

2.

Literatura e outros meios

“Mas o talento está em fazer de assuntos velhos assuntos novos – ou pelas ideias ou pela forma.”
(Machado de Assis. “A Semana”, 26 de julho de 1896)

Por volta de 1870, adaptações de romances para o teatro não eram raras. Carlos Gomes, por exemplo, levou aos palcos *O Guarani*, de José de Alencar. Joaquim Manoel de Macedo adaptou seu famoso romance *A Moreninha* para o teatro, em 1877. Em 1878, *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, foi adaptado aos palcos, merecendo, inclusive, uma crítica de Machado de Assis¹, na qual o autor afirma que “em geral as obras geradas originalmente sob uma forma, dificilmente toleram outra” e que, apesar do insucesso da peça, “a obra original fica isenta do processo teatral”. Machado, portanto, não acreditava na capacidade de a literatura circular em outros meios por possuir qualidades específicas intransponíveis. Todavia, ainda no século XIX, compositores de óperas italianas adaptavam romances ou peças teatrais confiáveis, para que problemas econômicos e com a censura fossem evitados.

Com o aparecimento do cinema, a literatura logo passou a estar presente no novo meio. Entre 1915 e 1917, houve um aumento no número de produções cinematográficas brasileiras, principalmente na quantidade de adaptações feitas a partir de nossa literatura romântica, sendo o grande responsável pela popularização do gênero o italiano Vittorio Capellaro. A maior parte de tais adaptações era baseada em obras de José de Alencar: *O Guarani* (com duas versões), *Iracema*, *Ubirajara* e *A viúvinha*, além de tentativas frustradas de filmar *Lucíola* e *Senhora*, em 1916 e 1928, respectivamente. Em 1929 houve a filmagem de *Escrava Isaura*, a partir do romance homônimo de Bernardo Guimarães, que, posteriormente, se tornaria o grande sucesso mundial da teledramaturgia brasileira e seu primeiro grande produto de exportação.

Foi na década de 30 que a novela surgiu nas rádios norte-americanas como uma maneira encontrada pelas fábricas de sabonetes de prender a atenção do ouvinte. Nasce, então, a *soap opera* norte-americana. O Brasil dos 40 e 50 viveu o auge das novelas de rádio, chegando a existir uma emissora com vinte novelas diferentes, com capítulos diários, no ar. A primeira delas foi *Em Busca da Felicidade*, transmitida pela Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, em 1941. O maior sucesso dentre as rádionovelas foi *O*

¹ ASSIS, Machado. “Notas Semanais”, 1878. In: ____ Obra completa de Machado de Assis, vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. P. 388. Apud. GUIMARÃES, Hélio. In: PELLEGRINI, Tânia [et al]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. P. 93.

Direito de Nascer, de 1950, que permaneceu dois anos prendendo a atenção dos ouvintes. Ambas, assim como outras obras da dramaturgia radiofônica, eram originárias de Cuba e adaptadas por roteiristas brasileiros.

Assim como no rádio, a origem da novela brasileira encontra-se em Cuba, onde proliferou a trama com começo, meio e fim determinados, diferentemente da novela norte-americana que pode durar por décadas. No início, a maioria das telenovelas brasileiras eram transposições de rádonovelas e do rádio vinham seus atores. Adaptava-se, portanto, do rádio para a televisão.

A Gessy-Lever e a Colgate-Palmolive passaram a produzir novelas em Cuba e, posteriormente, para todo o continente americano. Isso vai atingir o Brasil em cheio, pois o País já era um “leitor” de folhetins desde os tempos de Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar (literatura para o povo, com o povo).²

A estrutura da novela une a narrativa folhetinesca com o espetáculo audiovisual e musical do melodrama, portanto, nos remete ao século XVIII, quando, na Europa pós Revolução Francesa, surge o melodrama, uma espécie de drama musicado com integração de música, imagem e palavra, que atendia às necessidades psicológicas de um público acostumado ao violento “espetáculo” da guilhotina.

Tendo como grande tema a luta entre o Bem e o Mal, no qual o primeiro sempre se consagrava vencedor, o melodrama torna-se uma forma fácil e rendosa de divertimento, pois, além de entreter o público, faz com que a esperança do triunfo da justiça esteja presente. Foi o melodrama o gênero que vinculou o pranto com a catarse da piedade e do medo, ou seja, as lágrimas eram como uma redenção, uma purificação, elas seriam capazes de “limpar” os erros. Tudo isto era mostrado nos palcos, através de uma exuberância cênica que atraía o público e propunha uma revolução audiovisual, na qual o texto era o menos importante, tendo, assim, um apelo direto aos sentidos. O público podia intervir livremente na ação melodramática, cujo caráter das personagens era muito bem definido e seguia as normas do gênero.

Dos palcos para os rodapés dos jornais, a temática do melodrama fez-se presente nos folhetins. Inicialmente, no começo do século XIX, na França, os rodapés dos jornais tinham como finalidade ocupar aquele espaço vazio com entretenimento. Ali, contavam-se piadas, charadas, histórias de monstros e crimes, receitas culinárias e críticas teatrais

² ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. 2ªed. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2004. P. 17.

e literárias. Foi somente a partir de 1836 que a ficção em fatias começou a aparecer naquele espaço reservado para quase tudo e foi na década de 1840 que o folhetim, sem deixar de lado o suspense e as redundâncias necessárias para o leitor não se perder na história, chegou ao seu ponto máximo. Os folhetins sofriam a interferência do público leitor, pois, dependendo do interesse, a história era encurtada ou esticada. No Brasil, o sucesso das histórias em fatias também foi estrondoso e muitos de nossos grandes escritores começaram sua carreira literária nos rodapés de jornais. Além disso, muitas dessas histórias contadas aos pedaços transformaram-se em romances populares.

O folhetim é um processo de escritura e de enunciação no campo de um meio de comunicação diferente do livro, pois, enquanto este possui uma estrutura fechada, aquele tem uma estrutura aberta. Assim, há uma maneira de escrever folhetim que convive com a periodicidade e a pressão salarial, respondendo a um modo de leitura que aproxima o escritor dos leitores capazes de interpelar aquele que escreve. A comunicação literária, portanto, é deslocada do livro para a imprensa, assim como é deslocado o lugar do autor e modificado seu modo de escrever, afinal, o jornal impõe um formato e exige o cumprimento de prazos, modificando o ritmo da escritura. O autor torna-se um assalariado, que tem sua criação reorientada e rearticulada pela mediação feita pelo mercado entre seu texto e ele próprio. Para alguns, a mediação corrompeu a escritura e o folhetim não pode ser considerado como literatura. Produto descartável, publicado semanalmente em jornais e folhetos, “o folhetim nunca chegará a ter o estatuto cultural do livro (...); sua materialidade não poderá ser exibida como expoente cultural”³. A presença da literatura nos jornais nos mostra, portanto, que o trânsito das narrativas em diferentes suportes não é novidade e que a relação entre literatura e outros meios é capaz de modificá-la, afinal, sob influência dos folhetins, a estrutura do romance foi mudada.

Se o folhetim modifica a forma de escrever, modifica também os modos de leitura. Sendo vendido nas ruas ou sendo entregue nas casas semanalmente, a maneira de ler o folhetim é controlada de acordo com o ritmo de entrega aos leitores. A própria materialidade do folhetim indica novas formas de leitura. Sua composição tipográfica, com letras grandes e espaços generosos, indicam que seus leitores ainda eram imersos na tradição oral e formavam um público leitor não-especializado. Além disso, a fragmentação da narrativa em episódios divididos em partes, capítulos e subcapítulos,

³ MARTÍN-BARBERO. Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. P. 182.

sendo estes as unidades de leitura que permitem dividir a leitura dos episódios em leituras sucessivas, mostra a necessidade de controlar e manter da curiosidade do leitor para que o capítulo seguinte seja vendido.

Cada episódio deve poder captar a atenção do leitor que, através dele, tem seu primeiro contato com a narrativa e deve ao mesmo tempo sustentar o interesse dos que já o vêm acompanhando há meses: deve surpreender continuamente, mas sem confundir o leitor. Cada entrega contém momentos que prendem a respiração, mas dentro de um clima de familiaridade com os personagens. O suspense introduz assim outro elemento de ruptura com o formato-romance, já que não terá um eixo, e sim vários, que mantém como narrativa instável, indefinível, interminável.⁴

Ora, Martín-Barbero, ao falar de folhetim, nos fala de algumas características dos produtos ficcionais televisivos, que também são narrações populares seriadas sustentadas na surpresa e na repetição. Entretanto, mais do que a estrutura dos folhetins, as telenovelas buscaram nos romances oitocentistas, muitos influenciados pela literatura folhetinesca, histórias para a construção de sua dramaturgia. Assim, a televisão buscou em fontes seguras e já experimentadas sua programação ficcional. Além de romances de autores consagrados, teatro e radionovelas foram essenciais para o surgimento das telenovelas também sendo adaptados para o novo meio que surgia.

Foi a partir de 1950 que as publicações Associadas começaram a anunciar que “o cinema em domicílio” estava para chegar ou, como disse Chateaubriand em seu discurso na primeira transmissão oficial, “a máquina de influir na opinião – uma máquina que dará asas à fantasia mais caprichosa e poderá juntar os grupos humanos mais afastados”⁵ entraria no ar. Tal transmissão quase não aconteceu devido a problemas nas câmeras e o grande nervosismo, todavia, os poucos aparelhos instalados em São Paulo apresentaram aos nascentes telespectadores nomes como Hebe Camargo, Walter Forster, Lima Duarte, Lolita Rodrigues e outros artistas do elenco dos Associados.

Durante a década de 50, a Rede Associadas dominou o campo das comunicações, sendo a Tupi detentora dos programas de maior sucesso: O “TV de Vanguarda”, um exemplo de programa capaz de levar prestígio a uma emissora. Ali, os espectadores assistiam a adaptações literárias baseadas em obras consagradas da literatura e do teatro

⁴ Idem. P. 188.

⁵ Apud. SIMÕES, Inima Ferreira.; COSTA, Alcir Henrique da.; KEHL, Maria Rita FUNARTE. **Um país no ar** : história da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986. P. 21.

mundiais, como Goethe, Dostoievski e Pirandello, além de adaptações de filmes de sucesso, como *E o Vento Levou...*. Usar a literatura, portanto, era uma forma de a televisão colocar-se em um lugar elevado na cultura, uma forma de validar sua importância não apenas como mais uma forma de entretenimento, mas como uma nova maneira de aproximação com os grandes nomes da literatura. Claro está que as adaptações de filmes de sucesso apontam para a intenção de atrair o público do cinema para a televisão, afinal, naqueles anos, o cinema era o grande entretenimento do público brasileiro. Entretanto, era o cinema norte-americano que estava presente na televisão e a maioria dos atores usados vinha do teatro e do rádio brasileiros, sintoma de que a TV Tupi queria afastar-se do gênero cinematográfico brasileiro de maior sucesso naqueles dias, ou seja, a chanchada.

Além do “TV de Vanguarda”, havia outros programas da TV Tupi, também presente no Rio de Janeiro a partir de 1951, que faziam grande sucesso e alimentavam-se de textos teatrais e literários já consagrados: “O Grande Teatro Tupi” (SP), “Teatro Clássico Muniz” (RJ) e “Sítio do Picapau Amarelo” (SP). Já havia, portanto, a presença da literatura lobatiana na televisão brasileira e tal presença se estenderia até os dias de hoje, com diferentes versões das histórias vividas pela boneca Emília e seus companheiros. Ao adaptar uma obra infantil consagrada, a televisão tenta abocanhar uma parcela de público importante para o futuro do meio e que é um forte consumidor, além de agradar aos pais que entendem que, através da adaptação, as crianças têm acesso a um clássico da literatura infantil brasileira.

As adaptações de obras literárias surgiram na televisão ainda em seu nascimento e lá permaneceram. Em abril de 1975 a Rede Globo celebrava os dez anos como líder de audiência e, para comemorar a data, lançou a novela *Gabriela*, adaptação do romance homônimo de Jorge Amado. O sucesso foi estrondoso e cenas da novela, como aquela em que a personagem título, interpretada por Sonia Braga, sobe em um telhado, são lembradas ainda hoje. No mesmo ano, Herval Rossano assumiu o horário das 18 horas da Rede Globo, que até já havia contado com programas de cunho pedagógico, desenhos e seriados americanos. Iniciam-se, então, requintadas produções de adaptações de clássicos literários. Romances como *Helena*, *Senhora*, *A Moreninha* foram transpostos para televisão e obtiveram grande sucesso junto ao público das 18 horas. Entretanto, o produto de maior sucesso em vendas no exterior, de autoria de Gilberto Braga, foi a novela *Escrava Isaura*, baseada no romance homônimo de Bernardo Guimarães, que estreou em outubro de 1977. A escolha dos romances adaptados

concentra-se, principalmente, naqueles que possuem narrativas lineares e enredos com elementos melodramáticos, capazes de trazerem crise e movimento à trama.

Foi na década de 1980 que surgiu um novo formato de contar histórias na televisão brasileira. Com o número limitado de capítulos, mas mantendo uma teia narrativa, a minissérie estreou em 1982, na Rede Globo, com *Lampião e Maria Bonita*, de Agnaldo Silva e Doc Comparato e dirigida por Paulo Afonso Grisoli e Luis Antonio Piá. A partir de então, as adaptações literárias trazem, ao lado de dramas regionais e históricos, um elemento novo para um público exigente. Diferentemente da telenovela, a minissérie não comporta modificações durante sua feitura, é uma obra acabada e pretende-se mais sofisticada. Havia também espaço para temas polêmicos serem tratados nas minisséries, como doenças terminais, feminismo e organizações criminosas, além das adaptações feitas a partir de obras de Nelson Rodrigues (“Meu destino é pecar”, em 1984), Erico Veríssimo (“O tempo e o vento,” em 1985), Guimarães Rosa (“Grande Sertão: Veredas”, em 1985) e Eça de Queiroz (“O Primo Basílio”, em 1988). Criava-se, assim, no horário das 22 horas, um formato que segue a narrativa seriada das telenovelas, mas que possui uma maior liberdade criativa e um melhor acabamento estético, por não ser tão influenciável pela reação do público e por contar com um tempo de produção maior para sua execução.

A divisão da programação televisiva, pensada desde seus primórdios, faz com que o telespectador, de antemão, identifique os gêneros dos programas exibidos. Os horários estabelecidos na grade de programação antecipam a estrutura daquilo que virá, fazendo com que a comunicação com espectador seja organizada e segura. O gênero identificado, portanto, estabiliza e garante a comunicabilidade dos produtos televisuais. Dentre tais gêneros, a minissérie, exibida após as 22 horas, aos poucos foi construindo uma linguagem própria que a diferencia dos demais programas seriados. Espera-se uma linguagem mais sofisticada e mais próxima da cinematográfica e que seja este um espaço de experimentação da linguagem televisiva, não possuindo, portanto, características idênticas às da telenovela.

O século XXI inicia-se com a forte presença da televisão por assinatura nos lares brasileiros. Em 2005, o canal HBO Brasil produziu, em parceria com a Conspiração Filmes, a série *Mandrake* feita exclusivamente para o meio e baseada no personagem homônimo criado por Rubem Fonseca na década de 60. Filmada em película, *Mandrake* teve seus roteiros escritos pelo cineasta José Henrique Fonseca, o músico e escritor Tony Belloto e Felipe Braga. Aproveitando da maior liberdade desfrutada pelos canais

de televisão por assinatura, a minissérie abordou um gênero até então pouco presente na televisão aberta brasileira: o policial. Além disso, a série aproximou-se da imagem cinematográfica ao ser totalmente rodada em película.

Por outro lado, vemos um crescimento na teledramaturgia da Rede Record, que decide investir mais agressivamente no gênero. O primeiro grande sucesso da emissora foi a retomada de *Escrava Isaura*, em 2004, depois de tentativas fracassadas de conquistar a audiência, apesar do grande aparato tecnológico com o qual contava. Em 2005, animada com o sucesso de *Escrava Isaura*, a Record investe em mais uma novela de época e une, em uma só história, três romances de José de Alencar: *Senhora, Lucíola e Diva*. Novela de Marçílio Moraes e Rosane Lima, com direção geral de Flávio Collatrelo, *Essas Mulheres* foi reprisada, a partir de 2006, no canal de TV a Cabo Foxlife, na tentativa de alcançar o público das televisões por assinatura. Novamente, os clássicos da literatura romântica brasileira servem de fonte para adaptações televisivas, mostrando que é este uma espécie de lugar seguro a ser recorrido pelos roteiristas da teledramaturgia brasileira.

Embora tenha sido criado em meados da década de 1990, foi por volta do ano 2000 que uma nova forma de entretenimento ganhou força: o DVD. Primeiramente feito para a distribuição de produtos cinematográficos, o DVD também absorveu produtos televisivos e, aos poucos, substituiu a velha fita VHS. Diferentemente de sua antecessora, o DVD proporciona uma nova maneira de assistir, pois, ao dividir as produções audiovisuais em capítulos organizados em um menu, faz com que o espectador conte com a possibilidade de escolher aquilo que deseja ver. Assim, a recepção da obra - cinematográfica, televisiva ou musical - é modificada à medida que o controle do que é visto está nas mãos do espectador. Isto significa que a recepção de uma obra em DVD em muito se difere da recepção de uma obra televisiva, afinal, além de um maior controle, o espectador tem acesso a um produto originalmente seriado transformado em uma narrativa contínua, sem interrupções e controle de horário. O novo suporte, com sua estrutura em capítulos e o controle de quem assiste, faz com que a atitude do receptor em muito se assemelhe à atitude de um leitor, pois ambos podem interromper a recepção e escolher o quê e quando querem ter acesso à obra, obviamente o livro é mais portátil do que o DVD, mesmo sendo este possível de ser utilizado em computadores portáteis.

Por outro lado, a garantia de ter a obra televisiva transposta para o DVD modifica a produção da mesma, aproximando ainda mais a linguagem televisiva da

cinematográfica, afinal, faz-se necessário que haja uma combinação dos elementos que caracterizam a descontinuidade da televisão com a futura forma contínua presente no DVD e característica do cinema. Assim, como obras fechadas e com um número reduzido de capítulos, minisséries e seriados presentes na programação da TV Globo vão, há alguns anos, rapidamente para as prateleiras de DVDs. Para alguns, *Capitu* foi realizada especificamente para ser lançada em DVD e não como um produto televisivo. Embora não seja nosso interesse um maior aprofundamento em tal discussão, essa ideia esclarece a especificidade da linguagem televisiva que faz com que suas características sejam reconhecíveis e que aquilo que de alguma maneira escapa de tal linguagem nos causa certa desconfiança. Assim afirma Luiz Fernando Carvalho: “(...) gostaria de insistir que *Capitu* e todas as outras realizações são um projeto de TV e para a TV, mas, simplesmente, uma outra TV.”⁶ Resta-nos saber que TV é essa.

Por enquanto, o importante é que a literatura trafega, há muito tempo, em diferentes meios. Jornal, teatro, rádio, televisão e cinema constantemente recorrem à literatura, constituindo um universo ficcional repleto de interseções entre diferentes campos da produção cultural. Adaptar uma obra literária é, portanto, hábito antigo que provavelmente perdurará por mais que existam modificações nos meios de comunicação.

⁶ CARVALHO, Luiz Fernando [Entrevista]. ALMEIDA, Carlos Helí de Luiz Fernando Carvalho: “Não corro atrás de elogios”. IN: **JB Online**, 06/12/2008. Acessado em 03/2010.

2.1

Afinal, o que é adaptação?

“Compor o Quixote em princípios do século XVIII era uma empreitada razoável, necessária, quem sabe fatal; em princípio do século XX, é quase impossível. Trezentos séculos não transcorreram em vão, carregados como foram de complexísimos fatos. Entre eles, para apenas mencionar um: o próprio Quixote.”
(Jorge Luis Borges. “Pierre Menard”)

Linda Seger, especialista em consultoria para produção de roteiros, escreveu uma espécie de guia para aqueles que desejam adaptar uma obra literária ou um acontecimento para o cinema. Intitulado *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. O livro é um prático guia de consulta para futuros roteiristas, além de nos trazer considerações importantes sobre adaptação. Partindo do princípio de que televisão e cinema são mídias que contam histórias, a autora afirma a importância das adaptações no cinema americano, tanto no que diz respeito às premiações quanto aos lucros advindos desse tipo de entretenimento. No entanto, Seger declara a dificuldade em garantir o êxito na transposição do meio escrito para o meio audiovisual, à medida que uma nova obra é criada em um meio bem diferente daquele da obra original, ou seja, o sucesso de um livro não garantiria o sucesso de sua adaptação audiovisual, é preciso que esta se torne comercialmente viável, agradando ao grande público.

Ser comercialmente viável, um produto atraente e, consequentemente, lucrativo demanda um esforço por parte do adaptador que deve sentir-se livre diante de um texto escrito. Para Linda, há somente um tipo de adaptação impossível: aquela em que não existe a licença criativa, pois não há adaptação sem modificações. A tradução de um romance em linguagem cinematográfica, portanto, é um processo pelo qual uma obra literária é utilizada como fonte e/ou suporte estrutural de uma outra obra. Assim, adaptar é um processo que pressupõe uma leitura, implicando um processo interpretativo de seu realizador, adaptar, portanto, é um re-criar, um transfigurar, segundo uma apropriação de sentido.

A adaptação é também um modo particular de concretização da obra literária, através de uma transposição intersemiótica, de modo que esta passagem de um sistema a outro implica um processo interpretativo e transformador. Interpretativo, pois aquele que adapta é, antes de tudo, um leitor. Transformador, afinal, adaptação está vinculada a um campo cultural distinto daquele campo da obra literária, a adaptação ultrapassa o processo de leitura, pois dá origem a um novo objeto. A adaptação, portanto, é um processo que faz emergir um modo particular de apreensão da realidade do romance, e,

ao mesmo tempo, constitui uma nova realidade, que mantém relações complexas com o texto original.

(...) por mais que a literatura possa constituir a origem de um outro processo criativo, aquilo que resulta dessa transposição intersemiótica é uma obra tornada independente e nova, “filha” da primeira, mas não subordinada a ela, isto é, que não renega a sua “paternidade”, mas antes a transforma num modo seu, próprio e único.⁷

Não renegar a “paternidade” significa que há uma relação de dialogismo intertextual entre a obra literária e sua tradução em linguagem cinematográfica ou televisiva, sendo inevitável o estabelecimento de algum tipo de relação entre os dois meios expressivos, afinal, um texto gera outro.

Existe, entretanto, alguma obra que não mantém algum tipo de relação com outra obra? Para as teorias da intertextualidade todo e qualquer texto possui relação com outros textos, ou seja, há a incorporação de textos preexistentes, um diálogo intertextual entre qualquer enunciado e todos os outros enunciados, formando uma interseção de superfícies textuais. Para Robert Stam⁸, o artista é um orquestrador de textos e discursos preexistentes que não se limitam a um único meio, mas que mantêm relações dialógicas com outros meios e artes, cruzando várias séries como música, literatura e pintura. Dessa forma, a intertextualidade relaciona o texto individual a outros sistemas de representação e o artista amplifica as mensagens que circulam em tais sistemas.

Robert Stam resgata a teoria de Gérard Genette para pensar a relação entre literatura e cinema. O termo transtextualidade proposto por Genette refere-se àquilo que coloca um texto em relação com outros textos. São cinco os tipos de transtextualidade entre os quais há a hipertextualidade que “diz respeito à relação entre um texto, a que Genette denomina “hipertexto”, e um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende.”⁹ Assim, as adaptações cinematográficas seriam, segundo Stam, hipertextos derivados de hipotextos transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização.

Nesse contexto teórico, as diferentes adaptações feitas a partir de uma mesma obra literária são leituras hipertextuais feitas a partir de um mesmo hipotexto, o que significa

⁷ BELLO, Maria do Rosário Lupi. **Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: o caso de *Amor de Perdição***. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação Para Ciência e Tecnologia, 2005. P. 175, 176.

⁸ STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: _____ **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirua. 2° ed, 2006.

⁹ Idem. P. 231.

que é possível dobrar-se sobre o texto primeiro e criar diferentes hipertextos. Entretanto, é importante salientar que o hipertexto não é apenas uma operação técnica feita a partir do hipotexto, pois aquele está ligado aos contextos histórico e social de seu realizador, além disso, é preciso levar em conta o meio em que é criado o hipertexto, ou seja, televisão ou cinema, pois há diferenças entre as duas linguagens. Na televisão há mais tempo disponível, possibilitando uma menor necessidade de comprimir o texto adaptado, entretanto, algumas vezes é preciso expandir tal texto e criar personagens e situações ausentes no hipotexto. Quando uma obra é adaptada para telenovela, por exemplo, muitas vezes faz-se necessária a criação de novos núcleos com histórias próprias, em outras ocasiões os finais são modificados para agradar ao público. Cada mídia possui suas próprias convenções de composição, o que não significa que tais convenções não possam deslizar entre elas.

Além da hipertextualidade, outro tipo de relação transtextual é a paratextualidade que diz respeito à relação entre a obra literária e as mensagens e comentários acessórios que cercam o texto, como prefácios, dedicatória, ilustrações, capa, etc. No cinema são os pôsteres, camisetas, comerciais de TV, brinquedos, ou seja, qualquer aspecto à margem do texto original. Além disso, com o surgimento do DVD, um filme pode ter como paratexto a sua própria feitura presente nos extras que podem explicar melhor o filme e, conseqüentemente, mudar a leitura inicial. Já na televisão os programas de entrevistas, as vinhetas promocionais e os DVDs originários de programas televisivos formam uma teia paratextual em torno do produto mesmo antes de sua estréia, criando uma expectativa sobre o que virá.

A teoria de Genette presente no texto de Robert Stam reforça a ideia da possibilidade de modificação de um texto-fonte e na criação de uma nova obra a partir de tais transformações. Afinal, a adaptação de um meio impresso para um meio performativo é uma revisitação a um texto anterior e não uma prisão que impossibilitaria a criação de um hipertexto, a adaptação é uma nova obra artística que vai além de seu hipotexto, mas, ao mesmo tempo, está ligada a ele.

Embora a transposição de um texto para outra mídia sempre signifique mudança e transformação, a adaptação só é entendida pelo espectador como tal se este tiver conhecimento da existência do texto-fonte. Para tanto, o adaptador dá pistas da ligação de sua obra com a obra anterior como frases do tipo: “a partir de”, “baseado em”, etc. Entretanto, é pelo título da obra audiovisual que o estatuto adaptativo é primeiramente sinalizado, pois o título nomeia uma unidade significativa. Quando o realizador escolhe

o mesmo título do texto literário, aproxima-se deste, enquanto o título diferente aumenta o grau de afastamento do hipotexto. O espectador, portanto, segue pistas para compreender o que virá e, caso conheça a obra original, colocará sobre a adaptação a responsabilidade de atender às suas expectativas como leitor. Segundo Walter Benjamin¹⁰, o leitor de romance é o mais solitário de todos os leitores e capaz de se apoderar daquilo que lê, transformando a matéria de sua leitura em coisa sua. Enquanto a experiência literária faz com que a corporalização seja feita através da imaginação do leitor, a narrativa audiovisual concretiza esta corporalização na tela, mas aquilo que a imaginação do leitor construiu muito dificilmente será transposto para a tela, afinal, aquelas imagens serão produto da imaginação de outra pessoa e necessitam de cuidados específicos para que sejam transportadas do campo imaginético para a “realidade” audiovisual.

Assim como a leitura, a escritura de um romance é, na maioria das vezes, uma ação solitária, uma construção de um mundo feita pelas mãos de um escritor. Adaptar, entretanto, é uma obra conjunta na qual estão presentes o roteirista, o diretor, os atores, editores e toda a equipe técnica. Todavia, leitura, escritura e adaptação estão inseridos em um contexto capaz de modificar a maneira como uma obra é concebida e recebida. Os filmes *Azyllo muito louco* (Nelson Pereira dos Santos, 1970) e *Quanto vale ou é por quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005), sendo o primeiro uma adaptação da novela *O Alienista* e o segundo inspirado no conto *Pai contra mãe*, são exemplos de adaptações que já no título se afastam de seus hipotextos e utilizam a literatura machadiana para fazer uma crítica às sociedades de suas respectivas épocas, bem como fez Machado de Assis ao escrever tais obras. Assim podemos perceber que as histórias não são imutáveis, mas podem ser contadas de diferentes maneiras, através de novas formas e em diferentes contextos sociais e históricos, ganhando novos sentidos ao longo do tempo.

Como nova obra, a adaptação não pode ser valorada a partir do critério de fidelidade à literatura, embora não queiramos apagar os laços significativos existentes nas relações intertextuais entre a obra adaptada e obra audiovisual. O equívoco está na ideia de que seria possível uma transposição literal, já que a transposição para outro tipo de mídia significa, inexoravelmente, mudança, pois são necessárias operações, como adição, subtração, deslocação, extensão, para que um texto literário seja recriado em

¹⁰ BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____ **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

uma mídia performativa. Literatura e audiovisual são campos de produção cultural distintos e é leviano não considerar tais diferenças. Além disso, estudar adaptações através de uma abordagem que se limite à questão da fidelidade nega a riqueza de um texto literário de suscitar diferentes interpretações e de ganhar novos sentidos com o passar do tempo.

Se o leitor toma o livro como coisa sua e cria, solitariamente, mundos literários, o adaptador, como leitor, também interpreta e recria visualmente, em forma de performance, esses mesmos mundos literários e preenche suas lacunas, afinal, “o texto literário é uma máquina preguiçosa que espera muita colaboração por parte do leitor”¹¹ e muito dificilmente tais lacunas serão preenchidas da mesma maneira por dois leitores do mesmo texto literário, que abarca uma multiplicidade de variantes aceitáveis.

Variantes aceitáveis, mas não infinitas. Segundo Umberto Eco¹², a coerência interna do texto domina os impulsos do leitor, pois qualquer interpretação feita de certa parte de um texto poderá ser aceita se for confirmada por outra parte do mesmo texto, e deverá ser rejeitada se contradisser. Assim, entre a intenção do autor e a intenção do intérprete existe a intenção do texto, que impõe limites para a interpretação. Isto não significa, entretanto, que o leitor não esteja apto a fazer certas escolhas interpretativas, mas sim que aquele que interpreta um texto não possui liberdade absoluta, pois a coerência textual aprova ou desaprova as escolhas do leitor. Entretanto, o limite imposto pelo texto não mutila a possibilidade de diferentes leituras de acordo com a modificação do contexto em que o leitor se encontra: afinal, o *Dom Quixote* de Cervantes não é o mesmo de Pierre Menard.

Entremeado do não-dito, de espaços brancos, que prevêm e necessitam da cooperação do leitor, o texto tem em seu mecanismo gerativo o destino interpretativo e estimula e regula a liberdade da interpretação. Como em um labirinto, o leitor escolhe caminhos construídos no texto, caminhos que se bifurcam dando origens a novos caminhos que são determinados pela arquitetura do labirinto, ou seja, as escolhas do leitor dependem da construção do texto.

Ao percorrer tal labirinto, o leitor traz consigo uma bagagem de saberes anteriores à leitura que influenciam suas escolhas, ou seja, o texto impõe decisões ao leitor que, mesmo inconscientemente, leva em consideração aquilo que carrega em sua bagagem. Assim, um mesmo leitor, muito provavelmente, não lerá da mesma maneira o mesmo

¹¹ ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. P. 34.

¹² _____. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

livro anos mais tarde, quando seu conhecimento de mundo será expandido ou apenas modificado. Uma nova interpretação de uma obra pode ser um fator que determine a mudança do caminho escolhido pelo leitor.

Segundo Hans Robert Jauss¹³, a relação entre obra literária e o leitor possui implicações estéticas e históricas. Na primeira, reside o fato de o leitor fazer a avaliação do valor estético de uma obra através da comparação com outras obras já lidas anteriormente, ou seja, é uma recepção primária na qual fazemos rememoração do nosso saber prévio como leitores. Já a manifestação da implicação histórica se dá na cadeia de recepções, isto é, na continuidade da compreensão dos primeiros leitores e o enriquecimento de tal compreensão de geração em geração, decidindo o significado histórico da obra e tornando visível sua compreensão estética. Há, portanto, um saber prévio na experiência literária, pois a obra literária não se apresenta como novidade absoluta, mas dá pistas, que despertam lembranças do já lido, para que seu público a receba de determinada maneira, ou seja, o leitor possui um sistema de referências construído em função das expectativas que resultam de conhecimentos prévios.

Entretanto, a nova obra literária pode ser capaz de manter uma distância estética que se opõe à expectativa de seu público inicial. Tal distância é experimentada, de início, com prazer ou estranhamento, mas poderá desaparecer para leitores posteriores, quando adentrar o horizonte da experiência estética de leitores futuros. Assim, a nova obra, surgida da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras nunca expressas, pode criar uma mudança no horizonte de expectativas. Jauss afirma que o caráter artístico de uma obra nem sempre é necessariamente perceptível de imediato, pois a oposição à expectativa do público inicial pode ser tão grande que se faz necessário um longo processo de recepção para que se alcance o que era inesperado e inacessível no horizonte inicial. Por isso, existe a possibilidade de o significado virtual de uma obra permanecer desconhecido até que uma atualização do horizonte permita a compreensão desta obra antiga, ou seja, uma nova forma literária pode reabrir o acesso a obras do passado.

Modificando o horizonte de expectativas, um texto modifica a maneira como outros textos são lidos, possibilitando novas escolhas no percurso labiríntico da leitura. Uma obra, portanto, se enriquece ao longo do tempo através das interpretações dadas,

¹³ JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

que não deixam os conhecimentos adquiridos e o contexto histórico do leitor excluídos do caminho da leitura. Pierre Menard e Miguel de Cervantes, embora tenham escrito textos “verbalmente idênticos”¹⁴, aquele não fez uma mera cópia do romance do segundo. Trezentos séculos transcorreram entre os dois romances, inúmeras leituras foram feitas do *Dom Quixote* de Cervantes, o horizonte de expectativas de um leitor do século XX, quando Menard escreveu seu romance, não é o mesmo daquele do século XVII. Assim, chegar a *Dom Quixote* através das experiências de Pierre Menard é percorrer um novo labirinto.

Sendo o adaptador, antes de tudo, um leitor da obra adaptada, ele percorre os caminhos do texto de acordo com suas escolhas, que são influenciadas por leituras anteriores, pelo contexto histórico e por escolhas pessoais. Entretanto, adaptar ultrapassa o processo de leitura, afinal, modificações no texto primeiro são necessárias para que este seja transposto para um meio audiovisual, ou seja, parte-se de um processo interpretativo que é ultrapassado para que outro objeto artístico seja criado e também comporte diferentes interpretações.

O filme *Memórias Póstumas* (André Klotzel, 2001), por exemplo, teve a difícil missão de traduzir para as telas um dos livros mais importantes e conhecidos da literatura brasileira. Um clássico de Machado de Assis que ainda é capaz de suscitar diversas interpretações e discussões a seu respeito.

No filme, algumas passagens do texto literário são suprimidas, como por exemplo, os trágicos finais das personagens femininas (com exceção de Nhá-loló e Virgília) e o episódio em que Brás Cubas encontra com o ex-escravo Prudêncio. O adaptador precisa fazer um recorte na obra original, isto é, fazer escolhas para que o filme siga uma determinada direção. A ausência desses episódios nos revela a intenção de manter um tom mais ameno, uma história mais leve para o espectador. A tônica do filme são os amores de Brás Cubas e, por este motivo, a história de vida de Dona Plácida não está presente, bem como Cotrim e Sabina, afinal, a narrativa fílmica precisa ser mais rápida e ágil do que a narrativa literária, e a ausência desses componentes citados não prejudica a história contada nas telas, mas antes colabora com a sua dinâmica.

Para Robert Stam, Klotzel não elimina as digressões do romance machadiano, mas “o único elemento importante que falta na adaptação de Klotzel é a perspicaz tendência política oculta no romance, e, especificamente sua crítica sutil à escravidão e à

¹⁴ BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P. 38.

sociedade escravocrata.”¹⁵ Entretanto, apesar de não ser o caminho escolhido pelo cineasta em questão, o espectador tem pequenos e discretos indícios da presença da escravidão na sociedade retratada pelo olhar de Brás Cubas. No filme, quando narrada a história da infância Brás, vemos o menino e escravo Prudêncio sendo usado pelo pequeno Cubas como cavalinho em suas brincadeiras, além disso, há a presença de outros escravos sempre como serviçais de seus então donos. A ausência do elemento escravocrata justifica-se na ausência da personagem Cotrim, cunhado de Cubas, que negocia seus escravos, mas que não faz parte da engrenagem principal escolhida pela adaptação, ou seja, os amores de Brás Cubas e principalmente sua história com Virgília. Stam vai mais além na questão da quase ausência da escravidão no filme de André Klotzel:

(...) o filme poderia ter usado um ator para representar o papel do autor Machado de Assis, que então apresentaria o autor/protagonista Brás Cubas. Um ator negro no papel de Machado teria modificado dramaticamente a dinâmica racial da história, chamando a atenção à lacuna existente entre o autor e o narrador, dando a toda a história um tom diferente e mais socialmente crítico. Mas talvez eu esteja pedindo demais e deveríamos nos contentar com o que o filme oferece: a adaptação bastante inteligente e cuidadosamente reflexiva de um clássico literário brilhante, porém pouco conhecido.¹⁶

Seria a sugestão de Robert Stam mais uma opção para a adaptação entre tantas suscitadas pelo romance, porém, Klotzel adapta as memórias de um autor ficcional, obviamente criado por Machado de Assis, que é ele próprio um retrato crítico da sociedade brasileira, como afirma Stam neste mesmo texto.

Sem a necessidade da rapidez presente na narrativa cinematográfica, a narrativa televisual conta com um tempo mais longo, entretanto, sendo um veículo que possui uma natureza seriada, a televisão necessita de situações dramáticas que se sustentem ao longo do período no qual a obra estará no ar, para que o espectador mantenha-se curioso e volte para assistir ao próximo capítulo. Além disso, a atitude do espectador em relação ao enunciado televisual costuma ser dispersiva, afinal, o ambiente em torno daquele que está diante da televisão concorre e solicita sua atenção frequentemente, fazendo com que a incorporação de intervalos comerciais organizem e garantam não apenas um momento de “respiração”, mas uma maneira de explorar ganchos de tensão que

¹⁵ Stam, Robert. O romance autoconsciente: de Henry Fielding a David Egaers. In: _____. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. P. 179.

¹⁶ Idem. P. 185.

despertam o interesse do espectador e o faça retornar no bloco seguinte, como o modelo explorado na técnica do folhetim.

Em 1975, o romance *Senhora* de José de Alencar serviu como fonte para a adaptação homônima escrita por Gilberto Braga e dirigida por Herval Rossano na Rede Globo. A telenovela de setenta e nove capítulos foi construída com a mesma estrutura do romance, sendo dividida em três partes, uma delas narrada em *flashback*, e contou com reproduções literais do romance alencariano.

A descrição de Aurélia Camargo feita pelo narrador do romance é transposta para a telenovela através do diálogo entre personagens, afinal suas características psicológicas não poderiam ser descritas pelas imagens. Assim, o espectador, já na primeira cena do primeiro capítulo, descobre que Aurélia é órfã, mora com uma parenta afastada, Firmina Mascarenhas, em Laranjeiras, é riquíssima, tem seu tio Lemos como tutor e surgiu na corte há pouco mais de um ano. Tais características são essenciais na construção da personagem principal da novela e já criam um mistério, fundamental neste gênero televisivo, em torno da protagonista.

Embora a trama principal do romance de Alencar esteja presente na adaptação televisiva, novos conflitos são introduzidos através da extensão de histórias paralelas que ganham mais importância na telenovela. A ampliação romance entre Adelaide e Torquato, por exemplo, está presente no texto-fonte, mas é reforçado como uma trama paralela à trama principal, desencadeando uma nova crise que será solucionada ao final da novela.

As escolhas feitas pelo adaptador, portanto, são inicialmente de cunho interpretativo, pois, enquanto leitor de uma determinada obra, ele percorre o labirinto do texto literário com toda a sua bagagem anterior. Todavia, adaptar algo em um meio audiovisual requer transformações que ultrapassam tal interpretação e uma nova obra é criada a partir de um texto existente. Mais uma vez, voltamos à questão da intertextualidade e na impossibilidade de existir uma obra que não dialogue com obras anteriores, de serem todos os criadores uma espécie de Pierre Menard.

As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem.¹⁷

¹⁷ STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: _____ **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirua. 2° ed, 2006. P. 234.

Como um processo que transforma textos anteriores, a adaptação é capaz de modificar a leitura de tais textos, ou seja, como uma nova leitura, lança luz sobre o objeto no qual se inspira e possibilita que o que antes era oculto se torne visível para leitores posteriores. Além disso, a adaptação, quando agrada, atrai para o texto-fonte novos leitores levados pela curiosidade de conhecer o texto literário que originou a obra audiovisual, gerando uma nova leitura que muito provavelmente será influenciada pelo modo performativo visto no meio audiovisual.

Diálogo, intertextualidade, recuperação e tradução, a adaptação, como processo e produto, não pode estar atrelada às amarras da fidelidade. Primeiro por ser um processo que requer a interpretação de um texto e segundo porque lidar com meios culturais distintos pressupõe transformação. Como nova obra, a própria adaptação é capaz de fazer emergir uma interpretação sobre si mesma, ou seja, há diferentes leituras da obra audiovisual, que assim como um texto literário, dependem daquele que a assiste.

Estando presente desde o nascimento do cinema, a adaptação permite que o prestígio de uma obra literária tenha a possibilidade de deslizar até os meios audiovisuais. Visto primeiramente como uma simples diversão para as massas, o cinema buscou na cultura livresca, logo em seus primeiros anos, a chancela necessária para atrair um público maior e diferenciado. Na televisão, a presença de adaptações, feitas principalmente a partir de clássicos da literatura brasileira, também possui o mesmo efeito de empréstimo da aura artística da obra de arte, mas tanto no cinema como na televisão adaptar clássicos pode ser mais do que a procura por prestígio.

No Brasil dos anos 70, surgiu o Plano Nacional de Cultura no qual o Estado Autoritário tornou-se mecenas de produtos culturais e artísticos que resgassem as raízes brasileiras, fazendo com que uma grande quantidade de adaptações de clássicos literários brasileiros surgisse no meio audiovisual, pois, para que os aspectos críticos da literatura não estivessem presentes, determinou-se que apenas poderiam ser adaptados romances de autores já mortos. Anos mais tarde, tal regra foi extinta e romances de autores, como Jorge Amado e Nelson Rodrigues, puderam ser adaptados. Dessa maneira, o Estado não apenas cooperava com o prestígio cultural da televisão e do cinema brasileiros, como supostamente evitava que questões polêmicas próprias daqueles anos fizessem-se presentes em tais meios. A adaptação, portanto, além de um processo de interpretação e posterior transformação da obra literária, carrega consigo o fantasma de seu hipotexto, pois, embora seja uma nova obra e não possa estar presa à

questão da fidelidade, possui um vínculo, explícito ou não, com seu texto-fonte e dele herda, a priori, a bagagem que o acompanha.

Se na década de 1960, como veremos mais adiante, houve uma reviravolta na interpretação de *Dom Casmurro*, é também no cinema que o romance aparecerá para o público brasileiro. Em 1967, Paulo Emílio Gomes e Lygia Fagundes Telles não reabriram o caso de Capitu, mas iniciaram a árdua tarefa de adaptar para o cinema o romance. Eram aqueles dias contaminados pela ditadura militar no Brasil quando Paulo César Saraceni pediu que a dupla escrevesse o roteiro da adaptação. A preocupação principal dos roteiristas era a de manter a neutralidade perante a narrativa enigmática.

Para não tomar partido, nos esgotamos nas conversas na fase das conversações. Era preciso, sim, nos limparmos completamente da paixão dos julgamentos para tentar um trabalho com equilíbrio. E isenção. Não éramos juízes, mas dois leitores-escritores com a tarefa de relatar (e dilatar) o tempo desse Bentinho ofuscado pelo ciúme.¹⁸

Lygia Fagundes, portanto, reforça a idéia do adaptador como um leitor, entretanto, um leitor que já pré-estabelece sua leitura de acordo com o rumo que seguirá sua adaptação. Assim, o filme *Capitu* deveria manter-se isento de qualquer julgamento e deixar para o espectador a decisão, caso a queira tomar. Para tanto, escolhas precisaram ser feitas para que a história contada coubesse no tempo de duração de um longa-metragem e tais escolhas deveriam manter a dúvida, construindo uma história coerente e comprometida com o não julgamento de seus protagonistas.

Passada no século XIX, a ação do longa-metragem concentra-se a partir do casamento de Bento e Capitu, mas mesclando cenas da infância dos dois, para que o percurso da história dos protagonistas seja compreendido. Entretanto, o que predomina como forma de explicação e descrição do passado são os diálogos e a voz de Santiago, narrando para os espectadores alguns pormenores que interessam para a construção da obra audiovisual.

Em 2003, outra adaptação do livro de Machado de Assis foi levada às telas de cinema com o longa-metragem *Dom*, de Moacyr Góes. Passado nos dias atuais, o filme conta a história de amor, nascida na infância, entre Bento e Ana. Apaixonado pela literatura machadiana, Bento apelida sua amada como Capitu, traçando um paralelo entre os olhos da personagem fictícia e sua namorada, além disso, devido à sua grande

¹⁸ TELLES, Lygia Fagundes. “Às vezes, novembro”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales e TELLES, Lygia Fagundes. **Capitu**. 2^o ed, São Paulo: Cosac Naify, 2008. P. 176.

admiração pelo romance *Dom Casmurro*, Bento recebe o pseudônimo de Dom. A história gira em torno do romance de Ana e Bento já adultos, tendo na moça a imagem de mulher forte e independente que não pensa em parar de trabalhar mesmo depois de tornar-se mãe do suposto filho de Bento. Para completar o triângulo amoroso, essencial para construir o paralelo com o texto-fonte, há Miguel, amigo de Bento dos dias de faculdade e figura sempre presente na vida do casal de protagonistas.

O romance de Machado de Assis é várias vezes citado durante o filme, inclusive de forma educativa, quando em um diálogo entre Miguel e sua assistente, ela afirma que leu o livro por obrigação na escola e só lembra que tratava da história de um homem traído, sendo rebatida por um revoltado Miguel que não entende como um dos melhores livros da literatura brasileira seja lembrado apenas por um fator insignificante. Há, segundo os extras do DVD originário do longa, uma preocupação por parte de Moacyr Góes e do diretor, Luiz Henrique Fonseca, de fazer um filme, para o público de 18 a 25 anos, que resgatasse a história de Dom Casmurro, para que o jovem brasileiro assistisse ao filme e quisesse ler/reler o livro e apaixonar-se pelo romance machadiano. Assim, optou-se por não fazer um filme de época, mas de trazer a história criada por Machado para os dias de hoje, inserindo a cultura jovem, como a banda Capital Inicial, em uma história do século XIX.

Embora a frase “Inspirado no romance de Machado de Assis” apareça nos créditos iniciais do filme, *Dom* é a adaptação do romance para a vida do protagonista do filme, que passa a comportar-se como Dom Casmurro e é dominado pelo ciúme e pela a incerteza de ser pai de Joaquim, filho de Ana, ou seja, sua obsessão pelo livro faz com que ele trace um paralelismo entre a obra machadiana e sua vida. Em comum com tal obra há apenas o nome do protagonista, pois não existem os outros personagens literários na obra fílmica, isto é, a história seria completamente diferente da história do livro de Machado, não fosse a obsessão de Bento por tal história.

Seria impossível, nos dias de hoje, que a dúvida quanto à paternidade fosse mantida, mas Dom recusa-se a saber o resultado do teste de DNA ao mesmo tempo em que a outra parte interessada, isto é, sua Capitu, sofre um acidente de carro e morre. Dessa forma Góes manteve para os telespectadores a dúvida sobre a traição ou não de Ana, mas sem que seja construída ao longo da obra cinematográfica uma história que justifique tal dúvida. O Bento de Moacyr Góes parece um machista influenciado pelo comportamento de seu homônimo literário, um paranóico que transfere para seu entorno

tudo aquilo que leu, transformando sua relação com Ana, Miguel e o menino Joaquim, na relação entre o Bento literário, Capitu, Escobar e Ezequiel.

Embora as duas obras cinematográficas baseadas no romance *Dom Casmurro* aqui tratadas tenham a preocupação com o não julgamento de Capitu, a questão da traição ou não é o assunto central de tais obras. Não há, portanto, nenhuma aproximação à maneira de contar de Machado de Assis, pois o ponto central dos dois filmes não é de que modo a história é narrada, suas nuances, sua construção, mas sim os acontecimentos que levam Bento a duvidar da fidelidade de Capitu. Assim, a crítica feita por Miguel a sua assistente, em *Dom*, sobre a traição ser o motivo pelo qual as pessoas se lembram do romance machadiano, perde força nos dois filmes, pois é justamente nesse motivo que se apóiam ambos. Logo, as escolhas dos adaptadores privilegiaram o enredo do livro.

As intenções do realizador, clarificadas em suas escolhas, possibilitam melhor compreensão dos caminhos escolhidos no labirinto literário e dão pistas da maior ou menor preocupação com a bagagem que acompanha o texto-fonte. Compreender os motivos que levam o adaptador a escolher determinada obra e sua visão do processo de adaptação torna-se essencial para o estudo de uma obra audiovisual específica. Assim, tentaremos entender, através de entrevistas e declarações, o modo como Luiz Fernando Carvalho enxerga a adaptação e sua relação com as obras literárias e audiovisuais.

2.2

Luiz Fernando Carvalho, televisão, cinema e literatura

“Estou sempre indo e voltando ao mesmo ponto, à literatura, porque ela está sempre me ensinando.”
(Luiz Fernando Carvalho)

Nascido no Rio de Janeiro, em 1960, Luiz Fernando Carvalho cursou alguns anos da faculdade Arquitetura, onde se interessou principalmente por História da Arte, mas logo resolveu trocar de curso e estudar Letras. Antes, porém, Carvalho já havia colaborado com jornais independentes e estagiado em uma equipe de cinema, fazendo com que a ideia de entrar para o curso de Letras lhe parecesse mais atrativa por imaginar que o ajudaria na possibilidade de escrever um texto ou roteiro.

Com a crise no cinema brasileiro, Luiz Fernando Carvalho, como tantos outros vindos da sétima arte, adentrou na televisão, no núcleo da Globo Usina, onde conheceu seu futuro parceiro Walter Carvalho. Ambos trabalharam juntos no primeiro curta-metragem de Luiz Fernando *A Espera*, inspirado em *Fragments de um Discurso Amoroso*, de Roland Barthes, enquanto ele trabalhava como assistente de direção de minisséries da Rede Globo. Tais minisséries foram *O Tempo e o Vento* e *Grande Sertão: Veredas*, ambas de 1985, sendo a primeira baseada em *O Continente*, de Erico Veríssimo e a segunda no texto homônimo de Guimarães Rosa. Foi em *Grande Sertão: Veredas* que Luiz Fernando Carvalho teve a oportunidade, dada pelo diretor Walter Avancini, de dirigir sozinho parte da obra televisiva.

Entretanto, a primeira obra dirigida por Carvalho foi em 1988, na TV Manchete. Escrita por Glória Perez, a novela *Carmem* foi baseada na ópera de Bizet, deslocando os personagens para o Rio de Janeiro contemporâneo como, por exemplo, através da transformação do toureiro Escamilho em um corredor de carros chamado Camilo. Anunciada como “A novela mais quente da TV”, *Carmem* foi o primeiro grande sucesso de Glória Perez na televisão brasileira.

La Perez sempre perseguiu o folhetim. Heroína de si mesma, guiada pelo espírito da coragem, alcançou o prêmio Emmy Internacional de melhor telenovela por seu mais recente rocambole, “Caminho das Índias”. Como todo folhetim, não cabe julgamento literário, vale apenas o sentir. De Alexandre Dumas a Nelson Rodrigues, todos, sem exceção, eram dotados de incongruências em suas ações, prolongamentos, repetições e inverossimilhanças elevadas à condição de verdade. Herdeira ao mesmo tempo das

linhagens clássica e contemporânea do gênero, Glória Perez segue provocando desprezos solenes e cativando espectadores inconfessos.¹⁹

O caminho de Luiz Fernando Carvalho pelos rocamboles televisivos prosseguiu através da direção da novela *Tieta*, de 1989, baseada em *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado; da minissérie *Riacho Doce*, de 1990, baseada na obra do escritor José Lins do Rego e a novela *Pedra sobre Pedra*, de 1992, todos da TV Globo. A relação de Carvalho com a adaptação de textos literários foi, portanto, estreitando-se ao longo de sua trajetória como diretor. Em 1991, porém, Carvalho dirigiu uma *Terça Nobre* (antigo *Caso Especial*), que embora não fizesse parte da grade permanente da Rede Globo, esteve no ar, entre idas e vindas e trocas de nomes, por mais de vinte anos. Com duração média de uma hora, cada episódio contava uma história desenvolvida e resolvida durante o programa, que não mantinha nenhuma relação com as histórias anteriores e aquelas que viriam posteriormente. Diversos diretores passaram pelo programa e Luiz Fernando Carvalho foi um deles ao dirigir, ao lado de Paulo Ubiratan, o episódio *Os homens querem paz*, escrito por Péricles Leal. A história passada no sertão nordestino contava a história do último sobrevivente do bando de Lampião e trazia um certo clima de faroeste brasileiro, com cenas impactantes de lutas.

Entretanto, o primeiro grande sucesso de Luiz Fernando Carvalho como diretor televisivo não se originou de uma adaptação de textos literários. Benedito Ruy Barbosa renovou a estética da telenovela quando, em 1990, estreou, na Rede Manchete, a novela *Pantanal*. Fugindo da narrativa rápida dos videoclipes, tão presente naqueles anos em nossa televisão, o autor optou por uma história contada em ritmo lento, na qual a natureza era também personagem. Em 1993, já na TV Globo, Benedito escreveu a novela *Renascer*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Mais uma vez, esteve presente uma linguagem que tentava desmassificar a produção televisiva, fazendo com que elementos cinematográficos fizessem-se presentes. Em *Renascer* fica clara a forte presença do diretor, ou seja, uma novela com forte tendência autoral por parte do diretor.

Não dirijo para a Globo, mas para quem assiste e para mim. Se a Globo gosta, me conserva lá. No início, houve algumas dúvidas quanto às novidades que *Renascer* propunha. Mas foram indagações normais de uma grande empresa produtora. Questionaram elenco, abordagem, fotografia... tive que provar que era possível

¹⁹ CARVALHO, Luiz Fernando. Caminhos da vida. IN: meioemensagem.com.br, 16/06/211. Acessado em 09/11.

realimentar a expectativa do público com um elenco novo, uma luz nova, um olhar novo.²⁰

A iluminação da novela, proposta pela direção-geral da mesma e feita pelo diretor de fotografia Walter Carvalho, tornou-se mais um componente na narração da história, mais um artifício essencial para marcar, de maneira poética, aquilo o que era contado. A presença do diretor como co-autor da telenovela também é percebida na própria construção de alguns personagens, como, por exemplo, Tião Galinha que passou a ser catador de caranguejo quando Luiz Fernando Carvalho lembrou-se das fotografias de Maurin Biliard e de poemas de João Cabral de Melo Neto. Assim, embora não seja uma adaptação de uma obra literária, Carvalho declaradamente dialoga, não apenas com a literatura, mas com outras obras artísticas, fazendo com que a intertextualidade esteja presente, enriquecendo o meio audiovisual.

Em 1994, Luiz Fernando Carvalho dirigiu sua primeira adaptação de uma obra do escritor Ariano Suassuna. Foi a partir de 1991 que a *Terça Nobre* passou a chamar-se *Brasil Especial* e começou a produzir programas baseados em grandes nomes da literatura brasileira. Em *Uma mulher vestida de sol*, Luiz Fernando Carvalho leva às telas o texto de Suassuna mantendo sua característica teatral, através de um cenário interno construído em um espaço único e do uso de elementos cênicos típicos do teatro, como bonecos que representam animais. As cores dominantes do programa e sua iluminação alaranjada contribuem para a localização da história no nordeste brasileiro, uma história que, apesar de trazer para a televisão um texto teatral, nada tem a ver com os teleteatros tão presentes nos primeiros anos da televisão brasileira. O mesmo aconteceu quando, em 1995, Luiz Fernando Carvalho levou *A farsa da boa preguiça*, também de Ariano Suassuna, para a televisão, no último *Brasil Especial* produzido pela TV Globo. Mais uma vez, não nos deparamos com um teatro filmado, mas com um programa que utiliza a câmera para guiar o olhar do espectador e transpõe o texto de Suassuna para um novo tipo de mídia.

A parceria de Benedito Ruy Barbosa com Luiz Fernando Carvalho rendeu não somente *Renascer*, mas também as telenovelas *O Rei do Gado*, de 1996, e *Esperança*, de 2002. Porém, em 1995, Luiz Fernando dirigiu uma nova versão do clássico *Irmãos*

²⁰CARVALHO, Luiz Fernando. TV Folha 04/04/1993. Apud. SOUZA, Maria Clara Jacob de. **Telenovela e representação social:** Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela *Renascer*. P. 216.

Coragem, cuja primeira versão é de 1970. Os chamados *remakes* de novelas consagradas revisitam obras que fizeram grande sucesso no passado, supostamente garantindo a audiência. Entretanto, ao mudar o contexto da obra original, ao trabalhar com diferentes atores, diretores e equipe técnica, e ao fazer uma nova leitura desta, o *remake* pode ser considerado um tipo de adaptação, à medida que dialoga com uma obra anterior e a desloca de seu contexto original, gerando uma nova obra.

Com a carreira estabelecida na teledramaturgia brasileira, Luiz Fernando Carvalho começou a sentir que estava se repetindo na televisão, sem conseguir renovar seu trabalho. Embora com bons índices de audiência, o diretor sentia que estava sempre copiando si mesmo. Foi durante a feitura de *O Rei do Gado*, especialmente na segunda fase da novela, que Carvalho começou a sentir-se incomodado com a mecanização de seu trabalho, gerando um desejo de autoconhecimento de rever o próprio trabalho.

(...) chegou um momento em que eu estava bastante insatisfeito com o resultado do meu trabalho na televisão. Fazia leituras para propor projetos que pudessem renovar minha relação com o veículo. Mas o que procurava, na verdade, era um texto que me colocasse contra a parede, que me respondesse coisas, que provocasse minha insatisfação com relação aos rumos da minha profissão; ou seja, algo que me fizesse jogar fora meia dúzia de regrinhas sobre como contar uma historinha, tateava por algo carregado de muita verdade. Não deu outra, dei de cara com Raduan.²¹

Assim, encantado com a narrativa de Raduan Nassar e decepcionado com as amarras da televisão e o achatamento da narrativa audiovisual, Luiz Fernando Carvalho inicia, em 1997, sua viagem no universo do livro *Lavoura Arcaica*. Viagem esta que o levou até o Líbano, ao lado de Raduan Nassar, para pesquisar a vida do povo local, sua rotina, sua relação com os animais, sua dança, enfim, os costumes daquele povo presente no texto que seria adaptado para o cinema. Tal viagem deu origem ao documentário *Que teus olhos sejam atendidos*, dirigido, roteirizado e editado, ao lado de Raquel Couto, pelo próprio Luiz Fernando. Naquele momento, segundo Carvalho, o filme já estava sendo elaborado, pois foi construído pelo diretor ao longo de sua leitura, “eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro”²². Assim, com as palavras transformadas em imagens a partir de uma leitura e, conseqüentemente, uma interpretação do texto de Raduan, Carvalho iniciou a construção de sua obra cinematográfica.

²¹ CARVALHO, Luiz Fernando. In: _____ **Sobre o filme *Lavoura Arcaica***. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. P. 34.

²² Idem. P. 35.

Em 1998, isolados em uma fazenda no interior de Minas Gerais, os atores, o diretor, o diretor de fotografia (Walter Carvalho) e alguns membros da equipe, iniciaram a elaboração do que seria o primeiro longa-metragem de Luiz Fernando Carvalho. Sem um roteiro escrito, os atores eram guiados pelas leituras feitas em grupo do romance de Nassar e eram eles próprios que escreviam os textos finais de seus personagens, posteriormente revisados por Luiz Fernando, ou seja, os atores, mais do que representar um personagem, foram co-autores, co-roteiristas do filme. Entretanto, não há nenhum diálogo no longa-metragem que não seja do texto de Raduan Nassar.

Ao permanecer o fluxo de consciência característico do texto-fonte, Luiz Fernando opta por uma narrativa fílmica em que o mundo interno dos personagens é trazido para o primeiro plano, não havendo, portanto, uma preocupação com a descrição visual do mundo externo que cercam tais personagens. O diretor fez questão de fugir de uma constituição de época didática, de utilizar a lente da câmera como o olho do narrador e de fazer com que a luz ilustre o claro e o escuro presentes nos sentimentos dos personagens. Dessa forma, Luiz Fernando Carvalho tenta traduzir para a linguagem cinematográfica aquilo que apreendeu de sua leitura particular do romance de Nassar, mas sem nunca fugir daquilo que estava no livro, que se tornou o objeto que acompanhou o diretor durante toda a feitura do filme, inclusive durante o árduo processo de montagem. Foi também enquanto montava o longa-metragem que Carvalho pôde contar com a ajuda do próprio Raduan nos momentos de dúvida.

Entretanto, a Luiz Fernando Carvalho não agrada a ideia de classificar seu filme como uma adaptação. O diretor recusa totalmente tal conceito e afirma que sempre agiu como se estivesse em diálogo com o texto-fonte.

Não acredito em adaptação, no sentido ortodoxo do termo, como injetar num romance novos personagens, palavras, tramas explicativas e paralelas ou mesmo desfechos que não existam. Sou completamente contra esse tipo de assassinato. Procuro entrar no livro como um leitor e extrair uma resposta criativa a essa leitura.²³

Carvalho, portanto, enxerga apenas um viés da adaptação, que não permite que aquele que adapta tenha total liberdade ao criar uma obra nova. Além disso, ao extrair uma resposta do livro, ao criar um diálogo com o texto-fonte, Luiz Fernando cria uma resposta entre tantas outras que uma leitura é capaz de gerar. A preocupação, entretanto,

²³ CARVALHO, Luiz Fernando [Entrevista]. In: Boulevard do Crepúsculo: cinema, quadrinhos e a vida como ela é (ou deveria ser). Disponível em: < <http://renatofelix.wordpress.com/2009/08/27/entrevistas-luiz-fernando-carvalho/> > Acessado em 08/2011.

em “respeitar” a linguagem literária cria uma forma audiovisual em que, muitas vezes, a palavra se iguala, em importância, às imagens, fazendo com que surja uma obra audiovisual literária, que foge de um naturalismo tão presente no cinema e na televisão e que rompe com o que Luiz Fernando Carvalho chama de “caligrafia hegemônica” da linguagem audiovisual.

Foi com esta preocupação com a palavra escrita que o diretor retornou a TV Globo para participar da minissérie *Os Maias*, de 2001, escrita por Maria Adelaide Amaral e baseada no romance homônimo de Eça de Queiroz. Com uma produção orçada em mais R\$ 10 milhões, a minissérie contava com uma rica construção de época e atores do primeiro escalão da emissora. Embora tenha o mesmo título que o romance em que se baseia, a adaptação televisiva utilizou personagens dos romances *A Relíquia* e *A Capital*, do mesmo autor. Entretanto, para a versão lançada em DVD, Luiz Fernando Carvalho alterou o formato da série, deixando apenas as partes que correspondiam ao romance que dá título a sua obra.

Entretanto, apesar de contar com uma produção bastante caprichada *Os Maias* não fez o sucesso esperado na televisão. Com baixos índices de audiência, não conseguiu atrair o público. Maria Adelaide Amaral seguiu fielmente o linguajar queiroziano, enquanto Carvalho respeitou e reproduziu o tempo lento do romance, em que cada objeto, cada diálogo constroem a saga da família. Assim, distanciando-se da rápida e naturalista narrativa televisual, a volta de Luiz Fernando Carvalho com diretor de televisão não agradou ao público acostumado com um outro tipo de narrativa característica do veículo. Todavia, para o diretor a televisão deve ser mais do que um simples entretenimento, pois Carvalho acredita que, devido ao seu alcance, a televisão deveria preocupar-se com a educação daqueles que consomem seus produtos.

(...) vejo com muita clareza esses dois lugares, o espaço do cinema e o espaço da televisão, e então sinto que se faz necessário aos artistas e aos especialistas que trabalham na televisão pensarem numa nova missão para a televisão. Esta nova missão estaria, no meu modo de sentir, diretamente ligada à educação, a uma reeducação a partir das imagens e dos conteúdos. Até agora, a grande comunicação de massa, bem como a mídia, outros meios de comunicação e o tal cinema americano, foram os grandes responsáveis por uma gigantesca operação de condicionamento do povo. É por tudo isso que vejo o espaço da televisão com responsabilidade, tanto que não faço muita coisa o tempo todo e quebro a cara pra cacete ali dentro, porque tento encontrar uma maneira mais pessoal de realizar dentro de um processo industrial.²⁴

²⁴ CARVALHO, Luiz Fernando [Entrevista]. In: WERNECK, Alexandre. **Luiz Fernando carvalho não está grávido**. Disponível em: www.contracampo.com.br. Acessado em 08/11.

A televisão possui um modo particular de contar histórias, existindo, portanto, aquilo que podemos chamar de narrativa televisual. Aspectos da linguagem da televisão compõem constantes que não se confundem com outros meios audiovisuais e que instauram modos de contar próprios deste meio. Segundo Martín-Barbero²⁵, a televisão assume e forja dois dispositivos: a simulação do contato, que é o mecanismo mediante ao qual a televisão especifica seu modo de comunicação que a organiza sobre a manutenção do contato; e a retórica do direito, um dispositivo que organiza o espaço da televisão sobre o eixo da proximidade e da magia de ver. A necessidade de identificação faz com que a televisão seja dependente dos regimes de oralidade, ou seja, a linguagem coloquial é a que predomina em um meio no qual as narrativas (ficcionais ou não) necessitam da identificação do sujeito que as acompanha para que a comunicação seja efetiva e o produto seja um sucesso.

Além disso, a televisão necessita da presença de temas familiares e agradáveis para seu público e talvez a relação incestuosa entre os irmãos de *Os Maias* e a certeza de um final infeliz não tenham agradado ao público televisivo, acostumado com a estrutura das narrativas televisuais que esperam que a estrutura de consolação²⁶ seja mantida, ou seja, que haja a solução dos conflitos e que a ordem seja estabelecida. Entretanto, não há possibilidade, e o espectador sabe disso, de haver uma resolução no romance proibido entre Carlos Eduardo e Maria Eduarda.

Como fato social cotidiano, a televisão é, para muitos, a única forma de entretenimento, cultura e informação. Usar a teledramaturgia para lançar novos olhares sobre aquele cotidiano e até promover campanhas sociais não é novidade, a autora Glória Perez, por exemplo, é conhecida por sua utilização do material televisivo como campanha e esclarecimento de questões sociais. Entretanto, Luiz Fernando Carvalho propõe uma nova forma de fazer televisão na qual o olhar do espectador, moldado por uma linguagem em que o realismo e a velocidade caminham juntos, precisa ser modificado para que novas formas de narrativas televisuais sejam apreendidas.

Ainda na década de 80, Luiz Fernando Carvalho encomendou ao dramaturgo Carlos Alberto Soffredini, pesquisador da cultura popular brasileira e fundador do Grupo de Teatro Mambembe, um texto baseado nos contos populares presentes em *Contos Tradicionais do Brasil*, de Luís Câmara Cascudo, e em *Contos Populares do*

²⁵ MARTÍN-BARBERO. Jesús. Op.cit

²⁶ ECO, Umberto. **O Super-homem de massa**: retórica e ideologia no romance popular. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Brasil, de Silvio Romero. Com a morte de Soffredini em 2001, Carvalho, ao decidir reestruturar a narrativa, chamou Luís Alberto de Abreu para reescrevê-la. Entretanto, apenas em 2005, ano de comemoração dos 40 anos da Rede Globo, *Hoje é dia de Maria* estreou como uma minissérie de oito capítulos.

As várias histórias populares que recheiam a minissérie são articuladas através da trajetória de Maria, assim unindo os vários fragmentos que dão origem ao todo da narrativa. Como o elo que conecta as histórias, Maria tem em seu caminho em busca das franjas do mar encontros com personagens possuidores de histórias próprias e tais histórias compõem a grande colcha de retalhos que é *Hoje é Dia de Maria*.

Embalada por canções populares, a menina caminha dentro de um cenário de 360 graus, antigo palco do Rock in Rio III, no qual um ciclorama pintado à mão pelo artista Clécio Regis e sua equipe circundava toda a cúpula e à medida que Maria mudava de paisagem ao longo de sua caminhada, o ciclorama era repintado. Ao trabalhar em um espaço que não é a realidade em si, Carvalho quis representar uma realidade emocional que propusesse um jogo de imaginação, um jogo lúdico no qual o telespectador retornaria à capacidade imaginativa da infância. Assim, além do cenário, os atores contracenam com bonecos que representam animais, colaborando para o exercício da imaginação proposto por Luiz Fernando Carvalho e aproximando a linguagem teatral da linguagem televisiva.

De minha parte continuo acreditando nesta espécie de contradição; a contradição entre o eletrodoméstico e a cultura, o emissor e o avanço de seus conteúdos necessários, melhor dizendo: educação pelos sentidos. Ou sigo por este caminho, ou, sinceramente, nada faz sentido.²⁷

Carvalho buscou levar para a minissérie a obra de Cândido Portinari e a as cirandas recriadas por Villa-Lobos, formando um caleidoscópio de referências culturais brasileiras que dialogaram dentro de uma mesma obra, na busca de Carvalho por uma televisão que não seja artisticamente limitadora e que resgate temas do Brasil.

A minissérie foi um sucesso, dando origem a uma continuação, *Hoje é Dia de Maria: Segunda Jornada*, que seguiu os moldes da primeira parte e introduziu personagens literários, como Dom Quixote, abasileirando-os. Houve modificações no cenário, afinal, a nova trajetória de Maria agora é em uma cidade, onde a menina

²⁷ CARVALHO, Luiz Fernando. Entrevista. In: <http://hojeediademaria.globo.com/Hojeediademaria/prosa.html> Acessado em 07/2011.

costura tramas que falam de consumismo, guerras e outros problemas da modernidade, através de uma linguagem que une circo, ópera e fábula.

Tal projeto de televisão no qual Luiz Fernando Carvalho imbuíu-se em realizar gerou o Projeto Quadrante que tem como objetivo mostrar, através da adaptação de obras literárias nacionais, a diversidade cultural brasileira. Todavia, mais do que encenar tal diversidade, o Quadrante busca descentralizar os processos artístico e de produção ao filmar na região da obra adaptada, contando com a participação de elenco e mão-de-obra locais, proporcionando a formação de novos profissionais. “Se eu tivesse que resumir esse projeto em uma palavra diria: encontros.”²⁸

O primeiro encontro de Luiz Fernando Carvalho deu-se a partir da obra de Ariano Suassuna *O romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, que serviu como fonte da minissérie *A Pedra do Reino*, em 2007, na Rede Globo. Tendo em mãos um livro com mais de 700 páginas, adaptar a obra de Suassuna para uma série de cinco episódios com 40 minutos de duração foi um desafio. Assim, os autores Luiz Fernando Carvalho, Luis Alberto Abreu e Bráulio Tavares foram obrigados a selecionar e adequar ao meio audiovisual cenas e episódios que contivessem maior impacto visual, mas com a preocupação de não ferir a integridade do romance, não excluindo as reflexões contidas no texto-fonte, respeitando a densidade dos personagens e a força da palavra escrita por Suassuna. Além disso, fez-se necessário o estabelecimento de uma história principal, que fosse cercada por tudo aquilo que a ela diz respeito, ou seja, tudo o que contribui para o entendimento de tal história, mas sem perder o fantástico presente no serão representado por Suassuna.

Gravada em Taperoá, no sertão da Paraíba, a minissérie contou com a participação das pessoas que por lá moram, seguindo a proposta de Luiz Fernando Carvalho de expandir e descentralizar sua produção. Artesãos, costureiras e figurantes, além disso, Carvalho fez questão que os atores fossem nordestinos.

Impossível (eu diria) de ser alcançada por um ator que não tenha a vivência do território sertanejo – suas coordenadas éticas e estéticas (moral, geografia, clima, música, dança, canto...) ²⁹

Na realização de *A Pedra do Reino* houve uma forte preocupação em fazer uma aproximação com o Movimento Armorial liderado por Ariano Suassuna, que visava a ligação das artes com a cultura nordestina, como o Cordel e as artes e espetáculos

²⁸ Idem. In: quadrante.globo.com. Acessado em 06/2011.

²⁹ Idem.

populares relacionados ao Romance Popular Nordestino. Assim, a presença de nordestinos nas filmagens e na elaboração da minissérie fortaleceria, segundo Carvalho, os laços com a cultura no lugar.

Negando o óbvio da narrativa televisual, na qual a linearidade predomina, *A Pedra do Reino* mistura tempos diferentes para que a história de Quaderna seja contada por um personagem que não existe no texto-fonte: o próprio Quaderna, só que mais velho e com ares quixotescos, em homenagem a Ariano Suassuna, grande admirador de Miguel de Cervantes. Mais uma vez, bonecos e fantoches foram utilizados no lugar de animais, fortalecendo a atmosfera fabulesca.

Como um quebra-cabeça no qual as peças vão se encaixando ao longo da narrativa, a minissérie mostrou um primeiro capítulo completamente fora do usual na teledramaturgia. A estreia trouxe longos monólogos de personagens, cenas e tempos misturados, possivelmente causando uma certa confusão para o telespectador e não o atraindo para o próximo capítulo. A minissérie não agradou ao público, a busca por uma nova linguagem na televisão fracassou em termos de audiência. Assim, a primeira produção do Projeto Quadrante não obteve o êxito esperado.

Entretanto, mais do que aproximar-se da cultura brasileira, o Quadrante tem como objetivo fazer tal aproximação através da adaptação de obras literárias para, assim, levar a chamada cultura erudita para aqueles que a ela não têm acesso.

Procuro um diálogo entre os que sabem e os que não sabem; um diálogo simples, sóbrio e fraterno, no qual aquilo que para o homem de cultura média é adquirido e seguro torne-se também patrimônio para o homem mais comum, pobre, e que, em relação a tantas questões, encontra-se ainda abandonado.³⁰

Sempre pensando na abrangência da televisão, Luiz Fernando Carvalho acredita que o veículo possui uma responsabilidade cultural que pode ser conciliada com a comunicação e, através de adaptações de obras literárias, Carvalho busca expandir o conhecimento e aproximar os telespectadores do universo literário. A educação, portanto, deveria ser, segundo Luiz Fernando, uma das principais preocupações de um veículo capaz de atingir tantas pessoas.

Com esta ideia em mente, o Projeto Quadrante levou à televisão sua adaptação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Embora a literatura de Ariano Suassuna

³⁰ Idem.

tenha uma rica fortuna crítica, suas obras são comumente adaptadas para a televisão e, em sua maioria, tais adaptações alcançam grande sucesso. Machado de Assis, entretanto, está no domínio da tradição literária, tornou-se um mito e suas obras objetos de devoção. Dessa forma, o risco de deslocar o texto machadiano do domínio da tradição e o introduzir em um veículo de massa está não apenas na pré-rejeição daqueles que encaram a obra de Machado como algo inatingível e, portanto, erudito em demorado; mas encontramos tal risco também naqueles que, ao enxergarem Machado como um mito, não acreditam que seja possível uma obra considerada tão magnífica estar presente em um veículo de massa. No primeiro caso, há um preconceito contra o romance de Machado de Assis e no segundo, o preconceito encontra-se contra a televisão.

O que faz com que a literatura seja literatura, com que a linguagem escrita em um livro seja literatura, é uma espécie de ritual prévio que traça o espaço da consagração das palavras.³¹

O objetivo de Luiz Fernando Carvalho ao levar *Dom Casmurro* para a televisão foi, retirando a literatura deste lugar ritualístico, atingir, como propõe o Projeto Quadrante, aquela parte da população que não tem, por motivos sociais, educacionais ou por uma idéia pré-concebida, conhecimento do texto machadiano, principalmente a parcela mais jovem da população.

Bem, eu percebo uma dificuldade dos jovens leitores de hoje, acho que o Machado é muito mal ministrado na sua primeira leitura, nas escolas principalmente quando passam *Dom Casmurro* para um menino de 16, 15, 14, sei lá. De uma certa forma, eu também pensei um pouco nisso quando estava gravando. Pensei na abrangência do veículo e a necessidade de se desfazer esse tal preconceito que aquele jovem de 15 anos, que escuta rock-and-roll, tem sobre a leitura de Machado.³²

Para Carvalho, compreender adaptação como continuação da obra de um escritor faz com que seja possível a libertação do texto de “suas leituras castradoras que o aprisionam no século XIX”³³, ou seja, ele acredita que através do diálogo com a obra machadiana é possível reinventá-la no século XXI, atraindo novos leitores e admiradores. Assim, a adaptação permite, como falamos no capítulo anterior, que seja lançada uma nova luz sobre o hipotexto e, quem sabe, atingir novos leitores.

³¹ Idem.

³² CARVALHO, Luiz Fernando. Depoimento de Luiz Fernando Carvalho. In: DINIZ, Julio (org.)

Machado de Assis (1908-2008). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008. p. 83.

³³ Idem.

Como o diretor colocou em prática a ideia de atingir os jovens, nós veremos detalhadamente mais adiante. Agora importa-nos situar a minissérie *Capitu* dentro do Projeto Quadrante que está inserido em uma ideia de Carvalho na qual a televisão deve ser utilizada como veículo de educação e, através da literatura, ajudar a democratizar o conhecimento e entender as diversas facetas culturais do país.

Ao percorremos a carreira de Luiz Fernando Carvalho nos meios audiovisuais e sua constante aproximação com a literatura, percebemos claramente a preocupação em fugir das amarras estabelecidas para os meios, mais precisamente para a televisão. Ao lutar contra a linguagem televisiva, que o diretor acredita ser padronizada, e ao defender a ideia de que a televisão deve aproveitar-se de seu alcance e ser uma forma de educação não apenas intelectual, mas também dos sentidos, Luiz Fernando Carvalho propõe uma nova forma de fazer teledramaturgia que nem sempre está atrelada ao sucesso comercial e, ao mesmo tempo, busca não literatura não somente seu prestígio, mas sua capacidade de expansão do conhecimento e do imaginários dos espectadores.

Estou em busca de uma dramaturgia que, por tudo e por todos, precisa se reoxigenar, encontrando assim novas formas de narrar e novos universos.

Estou em busca de visões. E os livros, cada um a seu modo, desdobram um imaginário, um mundo, uma cartografia da alma daqueles lugares, daqueles personagens e, principalmente, daquele escritor. Enfim, revelam uma linguagem. Coisa rara hoje em dia.
³⁴

Resta-nos tentar compreender como Luiz Fernando Carvalho reoxigenou a dramaturgia a partir da visão e do imaginário de Machado de Assis.

³⁴ CARVALHO, Luiz Fernando. In: quadrante.globo.com. Acessado em 06/2011.