz Olinto se sentava no grande sofá. Ao lado estava Margarida. Leonel, de pé, segurava a mão da mulher e prestava atenção à fala do pai. Dom Braz interrompeu o que estava dizendo, sacudido por uma nova energia, depois de tanta atribulação:

- Lá vem gente nova! Diacho, ela não é nada feia!

Cristina, com essa exclamação, se sentiu ainda mais incerta. Mãe Cândida, porém, olhou o marido e a olhou, já rente dele:

- Dom Braz, vosmecê não carece de assustar a moça. Eu acho melhor não chamar tanto por seu diacho.

- Diacho, que nem me lembrava! – disse o velho. E se pondo de pé, falou, enternecido, mirando aquela aflição de gente que o inquiria como se ele fosse um potentado e dono de seu destino:

- Deus a abençoe, por ter vindo de tão longe alegrar a minha casa.

Ainda devemos tratar dos demais tipos, direção e modo, da obra. A ideia de direção foi desenvolvida dentro da tríade ideia / escritor / obra. Os elementos extras-livros dispostos no início deste corroboram a nossa afirmação. Por mais que não tenhamos acesso às pesquisas desenvolvidas por Dinah Silveira de Queiroz para a produção do livro, podemos perceber que ela primeiramente teve a ideia de escrever uma obra que retratasse a vida dos primeiros paulistas e assim fazer uma homenagem à cidade de São Paulo para as comemorações do seu IV centenário. Logo em seguida, a ideia foi transformada no romance para, então, chegar à obra final. O papel do receptor, neste caso, é o ponto de chegada, colocando a direção no sentido tradicional, onde o leitor é o estágio final do processo.

Também devemos ressaltar os tipos de modo relevantes para a obra, ainda contando

com informações extra-livro. O contexto da época na qual foi escrita a narrativa, um período de comemorações, nos leva a ver que a escolha dos personagens, do enredo principal, dos temas e do estilo de escrita, com os usos de tempos verbais distintos do período e também da hierarquização familiar e religiosa tão presente na vida daqueles personagens, contribuíram para a dramatização do romance, além, é claro, colaborou no processo de verossimilhança tão importante para uma obra literária.

Outro ponto estratégico é buscar elementos que coloque o romance na categoria de uma literatura imaginativa e dependente de sua qualidade visual. No ano de 1954, a televisão dava os seus primeiros passos no país, mas a literatura já sofria com uma severa concorrência com o rádio e também com o cinema. Por isso, uma abordagem mais imaginativa e com capacidade qualitativa de narrar fatos e transformar, no imaginário do leitor, palavras em imagens, foram de extrema importância para *A Muralha*. Logo no primeiro parágrafo, a autora situa o leitor usando descrições que dão suporte a qualidade visual da narrativa, como podemos perceber na seguinte passagem, na qual Dinah Silveira de Queiroz (2004, p.11) narra a primeira impressão de Cristina sobre a terra que acabara de chegar.

Era como uma brecha ou ferida rasgando as árvores e as plantas, uma vila miserável que transbordava de gente. Ela via os casebres, o povo afluindo ao porto, o navio chegando à bacia de óleo, e punha sua vista naquele teatro com a firmeza do sacrifício que se entrega, cuidando no céu. Se Deus bem quisesse, daí a momentos iria conhecer Tiago, seu primo, seu prometido, a resposta que dera à vida pequenina de Lisboa. O olhar crescia na água, atravessando as lágrimas que não queriam cair. Havia um apagado de luz branca, em torno da mancha vermelha e cinza de orlas verdes de São Vicente. Ali estava seu caminho, seu destino. “Sou como uma inocente que entendesse seu próprio nascer.”

Também podemos destacar a descrição no momento em que a personagem vê pela primeira vez São Paulo de Piratininga (Queiroz, 2004, p.39)

Quando Cristina se avizinhou de Piratininga, uma ilusão lhe ofuscou o olhar. De longe, a vila parecia importante, erichada de fortificações, com altos muros e paliçadas. Mas ao chegar perto, viu que aqueles eram restos de muros e toda aquela aparência sofria de incrível desmazelo. Eram ruínas. Entravam e saíam livremente os porcos; crianças patinavam na lama a seus pés. Mais lhe parecia a Vila de São Paulo, ao penetrar nela, uma aldeia em abandono. Ao transpor uma pequena ponte, por ali se quedaram, ela, Aimbé e Tuiú, à espera do outro índio, mandado, havia horas, como mensageiro, avisar a gente de Lagoa Serena.

Outro ponto da qualidade visual d’*A Muralha* é a primeira descrição, ainda do ponto de vista de Cristina, de Lagoa Serena (Queiroz, 2004, p.44):

Muito tempo depois ela se lembraria da primeira visão que tivera da Lagoa Serena. A lagoa, rente à pequena aldeia de casas e de compartimentos da Fazenda; e, descendo a encosta, os bois carregando um carro transbordando de lenha. Os edifícios – muitos –, a casa alta, de taipa, com uma varanda, e

mandando ao ar um fumaceiro alegre; o moinho, as casas menores, o paiol, o muro a cercar a ilha edificada no mar de vegetação, e, diante do muro, no chão limpo, uma fila estranha, toda composta de mulheres.

Carregando estes elementos de uma literatura comparada e a sua aproximação com o audiovisual, o romance *A Muralha* também traz elementos que o encaixa na classificação de uma literatura de *best-seller*. Como já discutido no item 2.2 deste trabalho, não existe uma fórmula básica e engessada para determinar se uma obra é *best-seller* ou não. O que podemos considerar são alguns pontos recorrentes e que podem ser identificados no nosso objeto de análise. Por uma questão de recorte metodológico, vamos analisar os elementos intrínsecos ao romance e que podem nos levar a considerá-lo como um romance de *best-seller*: mítico, atualidade informativo-jornalística, pedagogismo e retórica.

Em *A Muralha*, vários personagens carregam elementos arquetípicos e de fácil identificação com o leitor. A protagonista, Cristina atravessa o oceano em busca do seu prometido. Mesmo tendo os anseios de uma jovem, ela tem fibra de mulher experiente, enfrentando grande guinada na vida para realizar o sonho de se casar e constituir família, como podemos perceber nesta passagem do livro (Queiroz, 2004, p.12-13), na qual a personagem, recém chegada ao Brasil, dialoga com o Capitão-Mor do navio que a transporta sobre as impressões e as esperanças que carrega para a terra nova.

Cristina sorria, deslindando as palavras com alegre afetação:

- Basta de tristezas. Espero não ter gasto todo meu dinheiro em vão com tantos cobiçosos, neste barco. E saiba Vossa Senhoria que vou ser feliz e que não venho esquecer-me, mas viver...

O Capitão-Mor continuava a acenar; depois, brusco, pondo na moça seus olhos azuis frios, a puxou pelo braço tremente, falando em cor de voz íntima:

- Cure-se menina de ilusões. A pobreza arrogante desta terra! Os índios feios como judas, os brancos sujos, fanfarrões briguentos, os negros fazendo o que lhes ensinam, como monos. Os padres disputando com os brancos, mas lhes dizendo as missas. E as mulheres escondidas em casa como coelhos nas tocas, ignorantes e obstinadas.

E enquanto cortejava a gente que já o podia distinguir, com um aceno altaneiro:

- Vede bem esta miséria. De perto é ainda pior! Porque este povo cheira diferente... Se algum dia descoroçoar, contai com minha valia.

Cristina foi prendendo a mantilha, enrolando-a no pescoço:

- Com esta gente de que fala não viverei eu. Há de ser com meu esposo, que tem meu próprio sangue, e será um homem igual a meu irmão.

O Capitão-Mor balançou a cabeça, mirou Cristina de cima a baixo:

- Deus Nosso Senhor conserve a alegria da menina, e também sua beleza, em terrão tão sem galas. Adeus!

Já o par de Cristina, o prometido Tiago Olinto, é um homem do mundo, que prefere sair para as empreitadas com o pai do que ficar em casa com sua noiva. Carrega elementos de chefe de família, batalhador e que não se intromete em questões relativamente femininas.

Características estas que também podemos encontrar no patriarca Dom Braz Olinto, homem destemido, desbravador, um líder nato.

Nas demais mulheres da narrativa, encontramos em Mãe Cândida a figura de uma mãe batalhadora e sofredora com as dificuldades que a vida lhe impôs; temos a jovem sonhadora e inconstante incorporada na personagem de Rosália; a filha destemida e empreendedora representada por Basília; e a figura doce e angelical, que busca só agradar o marido e sonha em lhe dar um filho, representada por Margarida. Destoando de todas as outras, sendo uma mulher forte, quase masculina, temos a personagem Isabel.

Seguindo os elementos recorrentes em uma literatura de *best-seller*, podemos considerar que *A Muralha* é uma obra que foi concebida já com o propósito de carregar elementos da atualidade informativo-jornalística e do pedagogismo. Como já discutido anteriormente, a narrativa foi escrita para retratar a época dos desbravadores e dos primeiros paulistas, num sinal claro de que o objetivo principal é de informar e ensinar ao leitor sobre os acontecimentos históricos deste período, mesmo sendo retratados de forma romantizados. E, por último, encontramos o elemento da retórica, que já foi amplamente discutido neste item, sobre a forma com que a autora escolheu para escrever o romance, utilizando da linguagem própria da época em que se passa a narrativa.

Outro aspecto que caracteriza o romance da nossa pesquisa como literatura de *best-seller* é a presença dos temas recorrentes neste tipo de obra. Estes temas, como já discutido, são constituídos de amor, crime, sexo e aventura. O primeiro tema recorrente pode ser identificado na relação de amor e ódio entre Cristina e Tiago, exemplificada na passagem de Queiroz (2004, p.397), quando retrata os cuidados que a protagonista tem com o seu marido após ficar gravemente ferido na batalha.

Coberta de vergonha, ela (Cristina) se ia levantar da cama e disse:

- Não penses que isto é um passo para o amor. Não te enganes a meu respeito. É o desamor que se afirma. Mais razão encontro eu para voltar...

Tiago, mostrando uma nova energia, puxou-a para si:

- Se tu fosses uma outra mulher, saberias que há muitas maneiras de se amar um homem, e tu me darias uma delas. Tu me amarias como um amigo... e como mulher.

O tema sexo pode ser retratado também com uma passagem da história do casal protagonista durante a sua noite de núpcias, na qual Queiroz (2004, p.165) narra da seguinte forma:

Triste amor – se é que aquilo pudesse ter um nome assim bendito. Sempre Cristina ouvira falar em almas que se compreendiam, quando se desentendiam os corpos. Ali mesmo, naquela terra tão nova, não conhecera

já tantos casos em que as mulheres abnegadamente criavam os filhos de seus maridos – os filhos da depravação ou da lonjura dos matos? Esses eram o casamento das almas. E o seu? Haveria então outra história igual a sua? Como se queriam os dois, ela e Tiago! Como eram vorazes seus jovens corpos, e como eram tão diferentes seus espíritos! [...] O barro os unira. A lama os unira. E era tão triste para ela saber que sua sensualidade disputava com sua alma, no seu amor de esposa, nas suas noites de casado; às vezes se sentia como se estivesse pecando.

Diversos crimes são cometidos durante a narrativa, traição, assassinatos, roubos, entre outros. Mas vamos destacar um assassinato que foi de fundamental importância para o desenvolvimento de outras partes do enredo, que é quando Leonel, após ser enganado por uma mentira de Isabel, resolve matar o índio Apingorá e se vingar pela honra de sua prima (Queiroz, 2004, p.185)

(Leonel) Amarrando a canoa a um tronco decepado, subiu acima do barranco, empunhando, com ódio, a escopeta. À frente da primeira casa, um moço moreno ensinava a um velho como se preparava o couro de boi. Estavam os dois empenhados no serviço, quando ouviram o chamado:

- Apingorá!

O índio voltou um rosto alegre, festivo, ao reconhecer a voz de Leonel. Um tiro estrondou. Apingorá caiu, com a fisionomia ainda marcada pela descoberta feliz do seu companheiro branco dos dias antigos.

*A Muralha* é na sua essência um romance de aventura, com batalhas em busca de novas terras, novas riquezas e também com lutas pessoais de cada personagem. Mas, como elemento comprobatório do tema de aventura recorrente a uma literatura de *best-seller*, podemos transcrever o seguinte trecho (Queiroz, 2004, p.253):

Passada foi a garganta do Embaú. Agora, a paisagem mudava, vinham as cabeceiras do Rio Verde. Mais adiante, com algumas jornadas, cruzava-se o Rio Grande, e tantos dias depois, entrava a Bandeira no cenário maravilhoso da Boa Vista – um mundo de delícias oculto na vastidão daquelas terras. Campos de desmaiado verde se deparavam, com pequenos bosques de sombra amena, onde a Bandeira descansava em agradáveis pausas, a tirarem seus homens das árvores um mel rico de paladar.

Todos os pontos analisados da obra literária até o momento, nos mostram o quanto que o romance, ao mesmo tempo em que contém elementos próprios dos estudos literários, também contém elementos que o identifica como uma literatura que preza pela qualidade visual. Isso comprova em partes que *A Muralha*, enquanto literatura de *best-seller*, pode ser reinterpretada e adaptada para os outros formatos, principalmente o audiovisual, que é justamente o nosso segundo ponto de análise.

## 5 – A muralha televisual

Em 2000, o Brasil comemorou o V centenário da sua descoberta. Nesse período, toda a nação estava envolvida num clima de patriotismo e comemorações. Os meios de comunicação de massa audiovisuais – cinema, televisão – não deixaram de homenagear, cada um de sua maneira, essa data importante. A Rede Globo de Televisão, como a maior emissora de TV do país, se destacou ao elaborar festividades para a data. Shows em praça pública, pautas jornalísticas e, principalmente, usou a sua capacidade produtiva em ficções televisuais para retratar diversos períodos históricos do Brasil.

Foi neste contexto que a emissora decidiu adaptar, como minissérie, o romance de Dinah Silveira de Queiroz. *A Muralha*, pensada inicialmente para ter 21 capítulos, foi de imediato agraciada por uma crítica favorável e, principalmente, por uma audiência ávida para descobrir a fundo a vida dos desbravadores brasileiros do início século XVII. Por ter essa grande receptividade, a minissérie foi repensada, passando a ter 49 capítulos para narrar a história tão sofrida do povo desta época. Com roteiro de Maria Adelaide Amaral, direção de núcleo de Denise Saraceni e grande elenco – Mauro Mendonça, Vera Holtz, Leandra Leal, Leonardo Brício, Deborah Evelyn, Regiane Alves, Maria Luiza Mendonça, Claudia Ohana, Tarcísio Meira, Letícia Sabatella entre outros – que deu vida aos personagens do romance e também a novos personagens.

Mas quais fatores podem nos levar a classificar *A Muralha* como uma minissérie e não uma telenovela ou série? Como já discutido no item 2.3.1 deste trabalho, a minissérie é uma ficção televisual fechada, de curta duração, com um roteiro mais denso e uma produção mais trabalhada do que uma telenovela. O objeto de estudo deste trabalho não foi levado ao ar quando estava totalmente finalizado, o descaracterizando como uma obra fechada, mas os demais elementos de uma minissérie estão presentes.

*A Muralha* apresenta um roteiro denso e trabalhado, com diálogos longos e com palavras e expressões próprias da época na qual retratava. A produção prezou por detalhes, desde o momento em que decidiu trabalhar com índios da tribo Xavante<sup>1</sup>, até mesmo na confecção de roupas e acessórios. Outros fatores podem ser levados em conta para determinar o gênero minissérie d'*A Muralha*, como ser uma adaptação, com protagonista – até mesmo protagonistas – feminina forte, além, é claro, de retratar um período histórico do Brasil. Fatores estes, segundo as teorias aplicadas anteriormente, determinam o gênero minissérie dentro da categoria de entretenimento.

---

<sup>1</sup> Informação retirada do Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries, 2010, p.291.

Por se tratar de uma ficção televisual, *A Muralha* tem um objetivo claro e direto, informar ao seu público as situações de um determinado período histórico. E também ela se propõe a se aproximar do real, buscando ainda mais a relação entre as tramas e os personagens narrados com a audiência. Para isso, e como já discutido no item 2.3 deste trabalho, a minissérie apresenta eixos temáticos: amor, fanatismo, desejo de riqueza, inveja, ciúme, ódio, vingança, curiosidade, vocação, repouso.

O primeiro eixo temático, amor, pode ser caracterizado pela relação entre o casal protagonista, Beatriz<sup>2</sup> e Tiago. Eles vivem um amor conturbado, variando entre momentos de entrega total e negação ao sentimento, principalmente, pela intervenção de terceiros, como a prima-irmã de Tiago, Isabel, e também da família do noivo, que interfere diretamente na vida do casal.



Figura 1 – Da esquerda para direita, sentido horário: delírio de Beatriz com Tiago como príncipe encantado (cena 1); encontro entre o casal (cena 2); Beatriz ceando com todos (cena 3); e Beatriz em primeiro plano e o olhar ameaçador de Isabel em segundo plano (cena 4).

O segundo eixo temático é o que trata do fanatismo, que no caso desta minissérie está representado no personagem de Dom Jerônimo. Um senhor de caráter duvidoso e que se utiliza da sua contestada fé para ameaçar, punir e torturar as pessoas de São Paulo de Piratininga.

<sup>2</sup> No romance de Dinah Silveira de Queiroz, a protagonista se chama Cristina, já na adaptação televisual de Maria Adelaide Amaral, e por motivos alheios a nossa pesquisa, a protagonista é nomeada de Beatriz. Segundo Umberto Eco (2003, p.15), o personagem migra de um meio para outro e pode levar consigo algumas pequenas transformações, desde que a sua essência seja mantida, e essas pequenas transformações não se fazem como objeto de análise. E é justamente o que acontece com esta protagonista, a sua importância funcional não muda na minissérie, o que há de novo é o nome. Então, optaremos por denominar de Cristina quando nos referirmos à protagonista do romance e Beatriz quando for a personagem da minissérie.



Figura 2 – Dom Jerônimo com a sua veste negra semelhante à de um padre e carregando no pescoço o crucifixo que usa durante toda a narrativa.

Também encontramos o desejo de riqueza, um eixo que perpassa por todo enredo da minissérie, pois a busca pelo descobrimento de ouro move os personagens em aventuras, batalhas, e também colabora para o desenvolvimento de outros eixos temáticos, como a inveja, o ciúme e o ódio. A principal expressão desse ciúme causado pela riqueza está em Bento Coutinho, que até Tiago descobrir Ribeirão Dourado, o personagem era companheiro de bandeira de Dom Braz.



Figura 3 – Da esquerda para direita, sentido horário: Tiago descobre o ouro e conta para seu pai (cenas 1 e 2); detalhe de Dom Braz quando recebe a notícia (cena 3); e a inveja de Bento Coutinho por causa da descoberta (cena 4).

No quarto ato da minissérie, há a batalha pela posse de Ribeirão Dourado, quando a família de Dom Braz luta para conseguir reaver o veio. Nesta batalha, Bento Coutinho mata o

patriarca Olinto, o perfurando com uma espada, e este assassinato gera um desejo de vingança em toda família, sendo que após alguns dias e a procura por sua paixão Rosália, Bento Coutinho reaparece em Lagoa Serena e é morto por Basília Olinto, em um ato de vingança.



Figura 4 – Da esquerda para direita, sentido horário: Bento Coutinho golpeando Dom Braz e em seguida a morte do patriarca (cenas 1 e 2); chegada de Bento Coutinho à Lagoa Serena e posteriormente a sua morte (cenas 3 e 4).

Os três últimos eixos temáticos encontrados n’*A Muralha* são: curiosidade, vocação e repouso. A curiosidade é retratada no momento em que Beatriz está chegando ao Brasil, e fica deslumbrada e curiosa com tudo que vê: índios, animais, o modo de vida das pessoas etc. Já o da vocação podemos retratar no momento em que Padre Miguel, expulso da igreja por Padre Simão por ter se envolvido emocionalmente com uma índia, vai para a tribo indígena e começa a cuidar dos índios enfermos, fazendo uma aliança entre o sagrado cristão e o profano indígena. E por fim, temos o eixo do repouso, que é quando um personagem, cansado das lutas de sua vida, repousa, seja na morte ou para algum exílio. Neste caso, temos a personagem Margarida – esposa de Leonel Olinto, filho mais velho de Dom Braz Olinto – que sofre com a vida que leva em Lagoa Serena e, principalmente, por não conseguir ter um filho. Após tantas angústias e enfermidades, Margarida morre acometida por uma tuberculose, conseguindo assim o seu repouso eterno.



Figura 5 – Da esquerda para direita: Beatriz chega ao Brasil e se mostra curiosa por tudo que vê (cenas 1 e 2)



Figura 6 – Da esquerda para direita: Margarida em seu repouso eterno (cenas 1 e 2).



Figura 7 – Da esquerda para direita: Pe. Miguel sendo expulso por Pe. Simão, e indo morar na tribo do Caraíba (cenas 1 e 2).

Além desses eixos temáticos, encontramos também temas recorrentes nas histórias na TV. Em *A Muralha*, temas como a bela e a fera, vingança dos injustiçados, amores impossíveis, a volta do filho pródigo, e o sacrifício para obter a graça, estão presentes nesta narrativa. Tiago e Beatriz representam com primazia a bela e a fera. Ela – bela, tímida, educada, vaidosa – chega ao Brasil, uma terra onde os homens fazem as leis, com mulheres rudes e sem vaidade, educação de um povo primitivo e pouco desenvolvido; encontra a sua fera, um Tiago rude, queimado do sol, com poucos sinais de educação e bons modos, sacrificado pelo ambiente em que vive. Este primeiro encontro causa estranheza em ambos.



Figura 8 – Da esquerda para direita, sentido horário: Beatriz encontra Dom Braz, que lhe mostra Tiago chegando a cavalo (cenas 1 e 2); Beatriz se mostra decepcionada (cena 3); Tiago se recusa a cumprimentar Beatriz (cena 4).

Já a vingança dos injustiçados está presente no ataque dos índios da tribo de Apingorá, um cacique de confiança da família Olinto, à Lagoa Serena, como vingança pela morte de seu líder. Envolvido em uma rede de mentiras e segredos, o primogênito de Dom Braz, faz justiça com as próprias mãos e mata Apingorá, acreditando que ele engravidou a sua prima-irmã, Isabel, sendo que o pai da criança é Tiago. Após o assassinato a sangue frio, os índios da tribo invadem Lagoa Serena e destroem tudo o que encontram, e ferem alguns moradores da fazenda, em sinal de retaliação pela forma covarde e injustiçada que o cacique deles foi morto.



Figura 9 – Da esquerda para direita, sentido horário: Leonel aponta uma arma para Apingorá e o índio já morto (cenas 1 e 2); a invasão de Lagoa Serena pelos índios (cenas 3 e 4).

Outra trama presente n'*A Muralha* diz respeito ao tema do amor impossível entre Rosália e Bento Coutinho. Ela, filha caçula de Dom Braz; ele, o principal inimigo do patriarca da família Olinto. Durante a festa de noivado de Tiago e Beatriz, os dois se encontram e se apaixonam. Uma paixão que teve a reprovção de todos, justamente pelo caráter duvidoso de Bento e por ter roubado Ribeirão Dourado da família. Rosália, na esperança de viver este grande amor, foge da fazenda e se casa com Bento. Mas nem tudo é o que realmente parece: a menina descobre aos poucos a verdadeira face do marido e se arrepende de ter fugido de seu seio familiar.



Figura 10 – Da esquerda para direita, sentido horário: o primeiro encontro entre Rosália e Bento Coutinho (cena 1); o casamento do casal (cena 2); briga após Rosália descobrir o mapa roubado de Ribeirão Dourado (cenas 3 e 4).

O quarto tema recorrente que encontramos na minissérie é a volta do filho pródigo. Após a morte de Margarida, Leonel fica arrasado e parte para o sertão, com a intenção de não mais voltar, o que deixa Mãe Cândida extremamente arrasada. Depois de muito sofrer com batalhas e com a morte do marido, a personagem, já bastante debilitada, vê o retorno de seu filho, enxergando nele a possibilidade de reconstruir os pedaços que restaram de sua família.



Figura 11 – Da esquerda para direita, sentido horário: após a morte de Margarida, Leonel parte de Lagoa Serena (cenas 1 e 2); Após a morte de seu pai e com Mãe Cândida já debilitada, o filho pródigo retorna. (Cenas 3 e 4).

E por último, temos o sacrifício físico ou mental para receber alguma graça ou cumprir uma penitência. Neste caso, podemos destacar o sacrifício feito por Tiago, após descobrir que Isabel é filha de Dom Braz, ou seja, a moça é sua irmã, e está grávida dele. Isso faz com que o homem caçula da família busque a salvação na religião e consiga se casar com Beatriz. Para tanto, Tiago aplica todo o seu esforço físico na construção solitária da torre do sino da igreja de Padre Simão.



Figura 12 – Tiago paga a sua penitência e se esforça para colocar o sino na torre da igreja, tudo isso observado por uma assustada Beatriz.

Os elementos analisados nos mostram que a linguagem televisiva carrega em sua essência diversas expressões artísticas e também temas e eixos recorrentes às demais formas

de narrativas audiovisuais ou escritas. Analisar televisão é ter consciência de que nela você encontrará resquícios do cinema, do teatro, do rádio e da literatura. E ter como objeto de estudo *A Muralha* nos mostra como a televisão faz parte do cotidiano das pessoas, contribui para o desenvolvimento cultural da nação e faz um resgate do passado histórico da sua sociedade.

## 6 – Uma história, duas narrativas

Analisar o romance e a minissérie separadamente nos permitiu dimensionar a narrativa que compõe cada uma, e, a partir deste ponto, analisaremos os dois campos juntos para buscar as conjunções e disjunções entre a obra de Dinah Silveira de Queiroz e o produto ficcional da TV. Essa busca é o que move esta pesquisa, para tanto, trataremos, nesta etapa, de uma história, duas narrativas e diversos aspectos. Aspectos estes já discutidos no capítulo 3 deste trabalho, mas que devemos reforçar para um melhor entendimento da análise a seguir.

Detendo-nos no principal foco deste trabalho, analisar a narrativa no nível da história, verificaremos a presença dos 5 elementos-chave, que caracterizam uma narrativa. Logo em seguida, buscaremos o que já foi definido de intriga mínima, onde há uma situação de equilíbrio inicial, um desequilíbrio e novo equilíbrio. No campo da intriga mínima, ainda iremos identificar se ocorre o processo de punição evitada ou conversão. Esses elementos são de caráter mais literário do que televisivo, por isso, iremos também adentrar no campo das narrativas midiáticas audiovisuais, com as análises da focalização da narrativa, tipo de narrador e de focalização; espaço e suas funções; tempo e suas construções; e por fim, os personagens.

Sintagmacidade finita, coerência sintagmática, personagens, relações entre os personagens e temporalização narrativa formam o conjunto básico de uma narrativa e que aqui chamamos de elementos-chave. Todos esses elementos estão presentes tanto n'*A Muralha* literária quanto na minissérie, caracterizando os nossos objetos de análises como narrativas.

Com essa confirmação feita pelos 5 elementos-chave, podemos pensar sobre as aplicações do conceito de intriga, sendo considerada como o ponto inicial de uma narrativa. A partir dela, tomamos conhecimento sobre o que se trata a história e quais os principais elementos que nos são apresentados, sejam literários ou audiovisuais. Dentro dos conceitos de intriga encontramos os estágios de equilíbrio, desequilíbrio e novo equilíbrio. Se esse ciclo se completa de forma linear, denominamos de intriga de punição evitada; já se ele começa pelo segundo estágio e posteriormente nos é apresentado o primeiro estágio, chamamos de intriga de conversão.

No romance *A Muralha*, o estágio de equilíbrio inicial começa com a chegada da protagonista Cristina à São Paulo de Piratininga. Tudo o que estava acontecendo na vida desta personagem começa a sofrer transformações quando ela se encontra em uma nova terra ainda pouco desbravada e nada desenvolvida. Quando Cristina chega à Lagoa Serena e tem o primeiro encontro com o seu prometido Tiago, a vida de todos a sua volta também muda, e é

neste ponto que identificamos o estágio de desequilíbrio da narrativa. As escolhas equivocadas dos personagens, as tramas paralelas que se desenvolvem, tudo no romance gira em torno da chegada de Cristina e de seu casamento com Tiago.

O novo equilíbrio só se restabelece após várias batalhas, brigas, desentendimentos, assassinatos, alternados com momentos de ternura e afeto. Isso só ocorre quando Tiago se perdoa por ter engravidado a prima Isabel, Cristina o perdoa pelo ocorrido e os dois conseguem reestruturar a família Olinto mesmo após a morte do patriarca, Dom Braz. Esses três estágios ocorrem de forma linear, mostrando que a autora optou por desenvolver uma intriga de punição evitada para a narrativa.

Já na minissérie, podemos identificar algumas tramas paralelas à trama principal. A história de Tiago, Beatriz e todo pessoal de Lagoa Serena está presente. Por isso, vamos identificar a trama independente de maior destaque na narrativa audiovisual e posteriormente iremos tratar da intriga principal da narrativa. A história de maior destaque é a relação entre Dona Ana e Dom Jerônimo. O desequilíbrio se dá quando moça, judia que mentia ter se convertido ao Cristianismo, chega ao Brasil para se casar com o irmão do alto-inquisidor do Santo Ofício e livrar o seu pai da sentença de morte proferida pela entidade cristã. Ela chega disposta a aceitar a sua condição e salvar o seu progenitor.

Mas Dona Ana não esperava conhecer Dom Guilherme, e se apaixonar. Toda a trama desse triângulo amoroso gira em torno do amor impossível, do fanatismo religioso de Dom Jerônimo e das torturas físicas e psicológicas sofridas pela moça. Um novo equilíbrio se estabelece quando o personagem morre carbonizado na mesma fogueira que, do alto da sua loucura, acendeu no meio da Praça de São Paulo de Piratininga para punir as pessoas que ele considerava hereges. Após a morte, Dona Ana e Dom Guilherme se casam e têm um filho, estabelecendo um novo equilíbrio em suas vidas e tendo como intriga de punição evitada o mote condutor de sua trama.

A história de Tiago e Beatriz, que é considerada a intriga principal da minissérie, se desenvolve de modo semelhante ao romance, pois o equilíbrio inicial é o momento em que a personagem chega à Lagoa Serena, tendo como desequilíbrio o momento em que conhece o marido e descobre que ele não é o príncipe encantado que esperava, e que está envolvido emocionalmente com sua prima-irmã Isabel. O novo equilíbrio é quando Beatriz desiste da ideia de voltar para o Reino, tem o seu primeiro filho e sai para o sertão, juntamente com o marido, em busca de ouro, sendo este os momentos finais da minissérie, mostrando assim, que Maria Adelaide Amaral procurou manter a intriga de punição evitada desenvolvida no romance de Dinah Silveira de Queiroz.

Como elucidado anteriormente, a intriga de punição evitada ocorre de forma linear na narrativa e isso afeta diretamente no entendimento por parte do leitor/telespectador. Por isso, tanto no romance quanto na minissérie esta categoria da intriga mínima está presente. Devemos ressaltar que as definições dos 5 elementos-chave da narrativa e os conceitos de intriga foram buscados nos estudos da narrativa literária e aplicados nos estudos da narrativa audiovisual.

### 6.1 – O foco narrativo

Esses pontos permitiram a expansão das aplicações teórico-metodológicas na busca por estudos que abrangessem a literatura e a televisão. Chegamos, assim, às narrativas midiáticas contemporâneas. As teorizações sobre focalização, espaço, tempo e personagens foram desenvolvidas para aplicação em diversos tipos de narrativa, incluindo a literária e audiovisual. Com já discutido no item 3.1 deste trabalho, a focalização trata da forma como o narrador se coloca perante a narrativa, e nela encontramos três perspectivas: externa, interna e onisciente. Fazendo um breve retorno às teorias, a focalização externa ocorre nas narrativas que o narrador apenas acompanha os fatos e trata de narrá-los em terceira pessoa. Já com a interna, conhecemos a história pela visão de um personagem; por fim, com a onisciente, o narrador se mostra detentor do poder e sabe de todos os acontecimentos da narrativa, mesmo antes deles acontecerem.

No romance *A Muralha*, a autora opta por utilizar dois tipos de narração: onisciente e externa. A narração onisciente acontece de forma sutil principalmente no primeiro ato do livro, no qual conhecemos as primeiras impressões de Cristina sobre diversos lugares e diversos personagens, como podemos verificar no trecho abaixo (Queiroz, 2004, p.44) no qual temos a chegada da protagonista à Lagoa Serena e suas primeira impressões:

Muito tempo depois ela (Cristina) se lembraria da primeira visão que tivera de Lagoa Serena. A lagoa, rente à pequena aldeia de casas e de compartimentos da fazenda; e, descendo a encosta, os bois carregando um carro transbordando de lenha.

Também percebemos a narração onisciente no momento em que Cristina encontra Margarida pela primeira vez e vê as inúmeras diferenças entre esta personagem e as demais mulheres de Lagoa Serena, (Queiroz, 2004, p.47):

Anos depois, Cristina ainda se lembraria de sua admiração por aquela graciosa figura que sobressaía das outras mulheres, como se ela (Margarida) fosse uma fidalga menina de paço, ali encontrada, não se sabia por que espécie de acontecimento.

Já a focalização externa está presente na grande maioria do romance, na qual somos

apresentados aos fatos na medida em que eles acontecem. Como verificamos no trecho abaixo (Queiroz, 2004, p.336), no qual a autora descreve o encontro entre Dom Braz e Bento Coutinho durante a batalha de Ribeirão Dourado, sem ao menos antecipar que deste encontro ocorreria a morte do patriarca da família Olinto:

Tiago lutava de todas as maneiras – a empurrar o pai que avançava, louco de fúria, para Bento Coutinho, e a defendê-lo das armas dos reinóis. [...] Se conseguiu, durante algum tempo, graças à ligeireza com que movia as duas armas, se defender dos homens de Bento Coutinho, não pôde, por mais tempo, impedir a passagem de Dom Braz, que o empurrou e foi, espumando de fúria, para perto de Bento Coutinho. [...] Dom Braz, liberto do cerco do próprio filho, se precipitou. Bento Coutinho, como que saindo de um mau sonho, olhava a plasta sangrenta. Fora ele que fizera aquilo? Não podia acreditar. Clareava já seu espírito, e clareava para um quadro que o enchia de estupor. Dom Braz Olinto agora estava rente dele, a camisa aberta, manchada de sangue, as barbas trementes.

A minissérie é predominantemente narrada com a focalização externa, pois é a forma de narrar através de imagens que o telespectador mais se identifica, pois ele está ali para acompanhar os fatos e não se antecipar a eles. Também podemos considerar que narrar através das imagens, utilizando a focalização externa, permite com que a obra audiovisual utilize do gancho, um recurso que a TV aprendeu com o rádio e com o folhetim, e é eficaz para segurar a audiência para o próximo capítulo. Caso fosse utilizada a narração onisciente, o gancho não teria função narrativa e seria mais difícil atrair o público para o capítulo do dia seguinte. Encontramos também focalização interna, que no audiovisual é representada pela câmera subjetiva, como por exemplo, o momento em que os índios Goyazes torturam Afonso, aumentando ainda mais para o telespectador o sentimento de dor que o personagem sente.



Figura 13 – Da esquerda para direita, sentido horário: visão de Afonso (cenas 1 a 3), a posição que ele se encontra (cena 4).

## 6.2 – O espaço narrativo e sua importância funcional

O segundo ponto das narrativas midiáticas contemporâneas é o espaço, que pode ser construído de forma objetiva ou subjetiva, realista ou não. Também ajuda a compor a qualidade funcional dos personagens, determinando caráter e situações. Existem quatro eixos centrais de análise do espaço em uma narrativa – os tipos de lugares convocados, o modo de construção, a quantidade de lugares e a importância funcional de cada um deles.

Tanto no romance quanto na minissérie os tipos de lugares convocados são realistas e objetivos, nos quais o leitor/telespectador identifica de imediato em qual espaço se encontra a narrativa e o que ele determina, fazendo com que o seu modo de construção seja de fácil identificação e realista. As semelhanças de espaço das duas narrativas ficcionais continuam. Sendo que o número de lugares convocados na minissérie é maior do que no romance. Na obra literária encontramos 11 lugares convocados pela autora, são eles: praia de São Vicente, a muralha, casa de Dom Guilherme, vila de São Paulo de Piratininga, Lagoa Serena, casa de Margarida e Leonel, sertão, casa de Dom Braz em São Paulo, tribo de Apingorá, Ribeirão Dourado e casa do Mestre Davidão.

Na praia de São Vicente, Cristina tem as suas primeiras impressões da nova terra que está chegando, percebendo o quão rude, desordeiro e maltratado é o povo que lhe espera. Podemos constatar no trecho abaixo (Queiroz, 2004, p.12), no qual o Capitão-mor, antes mesmo de aportar, avisa a personagem.

Cure-se a menina das ilusões. A pobreza arrogante desta terra! Os índios feios como judas, os brancos sujos, fanfarrões briguentos, os negros fazendo o que lhes ensinam, como monos. Os padres disputando com os brancos, mas lhes dizendo as missas. E as mulheres escondidas em casa como coelhos nas tocas, ignorantes e obstinadas.

Logo em seguida, a protagonista começa a subida pela muralha para chegar à Vila de São Paulo. Este espaço tem a sua construção realista, com fauna e flora bastante representadas, mas também identificamos uma construção psicológica, na qual Cristina mergulha no desconhecido, no escuro de uma mata fechada, para depois retornar à luz. (Queiroz, 2004, p.31):

E a viagem prosseguiu assim, ora baixando Cristina a cabeça, puxados seus cabelos por espinheiros, no alto, ora contornando obstáculos. Quando a subida avançou mais, a moça começou a se assustar. Já as pedras, que os animais faziam rolar, caíam em profundezas que ela não podia medir. Mais além, com a fresca tarde, chegou até o pequeno grupo um toldo de nuvens, que se desprendia do tope do monte, e avançava cobrindo tudo de umidade. Pouco a pouco, já esquecido o sol alvissareiro da manhã, o que chegava era o medo tão estranho, como que devem sentir os bichos. Cristina não receava cair, mas aquelas nuvens frias, o verde negro das folhas, tudo que estava encoberto lhe transmitia a impressão de que mares ocultos iriam

assombrá-la daí a pouco.

No meio do caminho da floresta escura, Cristina encontra refúgio na casa de Dom Guilherme, e neste lugar ela descobre sobre as relações de comércio e afetiva entre os brancos e os índios, o que a abala ainda mais, com tudo novo e diferente que encontra. (Queiroz, 2004, p.27-28):

Cristina o saudou e se dirigiu a seu quarto. Sua cama consistia num estrado sobre o qual se via um alto e fofo colchão de palhas. As cobertas eram de pano grosso, áspero para sua pele. Apesar do cansaço, Cristina não podia dormir. Dedilhava, Dom Guilherme, agora, certa música bárbara, tristonha e monótona. Devia ser música dos nativos. Sua voz ia engrossando, enrouquecendo. Ele estaria bebendo ainda à mesa. Afinal, Cristina caiu num curto sono. Depois ouviu rumores e acordou, o coração batendo forte. Levantou-se. Fecharia a janela que houvera deixado aberta, porque confiara nas grades de madeira que a resguardavam. Entremunhada, viu defronte a casa dos criados, iluminada por fugidios raios que clareavam a larga janela aberta. Havia um tumultuar de risos de crianças e a voz bêbada de Dom Guilherme entoava a mesma música monótona e bárbara. Cristina ali ficou, a garganta aquecida e abafada, inerte. Na confusão de sombra, e de luz viva, viu Dom Guilherme passar, inteiramente nu, abraçado a duas índias também despidas. Em seguida, pelo quadro de lume desigual, passou um grupo ruidoso de índias nuas, com seus gritos e risos de meninas.

Após esse estágio de provação, a protagonista chega à Vila de São Paulo de Piratininga, o que a decepciona ainda mais, pois estava acostumada com cidades do reino, e encontra uma vila suja e praticamente abandonada, (Queiroz, 2004, p.39)

Quando Cristina se avizinhou de Piratininga, uma ilusão lhe ofuscou o olhar. De longe, a vila parecia importante, erichada de fortificações, com altos muros e paliçadas. Mas ao chegar perto, viu que aqueles restos de muros e toda aquela aparência sofria de incrível desmazelo. Eram ruínas. Entravam e saíam livremente porcos; crianças patinavam na lama a seus pés. Mais lhe parecia a Vila de São Paulo, ao penetrar nela, uma aldeia em abandono.

Continuando a viagem da protagonista e convocando mais um lugar importante para a narrativa, o leitor é apresentado à Lagoa Serena com sua descrição fria e realista, da mesma forma que foi sentida por Cristina (Queiroz, 2004, p.44)

A lagoa, rente à pequena aldeia de casas e de compartimentos da Fazenda; e, descendo a encosta, os bois carregando um carro transbordando lenha. Os edifícios – muitos –, a casa alta, de taipa, com uma varanda, e mandando ao ar um fumaceiro alegre; o moinho, as casas menores, o paiol, o muro a cercar a ilha edificada no mar de vegetação, e, diante do muro, no chão limpo, uma fila estranha e composta de mulheres.

Dentro dos perímetros de Lagoa Serena, outro espaço se destaca, a casa de Margarida e Leonel. Ele destoa completamente da Fazenda, pois a autora reforça que há um cuidado com decoração, limpeza e sutileza das coisas, sendo uma extensão da personalidade da dona da casa. E é justamente por ter esse clima de aconchego que Cristina busca refúgio na casa

em dois momentos: quando chega do Reino e não se adapta bem a vida em Lagoa Serena e, também, após a batalha de Ribeirão Dourado, o que deixa Tiago muito ferido e precisando de cuidados. Podemos constatar essa diferença entre dureza da casa principal de Lagoa Serena e a casa de Margarida e Leonel no seguinte trecho (Queiroz, 2004, p.53-54):

Ainda havia um resto de luz para que Cristina observasse as minúcias da casa. Reparou no mosaico da entrada, cobrindo o chão, nas pinturas das paredes. [...] Não lhe parecia a casa de um bom gosto admitido por sua gente, mas era alegre e agradável. Do pequeno terraço, ao lado, vinham gritos de aves, e uma delas imitava o falar humano, dando ordens engroladas, que se espalhavam sonoras. Margarida ficou a observar Cristina, esperando sua aprovação. [...] – Aqui é diferente de todas as casas que meus olhos já viram. Acho a sua mais bonita: ela me faz pensar em lendas e coisas que se escutam na infância. Não tem jeito de casa, mas eu vejo que lhe deve dar muito conforto e satisfação.

Já o sertão é visto como um espaço estritamente masculino, com adversidades que uma mulher não poderia ser capaz de enfrentar, visto como algo inexplorado, hostil e traiçoeiro. Na narrativa, este ambiente é convocado em momentos de dificuldade e superação psicológica e física dos personagens, servindo também de palco para tragédias e mortes. Foi no sertão que ocorreu a relação incestuosa entre Tiago e Isabel, a batalha do Ribeirão Dourado, a morte de Dom Braz e as capturas dos índios para escravidão, como ressalta o trecho abaixo (Queiroz, 2004, p.189):

[...] Eram pessoas que estavam já habituadas a ser informadas quase que diariamente sobre a morte mais comum: – “Morreu no Sertão!” Tanto podia ser morte dada por Deus como apressada pelos semelhantes: morte de febre, devida à falta de alimentação conveniente, ou morte em disputas – essas infundáveis disputas. Vivia Piratininga sob a ideia da morte no Sertão, como o fim mais comum entre todos.

Mais 4 lugares são convocados na narrativa, dois na vila de São Paulo – casa de Dom Braz e casa do Mestre Davidão; a tribo de Apingorá e Ribeirão Dourado. A casa do patriarca Olinto na vila é vista como um lugar impecável, diferentemente da casa em Lagoa Serena, e é utilizada para momentos de descanso e festas, como a festa de casamento entre Tiago e Cristina. Já a residência do Mestre Davidão é convocada uma única vez na narrativa, pois é nela que Cristina reencontra um Tiago ferido pela batalha.

A convocação, também uma única vez, da tribo de Apingorá, se dá somente no momento em que Leonel decide se vingar do índio e o mata. Este espaço é decisivo para que o leitor se sinta comovido com esta parte da narrativa e também para justificar a invasão dos índios à Lagoa Serena. E como último lugar convocado, temos Ribeirão Dourado, onde ocorre a batalha final da narrativa, e é distante de tudo e de todos, onde se encontram os homens dispostos a matar e morrer pela riqueza. Neste ambiente há a morte de Dom Braz e a

redenção de Tiago depois de cair desfalecido em um buraco e ficar bastante ferido.

Findado os espaços convocados na obra literária, podemos partir para os espaços apresentados na narrativa audiovisual, que são em maior quantidade. Todos os espaços relacionados do romance também estão presentes na minissérie e de forma semelhante ao livro: a praia de São Vicente, a muralha, a casa de Dom Guilherme, sertão, Vila de São Paulo de Piratininga, Lagoa Serena, casa de Margarida e Leonel, casa de Dom Braz na vila, casa do Mestre Davidão, tribo de Apingorá e Ribeirão Dourado.

Há bastante semelhança entre esses espaços literários e televisivos, pois eles cumprem as mesmas funções narrativas que discurremos anteriormente, além de também ajudar a compor as qualidades físicas e psicológicas dos personagens. Nas imagens abaixo, podemos constatar que a descrição já realizada dos ambientes se assemelha muito do que foi produzido na minissérie.



Figura 14 – Da esquerda para direita, sentido horário: Praia de São Vicente (cena 1); A muralha (cena 2); Casa de Dom Guilherme (cena 3); Sertão (cena 4).



Figura 15 – Da esquerda para direita, sentido horário: Vila de São Paulo de Piratininga (cena 1); Lagoa Serena (cena 2); Casa de Dom Braz na vila (cena 3); Casa de Margarida (cena 4).



Figura 16 – Da esquerda para direita, sentido horário: Ribeirão Dourado (cena 1); Casa do Mestre Davidão (cena 2); Tribo de Apingorá (cena 3).

Três desses espaços descritos acima merecem ressaltos. A casa de Dom Guilherme, do Mestre Davidão e a tribo de Apingorá ganham um destaque bem maior na minissérie do que no livro, assumindo importante papel para o desenrolar de novas narrativas. Nos perímetros da fazenda de Dom Guilherme, há o primeiro encontro do personagem com Dona Ana, a fazenda também serve de refúgio e quartel general em diversos momentos. A casa de Mestre Davidão é responsável de servir como escapatória para Dona Ana das garras de Dom Jerônimo, e também para o desenrolar da trama que envolve Dona Antônia e sua busca por um marido, sendo considerada como o núcleo cômico da narrativa, núcleo este ausente no

livro. A tribo de Apingorá surge durante vários momentos na minissérie, sendo lugar de fuga para a rebelde Isabel, para a morte de Apingorá, e para as previsões do pajé Caraíba.

Os demais lugares convocados durante a narrativa audiovisual são: casa de Dom Jerônimo, Igreja, casa de Bento Coutinho, a tribo dos Goyanazes, casa de Vasco Antunes e praça pública da Vila de São Paulo de Piratininga, totalizando assim 17 lugares convocados. Podemos considerar a casa de Dom Jerônimo como o local mais ameaçador e medonho da minissérie. É escura, sombria, pouco mobiliada e cheia de objetos Cristãos para reforçar a fé de seu morador. Uma casa que todos da vila evitam se aproximar, e serve de espaço para as loucuras do personagem nos momentos em que tortura Dona Ana.



Figura 17 – Interior da casa de Dom Jerônimo, com detalhe para o altar.

Para o desenrolar do triângulo que se forma entre Dona Ana, Dom Guilherme e Dom Jerônimo, a narrativa se apóia em ambientes como a casa de Dom Guilherme, do Mestre Davidão e na igreja, este último sendo mais um lugar convocado somente pela minissérie.

A igreja serve como lugar de fé, amor, revelações e renúncias. Neste ambiente o telespectador acompanha os encontros secretos entre Dona Ana e Dom Guilherme, o amor proibido de Padre Miguel e a índia Moatira, as revelações de Padre Simão sobre a sua origem judia, e principalmente cenas de catequização dos índios, reforçando mais um objetivo da minissérie, que é tratar do tema religião e da catequização indígena de forma realista.

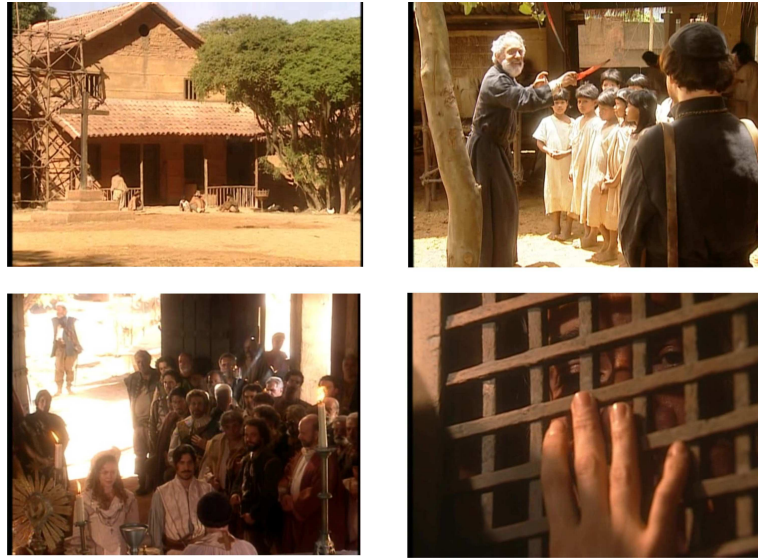


Figura 18 – Da esquerda para direita, sentido horário: Igreja (cena 1); Pe. Simão e Pe. Miguel catequizam os índios (cena 2); Dom Guilherme e Dona Ana se encontram (cena 3); Casamento de Tiago e Beatriz (cena 4).

Já a casa de Bento Coutinho aparece para o desenrolar da trama do personagem com Rosália Olinto, sendo neste ambiente, o casal vive momentos de total entrega, revelações e desentendimentos. É neste lugar, que a caçula da família Olinto percebe o quanto é mau-caráter o marido, pois descobre a suposta morte de seu cunhado, Afonso e o roubo de Ribeirão Dourado. A partir dessas revelações, a personagem intercala momentos de perdão e fúria, até que, após o assassinato de seu pai pelas mãos do seu marido, ela deixa a casa e volta para sua família.



Figura 19 – Da esquerda para direita, sentido horário: casa (cena 1); Rosália conversa com Aimbé (cena 2); Rosália descobre a carta de Dom Guilherme (cena 3); Rosália descobre o mapa roubado (cena 4).

Temos também a tribo dos Goyanazes, uma tribo de índios canibais e que tem a importância na narrativa de acolher o não-falecido Afonso e torturá-lo, até quase a morte. Já a casa de Vasco Antunes é convocada nos instantes finais da narrativa, como um ponto de apoio para a fuga de Dona Ana e Dom Guilherme. E, por fim, a praça pública da vila é vista como um lugar de festividades religiosas, discussões e brigas, como podemos verificar nas imagens abaixo.



Figura 20 – Da esquerda para direita, sentido horário: tribo dos Goyanazes torturando Afonso (cena 1); Casa de Vasco, que serve de refúgio para D. Guilherme e D. Ana (cena 2); e eventos na praça de São Paulo (cenas 3 e 4).

O que podemos notar é que tanto os espaços convocados na obra literária quanto na minissérie nos revelam as qualidades simbólicas e subjetivas de cada ação e personagem. Além de trazer uma construção realista e de fácil identificação em um primeiro momento, as duas narrativas nos permitem identificar a função de cada ambiente, seja essa função subjetiva ou explícita, e que uma história não existe sem um ambiente, sem um lugar para se desenrolar, assim como não existe sem um tempo.

### 6.3 – As construções temporais da narrativa

Para tratar do tempo é necessário ressaltar que buscaremos a análise do tempo do discurso, ou seja, aquele que decorre da narrativa, que marca ações e personagens. Como já discutido no item 3.1 deste trabalho, o tempo do discurso ocorre dentro de três eixos centrais semelhantes aos eixos do espaço: categorias temporais, modo de construção e importância funcional. Esses eixos determinam se é realista ou não, imaginário, simbólico e quais as qualificações de lugares, ações e personagens que carrega.

No romance *A Muralha*, a construção temporal se dá de forma cronológica, realista e subjetiva. A ordem cronológica é estabelecida por meio de citações a passagens de dias, com transições entre a noite e a manhã. Também nesta forma de temporalidade, encontramos duas indicações diretas a datas – “Depois de dois dias de intensa agitação, afinal a madrugada de vinte de junho. Cristina não dormira a noite toda, acabrunhada, numa ansiedade que não conhecia alívio.” (Queiroz, 2004, p.138); “Havia muito sol, um sol de fevereiro, ardente, que punha mormaço na sombra.” (Queiroz, 2004, p.312); e também uma única indicação a um horário preciso – “O jantar foi servido às quatro horas da tarde, na grande mesa coberta por uma infinidade de pratos, com a comida a fumegar.” (Queiroz, 2004, p.50)

As demais construções temporais são feitas de formas subjetivas, caracterizando os momentos de tensão e alívio na narrativa. Encontramos também características de desconstrução temporal, já que, geralmente, a noite traz o medo e o dia, alívio. Dinah Silveira de Queiroz opta por desfazer essa premissa, colocando em diversos momentos a noite trazendo tranquilidade ou preparando para algo, e o dia trazendo as ações. Podemos destacar que a principal batalha da obra ocorre durante o dia, com o sol iluminando a todos. Já a preparação para esta guerra se dá durante o período noturno, como podemos verificar a seguir (Queiroz, 2004, p.328-330):

Antes que o sol raiasse, disposta toda em meia-lua, a gente de Bento Coutinho se espalhou e fez carga pesada sobre o trecho do capão de mato, donde partira o tiro. [...] Novamente o silêncio, o dia amanhecendo, a brancura do arraial, lá longe, divisado como um ninho de pombos. [...] A manhã, afinal, rompeu quente e gloriosa de luzes. [...] O dia crescia, porém, em força e luminosidade. Os paulistas podiam ver pingos de sol lhes marcarem as faces e as mãos. Já do outro lado, o rio luzia, com uma tentação de frescura e repouso.

O trecho acima nos mostra que a construção temporal da narrativa literária se realiza por meio de referências subjetivas que exprimem o período no qual acontece o fato. Todos os modos temporais, sejam eles cronológicos ou subjetivos, nos remetem a um tempo realista e verossímil.

O tempo na minissérie também se constrói de forma realista, mas menos subjetivo do que no romance. Nela, encontramos cenas que demarcam a transição do dia para a noite por meio de grandes planos abertos mostrando o amanhecer ou o crepúsculo. Isso é importante para que o telespectador receba a mensagem e se situa nessa troca temporal.



Figura 21 – Indicações de passagens de tempo, com destaque para o sol nascendo, se pondo e também para lua cheia.

Outro ponto que podemos identificar na minissérie é que há poucas cenas durante a noite, e quando há, maioria é de cenas internas. Essa escolha se mostra como um fator importante para a compreensão do tempo e do espaço na narrativa audiovisual, pois com bastante iluminação, o telespectador fica mais apto a observar detalhes importantes para a compreensão da história. Já em relação a datas e horas, a narrativa televisual mostra uma única referência, e logo no primeiro minuto de narrativa, quando “Início do século XVII” surge na tela sob um fundo preto, situando o telespectador que será contada uma história daquela época.

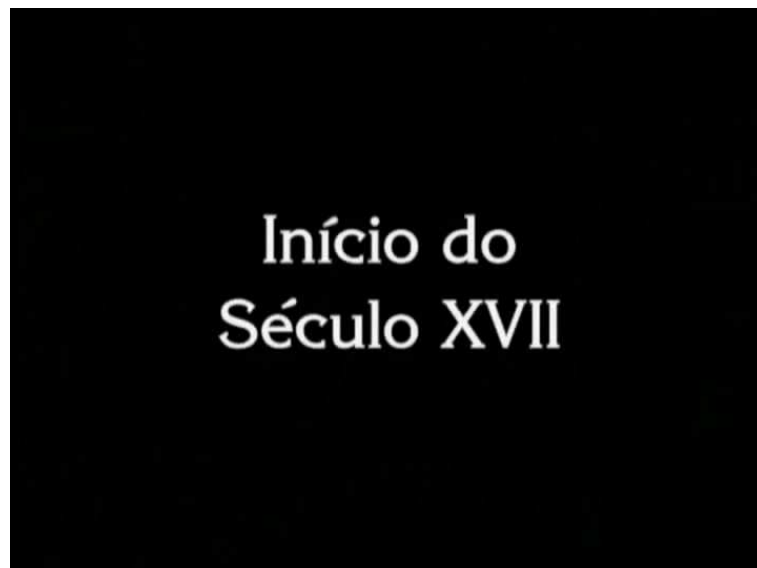


Figura 22 – Indicação de data logo nos primeiros segundos da narrativa.

Como, nesta parte da pesquisa, estamos focando em um produto audiovisual, não podemos deixar de levar em consideração dois recursos de tempo utilizados, o *flashback* e o

*flashforward*. N'A *Muralha* não identificamos o uso de *flashforward*, mas o recurso do *flashback* é utilizado em dois momentos: o primeiro mostra a relação incestuosa entre Tiago e Isabel no sertão. Com este *flashback* compreendemos os motivos que levam o personagem em questão a se penitenciar e ser relutante em se casar com Beatriz.



Figura 23 – Sequência do *flashback* da relação de Tiago e Isabel no sertão.

O segundo momento é utilizado para mostrar as dificuldades que Dona Ana enfrentou diante do julgamento do Santo Ofício e, principalmente, a condenação de seu pai à morte. É por meio do *flashback* que compreendemos a postura passiva da personagem diante das atrocidades de Dom Jerônimo, pois o acordo é que ela se case com ele para que consiga salvar o seu pai.

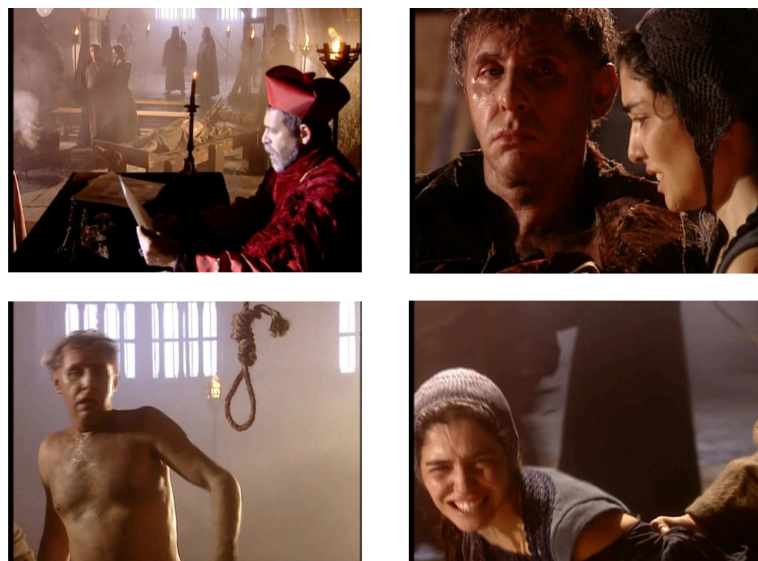


Figura 24 – Sequência do *flashback* do julgamento do pai de Dona Ana pelo Santo Ofício.

Esses modos de construções temporais dentro de uma narrativa literária ou audiovisual nos mostram que o tempo não precisa ser necessariamente cronológico e explícito. Ele também pode ocorrer de forma subjetiva e simbólica, complementando ações e sentimentos dos personagens, chegando então a uma constatação muito semelhante a da importância da construção espacial. Por isso, tempo e espaço são considerados dois pontos essenciais de uma narrativa, devendo ser construídos de modo com que o público consiga identificar verossimilhanças e conexões necessárias para compreensão de um todo. Para tanto, as construções espaço-temporal e de focalização exigem com que a narrativa também se desenvolva, de forma verossímil e coerente com um quarto eixo fundamental, os personagens.

#### **6.4 – Personagens quase reais de uma história não muito fictícia**

Esse quarto eixo que compõe uma narrativa é mais um fator que possibilita a aproximação do leitor/telespectador com a história contada. Tratar dos personagens literários e audiovisuais é definir como cada um se encaixa em 6 categorias: qualificação diferencial, dimensão do papel, distribuição diferencial, autonomia diferencial, pré-designação convencional e comentário explícito. Juntamente com essas categorias, complementaremos com as definições propostas anteriormente de personagens planos e redondos, além de categorizar protagonistas, coadjuvantes e componentes dramáticos.

Fazendo recorte metodológico necessário, dividimos os personagens em três núcleos de ação, sendo que o primeiro e o terceiro presentes em ambas narrativas e o segundo pertencendo somente à minissérie. Núcleo Lagoa Serena, com personagens que passam a maior parte de suas ações nesse espaço, temos Tiago, Beatriz / Cristina, Isabel; Mãe Cândida e Dom Braz; Margarida e Leonel; Basília e Afonso; e Rosália como seus principais representantes. O segundo núcleo, Núcleo São Paulo, tem como seus representantes Dom Guilherme, Dona Ana, Dom Jerônimo; Padre Miguel e Padre Simão; Bento Coutinho; Mestre Davidão e Dona Antônia. E, por último, o Núcleo Indígena, composto por Apingorá, Tuiú, Parati, Caraíba e Moatira. Todos os personagens selecionados cumprem função importante dentro da narrativa e são causa ou consequência do desenrolar de outras tramas dentro do enredo principal.

O segundo passo metodológico é dividir quais personagens estão presentes no romance, na minissérie ou em ambas. Dos 23 personagens selecionados, 7 estão presentes somente na minissérie, e os 16 restantes aparecem nas duas narrativas. Para tanto, durante a análise, iremos focar nos núcleos e identificaremos quais pertencem somente à narrativa

audiovisual e, quando se tratar de personagens em comum, trataremos das semelhanças e diferenças entre o que nos foi apresentado no romance e no produto audiovisual.

#### **6.4.1 – A família nada serena de Lagoa Serena**

O primeiro personagem de destaque do Núcleo Lagoa Serena é o protagonista Tiago. Jovem rapaz bastante rude, que apresenta traços de negação ao modo de ver o mundo da sua família, principalmente em relação à escravidão de índios e negros. Está presente tanto no romance quanto na minissérie, tem como qualificação diferencial o bom caráter, o raciocínio ágil e a grande habilidade em manusear espadas, a arma mais usada na época.

Ocupa, ao lado de Cristina/Beatriz, o papel de destaque na narrativa, estando presente na maioria das cenas e tendo quase todas as demais histórias convergindo para ele, por isso a distribuição e autonomia diferenciais deste personagem o colocam na posição de ser um dos poucos que transitam bem nos demais núcleos, tomando decisões sobre outras pessoas e ajudando no desenrolar de demais tramas.

Podemos também qualificá-lo como um personagem redondo, pois sofre diversas transformações, como no momento em que nega sua esposa, descobre parentesco com Isabel, tem provações de fé entre outros. Tudo isso o faz mudar de opinião, de sentimentos, mas não de caráter, já que é por causa de sua boa índole que ele sofre por tudo o que ocorreu com Isabel e nega Cristina/Beatriz para que ela não sofra também, o que nos vale considerar este personagem como o mocinho da narrativa. Abaixo, verificamos como Dinah Silveira construiu algumas características físicas do personagem (Queiroz, 2004, p.66)

Junto do rio Tiago estava de pé, com o vento da madrugada a lhe bulir na barba, os cabelos compridos soprados por aquela aragem úmida e friorenta. Áspero, vestido de couro, com suas botas altas, ele ali estava olhando firmemente a barra do céu, onde a Rabudinha o espiava com seu olho dengoso, derretido, escorrendo luz sensual e vermelha.

Também encontramos passagens da construção da personalidade das habilidades do personagem (Queiroz, 2004, p.336):

Tiago lutava de todas as maneiras. [...] Parecia que sua mão também se havia tornado de ferro, que ele jamais abandonaria a espada, mesmo depois de morto. Era uma força viva e veloz. [...] Se conseguiu durante algum tempo, graças à leveza com que movia as duas armas, se defender dos homens de Bento Coutinho, não pôde, por mais tempo, impedir a passagem de Dom Braz, que o empurrou e foi, espumando de fúria, para perto de Bento Coutinho.

O Tiago da minissérie foi interpretado pelo ator Leonardo Brício, e nele encontramos traços semelhantes aos descritos no romance, já que a autora Maria Adelaide Amaral

construiu na adaptação as características físicas, psicológicas e as habilidades do personagem de uma forma muito coerente com o livro. Dentro das 6 características dos personagens analisadas neste trabalho e já trabalhadas para este personagem em questão, Tiago as manteve de maneira semelhante as apresentadas no romance, garantindo sua posição de protagonista e mocinho.



Figura 25 – Coletânea de cenas de Tiago Olinto.

Também se encaixa como protagonista e mocinha da história, fazendo par romântico com Tiago, a bela e encantadora Cristina/Beatriz. Essa personagem carrega em si os sonhos que uma donzela da Europa carregava no início do século XVII, principalmente a busca pelo príncipe encantado. É com esse objetivo e ilusão, que Cristina/Beatriz chega ao Brasil. O choque com a realidade lhe assusta, e os seus sonhos de moça do reino vão se desfazendo aos poucos durante a narrativa.

A descrição física da personagem no romance se dá de modo com que Cristina seja vista como uma moça bela, com pele morena e cabelos escuros. Já a Beatriz da minissérie, interpretada pela atriz Leandra Leal, é caracterizada com uma pele bastante alva e cabelos loiros, típica moça européia, aumentando ainda mais o contraste com as demais mulheres de São Paulo e Lagoa Serena. A respeito da caracterização física da personagem no romance, a autora descreve da seguinte forma (Queiroz, 2004, p.35-36):

Cristina era morena, de um moreno pálido, e jamais tivera a glória que é o sangue nas faces das mulheres loiras ou muito brancas. Teve uma curiosa impressão ao se ver enrubescida de sol, como se isso fosse um presente de Deus para que ela não chegasse com o seu ar de sempre, excessivamente severo, na cor das moças fechadas, bordadeiras e recatadas. Observava seus olhos, um pouco próximos do nariz, fendidos, apertados nos cantos, olhos sempre molhados, e que representavam demasia de vida e de calor de mocidade, num rosto de linhas retas e falta de sensualidade. A boca estava

rubra, sem que precisasse morder o lábio fino, como costumava fazer, quando saía de casa. [...] Na viagem, sua boca descorada adquirira um contorno diferente, porque sobressaía de seu rosto, com a cor que o sol lhe emprestara. Tão comum no tipo português, um leve buço sempre fora seu cuidado.

Já as imagens a seguir nos mostram como foi caracterizada a Beatriz da minissérie e os contrastes visíveis com a mesma personagem no romance.



Figura 26 – Coletânea de cenas de Beatriz.

Assim como acontece com Tiago, todas as tramas paralelas do romance convergem para Cristina. Já na minissérie, a personagem perde um pouco de destaque, dando lugar a outras mulheres com histórias próprias – Dona Ana, Basília, Rosália –, mas isso não a descaracteriza de ocupar o lugar de protagonista e mocinha da narrativa audiovisual. As qualificações diferenciais da personagem se mostram na sua perseverança, fé e flexibilidade para se adaptar ao meio. Tanto no romance quanto na minissérie Cristina/Beatriz está presente na maioria das cenas, intervindo em outras histórias, ajudando personagens, desvendando segredos, resolvendo problemas. Como podemos verificar na passagem abaixo, na qual Cristina é a única pessoa presente no momento em que, minutos antes de falecer, Margarida sente uma dor intensa (Queiroz, 2004, p.227)

Ia ela chegando ao córrego, quando ouviu um grito. Um grito agudo que cortou o ar. Seria o louro? Esperou um instante. Então ouviu o seu próprio nome gritado em desespero. Voltou correndo, entrou em casa de Margarida, e a encontrou sentada na cama, mas o corpo caído no travesseiro, crispada em dor terrível. – Cristina, não posso mais! Que dor!

Como exemplo da importância narrativa de Beatriz na minissérie, podemos destacar as diversas vezes que ajudou Dona Ana a se livrar de Dom Jerônimo, a sua amizade com Dona Antônia, os seus momentos de fé com Padre Miguel, e todas as vezes que intrometeu

nos assuntos particulares de Dom Braz, chegando até mesmo a enfrentar o patriarca.



Figura 27 – Da esquerda para direita, sentido horário: Beatriz em conversa com Dona Ana (cena 1); Beatriz e Dona Antônia (cena 2); Beatriz comunica ao tio que vai retornar ao reino (cena 3); Pe. Miguel celebra o casamento de Beatriz e Tiago (cena 4).

Cristina/Beatriz também pode ser classificada como personagem redonda, tanto no romance quanto na minissérie, pois sofre diversas transformações durante a narrativa. Mas a principal e mais relevante é a transformação de donzela do reino para mulher de Lagoa Serena, um processo no qual vai adquirindo força, determinação, eliminando sonhos, desprendendo de esperanças, se tornando enfim mais rude e adaptada ao meio.



Figura 28 – Da esquerda para direita, sentido horário: chegada de Beatriz ao Brasil e à Lagoa Serena (cenas 1 e 2); Beatriz junto as demais mulheres em Ribeirão Dourado (cena 3); Beatriz, no fim da narrativa, partindo com o marido para procurar ouro.

Formando a terceira vértice do triângulo amoroso principal d'*A Muralha*, temos Isabel. Mulher sofrida, órfã, e sempre tratada como homem em Lagoa Serena. Esse tratamento vem justamente pelo seu modo rude de se comportar e de suas idas ao sertão acompanhando Dom Braz. As suas características físicas são ressaltadas como uma mistura de homem e mulher, pelo seu jeito de se vestir, com roupas mal-cuidadas e armaduras, e também por não compartilhar das vaidades femininas. Podemos perceber esses traços da personagem no seguinte trecho (Queiroz, 2004, p.68)

Leonel olhou atentamente Isabel, naquela sua mistura de mulher e de homem. Os pés, sujos de pó, calçavam grosseiras sandálias. As mãos estavam cheias de terra, nas pontas das unhas. E no entanto o rosto de Isabel, com fiapos de cabelos arrebatados caindo pela testa era o de uma criança pálida e talvez doente.

Alessandra Negrini se encarregou de interpretar Isabel na minissérie, e neste produto ficcional a personagem ganha um pouco mais de destaque. É possível identificar traços conflituosos em relação aos seus sentimentos, mostrando de forma subjetiva que a personagem se fechou para o mundo porque o mundo se fechou primeiro pra ela. E conseguimos também perceber mais claramente os seus reais motivos em atormentar Tiago e Beatriz: ciúmes do amor de seu primo-irmão para a recém-chegada.

Outro ponto de destaque na história de Isabel na narrativa audiovisual é quando há a suspeitas e posteriormente a confirmação de que a moça é filha bastarda de Dom Braz, fruto do relacionamento do patriarca Olinto com a esposa do irmão. Esse fato só ocorre na minissérie, aumentando mais ainda a situação dramática da gravidez da personagem; já no romance, Isabel é só sobrinha de Dom Braz e prima de Tiago.

As características físicas, psicológicas e emocionais da personagem na minissérie se mantêm em relação às características explicitadas no romance. E, diferentemente de Cristina/Beatriz e Tiago, não podemos considerar Isabel como uma protagonista, mas sim como coadjuvante, pois está inserida em uma menor quantidade de cenas. Mas mantém sua relevância na narrativa, onde podemos a considerar como vilã, mesmo seus atos de vilania sendo passionais, diferentemente de Bento Coutinho e Dom Jerônimo, que analisaremos posteriormente. A personagem se encaixa nas características de um personagem plano, pois suas atitudes e personalidade não mudam ao longo da narrativa.