

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUISTICA

**O TELEITOR EM O AUTO DA COMPADECIDA
E EM CIDADE DE DEUS**

ROSÁLIA DE OLIVEIRA FIGUEIRÊDO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras e
Linguística da UFPE para a obtenção de grau de Mestre em Teoria da Literatura.

ORIENTADORA: PROF^a DR^a. MARIA DO CARMO SIQUEIRA NINO

Recife/dezembro/2003

BANCA EXAMINADORA

MARIA DO CARMO NINO

SÉBASTIEN JOACHIM

MARCO BONETTI

Dedicatória:

Aos teleitores e a todos que encontraram na arte a saída para um universo inabalável, construído de coisas grandes como a sabedoria.

Aos que vêm na mídia não simplesmente um antro de alienação, mas uma possibilidade de divulgação da arte literária.

Em especial, a minha irmã Rosamaria pelo apoio ofertado desde a idéia embrionária até o derradeiro ponto final.

Agradecimento:

A presença amiga dos que me acompanharam quer seja no plano físico ou extrafísico.

Ao apoio de minha orientadora Maria do Carmo Nino, que me conduziu com toda a leveza, tão comum aos amantes da arte.

Aos professores do departamento de comunicação, Marco Bonetti e Ângela Prysthon pelas dicas iniciais.

Ao professor Sebastien Joachim que dentro de seu habitat veloz abriu espaço para a apreciação de minha dissertação.

À professora Nely Carvalho pela disposição e entusiasmo pela comunicação.

A todos os professores do mestrado que entre uma teoria e outra me incitaram a criação de idéias.

As lembranças e ao auxílio dos colegas de mestrado que ao navegarem nos sites ou na vida, sempre me indicavam assuntos e livros pertinentes a minha pesquisa.

Obrigada!

RESUMO

A dissertação **O Teleitor em o Auto da Compadecida e em Cidade de Deus** tem caráter intersemiótico, explorando o diálogo entre a literatura e as imagens midiáticas da televisão e do cinema, através de duas obras literárias adaptadas para esses meios tecnológicos: *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Ambas transposições de grande recepção junto ao público.

Criamos a expressão teleitor com o intuito de localizar um novo sujeito, ou seja, é o nosso teleitor aquele que depois de ver um filme ou outro tipo de adaptação literária transpostas para as telas da televisão ou do cinema, sente a necessidade de ir em busca do livro que serviu de base para a produção e que foi a fonte primeira para a criação artística.

Desta forma, estabeleceremos ao longo do trabalho, caminhos que nos levarão comprovação desta assertiva. O que nos interessa é justamente ir em busca da constatação do crescente número de teleitores, o que cria um novo campo de conhecimento distinto daquele que se prende à análise das perdas e os ganhos que acontecem com uma dada obra literária após sua releitura pelos meios de comunicação.

ABSTRAT

The dissertation *The Teleitor on the Auto da Compadecida and City of God* have the feature intersemiotic exploring the dialog between the literature and mediatic images from television and from cinema through both literary works adapted to those means technologies: *O Auto da Compadecida*, by Ariano Suassuna and *City of God*, by Paulo Lins. Both transpositions of great receptions by the audience.

We created the expression *Teleitor* with the idea of locating a new reader, he is our teleitor who after watching a film or other kind of literary adaptation transposed to the screen of the television or of the cinema, he feels the necessity to go reading the book in that the production was based on and that it was the font first for artistic creation.

Herery, we will be establishing through the work, ways that will take us to the comproation of this assertive. Our interest is fairly try to comprovate the increase number of teleitores. We created a new area of knowledge different from that tied to the analyze o losses and earnings that happened with literary work after its rereading by the mass media.

“Quando esses aparelhos forem entregues ao público, quando puderem fotografar seres que lhes são caros, não mais em sua forma imóvel, mas em seu movimento, em sua ação, em seus gestos familiares, com a palavra nos lábios; a morte deixará de ser absoluta.”

(Palavras de um jornalista em reação a invenção do cinema, declaradas no *La Poste*, em 30 de dezembro de 1895.)*

* Declaração contida no livro *Cinema, Invenção do Século*, 1988. p.17.

SUMÁRIO

Introdução	01
Primeira Parte – O papel do teleitor e a da intersemiose na literatura	
Capítulo 1 <i>O Teleitor lê a imagem que olha.</i>	09
1. Uma leitura em movimento.....	15
1.1 O teleitor: mediador entra a imagem e a palavra.....	16
1.2 E o verbo se fez imagem	19
2. O universo de um sujeito chamado teleitor.....	22
2.1 O teleitor do cinema e o da televisão.....	25
2.2 A literatura vista de olhos imagéticos.....	29
Capítulo 2 <i>Literatura e Imagem: um diálogo intersemiótico</i>	32
1. A literatura vista nas telas.....	38
2. As multidireções e conexões literárias.....	42
3. Uma questão de fidelidade.....	47
Segunda Parte - A representação imagética e gênero do discurso	
Capítulo 1 <i>Auto da Compadecida e Cidade de Deus: A Imagem da Metáfora na Representação Mimética</i>	50
1. O mito da metáfora na caverna mimética.....	56
2. A página , o livro, a representação imagética	60
2.1 A imagem da compadecida: da página à tela.....	62
2.1.1primeiro vieram as letras.....	63
2.1.2depois as imagens.....	65
2.2 A concretude do Cidade de Deus.....	69
2.2.1 Do livro ao filme.....do filme ao livro.....	73
2.2.2 Cidade de Deus na Cidade dos Homens.....	74
Capítulo 2 <i>Gênero do discurso: confronto e aproximações entre o Auto e a Cidade</i>	76
1. A carnavalização no Auto da Compadecida	82
1.1 O riso e a violência como mitos do real e do ficcional.....	85
1.2 A movimentação musical entre os gêneros.....	87
2. Confluências entre a Cidade e o Auto.....	91
2.1 Relação com a morte.....	93
2.2 Um clique.....uma imagem.....	96
Conclusão.....	100
Bibliografia.....	106

INTRODUÇÃO

Embora as manifestações de arte estejam para determinados grupos sociais relegada a planos secundários, destacamos uma, cuja desmedida confluência tem incomensurável alcance junto a outras intermináveis expressões artísticas. Estamos nos referindo à Literatura, ela que anela com outras artes, fazendo jorrar desse imbricamento, frutos combatíveis e aceitos por uma sociedade de “ciências” exatas.

A literatura concretizou seu conúbio com a imagem através de tecnologias como o cinema e a televisão. E se olharmos para trás, embalados pelos embalsamar cronológico, teremos que lhes render cumprimento e respeito, pois o nosso cinema tributa há pouco mais de cem anos, nossa televisão abarca um pouco mais de cinquenta, enquanto que a literatura preludia ao princípio da civilização, pois ela já adquiriu através da casta da antigüidade, o direito de ser vitalícia.

Destacamos que Aristóteles observou no início de sua Poética, a inexistência de um termo que pudesse designar os diálogos socráticos e mesmo os textos em prosa e verso. Assim, surgia o nome literatura no início do século XIX e antes deste contérmino, toda inscrição, toda escritura ou conhecimento das letras recebia o nome de literatura. Desta feita, a literatura adquire um sentido de amplitude, a ela foi designado tudo aquilo que era impresso, ou seja, todos os livros que uma biblioteca continha. Esta qualificação dava à literatura uma noção clássica de belas artes, que era a inclusão de tudo que a retórica e a poética podiam produzir, não apenas a ficção, mas também a história, a filosofia e a ciência.

A literatura ocidental, na acepção moderna, aparece no século XIX, como declínio do tradicional sistema de gêneros poéticos, perpetuado desde Aristóteles. Até então, a literatura, no sentido estrito era o verso. Mas o deslocamento medular ocorreu ao longo do século XIX, pois foi neste momento que os dois grandes gêneros: o da narração e do drama, abandonavam cada vez mais o verso para adotar a prosa. Neste ínterim, a literatura amplia horizontes e passa a acolher para si um manancial representativo através do romance, do teatro e da poesia, retornando à tríade pós-aristotélica dos gêneros épico, dramático e lírico. Mesmo tendo adquirido um sentido de modernidade com a afirmação do romance, do teatro e da poesia, a produção literária se coloca como uma aliada

inseparável do romantismo, que granjeava da relatividade histórica do bom gosto, em oposição à doutrina clássica da eternidade e da universalidade do cânone estético.

Foi no século XX que a literatura inicia a recuperação do que havia deixado, e segue rumo em busca da reconquista do paraíso perdido como uma parte dos territórios desgarrados, pois ao lado do romance, do drama e da poesia lírica, o poema em prosa ganhou seu título de nobreza, e a autobiografia e o relato de viagem foram reabilitados. Confluindo-se e gerando novos formatos literários sob a denominação de paraliteratura, os livros para crianças, o romance policial, a história em quadrinhos foram assimilados, e a literatura reafirma-se como co-participante da própria evolução social quer utilize recursos mais próximos do real ou do ficcional.

A produção literária vem ao longo dos anos reforçando sua inerente função de testemunha de momentos históricos, papel a ela inauferível, além de ter atentos olhos voltados para o mundo, e a cada disseminação do tempo, ela ganha velocidade e dialoga com outras artes de caráter tecnológico. Lembramos aqui o Movimento da Poesia Concreta e o do Poema-Processo em que seus representantes, os poetas concretos, se utilizavam de espaços extraverbais para concretizar a palavra e dar a ela movimento. A literatura por sua vez se movimenta pelas vias imagéticas materializadas e concretizadas nas telas do cinema e da televisão.

Dentro deste contexto em que a velocidade atinge a palavra, instrumento da arte literária, recorreremos aos novos livros-roteiro que podem ser frutos ou não de uma pós adaptação literária. Os livros-roteiro são edições literárias com linguagem de cinema, são verdadeiros roteiros de filmes, com marcação própria da arte cinematográfica e estão prontos para serem levados à materialidade filmica, diríamos que eles têm feições de uma peça de teatro. O leitor deste tipo de livro não precisa transcender em criatividade para realizar uma adaptação literária essencialmente narrativa, ele não dispõe de muitos recursos elucubrativos que uma leitura “tradicional” requer e incita, ele tem tudo pronto, é só ter a “câmara mão.” Este tipo de livro pode surgir após uma adaptação de uma dada obra literária já existente, como foi o caso do livro-roteiro *Cidade de Deus*, que foi lançado na iminência da adaptação do livro de Paulo Lins para o cinema, ou podem aparecer funcionando como um facilitador, com os olhos voltados para o mercado audiovisual. Voltaremos a este assunto posteriormente. Queremos no momento apenas

demonstrar que a literatura dialoga com a velocidade moderna e estabelece com a criação artística uma co-produção sem perder a sua essência divina

“Às vésperas do século XXI, a literatura é novamente quase tão liberal quanto às belas-letras antes da profissionalização da sociedade. [...] O termo literatura tem, pois uma extensão mais ou menos vasta segundo os autores, dos clássicos escolares à história em quadrinhos, e é difícil justificar sua ampliação contemporânea”¹.

É demasiado complexo delimitar o campo de atuação do literário, posto que é fato de difícil justificativa equacionar o limite de seu alcance. O campo da intersemiose nos revela isto, podemos estabelecer desmedidas ligações com a literatura, todas as ciências dialogam com ela, todas as expressões artísticas avizinham-se a ela. Quem seria este monstro sagrado que para tudo aponta, como dizer que isto ou aquilo é ou não é arte literária?

Esta assertiva interrogativa aponta para a imensidão literária e suas incontáveis ambiências, desta feita, recorreremos a outra indagação para deixarmos, por assim dizer, em aberto as tentativas de se conceituar literatura: *“O que é, pois, essa linguagem, que nada diz, jamais se cala e se chama literatura?”* (FOCAULT:2002,p.421).

Michel Foucault sabia da extensa eloquência presente nas mãos da literatura, e por estas e outras vertentes, é que ela jorra sem parar; alimenta-se e alimenta sem limites e não se roga a se adequar aos “movimentos” novos.

Historicamente a literatura percorreu diversas fases, passando pelo histórico, o sagrado, o profano, a negatividade, a alienação, a abstração, o multifacetado, até os dias atuais em que as épocas não têm estilos, se misturam. Dentro deste contexto híbrido fico com as palavras de Tristão de Athayde: *“A literatura é no homem aquela vocação misteriosa e imprevista, condicionada por mil elementos exteriores e íntimos mas desabrochada pelo mistério do espírito que sopra onde quer”²*

Jean Paul Sartre denomina a literatura como alienada em seu início, para ele ocorre uma libertação através da negatividade seguido de uma abstração negativa consolidada no século XIX e declinante no princípio do século XX, onde ocorre a negação absoluta. *“No fim dessa evolução ela rompeu todos os vínculos com a sociedade; a literatura já não tem nem mesmo público: “Todos sabem, escreve Paulham, “ que em nossos dias há duas*

¹ Compagnon, A. A Literatura. In *O Demônio da Teoria*. p.34

literaturas: a má que é propriamente ilegível(e muito lida) e a boa, que não é lida”.
(SARTRE: 1993.p.115)

Além da complexa definição do objeto literário, temos outro impasse: a qualidade deste objeto. A classificação do que vem a ser ruim ou não, incorre em alguns caminhos e Sartre aponta uma possível via de acesso desta argüição quando diz que a má literatura é mais consumida, ou seja, ela está para um maior número de leitores. Nesta comiserada conclusão, ele sinaliza que quanto maior o numero de leitores, mais comprometida estará a qualidade dessa literatura. E será justamente o aumento do número de leitores o foco de nossa pesquisa. Estaríamos nos apropriando da argumentação de Sartre para defender a má literatura? Não nos atentaremos a classificar o que vem a ser boa ou má literatura, o que nos interessa é o fato de que após a comunhão entre literatura e imagem, o teleitor procure o livro, sem julgarmos a sua qualificação.

A falta de público para que a boa literatura mencionada por Sartre encontre uma trajetória esfuziante, e possa sair das estantes das livrarias e chegar ao público, muitas vezes clama por uma indústria chamada de cultural, pois não basta ser apreciado apenas por uma minoria, todo livro foi feito para ser exaustivamente lido, ainda que a compreensão intencional do autor receba decifrações distintas em decorrência do vácuo causado pelo abismo cultural. Tais decifrações aportam no imaginário de qualquer leitor, e no instante em que ele se apropria da obra, pede à moda Barthiana a morte do autor.

A ampliação contemporânea da arte literária deve-se em parte ao *merchandise* das editoras, das livrarias e dos próprios meios de comunicação interessados neste processo. Quando a arte literária atinge uma dada popularização, quando ela é apreendida por um patamar de leitores dentro de uma sociedade diferenciada, muitas vezes fora dos arredores acadêmicos, há sem dúvida algo por trás de tudo isto, não obstante, nos interessa a formação de um novo leitor, que rompeu a barreira do audiovisual e passou para o verbal.

Quando propomos em nossa dissertação O Teleitor em o Auto da Compadecida e em Cidade de Deus queremos dizer com isto que a representação imagética da literatura,

² Proença. D. *Estilos de Época na Literatura*. p. 43.

ou seja, a sua representação audiovisual proporciona a aproximação de um público distante dos livros e da “cultura clássica”. A literatura entra em consonância com o que há de mais populalesco, aquilo que em teoria foi denominado de carnavalização pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin: “ *O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente.*” (BAKHTIN:1980, p.7).

Essa aproximação das pessoas ao livro incitada pela representação imagética seria uma espécie de carnavalização da literatura, em que todos, por um momento, universalizam-se e comungam da mesma ceia. Neste momento estão em condição de igualdade diversos olhares, estão em jogo os olhares produtivos e receptivos, de quem produz e de quem recebe: escritor, roteirista, produtor x leitor, espectador, receptor, pois “ *o olhar deseja mais do que lhe é dado ver*”³.

O Teleitor em o Auto da Compadecida e em Cidade de Deus aponta para uma democratização da cultura, pois o que propomos é justamente essa grande festa carnavalesca em que todos podem tomar posições cada vez mais próximas, sinalizamos para a democratização da cultura pelas vias da cultura de massa.

Um dos caminhos que aponta para a globalização da cultura, entendo como democracia, poderia ser muito bem representada por um trecho da canção de Milton Nascimento “ *O artista tem que ir aonde o povo está* ”⁴, mas quem leva esse artista, quem o atravessa rumo a esse povo? Eis a questão!

É mister que a porta de entrada das classes menos favorecidas à participação de certa forma ativa na vida pública e social, e o seu alargamento na área de consumo das informações foram e continuam sendo criadas através de uma nova situação antropológica da civilização de massa. Os livros são produzidos como outro qualquer produto industrial, e o objetivo é vender, vender. É o mercantilismo que conduz esse artista ao povo, no entanto, fiquemos com o produto final, a mínima modificação de um povo, a incitação à leitura. Nos atentemos de que indústria cultural produz para a massa e consome o produto que ela produziu.

³ Novaes, A. De olhos vendados. In *O Olhar*. p. 9.

⁴ Trecho da música “*Canção da América*”, do cantor e compositor brasileiro Milton Nascimento.

“ O universo das comunicações de massa é – reconhecamo-lo ou não – o nosso universo. [...] Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso, que, indignado com a natureza inumana desse universo da informação, transmite o seu protesto através dos canais de comunicação de massa, pelas colunas do grande diário, ou nas páginas do volume em paperback, impresso em linotipo e difundido nos quiosques das estações ⁵”.

Neste contexto de troca, o meio em que o receptor e o conseqüente emissor estão situados irá determinar a recepção de uma dada cultura, e o que nos interessa é a popularização deste meio, onde seja ele, o responsável por um grande número de adeptos da cultura, da leitura. Não há contestação de que as adaptações literárias para os meios tecnologicamente informativos (televisão e cinema) levam ao grande público a oportunidade de apreender conhecimentos que não seriam facilmente assimilados de outra forma.

Talvez a referência de Eloísa Prati dos Santos seja um tanto otimista, no entanto, vem corroborar horizontes já abertos em nome da popularização cultural: “*superamos a “grande divisão” entre alta cultura e cultura popular e de massa, através da incorporação à consciência pública de culturas minoritárias* (PETERSON:2000, p. 317).

Não podemos deixar de mencionar o denominado folhetim eletrônico, as telenovelas e seriados que podem angariar um grande número de “teleitores” . É preciso encurtar de uma vez por todas o caminho da cultura, abeirar o “erudito” do popular, globalizar a literatura e torna-la produto de primeira necessidade e grandeza. Destacamos um trecho do livro *Hegemonia e Cultura: Gramsci*, da professora Anita Schelesener :

“*Popular é a literatura que expressa o gosto, as tendências, os sentimentos populares. [...] A literatura de folhetim possui um caráter ideológico, mistificador, mas também responde aos anseios do povo. [...] Muitos dos grandes artistas e romancistas (Shakespeare, Tolstoi, Dostoiévski, , Ésquilo, Sófocles) despertaram o “amor do povo” e alcançaram grande sucesso junto às massas populares quanto tiveram a chance de ver seus dramas e romances representados*”. (SCHLESENER:1999. p.46)

⁵ Eco. U. *Apocalípticos e Integrados*. p. 11.

Essa expressão “romances representados” utilizada por Anita nos coloca de pronto, frente a uma tela de televisão e ou cinema. São as transposições das artes literárias que ao nosso ver aproxima o teleitor do livro, da obra em si. E essas representações nos chegam através das imagens, elas que invadem cada vez mais nosso espaço cotidiano, queiramos ou não, estamos inseridos em uma “civilização da imagem”⁶, e o grande desafio seria fazermos um bom uso delas.

Há grandes contestações em volta das traduções intersemióticas das obras literárias, o que não é objeto de nosso trabalho, e sim a captação de leitores através dessas mesmas adaptações. Não é demais mencionar que cada categoria artística habita seu universo: o livro tem a palavra escrita como matéria prima, a televisão e o cinema tem a imagem, desta forma é pouco difícil, para não incorrer no impossível, que uma tradução mantenha fidelidade a um original.

“Original e tradução, incapacitados que estão de chegar à língua pura, complementam-se em suas intenções já que estas, tomadas em sentido absoluto, são idênticas e significam o mesmo. Desse modo, a causa pode converter-se em efeito e vice versa. Isto faz com que a tradução não seja “literal”, isto é, que não seja reflexo de “conteúdos inessenciais”, mas que seja uma forma.” (PLAZA 1987. p.32)

Dentro deste manancial de adaptações literárias, iremos neste trabalho focalizar duas obras, com já foram mencionadas anteriormente: *O Auto Da compadecida*, de Ariano Suassuna e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Ambas popularizadas e que obtiveram grande respostas ao que chamamos de teleitor, pois “*o popular não é o simplificado ou vulgarizado, mas o que traduz os desejos de liberdade e solidariedade como conquistas para a vida coletiva.*”⁷

Esse teleitor seria uma alegoria transformadora, transformação esta originada a partir de um adepto tanto dos recursos audiovisuais quanto da literatura. Não incorremos numa posição ingênua, contudo, cremos nas palavras de Anita ao dizer que ser popular não é ser vulgar; e popularizar a literatura através de meios imagéticos é abrir perspectivas de divulgação e aproximar leitor e autor por vezes distantes, romper barreiras e traduzir concretamente essa liberdade coletiva.

⁶ Expressão referida por Jacques Aumont, in *A Imagem*: p.14

⁷ Schlesener, A. Hegemonia e intelectuais In *Hegemonia e Cultura: Gramsci*. p. 46

Essa conquista da vida coletiva faz com que atentemos para que a “reinterpretação do que vem a ser popular, enquanto elaboração e reelaboração das práticas sociais e dos conteúdos da comunicação, pelos veículos de massa, resgatem a temporalidade desse conceito de popular, dando-lhe uma dimensão não circunscrita.

Desta forma, os meios de comunicação são vistos, no caso, não apenas como veículos, mas como expressões de uma instância pública que indaga, e também reconhece, os espaços de construção de valores, ainda que sejam valores grupais. E esse olhar coletivo vislumbra propósitos parecidos, visto que a literatura tem o poder de estabelecer relações com outras artes, ela hospeda todo tipo de discurso, e funciona como facilitadora de uma inter-relação com as artes visuais, e outras infinitudes de expressões artísticas.

Ela, a literatura, seria uma fonte que jamais se cala, denominada por Foucault, que pode alcançar infinitos horizontes e traduzir-se de maneira multifacetada. Ao longo de nossa dissertação, trataremos de corroborar tudo o que propusemos neste primeiro momento. Nossa dissertação será dividida em duas partes, cada parte conterá dois capítulos. Na primeira, teorizaremos sobre o teleitor em seus diversos aspectos e sobre a intersemiose, ou seja, a relação da literatura com a arte audiovisual. Na segunda parte trataremos do gênero literário focalizando as duas obras em foco: *Auto da Compadecida* e *Cidade de Deus*. Além de estabelecermos paralelo entre as duas obras, faremos a confrontação da representação imagética de ambas através dos meios audiovisuais (televisão e cinema).

1ª Parte

O papel do teleitor e da intersemiose na literatura

CAPITULO 1

O Teleitor Lê a Imagem que Olha

O leitor desta dissertação deparou-se nas páginas anteriores com um neologismo e seu respectivo conceito, neologismo que será o verdadeiro protagonista deste trabalho. Esse sujeito chamado teleitor* em sua definição mais simples e a princípio defendida por nós, diz respeito ao indivíduo que após realizar a leitura de uma obra literária nas telas do cinema e ou da televisão, interessa-se pela história primeira e parte em busca da leitura do livro, da obra. Esse conceito já foi mencionado e será ao longo do nosso trabalho solicitado com dada frequência.

A origem do neologismo teleitor nos remete para a fusão de tele+leitor= teleitor, seria o leitor de uma tela audiovisual que parte posteriormente à uma leitura verbal. É claro que o objeto deste sujeito é a leitura, o livro. Diríamos que nosso teleitor é o leitor propriamente dito, ou seja, aquele que lê. O primeiro pensamento que nos vem em mente quando falarmos em leitor, é de fato, o leitor de livros, no entanto, em nossa contemporaneidade o universo “leitura” aponta para incomensuráveis direções. Lemos uma imagem, uma pintura, uma canção, fazemos leituras e releituras de aspectos sociais, de opiniões, enfim, o mundo está repleto de ícones que podem ser lidos.

Nos reportamos a uma cena do filme *Cidade de Deus* – cena : Cafofo dos Apês – Nesta passagem, a personagem chamada de Zé Pequeno ordena que os seus subordinados procurem a sua (foto)imagem ou o seu nome no jornal. Atentemos ao diálogo:

Zé Pequeno: - Sabe ler Salgadinho?

Salgadinho: - Só sei ler as figuras.

Lemos figuras, lemos imagens, visto que a imagem substitui o representado, é ela um ato que visa em sua capacidade, um objeto ausente ou inexistente através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas a título de representante analógico do

* Queremos com esta nota esclarecer que este neologismo, conceituado de forma ampla e diferenciada por nós, foi no final de nossa pesquisa, para a nossa surpresa, localizado em um site, cuja informação nos remete a uma expressão usada pelo escritor Millor Fernandes, cujo significado difere do nosso, pois nele a palavra adquire um sentido de interatividade, uma ligação à distância, com o mesmo sentido de telefone, televisão, telegrama.

objeto visado. Quando a personagem responde que só sabe ler as figuras, ela se coloca num universo minoritário, porém não descartável, pois o mundo externo está repleto de figuras-imagens onde um iletrado é capaz de sobreviver. No caso em pauta, a personagem *Zé Pequeno* não elimina o trabalho de *Salgadinho* uma vez que sua leitura será aproveitada para localizar uma representação imagética, pois “*não há um mundo das imagens e um mundo dos objetos. Mas todo objeto é suscetível de funcionar como realidade presente*”⁸.

E nesta bússola propulsora apontamos a Literatura como uma das mais importantes ciências do imaginário, que vem a ser o eixo organizador de determinadas áreas de estudo, seria uma espécie de “fio de Ariadne”, que indicaria caminhos diversos, não para sairmos do “labirinto”, mas para conseguirmos transformá-lo em vias comunicantes, exigida pela concepção da atualidade. A literatura que aponta para as tecnologias audiovisuais, emprestará aspectos próprios para esses meios e como produto final, irá angariar mais leitores, que é sem dúvida o grande objetivo do autor, ser lido.

É justamente o leitor que coloca a literatura em movimento, pois a palavra tem esse atributo que a coloca próxima da imagem que também requer ação, diríamos que o nosso leitor dá movimento às imagens das palavras, por isso o seu interesse em lê o livro após realizar uma primeira leitura que foi a audiovisual, que também dispõe de deslocamento.

*“O objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura dura.”*⁹

Na tríade proposta por nós: literatura-cinema-televisão reside um elemento diferenciador entre essas três manifestações comunicativas, a maneira peculiar de cada uma se apresentar, pois cada linguagem tem a sua forma e suas normas, onde a hibridização delas realiza sem dúvida, novos aspectos comunicacionais, abrindo novos horizontes e possibilidades de adentrarmos no orbe literário.

Nossa trajetória terá em sua caravana as três celebridades referidas acima: a literatura, o cinema e a televisão. Vamos iniciar esse passeio falando de um mecanismo utilizado por todo aquele que se propõe a estudá-las ou simplesmente contemplá-las, esse mecanismo é o olhar. Quando lanço um olhar para uma determinada imagem, estabeleço com esta, um diálogo, uma interação. Ao olhar, realizo uma leitura, constituo desta forma,

⁸ Sartre. J. *O Imaginário*, p. 37

uma ligação com este dado objeto, pois toda “*imagem adquire, então, a faculdade de apontar para as coisas*”.¹⁰ Para o filósofo Merleau-Ponty olhar envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis. É como se estivéssemos com elas, com as representações, uma relação de harmonia preestabelecida. O nosso teleitor vivencia com maior veemência esta relação de harmonia entre o objeto e a sua representação, pois a imagem é mais contagiosa, mais contundente do que as palavras, e essa irmanação é tão arraigada que leva o indivíduo a ir à fonte primeira, o verbo. Quantas representações imagéticas, ou mesmo transposições literárias repassadas para a televisão e ou cinema, não fomentaram o mercado editorial com uma crescente alavanca nas vendas dos livros. Quantos livros não explodiram em vendas, depois de terem sido adaptados para o cinema, ou para a televisão através de uma minissérie ou novela? As mídias tendem a se engendrar como redes que se interligam e nas quais cada mídia particular – livro, jornal, TV, rádio, revista, etc. – tem uma função que lhe é específica.

O *Auto da Compadecida*, obra de Ariano Suassuna, adaptada por Guel Arraes, está entre os trinta melhores programas da história da televisão, segundo pesquisa de Arlindo Machado, presente do livro *Televisão Levada à Sério*. Sua exibição tanto na televisão, em 1998, quanto sua transferência para as telas cinematográficas, em 1999, foram responsáveis por um considerável aumento e grande impacto na vendagem de livros. A peça de Ariano Suassuna lançada em 1957, tinha em 1998 uma tiragem de 10 mil livros ao mês. Esse número duplicou após a exibição na televisão da microssérie de quatro capítulos.

Após a transposição para o cinema feita por Fernando Meirelles do livro de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, as vendagens alcançaram um patamar grandioso, chegando a uma cifra de mais de 53 mil exemplares vendidos. A sua primeira edição lançada em 1997 indo até 2002, contou para a Editora Companhia das Letras uma tiragem de 15 mil livros, durante a exibição do filme, ano passado, foi lançada uma segunda edição e esse número mais que triplicou, e continua vendendo muito bem até hoje.

Esses números não param por aí, temos inúmeros exemplos que irão ao longo deste capítulo, corroborar nossa assertiva de que os meios tecnológicos, embora tenham interesses econômicos e mercantilistas, contribuem e muito para o acesso à cultura, à leitura de uma classe de menor possibilidade, possibilidade está que nem sempre está ligada ao

⁹ _____ *O que é Literatura?* p. 35

poder aquisitivo, e simplesmente ao ato de não gostar de ler. A grande troca dessa transubstanciação vem a ser a divulgação literária e o coroamento de um novo leitor que se formou nas telas audiovisuais de um cinema e ou de uma televisão. Há interesses, mas há sobretudo oportunidade de pessoas passarem a conhecer um Ariano Suassuna, um Machado de Assis, uma Raquel de Queiroz, um João Ubaldo Ribeiro, um Guimarães Rosa, uma Lygia Fagundes Telles, dentre outros, sem falar nos escritores internacionais, que não são objeto de nossa pesquisa.

Qual seria o ponto de partida que iria determinar a construção desse teleitor? Que mecanismos levam a um mero espectador transformar-se em um teleitor e conseqüentemente em um leitor? No primeiro momento diríamos que a leitura não verbal é dominada pelo movimento, pois para concentrar o que se representa disperso, é necessário operar com rapidez para não perder a informação e para acompanhar o ritmo acelerado da associação de idéias à medida que a atenção se desloca. Temos aí um espectador, um leitor de imagens. No entanto, será a partir daí, dessa confluência estabelecida com a leitura em movimento, que o nosso teleitor ganha forma e identidade. Como?

A rapidez das cenas é grande, a ação das animações é intensa, tudo passa rapidamente aos nossos olhares. As informações são variadas e a construção da história deve ser feita também aceleradamente, mas a apreensão nem sempre é satisfatória. Findo a transposição, a leitura foi feita, as construções foram aneladas de forma ativa, não obstante esse espectador não se basta, precisa conhecer mais essa história que tanto o impressionou, precisa debruçar-se sobre um livro, folhear as páginas e perceber a trama da história, a essência da literatura. É lógico que antes de adquirir um exemplar, ele pode ter sido bombardeado por propagandas, mas ele precisa desse elemento tranquilizador: a leitura. A leitura que se configura em uma tentativa de organização entre convergências e divergências; ler é operar com o heterogêneo e organizar.

Para corroborar a nossa definição de teleitores, realizamos uma enquete com o intuito de colocar as palavras conceituais de pessoas que se encaixam no perfil denominado por nós, ou seja, realizaram a leitura da obra literária na tela do cinema ou televisão e tornaram-se leitores. Ao longo deste capítulo, quiçá, ao longo de toda a dissertação, encontraremos depoimentos de algumas pessoas entrevistadas.

¹⁰ Neiva Jr. , Eduardo. *Imagem*, p. 93.

A teleitora Rosamaria Sandes sente o impulso de procurar o livro após assistir ao filme com o intuito de eternizar a trama vista visualmente. “ *Quando leio o livro é como se estivesse tornando as personagens eternas, trago todos e tudo para dentro de minha casa, e quando quero revisitá-los leio o livro outra vez. Trago para a história o cenário idealizado pelo adaptador e faço minhas modificações.*” Para ela, ter uma fita ou um DVD em casa para rever a história não é a mesma coisa, uma vez que as palavras lidas proporcionam a co-participação do próprio leitor.

Ela, a palavra, está semanticamente carregada de significados que apontam para a situação, coisifica uma cena, um ser material ou imaterial. A linguagem está investida de possibilidades imagéticas e isso coloca a imagem e a escrita em sólidos diálogos, pois tais códigos se encontram em constante interação, e essa união entre mídia e palavra deve-se ao caráter material da literatura que a é a palavra, a linguagem.

O leitor frente ao livro funciona como co-criador, já na transposição existe a visão e a percepção do adaptador que nem sempre alia-se ao do espectador, pois a imagem contida entre as palavras do livro ganha forma a partir do universo de cada leitor individualmente. A leitura tem o poder de organização, é como se disséssemos ao ler o livro adaptado: agora sim, compreendo a visão do diretor, percebo a junção ou mesmo a criação de personagens; ou diríamos: discordo dele, não faria assim.

Na adaptação do livro *Cidade de Deus* houve bastante fusão entre as personagens para a criação de novas. Com o *Auto da Compadecida* tivemos a supressão de alguns personagens e a criação de algumas, e o teleitor percebe isto ao se deparar com o livro. Ele funciona como um investigador, ele quer constatar não só a fidelidade ao texto original, como também avaliar a sua própria percepção. Vejamos o que disse a teleitora Sandra Silva: “*Leio o livro após a transposição para compará-lo com o filme. Quero saber se a sensibilidade do adaptador foi a mesma que eu tive. Muitas vezes observo que houve desvio, contudo sempre percebo que permaneceu o sentimento humano.*”

As artes tecnológicas que operam com imagens(cinema /televisão) quando realizam uma dada adaptação literária para um desses veículos, nada mais fazem de que trazer para o mundo real a representação material do que se apreende no livro. Com isso, são estabelecidos vínculos populares com o público, ou seja, o livro é levado para a casa das

pessoas, principalmente através da televisão que é o principal veículo de comunicação de massa. E por que somos tão inclinados a parar diante de uma imagem?

Para responder a esta indagação, diríamos que a imagem é portadora de uma linguagem universal, todos compreendem e apreende-as. Martine Joly diz que há neste tipo de linguagem, uma grande rapidez da percepção visual, assim como a aparente simultaneidade do reconhecimento. Ele aponta ainda, que existe uma outra razão que justifica essa universalidade efetiva da imagem, que seria justamente o fato de o homem ter produzido imagens no mundo inteiro, desde a pré-história até os nossos dias, de nos acreditarmos capazes de reconhecer uma imagem figurativa em qualquer contexto histórico e cultural. *“Foi esse tipo de constatação e de crença que fez com que se pensasse que o cinema “mudo” era a linguagem universal e que o surgimento do cinema falado poderia particulariza-lo e isolá-lo”*. (JOLY:2002, p.42).

A imagem prende a atenção do espectador, ficamos por vezes quase que paralisados diante de uma representação imagética, contudo, nosso teleitor vai em busca de algo mais, vai em busca dessa harmonia organizadora e disponível que a palavra traz. Organizadora porque ela está ali, pronta para ser desvendada e disponível pelo seu caráter permanente. Fechamos a página do livro, vamos em busca de sinônimos, e quando voltamos ela está ali, pronta para ser explorada outra vez, já a imagem é fugidia, não nos espera, contudo, a palavra guarda em sua essência caracteres da imagem, ela habita representações e nos remete sempre a algum objeto, portanto ela é repleta de imagens. Neste contexto, conjugando palavra e imagem, podemos sem nenhum resquício de dúvida, estabelecer com a literatura essa confluência de imagens, de representação. *“No campo da literatura, podemos, pois, ver que tudo são imagens, linguagem que se faz figura a desafiar o investimento do leitor no texto”*.¹¹

Certamente, por esta confluência entre a palavra e a imagem, tenhamos um número tão expressivo de obras literárias adaptadas para o cinema e a televisão, o que somam anualmente noventa por cento dos produtos vistos nos meios audiovisuais. Estes meios tecnológicos de informação realizam uma leitura diferenciada do texto, fazem uma releitura, pois uma transposição de uma obra literária em imagens, requer um aparato técnico bastante distinto daquele que fazemos ao apenas lermos um texto literal. O que o

¹¹ Walty, et. al *Palavra e Imagem*¹¹

autor relata em um número determinado de páginas, é sem dúvida, condensado em poucos segundos pelo cineasta, pelo produtor de imagens, pois as adaptações compõem a cultura contemporânea em seus aspectos de interface com a comunicação social, um produto da cultura midiática.

1. Uma leitura em movimento

A modernidade aponta para direções diversas, as mídias tomam dimensões gigantescas e entram em nossas casas, em nossos espaços de maneira grandiosa e mesmo ousada. O resultado dessa explosão imagética é a nossa imersão, ainda que a contragosto neste mundo multimidiático. Desta forma, instalada essa convivência diária com o visual, nos encontramos quer queiramos ou não, respirando imagens. A pressa, o movimento requerem que façamos uma leitura também em movimento, uma vez que o movimento faz parte do cotidiano de todos e não há como negar esta realidade.

Diríamos que esta propensão à ação já nos acompanha desde os primórdios civilizacionais, pois o próprio texto escrito nasce da arte visual, a palavra carrega este poder de apontar para as coisas, de determinar e traduzir nosso pensamento pautado em imagens. Recorremos aqui a uma de algumas das passagens entre as personagens Chicó e João Grilo em *Auto da Compadecida*, em que vemos na tela a transposição do pensamento de Chicó. Na adaptação tanto televisiva quanto cinematográfica são utilizadas imagens em preto e branco que traduzem as palavras de Chicó. Enquanto ele narra a aventura fantasiosa ao amigo, as cenas nos são mostradas, e o espectador por sua vez estabelece seu primeiro contato com a imaginação da personagem, Vejamos o texto:

Chicó: - Eu já tive um cavalo bento

João Grilo: - O que é isso Chicó?.....

Chicó: - Foi uma velha que me vendeu barato, porque ia se mudar, mas recomendou todo cuidado, porque o cavalo era bento. E só podia ser mesmo, porque cavalo bom como aquele eu nunca tinha visto. Uma vez corremos atrás de uma garrota, das seis da manhã até as seis da tarde, sem parar nem um momento, eu a cavalo, ele a pé. Fui derrubar a

novilha já de noitinha, mas quando acabei o serviço e enchocalhei a rês, olhei ao redor, e não conhecia o lugar em que estávamos. Tomei uma vereda que havia assim e saí tangendo o boi....

Vemos neste exemplo que toda palavra traz em si recursos visuais. O pensamento de Chicó ganha forma na tela, é uma maneira de expressar o poder imagético da palavra. E o nosso teleitor vem se construindo, pois ao se deparar com a segunda leitura, ele já participou de uma primeira que foi na tela da televisão ou do cinema. Ele verá se a visão perceptiva que o adaptador teve equivale ou mesmo se aproxima da sua própria percepção. “*Procuro ler o livro adaptado para o cinema porque tenho a curiosidade de saber se eu faria o mesmo que o diretor fez. Quero saber se usaria os recursos que ele utilizou*”, disse o teleitor Paulo de Jesus. Colocamos mais uma posição de um teleitor com a finalidade de indicar a trajetória percorrida com este tipo especial de espectador, ele que habita literalmente dois mundos: o da imagem e o das letras; visto que percorre dois caminhos ficcionais: o da tela e da palavra nua e crua, sem artificios. Acreditamos que nosso personagem recorre ao livro com o desejo de procurar os signos unicamente verbais e constatar a veracidade visual contida na mensagem vista na tela. Isto corrobora as duas vertentes de que nosso pensamento é traduzível em imagens e que toda palavra traz em si esse recurso visual.

1.1 O teleitor: mediador entre a imagem e a palavra

Quando lemos um livro, as palavras nos indicam um caminho a seguir, elas por si, nos remetem a lugares, feições, sensações, e as mais diversas representações do real, ou mesmo do que está além do físico, do palpável. Diríamos, que neste caso, estamos trabalhando com a imagem mental. Estabeleço com o livro este diálogo, vejo o que o escritor propôs a me indicar. Vejo com riqueza de detalhes, estabeleço com o literário uma ligação direta com o universo imaginário da criação, imagem na literatura. “*A imagem mental corresponde à impressão que temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, de vê-lo quase como se estivéssemos lá*”.(JOLY: 2002, p.19).

Embora admitamos a universalidade da imagem, é a palavra que tem em seu aspecto a função de protagonista. Isso se confirma nos próprios filmes mudos, pois existiram situações em que foi preciso recorrer às legendas. Podemos constatar isto em diversos filmes de Charles Chaplin, tais como *O Circo*, que em várias cenas não aparece nenhuma imagem e sim um quadro com palavras, o que comprova o caráter indispensável deste elemento. Pois, há situações em que apenas a palavra, ela, desprovida de qualquer aparato, pode indicar o que se deseja comunicar. Portanto, imagem e palavras andam juntas, e em dada situação são indissociáveis. Como disse o cineasta francês Jean-Luc Godard: “*Palavra e imagem são como cadeira e mesa: se você quiser se sentar à mesa, precisa de ambas.*”¹²

É inconcebível e até mesmo injusto acreditar que a imagem exclui a linguagem, pois a linguagem sempre acompanha a imagem, e imagem por assim dizer, quase sempre acompanha a linguagem, na forma de comentários, escritos ou orais, títulos, legendas, artigos de imprensa etc. “*Assim, quer queiramos, quer não, as palavras e as imagens revezam-se, interagem, completam-se e esclarecem-se com uma energia revitalizante*”. (JOLY: 2002, p.133).

Esta perfeita união entre a palavra e a imagem, ou mesmo navegando em mares mais profundos, este casamento sólido entre a imagem e a literatura é recorrente desde a invenção do cinema, em 1895, pois desde o início deste feito já se buscavam obras literárias para serem transpostas para as telonas, e esse hábito de recorrer à fonte literária foi muito bem seguida pela invenção imagética seguinte: a televisão. Ela que é uma das mais populares de todas as mídias, continua nos enalços da tradição de adaptar obras literárias; e a receita vem dando certo, pois todos saem ganhando. De um lado a indústria cultural movimenta-se e muito, e aquele livro muitas vezes esquecido na prateleira das livrarias salta em vendas, isto é fato, contudo tenhamos visões positivas, pois dentro deste manancial mercadológico nasce um leitor, alguém em virtude de uma leitura na tela do cinema e ou televisão conheceu um determinado autor e o que ele um dia teve para nos contar. Interessante é que em nossa pesquisa procuramos obras adaptadas que não tiveram impacto de público quando transpostas para os meios tecnológicos e não encontramos em nenhuma caso, uma baixa ou estagnação nas vendas. Mesmo aquele que malogrou o número de

¹² Citação de Godard presente na epígrafe do livro *Introdução a Análise da Imagem*. 2002. p.115. de Martine

espectadores, que por isso não chegou a entrar no circuito nacional, ainda assim, vendaram muitos livros e formaram muitos teleitores. Para efeito de comprovação apontamos o trabalho realizado por Pedro Bial “ *Outras Histórias*”, filme adaptado do livro *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa. Este filme não teve grande impacto, foi apresentado em festivais de cinema, inclusive foi visto no Festival de Cinema do Recife em 2000, não entrou em circuito nacional, e mesmo assim, alavancou a obra de Guimarães. Durante o lançamento do filme em maio de 1999, a Editora Nova Fronteira assegurou que a edição de *Primeiras Estórias* se esgotou. É inconteste a divulgação da obra literária e do próprio autor quando ela se veste com as roupagens imagéticas. Vejamos o depoimento de Pedro Bial ao saber do aumento das vendas da obra de Guimarães Rosa: “ *Puxa, que legal! Para mim é melhor do que ganhar um Oscar. É o melhor que poderia acontecer. Quanto mais o Guimarães Rosa for lido, melhor. Ele é um autor sensacional e fico muito contente em saber que de um modo ou de outro estou ajudando a divulgar a sua literatura.*” (*Revista Cult*, ed. julho/1999, p. 9)

Vejamos alguns, dos inúmeros títulos de nossa literatura adaptados para a televisão e ou cinema. Todos os filmes abaixo relacionados nasceram de transposições literárias e foram responsáveis pelo aumento nas vendas dos livros dos respectivos autores.

<i>Livro</i>	<i>Autor</i>	<i>Filme/televisão</i>	<i>Diretor</i>	<i>Ano de exibição</i>
Sítio do Pica-pau Amarelo	Monteiro Lobato	O Saci (filme) e os episódios na TV	Rodolfo Nanni	1954 /atualmente
O Pagador de Promessas	Dias Gomes	O Pagador de Promessas	Anselmo Duarte	1962
Vidas Secas	Graciliano Ramos	Vidas Secas	Nelson Pereira dos Santos	1963
Macunaíma,	Mário de Andrade	Macunaíma, o herói sem nenhum caráter	Joaquim Pedro de Andrade	1969
A Moreninha	Joaquim Manuel de Macedo	A Moreninha (Filme) novela	Glauco Mirko laurelli	1971
Capitães de Areia	Jorge Amado	The Sandpit Generals	Hall Barlet	1972
Toda Nudez será Castigada	Nelson Rodrigues	Toda Nudez será Castigada	Arnaldo Jabor	1972

Amar, Verbo Intransitivo	Mário de Andrade	Lição de Amor	Eduardo Escorel	1976
Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia	José Louzeiro	Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia	Hector Babenco	1978
A Lei do mais Fraco	José Louzeiro	Pixote	Hector Babenco	1981
Eles não usam Black-tie	Gianfrancesco Guarnieri	Eles não usam Black-tie	Leon Hirzman	1981
Inocência	Visconde de Taunay	Inocência	Walter Lima Jr.	1982
Gabriela, Cravo e Canela	Jorge Amado	Grabiela (filme) e novela	Bruno Barreto	1983/ 1975(novela)
Memórias o Cárcere	Graciliano Ramos	Memórias o Cárcere	Nelson Pereira dos Santos	1984
A Hora da Estrela	Clarice Lispector	A Hora da Estrela	Suzana Amaral	1985
Grande Sertão: Veredas	Guimarães Rosa	Grande Sertão: Veredas (minissérie)	Walter Avancini	1985
Feliz Ano Velho	Marcelo Paiva	Feliz Ano Velho	Roberto Gervitz	1987
Agosto	Rubem Fonseca	Agosto (minissérie)	Jorge Furtado	1993
Memorial de Maria Moura	Raquel de Queiroz	Memorial de Maria Moura (minissérie)	Jorge Furtado	1994
Menino Maluquinho	Ziraldo	Menino Maluquinho	Helvécio Ratton	1995
Tieta do Agreste	Jorge amado	Tieta do Agreste	Cacá Diegues	1996
O que é isso Companheiro?	Fernando Gabeira	O que é isso Companheiro	Bruno Barreto	1998
Estorvo	Chico Buarque	Estorvo	Bruno Barreto	1998
A Muralha	Dinah Silveira de Queiroz	A Muralha (minissérie)	Daniel Filho	2000
Xangô de Baker Street	Jô Soares	Xangô de Baker Street	Miguel Faria Jr.	2001
Memórias Póstumas de Brás Cubas	Machado de Assis	Memórias Póstumas de Brás Cubas	André Klotzel	2001
Lavoura Arcaica	Raduan Nassar	Lavoura Arcaica	Luís Fernando Carvalho	2002
Estação Carandiru	Drauzio Farella	Carandiru	Hector Babenco	2003
Lisbela e Prisioneiro	Osmam Lins	Lisbela e Prisioneiro	Guel Arraes	2003

1.2 E o verbo se faz imagem

O leitor está inicialmente para o livro, assim como o teleitor está inicialmente para a imagem, um guarda o outro. E quem estaria entre ambos? O autor, seja ele o escritor, o diretor ou produtor da imagem. E esse produtor ou melhor, adaptador, é nosso primeiro teleitor, só que as avessas. Seu passo inicial foi a leitura do livro, em seguida o desejo de colocar a história para todos, e o passo seguinte foi visualizar o verbo, faze-lo imagem .

E o que levaria este autor a resolver transpor a literatura para as telas do cinema e ou da televisão? Sem esquecer o interesse comercial que vem por trás ou na frente da criação, ou melhor, do co-criador, diríamos que está na palavra esta grande conexão. Para o filósofo russo Michael Bakhtin , “*a palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra*¹³”. Sendo a palavra um meio constantemente ativo como denominou Bakhtin, é ela que está carregada de recursos imaginários, recursos esses que irão indubitavelmente incitar no primeiro teleitor (adaptador) o desejo de fazer um releitura imagética de uma dada obra literária. Após a leitura nasce o interesse, e o verbo vira imagem.

Assim aconteceu não só com o Fernando Meirelles, o diretor do filme *Cidade de Deus*, mas com Guel Arraes em o *Auto da Compadecida*, e com tantos outros que resolveram transformar o verbo em imagem. Meirelles conta que recebeu de um amigo o livro de 600 páginas de Paulo Lins , e a proposta de realizar a transposição. “*Ao passar pela página 300, o livro já estava cheio de anotações nas bordas. Quando terminei as 600 páginas da leitura. Eu já tinha a relação de locações e personagens anotada na contracapa, já estava completamente envolvido na produção.*” (MEIRELLES: 2003, p. 9).

Com Guel Arraes o envolvimento não foi diferente, ele sempre teve vontade de levar a peça de Ariano Suassuna para as telas e tinha desde cedo o aval do próprio criador; “*Quando encontrava Ariano, ele sempre me dizia que só cederia a peça se eu fosse o adaptador. Isso foi ótimo, pois sempre tive a intenção de realizar este trabalho*”. Guel conta que havia lido a peça mas ainda não se achava pronto para transpo-la para a tela, embora já tivesse realizado algumas adaptações literárias principalmente no âmbito da

comédia. E o momento chegou :“ Já tinha o texto do *Auto da Compadecida nas mãos, mas tinha um pouco de medo de enfrentar a adaptação*”. (Revista *Galáxia*, ed. 2002 nº4, p.234.)

O sujeito encarregado de realizar uma releitura literária foi o pioneiro leitor captado pelo universo multifacetado da arte escrita, e foi aquele que absorveu uma ou tantas vezes que as palavras ecoaram naquele texto visto em imagem, pois “a recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia à diversidade das reações por ela provocadas – que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decora-lo, de copiá-lo, de apresentá-lo, de escrever uma crítica ou ainda o de pegar um papelão, transforma-lo em viseira e montar a cavalo...”¹⁴ Foi assim com Pedro Bial ao adaptar *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa. “ *Adaptar Rosa é algo com que sonhei desde o dia em que li Primeiras estórias*”, quando tinha dezenove para vinte anos. *fiquei com o livro na cabeça.*”

Esse horizonte de expectativa aberto à todos os leitores tem o poder de torna-lo co-criador, e esta co-criação é bastante recorrente ao primeiro leitor, ou seja, ao responsável pela adaptação. É ele quem dá uma nova feição ao texto, pois o meio que ele propõe essa releitura não será mais o habitat natural da literatura e sim um universo inusitado. Não há como fugir dos tais “desvios” ocorridos com as transposições. Um exemplo disso são os livros que serviram de base para a montagem de novelas, em que o novo autor faz um trabalho inédito, tendo apenas como ponto de partida uma narrativa já nascida. Isso ocorre porque a maneira de narrar é outra. Recorremos à novela *Escrava Isaura* baseado na obra de Bernardo Guimarães e adaptado por Gilberto Braga. A narrativa muda completamente, outro desenvolvimento é dado a trama, o autor cria uma nova estrutura. “ *Às vezes o livro serve apenas como título para chamar atenção, para dar aquele arranque, aquela alavanca que a novela precisa no seu início para puxar o público*”.¹⁵

Quer queiramos ou não, há interesses mercantilista de todos os lados: os órgãos midiáticos abocanham sua parte, os jornais e revistas vendem mais, as editoras abastecem as edições em voga e o que tiramos disso é a formação de um novo leitor. A obra de Jorge Amado, *Gabriela*, adaptada para a televisão foi um dos exemplos desse comércio, o livro transformou-se em imagem e não havia personagens suficientes para estender a trama até

¹³ Bakhtin, M. *Problemas da Poética de Dostoievski*. P. 203

¹⁴ Stierle, K. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In *literatura e o Leitor*. 2002. p. 135 e 136.

¹⁵ Filho, Daniel. *O Circo Eletrônico*. p. 157.

170 capítulos; entrou em cena o co-criador ou novo autor. Há desvios, sem dúvida, mas há novas criações também. Jorge Amado dizia que não se importava com a feição diferenciada dada a seu trabalho original, talvez por isso ele tenha sido o escritor mais adaptado. “ *Eu já fiz o livro, o que fizeram dele depois é outra obra que não tem nada com o meu livro,*”¹⁶ disse Amado.

2. O Universo de um sujeito chamado teleitor

Como disse Martine Joly: “ *É o texto, acompanhando de uma flecha que indica em que direção olhar.*”¹⁰ Utilizando a flecha proposta por Joly, iremos apontar, não neste momento, na direção de dois tipos de teleitores: da televisão e o do cinema. Agora nos interessa o teleitor simplesmente, aquele que numa conceituação que nomeamos de básica, seria o que já mencionamos, quer dizer, aquele sujeito que após visualizar a representação imagética de uma obra literária nas telas de uma televisão e ou cinema, interessa-se pela leitura desta mesma obra, tornando-se um leitor, no sentido amplo da palavra. Nosso teleitor é no primeiro momento um espectador, aquele que está na expectativa do que vai ver, e em um sentido mais específico, o telespectador que seria o espectador da televisão. Usemos o termo espectador, seja ele do cinema ou da televisão, visto que seria esse o primeiro estágio de nosso teleitor, pois tal denominação só se completaria no instante em que esse indivíduo apontasse na direção do livro, da leitura do livro como última instância, e não apenas ficasse no primeiro momento que seria a leitura da imagem.

O tamanho de seu universo não sabemos, e nem nos atreveríamos a mensurar a sua dimensão. O que podemos dizer é que ele habita um *entre-lugar*¹¹ situando-se entre o espectador e o leitor, formando uma nova identidade, uma nova cultura, um novo sujeito. Se formos traçar uma rápida comparação entre o espectador, o leitor e o teleitor utilizando-nos de um exemplo que seria a transposição para o cinema do livro de Paulo Lins *Cidade de Deus*, iríamos estabelecer a seguinte ordem de classificação: 1º lugar espectador – 2º

¹⁶ _____ ibid.. p. 157

¹⁰ Joly, M. *Introdução à Análise da Imagem*. 2002. p. 132.

¹¹ Expressão utilizada por Homi Bhabha, in *O Local da Cultura*

teleitor e 3º o leitor. Relembrando a estatística fornecida pela Editora Companhia das Letras, o livro *Cidade de Deus* em sua primeira edição, que compreendeu o ano de 1997 até antes do lançamento do filme (2002), vendeu 15 mil exemplares; tínhamos aproximadamente 15 mil leitores. O filme obteve um cifra de 3 milhões e 300 mil espectadores, é claro que aí somam aqueles que assistem a película mais de uma vez. Após a exibição do filme a editora lançou uma segunda edição e essa quantidade de 15 mil saltou para mais 53 mil, então temos cerca de 53 mil teleitores. E o que isso acarreta? Novos leitores, e é o que nos interessa, mesmo sabendo dos interesses econômicos que envolvem esse mercado, essa indústria. E assim aconteceu e continuará acontecendo com tantos títulos literários transpostos para a imagem.

Muitos desses teleitores estão à margem, e as vezes só a partir de um acontecimento midiático eles atentam para algo que eles ainda não conheciam, pois a tradição de adaptar obras literárias para a televisão ou cinema facilitou e continua facilitando o acesso de um determinado público que possivelmente não entrariam no mundo do livro, visto que alguns deles encontram-se nos entre-lugares do intelecto, e este estar *in between* abre horizontes não antes visitados, pois “*esses entre-lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade*¹³”.

Esses indivíduos passam a compor um novo mundo, passam a opinar e estabelecer um diálogo, ainda que inicialmente ameno com um grupo antes muito distante dele. Não estamos propondo um receita ingênua e demagoga, contudo, insistimos na assertiva de que existe ainda que ínfima, uma possibilidade desse teleitor, formado nas malhas entrelaçadas entre o espectador visual e a leitura, de tornar-se um leitor de fato e de direito, e passar a compor um cenário antes longínquo, e que agora abre-se numa convivência multifacetada gerada pela velocidade inerente à contemporaneidade imagética.

Nesta civilização da imagem os indivíduos distantes socio-intelectualmente esbarram-se com muita facilidade, brindam ainda que a contragosto a mesma taça veloz das imagens, pois “*a velocidade elétrica mistura as culturas da pré-história com os detritos*

¹³ Bhabha. H. *O Local da Cultura*. p. 20

dos mercadólogos industriais, o iletrado com o semiletrado e o pós-letrado.” (PLAZA: 1987.p.13)

Nesta miscigenação cultural gerada pelos meios tecnológicos em que os opostos se atraem diante de uma tela de TV, onde o iletrado, o semi e o pós auxiliam a audiência e quando dizem que não, utilizam-se igualmente dos veículos de massa para comentar algo que não lhe agradou, quer seja nas páginas de um jornal ou de uma revista de grande circulação. Temos o teleitor intelectualizado que foi às livrarias procurar o livro transposto para os meios imagéticos, da mesma forma agiu o menos favorecido intelectualmente, isso acontece com todos, é como se a tecnologia igualasse tudo e todos. Sem exceção de classes sociocultural , as pessoas muitas vezes lêem os livros para comparar com o que está passando na televisão ou para comparar com o filme que acabaram de assistir. Daniel Filho conta que na época em que a Rede Globo estava exibindo a minissérie a *Muralha*, trabalho baseado na obra de Dinah Silveira Queiroz, via as pessoas entrando nas livrarias para comprar o livro com a finalidade de comparar com a versão televisiva. “ *Olha A Muralha, vou comprar!*” Eu sempre dizia: “ *Não adianta ler o final no livro porque o que está escrito não é o final da minissérie!*”¹⁴ O teleitor ainda que receba esse alerta de que o livro não corresponde ao que ele viu ou está vendo na tela, ainda assim, ele adquire o exemplar e dá o passo capturador: lê! *A Muralha*, obra lançada em 1965 já estava fora de catálogo quando a minissérie foi ao ar no início de 2000, o que garantiu a venda de 18.130 exemplares.

Não é à-toa que a microssérie *O Auto da Compadecida*, baseada na obra de Ariano Suassuna, arrebatou milhões de espectadores diante de uma tela de TV, e mesmo quando as imagens se tornaram maiores e foram exibidas na sala escura da sétima arte, trouxeram os espectadores desejosos de ver outra vez e os que incitados pelos comentários não excitaram em perder uma segunda chance. A exibição de uma programa coloca uma única emissora como a responsável por metade da bilheteria dos filmes nacionais produzidos a partir da década de 1990.

Um livro adaptado para a TV vende o que não venderia em décadas, ainda que a adaptação não tenha alcançado o nível de ibope esperado. Foi o que aconteceu com a minissérie *Os Maias* , baseado na obra de Eça de Queiroz, exibido pela Rede Globo, teve

¹⁴ Filho, Daniel. *Circo Eletrônico*. P. 64

médias de 15 pontos de audiência em janeiro de 2001, índice considerado baixo. Mesmo assim, alcançou um alto índice na venda do livro, chegando a esvaziar o estoque da Editora Ática, que havia lançado o título em 1999, e que não conseguira ultrapassar o montante de 6 mil exemplares. Em 1988, a mesma editora viu a vendagem de *O Primo Basilo*, também de Eça, triplicar em relação ao ano anterior. Em 1987, a obra havia vendido 5.695 exemplares no Brasil, no ano de exibição da minissérie esse número pulou para 15.328 cópias.

Com a obra de Raquel de Queiroz lançada em 1985 não foi diferente, em 1994 a Rede Globo adaptava *Memorial de Maria Moura* e as vendas passaram de mil exemplares ao mês para 12 mil. *Éramos Seis*, de Maria José Dupret, vendeu 18.857 exemplares em 1993. Um ano depois, após a exibição da novela pela SBT, o número triplicou e foram 48.506 livros vendidos. *Memórias de um Gigolô*, de Marcus Rey, vendeu 683 exemplares um ano antes da minissérie ir ao ar pela Rede Globo, em 1986, no entanto, durante a exibição da minissérie as vendas pularam para 11.444 livros. A biografia de *Chiquinha Gonzaga* escrita por Edinha Diniz lançada em 1991 só havia conseguido vender em oito anos 1.500 exemplares, no período em que foi ao ar esse número chegou a 25 mil cópias.

No livro organizado por Luiz Costa Pereira Júnior *A Vida com a TV*, temos a inclusão em um dos artigos¹⁵, de uma opinião de Jorge Amado quanto a recepção do público junto as obras adaptadas. Amado reconhece o imenso público que vê a TV, e festeja que esse público passa a conhecer o universo de seus livros, e mesmo essa audiência chega a gerar uma nova lavra de leitores. No mesmo artigo detectamos a visão do escritor Érico Veríssimo sobre o assunto. Para ele “o autor deve encarar a adaptação como o trabalho de outro e não cobrar fidelidade ao original: às vezes, esse respeito só atrapalharia. É outro tipo de criação”¹⁶, disse Veríssimo. Ele que teve adaptada *A Comédia da Vida Privada*, que chegou a vender 100 mil exemplares após a exibição na televisão.

¹⁵ Artigo intitulado *Papéis Trocados*, escrito por Keila Jimenez e Marcos Pierry, in *A Vida com a TV* p.91.

¹⁶ *ibid.* p.91

2.1 O teleitor do cinema e o da televisão

Para Jacques Aumont, o modelo de espectador varia essencialmente segundo o enfoque esteja na leitura da imagem ou na produção dela, e em nosso caso, interessa-nos o teleitor do cinema e ou televisão. Há diferenças entre os tipos de teleitores, um deles é o *“espectador do filme, sentado em uma sala escura, não se sente em princípio nem incomodado nem agredido, e está muito aberto para reagir psicologicamente ao que vê e imagina¹⁷”*.

Já o espectador da televisão não goza desta solidão própria da sala de cinema, ele pode desenvolver atividades paralelas sem que a sua leitura seja prejudicada, pois a televisão é por natureza coletiva, festiva.

“A recepção de televisão em geral se dá em espaços domésticos iluminados, em que o ambiente circundante concorre diretamente com o lugar simbólico da tela pequena, desviando a atenção do espectador e solicitando-o com muita freqüência. Isto quer dizer que a atitude do espectador em relação ao enunciado televisual costuma ser dispersiva e distraída em grande parte das vezes¹⁸.”

De um lado um teleitor atento e solitário, de outro um dispersivo e participativo, juntamente a esses aspectos, um está inserido em local onde há ausência de luz, há escuridão; o outro habita um ambiente com uma forte presença da luz. Além desses pontos auxiliares ou não da atenção, temos ainda o objeto de sua leitura: a tela. O tamanho da imagem vai determinar o espaço plástico de atuação desse indivíduo e o seu grau de envolvimento, ou seja, a dispersão por um lado e a compenetração de outro. O artista plástico e pesquisador Rogério Luz chama o espectador do filme visto na tela do cinema de *cine-sujeito*, cujo intuito é indicar a especificação modal de subjetivação ensejada pelo filme. Para ele, isso possibilita que o registro expectatorial – o que quer um espectador, o que espera um corpo levado por um fluxo de imagens visuais e auditivas no interior de uma situação estabelecida para a chamada recepção. *“O cine-sujeito não é um público empírico, um somatório de condicionamento psicossociais finalmente submetido à idealidade*

¹⁷ Aumont. A. *A Imagem*. 2001. p. 110.

¹⁸ Machado. A. *A Televisão levada a sério*. 2000, p. 87

*reduzora, por exemplo, de uma identidade nacional. O sujeito espectador habita esse lugar de passagem entre a obra e a realidade que esta traz, transfigurada, à visibilidade.”*¹⁹

A imagem do filme em cinema é uma imagem fotográfica, a imagem videográfica, ou da televisão é gravada em suporte magnético. A imagem de filme é gravada de uma vez, a imagem de vídeo é registrada por varredura eletrônica que explora sucessivamente linhas horizontais superpostas. Na projeção, a imagem de filme resulta da projeção sucessiva de fotogramas separados por faixas pretas, a imagem do vídeo, de uma varredura da tela por um *spot* luminoso.

“A imagem videográfica não é percebida exatamente como a imagem de filme, mas a diferença essencial entre elas não se refere nem à faixa preta entre os fotogramas, nem à varredura da tela de vídeo, e sim, sobretudo, à frequência de aparecimento das imagens na tela. [...] Do ponto de vista preceptivo, essa é a principal diferença entre a imagem fílmica e a imagem videográfica. (AUMONT: 2001. p.171)

Esta é outra distinção entre os dois objetos imagéticos: a velocidade com que as imagens são distribuídas na tela. No cinema, pelo material técnico utilizado, permite-se que haja maior leveza, ou melhor, lentidão no desenrolar das imagens, isso possibilita uma maior interação do espectador. Na televisão essa velocidade é acelerada, e da mesma forma o recurso técnico utilizado possibilita um caráter mais rápido, permitindo uma recepção inversa da ocorrida na exibição cinematográfica.

Outra diferença apontada por Aumont entre o espectador do cinema e da televisão está no espaço de enunciação. Para ele, no cinema, o espaço da enunciação é sempre radicalmente heterogêneo em relação ao do espectador, é por isso que se dirigir diretamente a este espectador só pode ser através de recursos ilusórios ou miméticos, uma vez que o espectador jamais pode responder ao personagem. O que não acontece com o personagem da televisão, pois o dispositivo televisual funciona de maneira diferente, pois existe simultaneidade entre emissão e recepção e possibilidade de intercâmbio comunicativo por intervenção do receptor.

O espectador do cinema vivência uma ilusão representativa de maior alcance do que o ocorrido com o da televisão. Sua postura é de total prostração, o corpo escorregado nas poltronas, como se estivessem na cadeira de um analista, entregue. Há neles um gesto de

¹⁹ Luz. R. *Filme e Subjetividade*. 2002. p. 129.

entrega e regressão verificado nas sala de cinema . Arlindo Machado refere-se a esta situação que ocorre no interior da sala de exibição de *situação cine* . Para ele, esta situação caracteriza-se, antes de mais nada, pelo completo isolamento do mundo exterior e de todas as suas fontes de perturbação visual de auditiva. Esse isolamento é consciente, o espectador de cinema sabe que vai passar cerca de duas horas em total ausência, é uma espécie de fuga hipnótica, pois enquanto o película estiver sendo projetada, o espectador estará em total desligamento com a realidade, é uma atividade regressiva.

“Assim que deixamos a sala de exibição, levamos um tempo para nos reconciliar com a vida externa. Entorpecidos, sonolentos, silenciosos, como se tivéssemos despertados de uma hipnose, não estamos aptos ainda para comentar o filme, pois nos encontramos em demasiado mergulho nele ou na sua situação²⁰.”

Após esta *situação cinema*, o espectador vai lentamente atendendo aos apelos e solicitações da realidade cotidiana, e a partir deste momento estamos aptos a comentar o filme. Este estado vivenciado na sala de exibição é comparado por alguns psicanalistas e teórico da imagem como bastante semelhantes ao processo ocorrido no sonho.

O semiólogo Christian Metz diante da semelhança e diferenças entre sonho e filme, afirma que no cinema há alucinação, em função da tendência a confundir níveis distintos de realidade por uma ligeira e temporária flutuação no jogo da prova de realidade como função do ego. *“Esse desenvolvimento das idéias de Freud leva a pensar não apenas o filme, mas a arte em geral e o próprio sonho como experiência que leva o sonhador, uma vez desperto, a recompô-lo e relata-lo em discurso, Creio ser essa a melhor aproximação entre filme narrativo e sonho contado.”* (LUZ:2002. p.73)

O final do século XIX marcou não só a invenção do cinema como também o surgimento de uma nova disciplina: a psicologia experimental, isso vem coincidir com o desenvolvimento de importantes teorias da percepção, o que incorre no fenômeno da ilusão representativa no cinema e as condições psicológicas pressupostas por essa ilusão no espectador. Sonho e filme estão de fato relacionados em sua concepção construtiva, uma vez que as experiências do sonho e do filme se aproximam, visto que ambas se localizam como eventos em que um sujeito se experimenta em contato com um outra linguagem.

²⁰ Machado, *A Pré-cinema e Pós-cinema*. 1997. P 44.

O teórico Hugo Munsterberg, mencionado por Aumont, no livro *A estética do Filme*, classifica o cinema como a arte da atenção, por ser um registro organizado; como arte da memória e da imaginação, por permitir e justificar a compreensão ou a diluição do tempo, a noção do ritmo, da possibilidade de *flashback*, de representação de sonhos e ainda; como arte das emoções.

“Assim, da simples ilusão de movimento a toda uma gama complexa de emoções, passando por fenômenos psicológicos, como a atenção ou a memória, o cinema é feito para dirigir-se ao espírito humano, imitando mecanismos: falando psicologicamente, o filme não existe nem na película nem na tela, mas somente no espírito que lhe proporciona sua realidade.” (Aumont: 1994, p. 225)

Há de fato uma grande distância entre o aparato que envolve um espectador de cinema e o de televisão. De um lado o envolvimento profundo vivenciado nas salas de projeções e de outro a descontração, o distanciamento que se é compartilhado diante de uma TV, em que não existe sala escura, nem isolamento e nem passividade do espectador.

2.2 A literatura vista de olhos imagéticos

No item anterior traçamos um perfil do vem ao ser um espectador, em nosso caso o teleitor, quer seja do cinema ou da televisão. É ancestral essa preferência dos produtores de imagens pela literatura, sejam elas adaptadas para um como para outro meio, de qualquer forma alavancam nos dias de hoje, um número expressivo de espectadores e fortes candidatos a novos leitores. Nos referimos aos dias atuais pelo simples motivo de que a indústria cultural ganha mais e mais espaço na mídia e o acesso do público se torna fácil e veloz, o que não era garantido no início do século XX, que já é passado.

O antigo torna-se novo quando ganha uma nova roupagem e as tecnologias visuais conseguem este feito com muita facilidade. Livros já fora de catálogo junto às editoras vêm à tona quando ganham imagem, foi o caso do já citado *A Muralha*, que após a transposição para a televisão voltou a ser vendido. Para o criador e editor da editora Companhia das Letras, Luiz Swarcz, *“o novo na literatura é o que foi escrito ontem e será*

*lido amanhã.*²¹ E esse ontem não importa quão longínquo esteja da contemporaneidade, interessa é que esse novo sujeito, o teleitor formou-se a partir destas investidas visuais, desse olhar imagético direcionado à arte literária.

Vamos recorrer a esse vácuo temporal e ao mesmo tempo ao acesso que nosso teleitor tem aos veículos de comunicação, através do exemplo da adaptação da obra de Graciliano Ramos *Vidas Secas*. A obra foi inicialmente transposta para o cinema pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos em 1963, mas foi só no momento em que ela foi projetada na televisão que o filme se realizou.

*“ No Rio, dois milhões de pessoas viram o filme e, ainda que não soubessem que era de Nelson, que era do Cinema Novo, o viram, e é o que importa. Há que se acabar com o ritual cinematográfico. O cinema tem que existir, hoje, além da informação, da polêmica, da discussão... Temos que meter isso na cabeça: a importância da TV. [...] O assunto é outro: é aproveitar a tecnologia o melhor possível para conseguir a maior comunicação possível.”*²²

Em 1972, outra obra de Graciliano ganhou imagem, era a vez de *São Bernardo*, dirigido por Leon Hirszman, foi um grande sucesso e considerado um dos melhores da década. O recurso utilizado por Leon para demonstrar em imagem o trajeto de Paulo Honório, além da definição visual foi o uso do *off* utilizado pela própria personagem. Embora tendo sucesso, essas adaptações ainda não conseguiam ser vistas pela grande massa, pois o grande salto cinematográfico em termos de massa se deu com os filmes de Bruno Barreto, *A Estrela que Sobe*, de 1974, baseado no livro de Marques Rebelo e *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, adaptação do romance de Jorge Amado. Esses filmes deram o primeiro impulso para que a literatura fosse vista cada vez mais por olhos imagéticos.

Existe uma fatia de adaptações que nem conseguem ser vistas por um grande número de pessoas e nem mesmo gerar o surgimento de teleitores. Estamos nos referindo aos curtas metragens que ainda são relegados a planos secundários e mesmo na atualidade, não alcançam o reconhecimento por não interessarem à indústria cultural. Diríamos que os curtas estão para o que o teórico da comunicação Marshall McLuhan chama de meios quentes. Para ele os meios quentes são aqueles que permitem menos participação, já que o

²¹ Citação publicada no Jornal do Commercio, na editoria opinião, p. 6 do dia 22/07/2003.

²² Motta. R. *A Épica Eletrônica de Glauber*. 2001. p. 96

curta é exibido em no máximo 20 minutos, não tem tempo para apreender o espectador e nem há espaço para os filões da publicidade..

Ainda nos referindo a esta classificação de McLuhan, ele fala do opositor dos meios quentes; os meios frios. O meio frio ao contrário do seu antagonista permite maior participação, maior interação e como consequência gera maior envolvimento. Ele aponta o livro como exemplo de meio quente, visto que no seu ponto de vista, o livro envolve menos do que um diálogo, será? Farei nossas as palavras de um dos teóricos da imagem, Roland Barthes: “ *O que me incomoda não é o barulho, é banalidade da conversa*²³ ”. O diálogo com o livro é silencioso e sinestésico. As imagens criadas a partir do universo imagético do leitor estabelece movimento, e não é por acaso que o nosso teleitor, mesmo tendo tudo pronto na tela, vai em busca do livro e se debruça diante da narrativa, ainda que seja para comparar, contudo, nesta comparação, ele, o teleitor, estabelece com as personagens um diálogo, uma movimentação, uma interação. Para o crítico de cinema Flávio de Campos, livros como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego trazem elementos que uma cinematografia requer: “movimentos, tipos, cenários, intensidade dramática, beleza e verdade.”²⁴

As narrativas literárias ganham velocidade através das imagens em movimento celebradas no cinema e na televisão, e elas próprias carregam essa característica, pois vimos que há livros que já trazem esse aspecto veloz com maior intensidade, o que serve de facilitador para inserir o leitor no mundo proposto pela arte de contar histórias. É possível estabelecer uma familiaridade da literatura com o cinema e com a televisão, independente das adaptações e da formação de teleitores.

Jacques Aumont estabelece uma aproximação do leitor de um romance com o espectador do cinema, pois são ambos, homens presos às narrativas. “ existe, provavelmente, no fato de ir ao cinema ou começar um romance, um desejo fundamental de entrar em uma narrativa.”²⁵ Um outro teórico da imagem , Arlindo Machado também estabelece uma aproximação do leitor com o espectador de um filme, para ele a imagem oferece elementos que se assemelham a textos que podem ser decifrados ou lido pelos espectadores. Ele refere-se também neste momento à imagens videográficas, há segundo

²³ Barthes. R. Deliberações. In *Rumor da Língua*. p . 306.

²⁴ Albuquerque Jr. D. *A Invenção do Nordeste*. 1999. p. 272.

²⁵ Aumont. J. *A Estética do Filme*. 1995 p. 262

ele, grande aproximação com a leitura de um livro. “ ... basta ver como a recepção de filmes em videocassetes se parece cada vez mais com a leitura de um livro: a visualização passa a ser agora um ato solitário, o filme pode ser interrompido a qualquer momento.”²⁶”

Tanto Machado quanto Aumont trazem para nós um pouco da construção de nossos teleitores. Se o espectador e o leitor vêem na tela e nas páginas de um livro o desejo de habitar uma narrativa, é possível que ao assistir um filme, ele, por envolvimento com a trama busque pisar outra vez no solo na mesma narrativa, daí o fato de ele ir em busca do livro e tornar-se um teleitor.

²⁶ Machado. *A Pré-cinema e Pós-cinema*. 1997. p. 209.

CAPITULO 2

Literatura e Imagem: um diálogo intersemiótico

Em decorrência da miscigenação universal que ecoa dos diversos tambores artísticos, torna-se complexo, para não incorrer no impossível, determinar um signo puro, visto que as artes se confluem e se tornam cada vez mais híbridas. A linha da intersemiose, linha em que a presente dissertação esta pautada, responde pela fusão da literatura com as outras artes, e em nosso caso, ela, a literatura, comunga com a imagem, com a transposição imagética realizada nas telas do cinema e da televisão. A frase de Octavio Paz: “o artista é um tradutor universal¹⁷”, coloca esse ser dotado do dom da arte em situação de bastante responsabilidade, pois em suas mãos está a missão de expressar através de sua arte específica aquilo que o resto da humanidade, os não artistas, seriam incapazes de extrair de seu íntimo. Não é em vão que o público se debruça e passa horas diante de uma representação, de uma frase, de uma personagem ao qual nos identificamos, de uma canção que exprime exatamente o nosso sentimento; é neste momento que o artista é de fato, um tradutor universal, ele traduz as emoções e faz o elo entre o seu eu individual com o coletivo, com o sujeito social.

Além dessa amplitude alcançada via expressão artística, vimos na frase de Paz a tradução de nosso pensamento dentro do contexto de nossa pesquisa, pois uma vez que toda obra literária, seja ela a mais complexa possível, pode ser adaptada, pode-se realizar através dela uma releitura e quantas novas leituras sejam possíveis. É neste sentido que vamos utilizar-se da expressão de Paz, não no sentido amplo dado a atividade artística, e sim em um contexto do tradutor como o adaptador de uma obra literária para os meios audiovisuais.

A palavra tradução é bastante recorrente, pois se todo artista é um tradutor universal, é ele o grande elo entre a literatura e os meios tecnológicos. Embora a nossa pesquisa tenha como foco o teleitor, ou seja o receptor, temos que perceber que é mister

¹⁷ Frase contida na epígrafe da introdução do livro *Tradução Intersemiótica*, de Júlio Plaza.

colocar em cena a figura do adaptador, do intersemiótico produtor, como já o fizemos em páginas anteriores, e que vamos colocá-lo agora, visto que o sujeito tradutor leva ao sujeito receptor à transposição literária que será responsável pela formação de um novo e diferenciado leitor. Sem o emissor não existe receptor e não existiriam nem mensagens, nem meio, desta forma, inexistiria o próprio canal da comunicação.

Para Octavio Paz tradução e criação são operações gêmeas, ou seja, cada processo criativo têm suas características que lhes são próprias, carregam em si, o seu fazer poético. Embora não seja a nossa preocupação analisar perdas e ganhos de uma obra adaptada para os meios midiáticos, acreditamos que as operações de adaptação são criações autônomas, cada uma encerra em si a sua criação poética, ou seja, toda adaptação é uma nova criação. A visão de escritores como Jorge Amado e Érico Veríssimo, citadas no capítulo anterior, corroboram com a visão de Octavio Paz. Eles acreditam ser a tradução um outro trabalho preparado para outro tipo de linguagem, e por este motivo, descrito distintamente e visto de outro olhar. É claro que um signo traz outro, nas telas imagéticas temos o recurso verbal, a palavra é indissociável de qualquer transposição literária. Não estamos falando da palavra sonora, presente nas falas das personagens, e sim nos recursos indicativos.

No filme Cidade de Deus, temos na passagem de alguns quadros, inscrições verbais que aparecem sobre a tela preta que indicam o que veremos a seguir. Citaremos como exemplo o seguinte letreiro : História do Trio Ternura, que nos coloca frente a frente com três personagens: Alicate, Cabeleira e Marreco. Eles atuam e funcionam como o terror da Cidade de Deus na década de 60. Após esta inscrição na tela através da linguagem puramente verbal, o espectador entra no universo da bandidagem do trio e começa conhecer a atuação deles no desenrolar da trama. Outro exemplo é a História dos Apês, da mesma forma como a anterior, o espectador passa a desvencilhar como alguns dos apartamentos situados na área dos prédios existente na favela Cidade de Deus, tornou-se um local de tráfico

A linguagem audiovisual requer uma leitura de maior velocidade, pois a apreensão do olhar diante da tela não é a mesma diante das letras. Há uma grande economia narrativa entre o que se representa imageticamente e o que se narra nas páginas de um livro, pois a representação visual funciona como condensação da linguagem verbal. É inegável que toda operação de substituição é por natureza, uma operação de tradução, em nosso caso, há

substituição do signo verbal para o não verbal, a literatura veste-se de imagem concreta, dizemos concreta, pois a leitura de um livro incita no leitor imagens mentais. A história dos Apês citada acima, está no livro descrita em dezenas de páginas, ao passo que a sua transposição para as telas é narrada em poucos minutos. A palavra ganha velocidade e é necessário que isto aconteça, uma vez que estamos diante de outro universo, de outro veículo.

Este outro veículo é o responsável por esta “nova” linguagem, pela transposição da obra literária para o cinema e para a televisão. Como o próprio nome sugere, transpor é adaptar, é a leitura de uma obra literária através de olhos que vêem imageticamente. Esse ajuste ao novo meio tecnológico de informação é justamente a transposição intersemiótica. O termo adquiriu o sentido de transformação, desvio da fonte a fim de produzir algo novo, pois “toda tradução modifica o original porque este também é produto de uma leitura e, ambos, original e tradução, estariam impossibilitados de chegarem a completar sua intenção que é precisamente a de atingir a língua pura. Assim, original e tradução, incapacitados que estão de chegar á língua pura, complementam-se em suas intenções já que estas, tomadas em sentido absoluto, são idênticas e significam o mesmo¹⁸”

Diríamos que cada meio tem sua intenção definida de forma clara, pois uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, dentre outras expressões, deve ser julgada em relação aos valores do campo no qual ela se insere, e não em relação aos valores de outros campos. Em nosso diálogo proposto entre a literatura e a imagem, temos o escritor do livro, o adaptador da obra literária e o leitor, pois, ambos, escritor e adaptador têm um único alvo: o público. A diferença está em o escritor escrever para o leitor propriamente dito, o leitor, esse sujeito que adentra no universo literário, sente-se como peça única, que reina no universo da narrativa e propõem como diria Roland Barthes, a morte do autor, não interessa a visão do autor, ou mesmo qual o seu universo de expectativa e sim o universo de expectativa do leitor, ele habita o mundo narrado e faz lançar em sua tela mental a sua criação imagética. “ O leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua

¹⁸ Plaza, J. *Tradução Intersemiótica*. 1987. p. 32

origem, mas no seu destino [...] é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor¹⁹”

O leitor de uma narrativa literária é único e solitário quando está diante da leitura, ele tem como cúmplice desta comunhão as personagens, o cenário e todo o universo imagético que compõe a narrativa. Daí, ele partindo de seu universo social, constrói a imagem desta narrativa e senti-se co-autor, ou mesmo o único autor da obra lida. Sentindo-se autor, ele inconscientemente propõe à maneira Barthiana a “morte do autor”, e poderia ser este, um dos motivos discordantes entre o leitor “comum” e o transubstanciador.

De um lado, está este sujeito responsável pela migração da obra literária para os meios tecnológicos, ele que adaptou aquela determinada obra à uma nova linguagem, cheia de aparatos imagéticos, cujo intuito é a captura do espectador: ele que também sentiu-se “dono” desta obra enquanto lia, ao transpô-la para o cinema e ou televisão poderá desagradar quem está do outro lado, ou seja, aquele leitor que vem a se formar sob a égide de sua releitura. É o nosso teleitor que após assistir à obra adaptada, lê o livro e às vezes discorda da visão proposta pelo adaptador. Seria este, um dos motivos de “choque” recorrente em alguns leitores ao se deparar com a obra primeira: o livro. “ Fiquei tão impressionado com o filme que fui ler o livro. Ao ler o livro me decepcionei, pois não faria desta forma, o filme parece outra história. Não gostei”, relatou o teleitor Rafael Cavalcanti.

“O leitor responde ao estímulo do texto com estereótipos de sua experiência, que, por assim dizer, se formam independente de si, e que provocam a evidência da ilusão. Aquilo que se constitui sem a consciência do próprio leitor, situa-se no ponto cego da recepção e assim, inevitavelmente, adquire um caráter de verossimilhança. [...] A tensão do texto, por assim dizer, expulsa do texto o leitor; transfere-o para uma ilusão parcialmente irrealizada, que se há de transformar em ilusão realizada²⁰”.

Este estímulo que cada leitor responde a um dado texto, como pontuou na citação acima, Karlheinz Stierle nos faz corroborar com a assertiva que este horizonte de expectativa distinto em cada leitor, pode ser um dos responsáveis pela aprovação ou não

¹⁹ Barthes. R. A morte do autor. In *Rumor da Língua*. p.53

²⁰ Stierle K. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In *A Literatura e o Leitor* 2001. p.150.

de uma obra adaptada. O leitor, assim como o espectador se transferem para fora da narrativa e passam a habitar um mundo recriado, mundo esse nem sempre em consonância com o coletivo, por isso a adversidade de posições.

Romam Jakobson define tradução intersemiótica ou transmutação da seguinte forma: “ é aquele tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. (PLAZA: 1987).

Como o nome sugere, transpor é adaptar, é a leitura de uma obra literária através de olhos que irão ver imgeticamente. Esse ajuste ao novo meio tecnológico de informação é justamente a transposição intersemiótica. O termo adquiriu o sentido de transformação, desvio da fonte a fim de produzir algo novo. Esse desvio da fonte decorre da adaptação da forma verbal deslocada para a linguagem não verbal, e essa passagem se dá em decorrência desse diálogo intersemiótico entre a literatura e a imagem, um diálogo mais que possível, em que de um lado está a literatura buscando fazer com as palavras o que o cinema e a televisão fazem com as imagens. Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta se vale de pelo menos cinco expressões distintas: a imagem visual, a linguagem verbal oral em forma de diálogos, narração, letra de músicas, sons não verbais provenientes de efeitos de sonoplastia, música e a linguagem escrita através dos créditos e outras escritas.

A literatura dialoga com o cinema e com a televisão desde o surgimento de tais meios tecnológicos, a maneira de se dirigir a cada meio é que difere um pouco, visto que o teleitor do cinema difere do teleitor da televisão, ao primeiro é exigida uma posição de compenetração, ao outro a dispersão é a sua postura. Para Mikhail Bakhtin cada diálogo é construído a partir de um dado receptor. Não utilizamos a mesma linguagem para todo e qualquer destinatário, pois o que determina o teor de um enunciado é a direção desse mesmo enunciado.

“ A concepção que o locutor (ou escritor) faz do destinatário do seu discurso é um problema importantíssimo na história da literatura. Cada época, cada movimento literário, cada estilo artístico-literário, cada gênero literário, nos limites de uma época e de um movimento , se caracteriza por sua concepção particular do destinatário da obra literária, por uma percepção e uma compreensão particulares do leitor, do ouvinte, do público, da audiência popular²¹”

A literatura está para o público, assim como o leitor está para o teleitor. Se o nosso teleitor ganha identidade a partir das malhas midiáticas e torna-se um leitor, antes dessa formação, esteve por trás desse aparato um tradutor dessa obra literária que a transportou para os meios audiovisuais. Embora esse destinatário denominado por Bakhtin carregue distinções entre si, existem neles um ponto de interseção, pois ambos habitam momentaneamente ambientes imagéticos diferenciados. O espectador do cinema está para a exibição da sala escura, o da televisão para o da sala clara. A obra *O Auto da Compadecida* foi transposta para os dois meios, na televisão foi compactada em quatro capítulos, totalizando quase três horas de exibição; a versão para o cinema teve aproximadamente 2 horas de projeção. O que modificou? Foram retirados da versão televisiva 50 minutos da narrativa, que não fizeram falta à compreensão, mas eram necessários para o teleitor da TV, ponto que abordaremos na segunda parte da dissertação.

Sendo transposta para um meio quanto para o outro, a obra literária encontra campo fértil nestas transposições através de um elemento chamado de narração. De um lado, a prosa lança mão de um narrador convencional, esteja ele na primeira como na terceira pessoa; de outro o meganarrador²² ganha forma e conta a história imagética através de um olhar que se posiciona atrás das câmaras. O ponto incomum está justamente na ação existente na narrativa tanto literária como cinematográfica e televisiva. Ambas partem de um processo imaginário de fabulação e a diferença entre um e outro está na articulação temporal de sua seqüências para o receptor, pois “o cinema monta vários presentes para

²¹ Bakhtin, M. *Estética da Criação Verbal*. 2000. p. 324

²² Expressão utilizada por Fernanda Martins na dissertação de mestrado “*Da estilização do olhar ao olhar-perscrutar: uma leitura de Hora da Estrela de Clarice Lispector e de Suzana Amaral*”, tem o intuito de designar o diretor do filme, aquele que tem uma visão ampla da trama.

representar a ação, enquanto a literatura representa a ação para aprofundar o problema do tempo²³”.

Na literatura os estímulos emotivos provocados nos leitores vêm após estes atravessarem uma verdadeira cortina de operações semânticas e sintáticas guiadas por signos materializados em palavras e organizados em conceitos. Já no cinema e mesmo a televisão, a reação difere, pois a presença da imagem visual desperta reações imediatas e podem provocar o riso, as lágrimas e liberação de descargas de adrenalina.

Flávio Aguiar, no livro da citação acima, aponta duas razões que levam a literatura ser adaptada para o cinema e para a televisão. Para ele, a primeira explicação se deve ao fato de ser a televisão e o cinema artes recentes, enquanto a literatura é milenar, dando a esta maior credibilidade. Um segundo motivo estaria vinculado à razão de que a literatura guarda uma aura de prestígio oriunda do fato de ser uma forma de arte que se popularizou durante a formação das atuais culturas nacionais – da Renascença europeia ao Romantismo em escala mundial.

Há sem dúvida uma forte interação entre a literatura e imagem, daí a possibilidade de histórias vistas no cinema e na televisão serem retiradas das páginas de um livro. Isto acontece porque a adaptação de um dado romance para o cinema e para a TV guardará um vínculo de essência com a matriz, do mesmo modo que a tradução de um poema traduzida de uma língua para outra deverá garantir a essência do original. Isto acontece com as letras das canções transpostas para a linguagem nativa, é comum que a elas sejam atribuídas a palavra “versão”, quer dizer, tal música é versão de tal canção original, assim diríamos o mesmo das transposições literárias para as telas da televisão e do cinema, tal filme, tal minissérie seria a versão de tal e qual romance.

1. A literatura vista nas telas

A visualidade da palavra funciona como uma espécie de passaporte para a transferência de uma narrativa puramente verbal para um signo não verbal. Esse poder imagético contido na linguagem escrita é responsável pela conexão entre estes dois

²³ Aguiar, F. Literatura, cinema e televisão. In *Literatura, Cinema e Televisão*. 2003. . p.122

universos semióticos: palavra e imagem. Uma contém a outra, se relacionam e se complementam, conservando é claro, suas autonomias. Não é à-toa que desde a descoberta do cinema se recorrem às obras literárias como fonte de inspiração para os filmes a serem exibidos, quer seja nas telas do cinema ou mesmo da televisão. Essa hibridização entre esses signos é recorrente porque a leitura de textos visuais envolvem inevitavelmente referências a intertextos verbais, daí a eterna comutação entre ambos.

Nos primórdios dos estudos cinematográficos, como ocorreu nos EUA a adaptação cinematográfica de textos literários centrais, abordava-se exatamente a questão da tradução, com uma perspectiva de fidelidade ao texto-fonte. Hoje essa adaptação “sofre” modificações para se ajustar ao meio eletrônico a ser exibido. Há grande relação entre cinema e literatura, uma vez que ambos são artes preponderantemente temporais, estando assim, aptas a construir e comunicar histórias. Segundo o professor Clauss Clüver, seus alunos tomam a criação adaptada, verificando, junto ao texto fonte, as transformações e expansões – mas também as interferências do texto-fonte, no caso em que a nova obra não logrou adaptar suficiente ou satisfatoriamente o material inicial à nova linguagem e ao novo meio. “Nada disso nos impede de perceber em alguns casos a extraordinária proximidade entre velho e o novo texto, por vezes tão grande que podemos ser tentados a novamente ler o segundo texto como tradução intersemiótica (CLÜVER:1997 p. 45).

Esse segundo texto a que Cluver se refere, nada mas é do que a afirmação de nosso teleitor, ele que ao se deparar com a transposição da obra literária para os meios audiovisuais vai em busca do texto-fonte, o texto original escrito por mãos também originais. No caso em voga, o teórico estabelece esta recorrência ao texto-fonte em virtude de uma grande aproximação do velho com o novo, do original com o originado, visto que “traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética.²⁴”

As telas que reproduzem nossos textos literários têm sua linguagem própria, jamais poderão seguir os mesmos passos que a fonte primeira e verbal seguiu, pois trata-se de outro meio, de outro receptor²⁵. Este receptor que está para o tipo de telas reprodutoras é

²⁴ Plaza. J. *Tradução Intersemiótica*. 1987.p.40

²⁵ Entre os receptores imagéticos há distinções de recepção, pois temos os da tela grande, o cinema, e da tela pequena, a televisão. Nos referimos à tela pequena não simplesmente pela sua dimensão física, visto que temos na atualidade televisores de tamanhos gigantescos, e sim, pela definição da imagem.

constituído no interior de um processo discursivo por meio de múltiplas operações articuladas pelos processos da própria linguagem, e este campo receptivo é previamente definido por manobras pensadas e concretizadas pela esfera da produção, criando assim, uma escala de receptores, cuja elasticidade e permanência funcionam de acordo com o conceito desejado de receptor. Isto justifica a distinção que há entre o receptor de televisão e o do cinema.

Assim como no cinema, a literatura é bastante vista na televisão através das telenovelas, das minisséries, e dos mais diversos formatos audiovisuais que chegam para o grande público. Nos Anos 70 a telenovela alcançou o maior tempo da programação televisiva e muitas delas eram baseadas em nossa literatura. Foi o caso de “A Moreninha” de Joaquim Manuel de Macedo, “Senhora” e “Helena”, de José de Alencar, “Escrava Isaura”, de Bernardo Guimarães, “Gabriela”, de Jorge Amado, dentre outros títulos que compõem o quadro de novelas baseadas em nossa literatura. Em tempos mais recentes e ambientações mais contemporâneas tivemos “Tieta do Agreste” e “Porto dos Milagres”, também de Jorge Amado, este último título baseado na obra *Mar Morto*.

Neste universo tecno-ficcional em que a literatura é obra prima, vimos que desde os primeiros passos tanto cinematográficos quanto televisivos, a literatura habita o mundo das imagens. No Brasil, a nossa literatura alcançou às telas das salas escuras desde cedo. Entre 1915 a 1919 o cineasta italiano Vittorio Capellara foi considerado como cineasta que mais se interessou em investir nas adaptações da literatura brasileira, e isto no período do cinema mudo. Ele levou para as telas em 1915, “Inocência”, de Visconde de Taunay; em 1919 foi a vez de “Iracema” de José de Alencar. Além desses livros, ele adaptou romances de Olavo Bilac, Joaquim Manuel de Macedo, Bernardo Guimarães e Aluísio de Azevedo.

O cinema chegou para nós sete meses depois dos irmãos Lumière o terem apresentado à população parisiense. O ano era 1896, mês de julho, dia oito. A sessão foi no Rio de Janeiro, em uma sala da Rua do Ouvidor, 57, às 14h. As primeiras imagens constituíam-se de cenas rápidas, paisagens, chegada de trens, animais, enfim, imagens isoladas. Até 1912 esta fase do cinema brasileiro passou de artesanal para industrial, entre este ano e 1922 houve muita dificuldade tanto na produção quanto na exibição, mas foi justamente neste

período que se destacam os filmes calcados em obras da literatura brasileira, principalmente as do período romântico.

O cinema falado surge na década de 40 e foi neste momento que se deu a mistura de som e voz, ou seja, a sobreposição da fala com a música. Esta incursão desta nova tecnologia ocorreu com o filme “Pureza” de Chianca de Garcia, baseado na obra de José Lins do Rego. Entre os anos de 1950 e 1966 foi implantada a indústria cinematográfica, surge o cinema novo, e o filme baseado na obra do escritor Lima Barreto “O Cangaceiro”, vence o Festival de Cannes, pelas mãos de Glauber Rocha. Percebemos desta forma que desde os primórdios, a sétima arte tornou-se uma espécie de consultora literária e descobriu que a fonte literária é inesgotável, e por isso, sempre a veremos nas telas que são as portas da sua própria divulgação.

Acrescentaríamos que a transposição da obra literária para as telas funciona como uma espécie de lead* de uma notícia, que traz todo o conteúdo da matéria nos primeiros parágrafos, respondendo as questões: o que, quando, onde, quem, como e porque; e se o leitor quiser saber mais detalhes deve prosseguir até o término. Desta maneira, associamos este ao teleitor, ele que assiste ao filme, visualiza o universo literário em aproximadamente duas horas e interessa-se pela obra completa.

Este personagem chamado teleitor funciona como alguém que se propõe a viajar nas páginas do livro, conhecer recantos não visualizados na tela, ser apresentado a personagens e lugares que ficaram de fora do enquadramento imagético. Nosso teleitor é esse viajante incansável, disposto a pôr a mochila nas costas e seguir viagem rumo ao surpreendente mundo literário e perceber que a literatura propõe sensações que a linguagem audiovisual não pode apreender, assim como não é material da imagem descrever com minúcia e riqueza de detalhes narrativas que são tão bem exploradas através dos recursos verbais, pois há neste a liberdade espaço-temporal, enquanto naquele há urgência narrativa própria da linguagem visual.

* Expressão inglesa utilizada pela imprensa, principalmente a escrita, e traduzida como parte principal, ou seja, a cabeça da notícia. O Lide é localizado no topo da matéria e traz os pontos primordiais para situar o leitor dentro do fato ou assunto tratado.

2. As multidireções e conexões literárias

A intersemiose literária aponta para as mais diversas e complexas ligações, ou seja, é possível estabelecer vínculos da arte literária com todas as expressões artísticas que o globo tem notícias, contudo, é possível perceber que este intercâmbio ganhou dimensões grandiosas quando esta inter-relação passa pelo prisma da imagem. Consoante-se cada vez mais imagens, podemos dizer que nossos olhos são os grandes comunicadores de sensações.

Estamos imersos numa “civilização da imagem”, como bem conceituou Jacques Aumont. O autor diz que essa expressão revela bem o sentimento generalizado de se viver em um mundo onde as imagens são cada vez mais numerosas, e também cada vez mais diversificadas e mais intercambiáveis. Diríamos que nesse intercâmbio há compensações e conseqüentemente abertura de horizontes, e esta abertura proposta pela visualidade imagética pelas mãos de uma obra literária adaptada para os meios audiovisuais estabelece com o leitor da imagem uma forte ligação, a ponto deste sentimento incitar o desejo de nos tornarmos leitores, o que chega conseqüentemente à construção de nosso teleitor.

Quando assistimos a uma adaptação de uma obra literária na TV e ou cinema, obra esta que tivemos um vago “ouvir falar”, estamos lendo na tela, no entanto, participamos desse jogo imagético que nos situa neste mundo simbólico e que vai nos fornecer elementos para que absorvamos esta imagem que nos fez pensar.

Para Walter Benjamin a reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. “*A reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas*” (Benjamin:1985,194). Essa reprodução das massas incorre no que acreditamos ser o conhecimento de um número consideravelmente maior de uma dada obra de arte, no nosso caso, quando a literatura ganha proporções ao ser veiculada a um meio de comunicação de massa, ele alcança também um maior número de pessoas: por exemplo, quantos passaram a conhecer Ariano Suassuna, interessaram-se por sua obra e saíram do ostracismo literário, podendo dizer que conhecem tal obra de tal autor. O *Auto da Compadecida* alcançou quando exibido na televisão um alto índice no Ibope e quanto foi para as telas do cinema, ainda assim, conseguiu atrair mais de dois milhões de meio de espectadores. Essa passagem do *Auto* como adaptação televisiva migrar para as telas do

cinema, demonstra que a exibição na TV não sacia o espectador, pelo contrário, aguça a sua curiosidade e pode incentivá-lo a ir em busca de emoções mais particularizadas proposta pelo cinema.

Destacamos aqui uma referência feita a Paul Valéry por Walter Benjamin no livro *Obras Escolhidas III*. Benjamin diz que Valéry admitiu talvez, com certa melancolia, que o homem não se adequa mais a “lentidão” e mesmo a solidão: “*já se passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado*”²⁶. Diríamos desta forma, que a transmutação da literatura para os meios imagéticos faz uma espécie de conexão com a velocidade, satisfazendo assim, a ânsia do homem moderno, que através dessa mesma modernidade poderá ir ao encontro do texto-fonte. “*Discute-se hoje a relação entre mídia e a literatura. Prevalece naquela a velocidade da luz como situação-limite, enquanto a fruição literária requer tempo mais demorado, duração*”²⁷. Essa citação do escritor Fábio Lucas coloca a literatura e a mídia em posições antagônicas, embora ele defenda a interação da literatura com a comunicação, também aponta críticas ao império midiático, no entanto, conclui com o reconhecimento e a importância que cada linguagem carrega dentro de seu meio, de seu universo.

“Com o cinema, mais forte se tornou a profecia sinistra: ninguém iria perder semanas na leitura de “Guerra e Paz” se pudesse conhecer o enredo assistindo à projeção de película em duas horas. A catástrofe não se efetivou, e a história provou que o romance não morreu. Em primeiro lugar sabemos que os códigos literário e cinematográfico não se confundem [...] em segundo lugar a experiência tem provado haver uma correlação positiva entre o êxito da película e o consumo da obra que a inspirou.”²⁸”

Esta tradução das palavras em imagem possibilita o aumento no consumo dos livros hora adaptados para os meios midiáticos. Os títulos de tais adaptações são inúmeros e a lista é crescente, e isto acontece a muito tempo, pois a interação palavra imagem é milenar, remonta à formação da civilização, pois não foi por acaso que as primeiras formas de comunicação se deu através de imagens, das escrituras das cavernas.

²⁶ Benjamin, *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* 1985 p.206

²⁷ Lucas. F. *Literatura e Comunicação*. 2001. p. 22

²⁸ *Ibid.* p.19

As imagens que contam as histórias antes narradas através da linguagem verbal têm grande força na divulgação do livro, funcionam com o uma espécie de propaganda, mesmo para aquelas que não lograram festejantes números de espectadores. Isso significa que mesmo quando uma obra literária adaptada para a televisão ou para o cinema não tenha atraído o quantitativo de pessoas desejadas pelos produtores e envolvidos, ainda assim, o livro saiu das prateleiras das livrarias e as vendas foram alavancadas. Já demos o exemplo da adaptação que Pedro Bial fez para o cinema da obra “Outras Histórias” de Guimarães Rosa, transposição que mesmo sem o público esperado vendeu um considerável número de exemplares. Recorreremos a um exemplo, que não faz parte diretamente ao universo de nossa pesquisa, uma vez que nossa corpus gira em torno do aumento das vendas e a formação de teleitores de obras adaptadas para os meios midiáticos imagéticos, apenas da literatura brasileira, contudo, temos um exemplo a mencionar que consolida a visão do proposto: estamos falando da transposição feita do livro “Os Maias”, de Eça de Queiroz.

A transposição de “Os Maias” feita pela Rede Globo em formato de minissérie foi o que pode se chamar de fiasco no ibope, o público não respondeu como se esperava, no entanto, a vendas dos livros aumentou consideravelmente. Segundo Hélio Guimarães, alguns membros da Academia Brasileira de Letras invocam o argumento de que a transposição das narrativas literárias para os veículos de massa beneficia a produção literária por divulgar o livro e estimular a leitura, ainda que a moeda ficcional de larga circulação seja a televisão e não o livro. “Se é fato que a adaptação estimula a vendagem de livros por algumas semanas, é em torno das personagens e da história contada pela TV que se constrói um imaginário ficcional amplamente compartilhável.²⁹”

Esse universo imagético e ficcional construído e amplamente compartilhável pelo leitor, faz da literatura a eterna musa inspiradora dos meios e veículos audiovisuais desde o surgimento destes. Como já dissemos, a lista é crescente e quando mais se recria a arte literária através deste meios, mais se aumenta o quantitativo de teleitores e conseqüentemente de leitores.

A primeira versão do Sítio do Picapau Amarelo foi ao ar em 1958 através da TV Tupy. A obra inaugural do escritor Machado de Assis transposta para o cinema foi o conto “Noite de Almirante” que deu origem a um dos episódios de “Esse Rio que Eu Amo”, com

direção de Carlos Hugo Christensen. Em 1967 foi a vez do filme “Viagem ao Fim do Mundo”, de Fernando Cony Campos, vagamente inspirado em “Memórias Póstumas de Brás Cubas” e de “Capitu”, de Paulo César Saraceni, criado a partir de “Dom Casmurro”.

Em 1968, Nelson Pereira dos Santos realizou uma livre adaptação do conto “O Alienista” no filme “Azylo Muito Louco. Em 1970, vários filmes foram inspirados em contos de Machado de Assis: “A Cartomante”, de Marcos Farias (1974), “O Homem Célebre”, de Miguel Faria Jr. (1974), “Confissões de uma Viúva Moça, de Adnor Pitanga (1976). Em 1977, o romance Iaiá Garcia ganhou adaptação dirigida por Geraldo Vietri com o título “Iaiá Garcia - Que Estranha Forma de Amar”. Em 1985, Júlio Bressane realizou a segunda adaptação de “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, com o título “Brás Cubas”. Em 1986 Roberto Santos adaptou “Quincas Borba”, em 1995, o conto “Causa Secreta” esteve na base da inspiração para o cineasta Sérgio Bianchi realizar um filme de título homônimo. Um grande número das obras de Machado de Assis foram transpostas para as telas do cinema, além dele, um outro autor foi muito adaptado, não só para o cinema, mas principalmente para a televisão, estamos falando, é claro, de Jorge Amado.

A obra “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos não só foi para o cinema pela mãos de Nelson Pereira dos Santos, em 1963, como também foi um marco na era do Cinema Novo. Ele também adaptou Nelson Rodrigues pela primeira vez, com “O Boca de Ouro” (1962). O diretor levou muitos outros títulos da literatura para o cinema, dentre eles: Memórias do Cárcere (1984), de Graciliano Ramos, “A Terceira Margem do Rio” (1994), baseado em cinco contos de Guimarães Rosa. Ele diz ter uma grande relação com a literatura brasileira, e deve isso ao bom professor de literatura que teve durante o período em que cursava o ginásio. “*Na hora de fazer uma adaptação, eu me aproprio da história, do romance ou da novela, que passa a ser minha. Eu gosto tanto e li tantas vezes que o Graciliano desapareceu. [...] eu tenho que fazer com que o espectador de cinema, vendo o filme, receba aquela emoção ou aquele sentimento que o leitor recebeu através da palavra.*”³⁰

Este sentimento e esta emoção transpostas para a versão imagética da obra literária seria outro fator determinante para que o teleitor se forme, se estabeleça e crie sua identidade. Quando o adaptador consegue levar a força da imagem já contida na palavra

²⁹ Guimarães, H. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Mais. In *Literatura, Cinema e Televisão*. 2003. p.109.

³⁰ Entrevista presente no site www.criticos.br, acessado em 14/09/03

para as telas, ele deixa o espectador pensativo, como diria Barthes, e este pensamento envolvente o guia em direção ao livro-fonte.

Ao adaptar “Tieta do Agreste” para o cinema, o cineasta Cacá Diegues diz ter ficando muito inibido, não obstante, esta inibição segundo ele foi rompida pelas palavras de autor da obra, o escritor Jorge Amado. “ Jorge Amado me deu liberdade total, dizendo “você não interferiu no meu livro, não vou interferir no seu filme”. Diegues fez questão de mencionar que o filme nada tinha haver com a novela. A novela teve cerca de 200 capítulos, o que equivaleu a 120 horas de duração. No caso de transposições para a televisão em formato de novelas, a adaptação requer uma incursão de tramas mais distantes e diferenciado do livro, pelo próprio tipo de recepção e mesmo duração. No cinema o tempo é de aproximadamente duas horas, nas telenovelas esse tempo é muito maior, uma novela as vezes fica no ar durante seis meses.

Tanto em um caso como em outro, há aproximação do espectador com a obra original. Eles se sentem estimulados, lêem o livro, quer seja para comparar, para se aprofundar ou para descobrir novas perspectivas, o caso é que as adaptações, ou como chamam alguns críticos, as “adulterações”, formam um novo leitor. Sabemos que este número não é absoluto, nem mesmo que são diretamente proporcionais, mas o importante é que a literatura vista de olhos imagéticos tem a capacidade de gerar um novo indivíduo: um teleitor. Vejamos o depoimento do escritor Carlos Heitor Conny :

“Nenhuma adaptação substitui o texto original. A adaptação não é rival do original. Pelo contrário, ela lhe presta um serviço importantíssimo, pois é uma introdução ao original. [...] O filme não deixa de ser um convite, um apelo, para que se leia o livro. [...] Agora, vendo a adaptação feita pelo Rubem Braga, tenho vontade e necessidade de ler o original.”³¹

3. Uma questão de fidelidade

Embora tenhamos deixado claro que nossa pesquisa não envereda pelo prisma de análise entre as versões verbal e audiovisual da obra literária, e sim naquele sujeito chamado teleitor que após realizar a leitura nas telas da televisão e ou cinema procura fazer uma segunda leitura, a do livro, iremos nos deter um pouco na questão da

³¹ Depoimento retirado da entrevista localizada no site www.conxaorio.com/bit/literatura

fidelidade. Lançamos a seguinte questão: até que ponto a fidelidade é ou não benéfica à recepção da obra pelo público, pela massa?

Antes de tentarmos responder a esta questão ressaltamos que foram dois os livros de que nos utilizamos para tecer comentários e serviram de base para a construção de nosso teleitor; no caso dos nossos objetos de estudo, a saber *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Ambas transposições provocaram um grande aumento nas vendas das duas obras e, fato curioso, uma tendo sido muito fiel à obra original, *Auto da Compadecida*, enquanto que *Cidade de Deus* optando por uma fidelidade apenas parcial; assunto que será tratado em detalhes nos próximos capítulos.

Muitos estudiosos no assunto ainda acreditam que quanto a arte literária faz uma viagem ao mundo das imagens traz para si grandes prejuízos, alguns tratam essas transposições como adulterações, foi o que aconteceu com a opinião de pesquisadora Rosane Marins de Menezes em relação a adaptação da obra “*Mar Morto*” de Jorge Amado através da novela “*Porto dos Milagres*”, exibida na Rede Globo:

“ Depois de passados 65 anos da publicação de Mar Morto, a rede Globo joga na tela, no horário nobre, uma novela que se diz uma “adaptação” de tal romance, onde todos as personagens foram adulteradas física e psicologicamente, onde o enredo mostrado, contraposto ao romance, é pura invenção e onde o espaço físico por onde transitam os atores, assim como o seu vestuário é totalmente descaracterizado.”³²”

É comum que existam supressões e que se dê a um determinado personagem uma característica distinta daquela que o autor do livro deu, pois trata-se de outra forma de contar, de outro veículo e conseqüentemente outro tipo de recepção: aí então livro se materializa em imagens. Não só o público é costumeiramente outro, como a forma de narrar também é outra, tudo se passa como se fosse construída outra casa, em outro terreno e com algumas modificações, considerando a adequação ao clima, e à finalidade nova desta moradia. Para o professor Antônio Adami, a produção das adaptações literárias realizadas na televisão e no cinema é responsável por uma releitura da cultura literária no tempo e no espaço, transformando-a em uma obra vista e ouvida por milhões de espectadores,

³² Menezes, R. M. *Adaptação ou Adulteração: nota sobre o romance Mar Morto* (artigo) p.01

ampliando e modificando o texto de partida. Essa apreensão do público pela obra literária adaptada é imensa e este fato independe de ter sido a transposição mais ou menos fiel ao texto original, valorando o olhar do meganarrador. “*Quando pensamos em adaptar uma obra, não acreditamos que não se deve colocar apenas as paixões íntimas e confessionais do adaptador enquanto personagem/narrador da história, mas aquilo que pode interessar de alguma maneira à sociedade e ao público.*”³³

Lúcia Santaella acredita que a cultura das mídias inaugura uma dinâmica que, tecendo-se e alastrando-se nas relações das mídias entre si, possibilita aos consumidores a escolha entre produtos simbólicos e alternativos, pois para ela, basta atentar para os modos como as informações transitam de uma mídia para outra, partindo do rádio e televisão, continua nos jornais, repetem-se nas revistas, podendo virar documentário televisivo até filme ou mesmo livro, e esses trânsitos se tornam tão fluídos que não se interrompem dentro da esfera específica dos meios de massa, pelo contrário, avançam pelas camadas culturais outrora chamadas de eruditas e populares.

“*Quantos livros não explodiram em vendas, depois de terem sido adaptados para o cinema, para uma novela de TV? [...] As mídias tendem a se engendar como redes que se interligam e nas quais cada mídia particular – livro, jornal, TV, rádio, revista, etc. – tem a função que lhe é específica. É a cultura como um todo que a cultura das mídias tende a colocar em movimento, acelerando o tráfego entre suas múltiplas formas, níveis, setores, tempos e espaços.*”³⁴

Como menciona Santaella, a cada mídia sua forma de se apresentar, a sua maneira de realizar e estabelecer um canal de comunicação. Quando uma mídia como o cinema e a televisão tentam traduzir uma obra literária, se aproximando ao máximo da fidelidade, poderão acertar ou não: ninguém tem a fórmula do sucesso, sendo possível apenas estabelecer certas previsões a partir da percepção da recepção, mas nada é infalível. A opinião do ex-presidente da Academia Brasileira de Letras, Arnaldo Niskier, em relação ao pequeno índice de ibope conseguido pela adaptação de “Os Maias” para a televisão, se

³³ Adami, A. . *Adaptações Literárias para o rádio/TV/cinema e a cultura midiática* (artigo) p. 12 - Fonte Antonioadami@uol.com.br

³⁴ *ibid.* . p.4

baseou em parâmetros da alta fidelidade, o que tornou a narrativa televisual lenta, uma vez que derivavam da lentidão da própria. Para ele, “*quanto mais fiel ao livro, menos a série adquire o ritmo próprio da TV. É essa lentidão que as pessoas estranham.*”³⁵ A posição de Niskier difere da postura da maioria dos literatas a que estamos acostumados: é mais comum verificarmos posicionamentos que consistem em criticar as adaptações, taxá-las de terem se desviado e mesmo vulgarizado a obra literária. Contudo, as opiniões divergem, e como o público televisivo é imenso, vasta também será a classe receptiva e suas respectivas opiniões, sendo assim, torna-se improvável estabelecer um parâmetro de alcance do desejado público ao se manterem ou não laços fiéis com a matriz literária, que é o livro. O importante para nós, é que sendo ou não fiel ao texto fonte, as transposições literárias que alcançam uma percentagem de quase noventa por cento das produções audiovisuais ao ano, incluindo os remakes, estimulam o aparecimento e a afirmação de nosso teleitor, divulgando a arte literária e formando um novo leitor. Essa cumplicidade que existe entre as duas obras: a verbal e a não verbal, só aumenta o interesse pelas obras literárias, pois muitas vezes, obras esquecidas e retiradas de catálogos são ressuscitadas para reocupar lugares nas prateleiras das livrarias. É fato incontestável que isso se deve a este diálogo construído e solidificado entre a literatura e a imagem.

³⁵ Guimaraes, H. Op. Cit. p.109

2º Parte

A representação imagética e gênero do discurso

CAPÍTULO 1

Auto da Compadecida e Cidade de Deus: A Imagem da Metáfora na Representação Mimética

As duas obras que estabelecemos como foco em nosso objeto de estudo: *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, adaptada por Guel Arraes e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, com adaptação de Fernando Meirelles, dentro de um vasto universo, serviram como representantes da consolidação de nosso teleitor, pois ambas as transposições alavancaram um considerável número de vendas para o livro, fazendo com que o quantitativo dos teleitores fosse uma operação direta e proporcional, ou seja, a medida que se aumentou o montante de vendas, cresceu o de leitores. Voltando ao índice já mencionado na primeira parte, tivemos duplicado o número de teleitores para o Auto, após sua exibição nas telas, a obra dobrou o consumo, passando de 10 mil para 20 mil exemplares vendidos mensalmente. No caso do livro Cidade de Deus, chegou a cifra de mais de 53 mil exemplares vendidos, mais que o triplo antes da exibição no cinema. E que magia é essa? Não estamos isentos das repercussões e investimentos da indústria cultural, como já tratado em assertivas anteriores, no entanto, nossa direção agora não aponta para os interesses mercantilistas e sim artísticos.

Que recursos são esses que fazem jorrar das páginas de um livro algo imageticamente representado? Que figura é esta que media e serve de ponte para duas linguagens antagônicas? Antagônicas por ser uma, a negação da outra, pois quando dizemos signo verbal, referimo-nos à palavra pura, e desta forma, vemos em sua negação aquilo que chamamos de signo não verbal. E é exatamente uma figura chamada de metáfora que ao nosso ver, é uma das responsáveis por esta magia, que faz com que a palavra lida, seja capaz de saltar para fora da página concreta e ganhar imagem. E a outra é a mímese, ela que não suporta a velha e gasta definição de “imitação”, vai mais longe, nos guia para a representação própria do real. Um real que se mostra materialmente aos nossos olhos e que se põe como verdade aos olhos de nosso teleitores.

A carga semântica da palavra revela a sua imagem e o recurso mais apropriado para ligarmos a palavra a uma imagem seria a metáfora, esta figura de linguagem que é responsável pela transferência de um termo para um âmbito de significação que não é o seu. “*A metáfora tem uma função expressiva, que é por em destaque aspectos que o termo próprio não é capaz de evocar por si mesmo. [...] a metáfora é um fato de sincronia e só existe quando o termo tem a significação própria nitidamente distinta da do termo que é substituído*”. (CÂMARA Jr: 1977, p.166)

Ela, a metáfora, é responsável por esta transferência de significados capaz de dar a um determinado ser, características que não lhes são próprias, e esse caráter conotativo próprio da linguagem literária, possibilita que a arte literária tenha este poder de transferir-se, de transmutar-se e adaptar-se para outros meios que “fogem” do ponto de partida, que é a palavra, apenas. A partir dessas características próprias da metáfora, é possível construir personagens em seu caráter mais peculiar, é possível visualizar uma ambientação, um cenário, enfim, algo que componha a narrativa e a psicologia do própria trama.

Percebamos que uma palavra utilizada em sentido metafórico abre horizontes para que alcancemos uma definição mais precisa e mais convincente de uma dada situação. No livro *Cidade de Deus* temos a personalização da personagem-favela, pois a própria favela denominada de *Cidade de Deus* é a personagem central, onde toda a trama acontece.

Vejamos como a utilização da metáfora auxilia ao leitor na construção da imagem, esse leitor que transformar-se-á em adaptador, e mesmo o leitor “comum” que ao ler as palavras no livro cria a imagem mental, e ainda, o nosso teleitor que após visualizar a imagem na tela, lê o livro e a partir dessa imagem metafórica presente na linguagem escrita, ele forma a sua própria representação, e por vezes compara-as com as do adaptador.

“ *Cidade de Deus deu a sua voz para as assombrações dos casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora, remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá em Cima, na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês. [...] e o homem inova avermelhando o rio. Aqui e agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas*³⁶.”

³⁶ Lins, P. *Cidade de Deus*. 2002. .p.16

Assim vamos construindo nossa visualização mental, visualização que se transfere e se materializa, ganhando cor e forma, ocupando um universo concreto e habitado. A imagem da metáfora é poderosa por ser a palavra algo cuja vibração é grandiosa, o seu poder é desmedido e suas trincheiras são inalcançáveis. Ao lermos esse trecho da obra de Paulo Lins, vamos construindo a partir das indicações da linguagem a personagem-favela. Esse “*homem que inova avermelhando o rio*”, é na nossa leitura o sangue do corpo que tomba sem vida sob as águas do rio que passa próximo a favela. E assim se faz a nossa representação do real, a metáfora abre caminhos para a figura da mimese.

Recorremos ainda, a outra narração do livro: “ *Do outro lado do braço do rio construíram os Apês, conjunto de prédios...*³⁷” Neste trecho, vemos a definição de metáfora segundo Joaquim Mattoso Câmara Júnior, uma inversão de termos, a metáfora tem esse poder de destacar aspectos que o termo próprio não é capaz de evocar por si mesmo: *a voz das assombrações, o braço do rio, sinistro-silêncio- grito-desespero*. São elementos que reforçam a carga semântica da palavra, incitam e provocam o leitor, alargam a imaginação e nos fazem construir imagens, que nos colocam frente a frente com a representação do real, com a mimese.

A palavra mimese origina-se do grego *mimese* e é traduzida usualmente por imitação, imagem, representação teatral. Como expressão erudita *mimese* significa a figura retórica que consiste no uso do discurso direto, ou seja, na citação e imitação das palavras de outrem pela voz e gestos, uma semelhança, uma imagem. A explicação da arte pela mimese vem desde a antiguidade grega. Para Sócrates, ela funciona como elemento explicador do conhecimento, já fazendo uma aplicação expressa à arte. Para ele a arte tem uma correspondência exata com os objetos. Platão via a arte como sombra da sombra, ele defendia o dualismo corpo e espírito, ele acreditava que a inferioridade da arte está justamente em ser ela, a expressão da sombra e não a realidade verdadeira: se uma estátua humana é a sombra da sombra, melhor seria ir ao homem real, do que fazer uma estátua.

Aristóteles desenvolveu um racionalismo contra Platão, para Aristóteles a mimese seria a explicadora do conhecimento e da arte. Ele considerou dois modos fundamentais de mimese poética: um modo narrativo e um modo dramático. No primeiro caso, o poeta narra

³⁷ Ibid. p.17

em seu próprio nome ou narra assumindo personalidades diversas; no segundo caso, os atores representam diretamente a ação, como se fossem eles próprios as personagens vivas e operantes.

Platão considerou as imagens miméticas como imitação da imitação, já que eram imitação da verdadeira realidade original. Para Aristóteles a mimese fornece possíveis interpretações do real. O critério do verossímil, que merecera a crítica de Platão por ser apenas ilusão da verdade, torna-se com Aristóteles, o princípio que garante a autonomia da arte mimética.

“ A construção mimética é presidida por um critério fundamental: a verossimilhança. A verossimilhança situa a mimese nas fronteiras do “possível”; o possível e não o verdadeiro, como objeto temático da mimese. [...] Tudo é verossímil ou possível na mimese, até o inverossímil, desde que motivado, isto é, simulado como admissível; o paralogismo, como armação persuasiva falsa, exemplifica a afirmação³⁸”.

A professora Ligia Militz Costa, no livro *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*, situa a mimese como representação do social na atualidade, estabelecendo a visão e o conceito de vários autores acerca da arte mimética. Segundo ela, o autor Jorge Luiz Borges, citado no livro *Mimese e Modernidade*, de Luiz Costa Lima, tem uma conceituação de mimese a partir de um circuito entre texto, como foco virtual de significação, e sua suplementação pelo leitor. O autor coteja a mimese clássica (de representação) com o da mimese da modernidade (de produção).

“ Em suma, toda obra que não tem nenhuma relação direta, nem a possibilidade de um efeito direto sobre o real, só poderá ser recebida como de ordem mimética, seja por representar um ser previamente configurado – mimeses da representação – seja por produzir uma dimensão do ser – mimeses de produção.³⁹”

Luiz Costa Lima estabelece uma diferença no que vem a ser mimese de representação e de produção. Vimos que a mimese de produção, segundo ele, está ligado a modernidade: ela seria um alargamento do real e consiste em fazer apenas o possível

³⁸ Costa. L. M. *A poética de Aristóteles: Mimese e Verossimilhança*. 2001 p.53 e54)

³⁹ Lima. C. L. *Mimeses e Modernidade*. In *Questionamento das Sombras: Mimese e Modernidade*. 1980. P 171.

transitar para o real, ou melhor, o que seria tomado como limite entre o possível e o impossível. A mimese de representação traz um caráter, diríamos, mais convencional do termo, pois se a “imitação” é classicamente, o correlato das representações sociais e estas mostram ao indivíduo o meio a que se está ligado, então, a mimeses supõe algo antes de si a que se amolda a algo que não é realidade, mas uma concepção da realidade e a mimese de produção teria esta representação mais próxima do real. Poderíamos dizer que a obra *O Auto da Compadecida* está para a mimese de representação, enquanto que *Cidade de Deus*, tende para a mimese de produção.

Embora o filme baseado no livro *Cidade de Deus* tenha partido de elementos reais, retirados da vivência do escritor Paulo Lins quando vivia na favela, mesmo sendo fruto de sua pesquisa sobre violência, é uma obra de ficção, pois há elementos narrativos que diferem do texto que parte unicamente de um relato, de um fato retirado e narrado sem subterfúgios lingüísticos, como é o caso de uma texto jornalístico. O romance embora baseado em fatos reais, tem uma linguagem literária, nem mesmo poderíamos classificá-lo de romance-reportagem, diríamos ser a obra uma representação mais próxima do real, o que difere da classificação da obra de Suassuna, *O Auto da Compadecida*, pois ela é puramente ficcional, retirada predominantemente do imaginário do autor.

Esta produção mimética atribuída à modernidade aponta na direção do que dizíamos um pouco antes, pois o caráter metafórico das palavras incita à representação social, teatral da arte, em nosso caso da literária. Para Ligia Costa, a metáfora está sem dúvida, relacionada à imitação de ações, pois participa de uma dupla tensão que caracteriza a mimese, que é a submissão à realidade e a invenção fabulosa. Este caráter de submissão ao real, assim como a invenção fabulosa é característica das ficções, que recorrem à realidade dos fatos, situações e pessoas, e ao mesmo tempo por ser ficcional recorre ao fabuloso, ao irreal. Nesta construção metafórico-mimética temos nossas narrativas, cheias do verossímil e de fantasias, posto que ficcional é todo o texto recebido em função estética, sem um compromisso direto com o real. Esta representação do real pela via mimética, nada mas é de que a sua sombra do real, como diria Platão, não o real, mas sua (re)presentação. “..... a mimese é a categoria central da ficcionalidade, não tem, contudo, dimensões fixas e

intemporais, por estar sempre ligada á atmosfera envolvente das representações sociais, que de sua parte, se relacionam com a base material da sociedade⁴⁰”.

No *Auto da Compadecida*, temos a construção da personagem de João Grilo com referência às figuras trazidas do mito folclórico imaginário. João Grilo encarna reminiscências de personalidades como a de *Macunaíma*, herói nacional do livro de Mário de Andrade, cuja ação é construída através de suas peripécias e atitudes burlescas que determinam sua sobrevivência e afirmação, e também como a de Pedro Malazarte, que é uma personagem do folclore popular, com as mesmas características de Macunaíma, eternizadas nas páginas escritas por Monteiro Lobato, no *Sítio do Picapau Amarelo*. Ambas as personagens estariam dialogando com a real caricatura do nordestino pobre, na figura de João Grilo. Vejamos um trecho da fala da Compadecida com Emanuel (Jesus) em defesa do acusado - João Grilo.

Compadecida : - “*A esperteza, meu filho, é a arma do pobre*”

Nesta fala, ela lança mão de um atributo muito comum à personagem, que aos olhos do julgamento final constitui como uma falta capaz de levá-lo, pelo menos, ao purgatório. No entanto, a sua apelação, na condição de advogada de João Grilo, é aceita pelo Filho. Temos aí o que a exemplificação de características miméticas: submissão à realidade e também invenção fabulosa, pois sendo a compadecida a advogada de João, ela utiliza-se de artifícios para amenizar a pena do seu defendido, assim se faz na realidade. A incursão do verossímil, assim com o apelo ao real, está no próprio comportamento de Grilo, que se coloca com atitudes fantasiosas e reais, tão perto e tão distantes do cotidiano nordestino.

Toda a trama ficcional, quer seja ela baseada em fatos reais ou não, tem na construção metafórica da linguagem um caráter mimético, pois teremos tanto nas páginas de um livro, quanto nas telas do cinema ou da televisão a representação do real e é ela, a palavra escrita, carregada de atributos imagéticos, que funciona como veículo para o processo de criação, tanto no autor de uma dado livro, quanto naquele que faz a releitura da obra, realizando as transposições para outra linguagem, inserido assim, novos contextos, novas narrativas , afim de aproximar a linguagem primeira de um novo formato.

⁴⁰ Lima. L.C. Mimese e Modernidade. In *Questionamento das Sombras: Mimese e Modernidade* 1980. p.79

1. O mito da metáfora na caverna mimética

Dentro de um texto literário ou de algo que a literatura se refira, iremos encontrar a transitividade da palavra habitante, ora no cenário verdadeiro, ora no não-verdadeiro. A palavra fingidora, como diria o poeta Fernando Pessoa, tem esse poder de colocar o leitor *in locus* não tão real, posição essa que irá possibilitar que esse mesmo leitor, já inserido no cenário materializado através da força metafórica da linguagem, chegue a uma representação desse “real”, e essa representação nada mais é de que a mimese que teve a metáfora como meio dessa manifestação. “ *Quando o literário rompe todo esse cerco, esse limite, então o ilimitado, a mimeses aconteceu. Acontecer é deixar o real se revelar. O vigor de manifestação é a mimeses. O meio de manifestação é a metáfora e a mimeses, o seu vigor*⁴¹ ”.

A linguagem metafórico-mimética não deixa de pertencer ao fazer poético da arte literária, mesmo quando ela ganha vestes mais modernas, e essa vestimenta denominada por nós de imagem, se estabelece como tradutora e materializadora da palavra, por ter ela, a palavra, um atributo imagético que lhe é peculiar e intrínseco. Transformá-la em imagem, utilizando-se de recursos audiovisuais, nada mais é de que colocá-la à mostra, visto que uma simples leitura proporciona ao leitor uma invasão em um mundo imaginário, onde o passaporte que lhe propiciou esta viagem foi a linguagem escrita, verbal.

O autor do livro citado acima, Roger Samuel, refere-se ao escritor Ortega y Gasset ao distinguir a essência da metáfora como imagem. Para ele toda imagem tem duas faces, ou seja, uma é imagem de algo e, enquanto imagem, é algo nosso. Para que percebamos esta atividade que lhe é própria, é como se olhássemos para dentro de nós e víssemos a imagem, des-realizando-se, isto é, fazendo a palavra substantivo da imagem pôr-se em atividade, adquirir um valor verbal. A metáfora não indica uma simples semelhança, assim como a mimese não é uma simples imitação. A mimeses é apreendida como unidade estruturante da metáfora, ela está estreitamente ligada à metáfora como núcleo do fazer poético.

“ *A representação através de personagens em ação cria o efeito de “presentificação”, pois o caráter “visual” dos fatos confere maior verossimilhança porque os situa mais próximos*

⁴¹ Samuel. R. *Manual de teoria Literária*. 1985. .p.59.

*da realidade, exigindo assim do espectador uma participação mais efetiva; em resumo a vista compromete mais com o presente do que o ouvido. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo a testemunha.*⁴²”

Vimos que a imagem tem duas funções, ou melhor, dois destinos. Ao lermos um dado texto, criamos uma imagem dentro de nós, uma imagem nossa e que se formou graças a força desse elemento chamado metáfora, um recurso natural da linguagem em que os escritores aproveitam para comunicar ao estilo a vivacidade e a beleza. Ela expressa o pensamento ou o sentimento com energia e colorido à serviço da função estética de quem as usa. A mimese seria a representação material desse pensamento, desse sentimento através da presentificação de uma dada cena, antes construída no imaginário do leitor, e posteriormente inserida no real através do ator que empresta seu corpo à personagem que lhe dá vida e atuação. É mister admitir que absorvemos mais aquilo que vemos do que aquilo que lemos ou ouvimos. A imagem eterniza a natureza do ato, é fácil absorver e mesmo gravar uma cena materializada visualmente do que uma simplesmente lida.

Fica claro que o cinema, que em sua etimologia significa escrita em movimento, assim como a invenção posterior que é a televisão, formou-se desta necessidade visual inerente ao homem. Aristóteles quando disse que o caráter visual confere maior verossimilhança por está mais próximo da realidade e que a emoção daquilo que recebemos pelo ouvido é bem menor do que aquilo que recebemos pelos olhos, já instituía para nós a era da civilização da imagem.

Não é à-toa que as primeiras imagens cinematográficas, no sentido atual do termo, não foram as do cinematógrafo dos irmãos Lumière, e sim, dos mutoscópio e do quinetoscópio, quer dizer, de imagens concebidas para a visualização privada, imagens destinadas a serem “espiadas” através de visores individuais. O cinema por assim dizer, surgiu com o prenunciar dos *reality show*, dos *big brothers* da antiguidade, pois “*essas formas individuais de cinema evocam inevitavelmente a escopofilia, ou seja, o erotismo do olhar, o desejo embutido do ato de ver [...] o cinema foi concebido, desde suas origens,*

⁴² Aristóteles.. *A Poética Clássica*. 1997. p. 10.

como um lugar (em geral escuro) onde se pode espiar o outro, onde a pulsão do olhar encontra terreno propício para a manifestação.” (MACHADO:1997, p.124).

Para o filósofo Merleau-Ponty “ *o visível à nossa volta parece em si mesmo. É como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse entre ele e nós uma familiarização tão estreita como a do mar e da praia*⁴³ ”. Talvez essa familiarização proposta pelo filósofo situe o homem e a imagem como seres tão próximos e tão afins, ambos habitam moradas próximas. Quem sabe não foi por isso que a primeira sessão de cinema dentro da concepção atual, aconteceu em sala pública de projeção, há mais de dois mil anos, muito tempo antes do Louis Lumière. O cinema em si, teve lugar na imaginação de Platão com a alegoria do “mito da caverna”, presente em *A República* de Platão.

*“Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo comprimento dessa gruta. Está lá desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa elevação, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no gênero dos tapumes que os homens dos “robertos” colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por cima deles [...] Veja também ao longo desse muro homens que transportam toda a espécie de objetos, que o ultrapassam: estatuetas de homens e de animais, de pedra e de madeira, de toda a espécie de labor; como é natural, dos que transportam, uns falam, outros seguem calados....[...] pensas que, nestas condições, eles tenham visto, de si mesmo e dos outros, algo a mais que as sombras projetadas pelo fogo na parede oposta da caverna? [...] E se a prisão tivesse também um eco na parede do fundo? Quando algum dos trausentes falasse, não te parece que eles não julgariam outra coisa, senão que era a voz da sombra que passava? [...] pessoas nessas condições não pensavam que realidade fosse senão a sombra dos objetos*⁴⁴”. (PLATÃO:2002, p. 210 e 211.)

⁴³ Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, p. 128

⁴⁴ Platão, *A República*, p. 210 e 211.

Assim temos no filósofo grego, Platão, o precursor do cinema. Com o mito da caverna ele trazia a representação da realidade, das quais se serviriam as artes interpretativas como o cinema, a televisão, e todas as que se utiliza da imagem eletrônica. Não se contentando com o prenunciamento do cinema, ele vai além da imagem e antecipa o cinema falado, leva aos prisioneiros das caverna a idéia de som.

“ O mundo de sombras que os prisioneiros contemplam na parede não é um mero “reflexo” do mundo de luzes que brilha lá fora; antes, é um mundo à parte, construído, codificado, forjado pela vontade de seus maquinadores [...] Não satisfeito com a minuciosa engenharia de seu projeto de caverna, Platão faz intervir a voz, completando a projeção das imagens com uma reverberação de sons que parece nascer das próprias sombras.” (Machado, 2001, 32.)

A premonitória idéia de Platão não leva unicamente ao surgimento do cinema, mas também fazia alusão à televisão. Após a arte cinematográfica, a invenção da televisão foi por assim dizer, a mais importante revolução visual, ela tem as imagens que o rádio não possui, por isso ela é denominada por alguns teórico da imagem, como o “rádio com imagem”. É comum realizarmos uma tarefa paralela enquanto assistimos alguma coisa na TV, essa aproximação com o rádio, possibilita essa ausência dos olhos. A televisão tem um forte caráter nas relações sociais, pois *“como a porta na caverna de Platão, a TV é o contato com o ideal, com o inalcançável, com o indireto. Senta-se em família diante dela como os primitivos se sentavam ao redor da fogueira⁴⁵.”* (PERERA Jr.: 2002,p.13). Esse convívio presente da caverna observado por Platão, essa união em torno da imagem, se repete através desse aglomeração familiar que se desenha em torno da imagem da televisão.

⁴⁵ Pereira Jr. L. C. *A Vida com a TV*, 2002. .p.13

2. A página, o livro, a representação imagética

No livro *A Palavra e as Coisas*, Michel Foucault coloca a linguagem como tendo a função de nomear coisas, ou seja, ela suscita uma representação, ela aponta para algo com o objetivo de mostrar, “*é como que mostrá-la com o dedo, ela é indicação e não juízo.*”⁴⁶ Tudo que nos cerca, quer sejam coisas animadas ou não, recebem uma designação. A denominação de um dado objeto nos remete e nos conecta a este objeto, as palavras recebem o poder e a tarefa de representar pensamentos. Pensamentos que são imagens e como imagens se firmam e confirmam a existência e a presentificação de histórias narradas provenientes do real e do ficcional. Conhecemos e reconhecemos as coisas pela soberania própria da palavra; “*estas não são estritamente nem marcas a decifrar (como na época do Renascimento), nem instrumentos mais ou menos fieis e domináveis (como na época do positivismo); formam, antes, a rede incolor a partir da qual os seres se manifestam e as representações se ordenam.*”⁴⁷

É incontestável que as palavras refletem as coisas, é a partir desse reflexo que as coisas são representadas e ganham vida social. Dentro dessa soberania verificamos que o verossímil ainda é confundido com o verdadeiro, as palavras e as imagens com as coisas. Recorremos a um exemplo citado no livro *Palavra e Imagem*, de Ivete Walty, em que a autora refere-se a uma anedota. A narrativa tanto cômica quanto irônica nos remete para a hipertrofia que a imagem adquiriu no mundo contemporâneo. “Conta-se que uma jovem mãe, estando diante das amigas que vieram visitar a sua filha recém-nascida, deu a seguinte resposta aos elogios de beleza dirigidos à criança: - Vocês acham a criança bonita porque não viram ainda no vídeo!” Fica claro nesta passagem que a imagem, a representação do real sobrepuja o próprio real, que o verossímil não é apenas confundido com o verdadeiro, ele vai muito além, ele assume a identidade do real, se estabelece como uma matriz.

Estamos tão acostumados a vivermos em um mundo cercado de imagens que chegamos a confundir o produto de uma ficção com a própria vida. As páginas de um livro ao serem consumidas pela leitura proporciona ao leitor essa interação e uma conseqüente apreensão e as vezes transferência para a vida mesma do leitor. Quantos personagens não se

⁴⁶ Foucault, M. *A Palavra e as Coisas*. 2002. p.146

⁴⁷ *ibid.* p. 429.

baseiam em fatos extraídos do cotidiano, e no momento que essas imagens antes mentais se materializam através das transposições ocorrem tanto as identificações quanto as aversões, posto que a construção de uma dada personagem apreendida das páginas de um livro forma-se na mente do leitor a partir de seu próprio horizonte de expectativa, como também foi formulada a partir do horizonte de expectativa do autor e assim consecutivamente. Para Adorno “ *a arte de fato é o mundo outra vez, tão igual a ele, quanto dele desigual*⁴⁸ ”.

O texto de ficção tem essa característica de aproximar-se da realidade e por vezes distancia-se dela também; pois ele distorce a realidade quando é julgado do ponto de vista da realidade dada, e essa realidade poderá se colocar para nós leitores, ou teleitores frente a uma possibilidade de entrada para uma realidade que finge, quando julgamos do ponto de vista de sua função que é de comunicar. “*fabular não é se afastar do mundo para atingir as nuvens do imaginário ou da fantasia consciente ou inconsciente, mas retornar ao mundo, reinventado-o.*⁴⁹”

Diríamos que aquele que se propõe a realizar uma transposição literária para as telas audiovisuais é um reinventor, ele partiu de algo concreto materializado através das palavras, palavras estas que compõe uma página, e páginas que no todo dão um livro; livro este que ganha imagem, que se transforma em filme, em representação imagética.

O leitor desta dissertação já deve ter percebido que o foco de nosso trabalho é o teleitor, sujeito que procura o livro após a sua transformação em imagem. Fato comprovado por alguns e ignorado por outros, mas fato de estudo e de pesquisa para nós. Neste momento iremos passar a comparar as duas obras selecionadas em seu caráter literário, o texto escrito e seu corpo imagético, a transposição para os meios audiovisuais.

⁴⁸ Stierle, K. A interação do texto com o leitor. In *A literatura e o Leitor*. 2001. .p.104

2.1 A imagem da compadecida: da página à tela



A peça teatral “ *Auto da Compadecida* “, de Ariano Suassuna foi escrita no ano de 1955, ganhou a medalha de ouro da Associação Brasileira dos Críticos Teatrais, e foi encenada pela primeira vez em 11 de setembro de 1956, no Teatro Santa Isabel pelo Teatro de Adolescente do Recife, com direção de Clênio Wanderley. Em janeiro de 1957 a peça ganhou os palcos por ocasião do Primeiro Festival de Amadores Nacionais realizado no Rio de Janeiro, por iniciativa da Fundação Brasileira de Teatro. Nesta ocasião, a encenação se constituiu num marco do teatro nacional e popular, com uma linguagem própria. Ariano é instituído como o iniciador do teatro nacional popular no país, já que resgata várias formas de encenações populares. Em março de 1967, dez anos depois, ela brilhou a arena de São Paulo, no Studio Teatral, sob direção de Hermilo Borba Filho.

A peça não é dividida em atos, embora possa se estabelecer esses atos a critério do encenador e ou diretor. O primeiro ato pode ser estabelecido desde o início e interrompido com a entrada do palhaço, que no livro é o narrador: “ *Muito bem, muito bem, muito bem. Assim se conseguem as coisas neste mundo. E agora, enquanto o Xáreu se enterra em latim, imaginem o que se passa na cidade...*” (SUASSUNA:2003.p. 71). A partir desta entrada pode se dizer que a peça entra em seu segundo ato. O terceiro e último ato seria o julgamento, com o despertar dos mortos:

João Grilo: *Mas me diga uma coisa, havia necessidade de me matar?* (ibid. p. 137).

Ariano Suassuna, amante da cultura popular sempre quis deixar claro que ele estaria representado na figura do palhaço, e que sua intenção era a de mostrar e deixar claro que seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que a do teatro moderno. O Auto foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste Brasileiro. Verifica-se na narrativa uma recorrência à literatura da Alta Idade Média, normalmente designadas como Os Milagres de Nossa Senhora (séc. XIX). Há

⁴⁹ Luz. R. *Filme e Subjetividade*. 2002. p. 84.

também aproximação com a obra do português Gil Vicente, como “*A Barca do Inferno*”, que também rememora o “*Inferno de Dante*”.

A personagem central que é João Grilo recorre as características do “arlequim”, ainda assim, poderíamos aproximá-lo de um tempero bem brasileiro que seria a encarnação de duas figuras de nossa literatura na pele de *Macunaíma*, de Mário de Andrade e o Pedro Malazarte, do folclore e presente em histórias de Monteiro Lobato através do *Sítio do Picapau Amarelo*. Ambas personagens têm ações muito próximas das desenvolvidas pelo Grilo.

2.1.1 primeiro vieram as letras



34ª edição do Auto da Compadecida

A peça de Ariano Suassuna já conta com 48 anos de sua publicação e aparição em público, o livro traz um rico universo literário onde as histórias das personagens dispõem-se para o leitor em forma de realidades diversas, tais como a fome e o desconforto vividos na pele do nordestino amarelo João Grilo que sobrevive de expedientes e tem como companheira a miséria. Seu amigo Chicó o acompanha nesta luta pela sobrevivência e assume caracteres de fantasioso e medroso, o tipo “frouxo”. A m b o s

encarnam a luta pela sobrevivência diante de uma terra seca e sem recursos abundantes. Eles se inserem neste manancial narrativo e vão construindo suas identidades e anelando-se às demais personagens que compõem a narrativa. Os componentes estruturais do texto revelam personagens que simbolizam pecados (maiores ou menores), que recebem o direito ao julgamento, que gozam do livre-arbítrio, sendo ou não condenados. A história se passa no interior da Paraíba, numa cidade chamada de Taperoá. No livro temos um total de 16 personagens que ganham força e identidade a partir das centrais. Como dizíamos, temos a presença do narrador que se encarna na figura de um Palhaço, João Grilo, Chicó, Padre João, Antônio Moraes, o Sacristão, o Padeiro, a Mulher do Padeiro, o Bispo, o Frade, Severino de Aracaju, Cangaceiro, demônio, O Encourado (diabo), Manuel (Cristo) e a Compadecida (Nossa Senhora). A primeira fala do

narrador (palhaço) resume a temática da história: “*Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para o exercício da moralidade*”(p.22) . Mais adiante o narrador justifica a posição do autor: “*Ao escrever esta peça, onde se combate o mundanismo, parga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia....*” (p.23)

A corrupção seria também uma personagem na figura tanto do pobre, que se justifica diante do tribunal divino como sendo um álibi :

Compadecida: *João foi pobre como nós meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa.* (p.184) Tanto quanto dos abastados, incluindo –se aí o padeiro, sua mulher, e a igreja, esta doença moral está muito bem definida na vivência do clero, a corrupção, os interesses materiais em detrimento dos espirituais estão muito bem construídos na pele do padre, do sacristão e do bispo. O padeiro e sua mulher praticam a avareza e o descaso com o próximo. A interação amoral entre eles e a igreja se dá em virtude do enterro da cadela realizada pelo padre e aceita pelo bispo após a inclusão de ambos no testamento da referida finada.

A violência do cangaço é outro tema, poderíamos dizer que há uma espécie de tributo a Lampião, pois o motivo que fez de Severino de Aracaju um assassino reside no fato de ele ter visto quando criança, toda a sua família ser assassinada por um bando de jagunços. O comparsa de Severino, o cangaceiro, obedece as ordens do patrão e por isto não atrai para si ônus nem grandes dívidas com a consciência cósmica.

O tribunal divino compõem as últimas cenas da peça onde o Encouraçado, o Demônio, se colocam na posição de acusadores, querendo levar os julgados à condenação máxima, o inferno. Do outro está Manuel, o Cristo, que aparece com pele negra para incitar o preconceito racial, e a Compadecida, Nossa Senhora, que adquire o papel de advogada em defesa de todos. Exceto Grilo, que recebe a chance de ressuscitar, todos recebem a pena do tribunal divino: o bispo, o padre e o sacristão, que representam as escalas de poder da igreja, sendo o sacristão quem ocupa o cargo de menor destaque, é o que menos corrompe. Além destes, o padeiro e sua mulher recebem o condenação de irem para o purgatório, local de sofrimento intermediário. Para a surpresa do leitor, justamente Severino e o cangaceiro, os denominados de justiceiros e dominados pela dor da perda, recebem a

absolvição, são perdoados, pois já haviam sido condenados pela vida, desta feita, não poderiam ser na morte. A moral da história reside no fato de que as chagas morais são bem piores e mais nefastas de que os atos errôneos calcados na revolta, na falta de orientação.

2.1.2 depois as imagens.

Não demorou muito o verbo se fez imagem em *O Auto da Compadecida*, pois muito antes do diretor Guel Arraes ter levado a obra de Ariano para a versão audiovisual, duas adaptações já haviam para o cinema foi feita época, foi feito um cenografia, pois quem era o ator Antônio por Regina Duarte, que nenhuma relação afeto-namoradinha do Brasil.



sido realizadas. A primeira adaptação por George Jonas na década de 60. Na elaborado tratamento na cor e na encarnava o papel de Manuel (Cristo) Fagundes, e a Compadecida era vivida na época, ainda não havia estabelecido amorosa com o país, ela ainda não era a Nos anos 80 foi a vez da Compadecida ganhar as telas dos cinema na versão ‘Os Trapalhões’, sob a direção de Roberto Farias, com Renato Aragão como João Grilo. Em 98 a obra chega a televisão e no ano seguinte chega mais uma vez às telas cinematográficas. Na adaptação de Guel ocorreu um fato não muito comum em relação ao texto-fonte quanto se realiza transposições, no casamento entre a imagem e o verbo pode-se dizer que foi do tipo “até que a morte nos separe”, de uma comunhão perfeita, pois ele conseguiu ser fiel ao texto. O teleitor após realizar a leitura deste texto nas telas, não irá se surpreender basicamente em nada, quando se deparar como livro.

As falas das personagens são quase sempre as mesmas, algumas personagens são suprimidas, mas não causam nenhuma vácuo na compreensão, nem tampouco se distancia do original. Enquanto o livro tem as figuras do encouraçado, representando o diabo, e a do demônio, a transposição uniu os dois e materializou apenas um. Na igreja acontece a mesma coisa, pois na peça temos o frade, o padre e o bispo, já na versão audiovisual temos apenas os dois: padre e bispo. O Major Antonio Morais tem um filho que é apenas mencionado, enquanto na tela, ele tem uma filha chamada Rosinha que vive uma história de



A personagem Rosinha

na trama visual. Da mesma forma elas criam intrigas que envolvem elementos ditos essenciais para as tramas exibidas nos veículos de massa. A ausência do narrador na figura do palhaço na versão visual, possibilitou este prolongamento realizado pelo diretor com a inclusão de tramas amorosas.

Certamente, o fato da obra original partir de uma peça teatral, feita para ser encenada facilitou a fidelidade dirigida á obra primeira. O teatro e o cinema estabelecem uma confluência por terem ambos um objeto expressivo próximo, os dois têm uma linguagem carregada de ação e se fundamentam na forma plástica. Tanto a forma quanto a cor estão presentes nos dois gêneros expressivos. O ator tanto no cinema quanto no teatro, além da cor e da forma, dispõe da fala, de exteriorizações feitas para serem observadas em movimento, visto que a ação predomina nos dois tipos de textos, pois tanto um quanto o outro foram criados para serem representados mimeticamente, são representações do real, daí a maior fluência existente numa adaptação de uma peça teatral para o cinema e a televisão. A diferença que poderíamos apontar entre cinema e teatro seria a maior velocidade trazida para o cinema e os lugares que compõem a cena que não poderiam ser trazidos ao palco, a carga mimética é mais forte neste do que naquele, ambos *“diferem não porque não haja a força da palavras no cinema, ou porque não haja a força do olhar no teatro. Mas porque câmara e montagem definem a multiplicidade das distâncias e dos ângulos na composição da cena”*⁵⁰. Há nestas criações literárias um grande predomínio da ação pela linguagem, podemos dizer como já mencionamos, que um texto escrito para o teatro funciona como um livro roteiro, que são livros feitos para serem materializados nas telas, bastando para isso que se tenha uma câmara na mão.

A primeira versão do *Auto* feita por Guel para a televisão ancorou um impressionante ponto no ibope, arrebatando para a frente da telinha um considerável

⁵⁰ Entrevista concedida a *Revista Set*. 2000, Edição 159, p.45

número de pessoas através da microssérie de quatro capítulos exibida pela Rede Globo, em 1998. O público respondeu não só apresentando altos índices de audiência, como também sendo responsável pela duplicação nas vendas da obra de Ariano; as duas vias foram beneficiadas. A televisão é considerada como representante da maior revolução nas técnicas da dita arte mista, devido aos recursos da transmissão eletrônica. Ela reúne, como no cinema, não só a forma e a cor, como também a música, a linguagem e tem ainda um ponto a favor da grande massa de consumidores de imagens, o barateamento, pois ninguém teve que pagar nenhum ingresso para assistir ao *Auto da Compadecida*, todos puderam sentar-se frente a TV e entrar no universo literário através da representação imagética. Os comentários na época foram imensos, o universo de pessoas atingidas foi enorme, a popularização da cultura é fato que não se pode negar, é claro que por trás da indústria cultural há os mecanismos de lucro sem que haja preocupação e interesse pela de formação de tais indivíduos, contudo, existe o lado positivo que é a oportunidade que se dar a algumas pessoas de serem apresentados á literatura, pois nem tudo é fortuito na TV, nem todo conteúdo exibido é lixo atômico. Se olharmos e comemos com os olhos, façamos desse produto uma boa digestão.

“ Creio que já é tempo de pensar a televisão fora desse maniqueísmo do modelo ou da estrutura “boa ou “má” em si. Quero dizer: é preciso (também) pensar a televisão como um conjunto dos trabalhos audiovisuais(variadas, desiguais, contraditórios) que a constituem, assim como cinema é o conjunto de todas as obras literárias escritas ou oralizadas, mas, sobretudo, daquelas obras que a discussão pública qualificada destacou para fora da massa da trivialidade”. (MACHADO: 2000, p.19)

O poeta e pesquisador Décio Pignatari acredita que a televisão pode e deve se transformar em um meio de democratização da cultura, dada a sua linguagem, a sua signagem de massa poderosa, sintética e instantânea. Para ele, se o signo verbal escrito deu e ainda dá conta de um grande universo informacional básico, é preciso perceber que este universo se expandiu e se complexificou e exigiu o aparecimento de meios tecnológicos como o computador e mesmo a televisão, que hoje se acoplam de modo quase

⁵¹ Xavier, I. Op. Cit. p.87

natural. “ *O que é necessário é que as mensagens dos meios de massa preservem a qualidade informacional endereçada às massas.*⁵² ” Ele completa seu pensamento que a televisão “ *com o mesmo olhar crocodílico, penetra, indiferente, nas favelas e nas mansões*⁵³.” Desta forma, quando uma obra literária adentra-se nas salas, quartos, cozinha, dos lares, onde estiver uma televisão, terá alguém diante dela, independente de classe social, e quando o produto que chega a essas massas traz a marca literária, se estabelece uma ligação do público com a obra, com o autor, com a arte literária.

O *Auto da Compadecida* lançado em 98 na televisão e em 99 no cinema teve nos dois públicos a mesma aceitação, foi um duplo sucesso. Essa migração da tela da TV para a do cinema não se tornou trabalhosa, pois o diretor Guel Arraes seguiu a sugestão do também diretor Daniel Filho de rodar a minissérie em película. “ *Secretamente, comecei a pensar na idéia de transformar a série em filme. Durante as filmagens, senti mais firmeza e fui mapeando o roteiro. Cheguei a filmar uma outra alternativa para fazer atalhos na história. Antes que fosse ao ar, já estava propondo o lançamento no cinema.*⁵⁴”

Não houve grandes perdas na passagem de um veículo a outro na versão cinematográfica foram retirados 50 minutos da vista na televisão. Foram subtraídas cenas do início na trama, o que não causou nenhuma problemática à compreensão. As cenas do enterro da cachorra e a passagem do gato que descomia dinheiro foram suprimidas, o trabalho foi de edição, já que a minissérie havia sido gravada em película.

Ariano Suassuna ficou muito feliz com a adaptação, para ele não poderia ter sido melhor, inclusive era seu desejo que o adaptador fosse Guel. Ele acredita que a cada meio a sua especialidade, ele vê o livro como um desejo de paixão, em que procura expressar seu universo interior, e “ *se as pessoas gostam fico contente*⁵⁵ ”. Ele menciona que Guel conseguiu isso com a imagem: “ *no cinema o essencial é a imagem. Guel Arraes usou o preto e branco para mostrar as histórias de Chicó, o que ficou ótimo.*⁵⁶”

Para Arlindo Machado esta transposição é o melhor exemplo de adaptação feita do teatro para a televisão e, ao mesmo tempo, uma das mais eloquentes demonstrações do que se pode fazer em termos de dramaturgia na televisão. “ *É também uma perfeita síntese do*

⁵² Pignatari, D. Paleolhar da Televisão. In *O Olhar*. p.491

⁵³ *ibid.* p.492

⁵⁴ *Revista Set*. 2000. Edição 159. p.45

⁵⁵ Entrevista do quadro Canto de Ariano, na Rede Globo, exibido no NE TV 1º edição, em 18/01/03

⁵⁶ Entrevista reapresentada no programa Conexão, TV Cultura, em 19/01/03.

*popular e do erudito, do simples e do sofisticado, da inovação de linguagem e da acessibilidade a um público mais amplo, ou seja, de tudo aquilo que a televisão sempre quis ser, mas raras vezes logrou plenamente*⁵⁷”

2.2 A concretude do Cidade de Deus

Estamos diante da outra obra focalizada para expressar a confirmação de nosso teleitor. Trata-se de uma obra de teor pragmático, o que muito difere da anterior, contudo, ambas mesmo ambientadas em universos conceituais distintos, obtiveram destaque junto ao nosso personagem final: o leitor. O livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, lançado em 1997, e transposto para as telas do cinema em 2002 pelo diretor Fernando Meirelles, venderia até então 15 mil exemplares, após transformar-se em imagem, as vendas mais que triplicaram. Segundo Paulo, a obra é fruto de uma pesquisa realizada sobre a violência, e ele não tinha a intenção de publicá-la, no entanto seguiu os conselhos de amigos e deixou fluir a literatura.

A primeira edição do livro contava com mais de 600 páginas, a segunda revisada pelo autor, lançada na vigência do filme conta com 401 páginas, esta nova tiragem teve na ilustração da capa, imagens das cenas do filme, com o rosto de alguns personagens, é o que acontece com todo livro adaptado, eles recebem incrementos visuais, de forma que o consumidor associe o livro ao filme. Além desse aparato, a borda das páginas ganharam a cor laranja, o que tornou o produto ainda mais atrativo.



2ª edição do livro

Paulo viveu na favela, desde forma, o caráter realista da narrativa fica ainda mais acentuado. Ele narra a história da grande favela localizada na zona Oeste do Rio de Janeiro. A princípio a favela era um conjunto habitacional construída na década de 60, e na década de 80, tornou-se um dos lugares mais perigosos do Rio de Janeiro, onde vivem atualmente cerca de 300 mil pessoas .

A obra conta com um numero de 252 personagens, e não tem personagem central, há passagens no livro em que o autor cita algumas delas apenas uma vez, é tão imenso o universo de pessoas que circulam na narrativa que poderíamos dizer que enquanto lemos a

⁵⁷ Machado, A *A Televisão Levada a Sério*. p. 42.

trama, sentimo-nos inseridos na favela, é como se o autor trouxesse para o mundo literário o verossímil da realidade da periferia dos morros, em que a circulação de indivíduos é intensa, dificultando a apreensão e capacidade de se localizar todas elas. Talvez por este motivo, Fernando Meirelles tenha condensado tantos personagens em um e dado vida concreta e maior atuação a outros, que se tornam de fato, inerentes e indispensáveis a compreensão da história.

O formato da obra é de uma epopéia novelesca, com vários núcleos que se alternam e se interligam ao longo do enredo, desta forma, o autor dividiu o livro em três partes ou capítulos (A História do Inferninho, A História de Pardalzinho e A História de Zé Miúdo). Essas histórias contam a trajetória sempre interligadas das personagens Inferninho, que no filme é Cabeleira, de Pardalzinho que no filme é Bené e de Zé Miúdo que é Zé Pequeno no cinema.

No livro e no filme, a favela é uma personagem que ganha força e identidade a cada página virada pelo leitor. A linguagem tem um tanto de poesia em seu início e a cidade, ou personagem-favela se estabelece em proporções crescentes. “ *Cidade de Deus deu voz para as assombrações dos casarões abandonados.....*⁵⁸”

Ainda no início da narrativa temos uma referência ao gênero a ser narrado, ao fazer poético, em que o autor faz uma espécie de reverência à palavra, à arte, antes de entrar no mundo “ficticiamente real,” fictícios pela característica própria da literatura, real por ser um romance baseados em fatos reais. Ao mesmo tempo que o autor empresta à favela características humanas, traz o inefável e abstrato para perto de si, ele não só materializa e personifica a poesia, como remete-a para um patamar espiritualoso, capaz de ouvir calada e atenta aos apelos de um narrador, é como se ele antes de entrar na crueza na narrativa, fizesse uma oração à poesia, sabendo que a palavra que lhe dá vida tem um poder de identificar coisas não tão sublimes. Há na passagem abaixo uma espécie de pedido de concessão para usar o mesmo instrumento de que a poesia também faz uso: a palavra.

“**Poesia**, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que seu tamanho, que diz, faz acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes nos conchavos de becos, nas decisões de morte. [...] A palavra nasce no pensamento,

⁵⁸ Lins, P. Cidade de Deus. p.16 texto completo já mencionado no início deste capítulo.

desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala.⁵⁹

Esse trecho presente na primeira parte do livro serve de intróito para a primeira cena de violência ocorrida na Cidade de Deus: neste momento os amigos Tutuca, Inferninho e Martelo iniciam um assalto a um caminhão de gás. De fato, o autor parece pedir licença ao leitor, pois vai utilizar do mesmo instrumento que a poesia utiliza-se, contudo, vai rasgar o verbo com objetos de fogo a provocar dores, mágoas e fazer jorrar sangue e mortes em abundância.

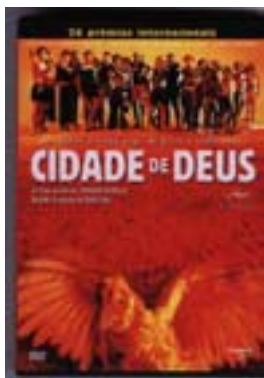


Cena do filme - O Trio Ternura: Marreco, Cabeleira e Alicate

No livro, o capítulo tem o título de “A História do Inferninho”, no filme é “A História do Trio Ternura”, em que Inferninho do livro é Cabeleira no filme, Martelo é Alicate e Tutuca é Marreco. Há durante a narrativa fílmica não só a junção de vários personagens em um, com também a substituição dos nomes. O filme inicia a narrativa com o personagem Zé Pequeno, que é Zé Miúdo no livro, correndo atrás de uma galinha, ele vai se juntando a outros e encontra Buscapé, que é fotógrafo e pede que o mesmo tire uma foto dele e do bando de bandidos armados que o acompanha. Buscapé no livro é irrelevante, mas no filme é o narrador, é ele quem situa o espectador na trama, ele faz a costura de toda a narrativa. É a partir desta cena em que Buscapé se prepara para tirar a foto do bando, que

⁵⁹ *ibid.*, p.21

se inicia a narrativa, indo para a década de 60, no momento em que as famílias começam a chegar ao conjunto habitacional. Existe também neste momento o início da história de Zé Pequeno que quando criança se chamava Dadinho, no livro Inho. Alguns personagens, embora tenham relevância no livro, ficam de fora da versão audiovisual, é o caso de Ari, irmão travesti de Cabeleira, que usa o condinome Ana Rubro Negra.



Na transposição a história é contada com inversão temporal, ou seja, inicia-se no final, volta ao passado e permanece o tempo todo neste diálogo entre presente, presente que é futuro e o passado. A cena inicial é interrompida e só é retomada no final, na última seqüência do filme. A rapidez de algumas cenas lembra um videoclipe, este formato utilizado por Meirelles comprova essa hibridização e vasta conexão que literatura faz com outras artes e expressões, pois “ *as profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema – que alteram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo- estão expressas no texto literário*⁶⁰.”

A trama gira em torno da violência do local, o tráfico de drogas é a grande moeda, a rivalidade é centralizada entre Zé Míudo (Zé Pequeno) e Sandro Cenoura que tem o mesmo nome nas duas versões, ambos são donos das “bocas” de fumo. Buscapé (do filme) se estabelece como fotógrafo justamente em virtude dessa mesma violência, pois ele consegue clicar o mais temido dos bandidos da Cidade de Deus, que é Zé Pequeno. A favela é a encarnação da violência, como disse Arlindo Machado, “*é preciso representar o mal, já que a mimese implica um compromisso com as aparências, para tornar mais visível a virtude que se quer vender*⁶¹”. Tanto Paulo Lins quanto Fernando Meirelles conseguem através da representação mimética alargar esse universo representativo, um pela palavra, o outro pela imagem. Diria que, em nossa análise, o livro consegue ser bem mais incisivo e cruel do que a imagem. A perversidade é bem mais arraigada no verbo de Paulo do que na imagem de Meirelles.

⁶⁰ Pellegrini, T. Narrativa Verbal e Visual: possíveis aproximações. In Literatura, Cinema e Televisão. p.16

⁶¹ Machado, A. Pré-cinema e pós-cinema, p.87

2.2.1 Do livro ao filme do filme ao livro.

Dizíamos neste mesmo capítulo com relação ao livro “Auto da Compadecida” que sendo a narrativa original pautada em uma peça teatral e dirigida à encenação, ela funcionava como um espécie de livro roteiro, pois a carga verbal que ele tem já é direcionada à própria fala da personagem, ele já traz a movimentação do palco e não tem a recorrência semântica inerente a um romance carregado de metáforas e de uma linguagem com menor movimentação. Esta facilidade que o diretor do *Auto* encontrou não foi a mesma encontrada pelo do *Cidade de Deus*, pois este partiu de um romance de 600 páginas e condensou-o para duas horas em imagem. O trabalho de garimpo é bem maior, daí a supressão e retirada de personagens, uma forma de contar diferente da original.



livro-roteiro

O livro roteiro sempre aparece após a transposição, sua narrativa é exatamente igual ao que vimos nas telas, as falas das personagens, a marcação da cena, funciona como uma peça de teatro. A diferença é que ele chega às livrarias após a exibição do filme, diríamos que é mais um filão da indústria cultural. Isto aconteceu com o *Cidade*, o livro roteiro foi lançado na versão original, ou seja, na primeira montagem. Ao lermos o livro *Cidade de Deus : O roteiro do filme* percebemos que houve cortes em algumas cenas, temos o filme ampliado. Segundo Fernando Meirelles foram filmadas mais de 12 versões e sempre eram retirados ou alterados os diálogos. A versão final é a que está no livro-roteiro, contudo a versão que foi ao ar teve ainda um corte de 40 minutos, desta forma, quem ler ao livro-roteiro vai encontrar cenas que não foram vistas no cinema. Além do roteiro completo e sem cortes, temos no livro, as histórias de bastidores que a muita gente interessa, pois não é à toa que os triviais produtos de curiosidades vendem tanto.

Além desse tipo de produto gerado do filme que foi gerado do livro, existe um outra modalidade que faz o caminho original inverso, ou seja, são filmes que partem de um roteiro original e depois a partir da imagem exibida tornam-se livros. É a literatura surgindo das imagens. Há filmes que são essencialmente narrativos e por isso são caracterizado de romance filmado. As relações entre cinema e a literatura não se reduzem à

derivação de textos filmicos a partir de textos literários. Pode ocorrer o fenômeno inverso, isto é, a produção de um romance, de uma novela ou de um conto por derivação de um filme, como aconteceu com a adaptação em romance do filme de Godard : *A bout de souffle*.

Dentro deste contexto temos o chamado cine-romance. Um subgênero que alguns escritores vêm praticando. Cine-romance se caracteriza por construir as personagens, as situações e os eventos narrativos em conformidade com a gramática do cinema, de tal modo que os seus textos se configuram como o que pré-organizados para a sua transcodificação filmica. *L' année dernière à Marienbad*, em 1961, de Alain Robbe-Grillet constitui um perfeito exemplo de cine romance. Os escritores têm a idéia na cabeça e escrevem como se tivessem a câmera na mão, pois eles dão a narrativa uma linguagem dirigida aos meios cinematográfico, com conexão direta com a imagem.

2.2.2 Cidade de Deus na Cidade dos Homens

O livro de Paulo Lins não foi transposto apenas pelas asas imagéticas do cinema, a obra também pairou na área televisiva através da microssérie de quatro episódios “*Cidade dos Homens*” exibida pela Rede Globo e com produção dos diretores do filme Cidade de Deus e o núcleo Guel Arraes. Cada episódio teve a duração de 30 minutos e foram protagonizados pela dupla Acerola e Laranjinha, personagens retirados do livro *Cidade de Deus*. Segundo Meirelles o intuito de lançar o programa antes do filme foi para sentir a aceitação do público, antes do lançamento do filme.

Laranjinha e Acerola são dois garotos de 13 anos de idade que moram em um morro do Rio de Janeiro e são obrigados a lidar com os problemas comuns e inerentes ao universo do tráfico de drogas e da falta de recursos. A dura realidade em que estão inseridos e a convivência direta com bandidos os torna vulneráveis a participar do mundo do crime.

Um dos episódios que foi ao ar foi o “*Palace 2*” que narrava a história dos dois amigos que resolveram colocar um portão na casa de um vizinho da favela, e no lugar de usar cimento, usaram uma mistura com areia, para que a noite, no momento que os donos estivessem dormindo, arrancariam o portão para levar vantagem, mas a ação não foi bem

sucedida e confusão estava armada para os dois aspirantes a bandido. Vejamos o trecho narrado no livro: “ *O principal artifício descoberto era de colocar o mínimo de cimento no chumbamento e o segredo era o de arrancar o portão de madrugada, pintá-lo de outra cor e revendê-lo para outra pessoa.*” (Lins: 2002, p.226).

O episódio teve uma audiência opulenta e a emissora encomendou mais 12 episódios aos diretores que após o término do filme voltaram a assinar outros episódios que serão exibidos em breve. Para Meirelles existe uma boa química entre televisão e cinema: “ *Acho esse trânsito entre TV e o cinema muito saudável, o que permite outros formatos e experiências*⁶² ”.

No livro a história se passa com outra personagem, o Verdes Olhos, ele é acostumado a fazer a trapassa do portão, mas dessa vez não se saiu bem. A cena é narrada um pouco mais da metade do livro. “ *..... Era noite alta e , mesmo com o pensamento em desalinho, teve condições de ver Verdes no momento exato em que arrancava o seu portão...*” . (Lins: 2002, p.229).

Parece que a literatura transposta para os meios imagéticos tem se aquecido na tela da televisão para depois cair na rede da grande tela cinematográfica. Tanto a comédia de Ariano como a tragédia de Paulo Lins tiveram uma enorme aceitação por parte dos público. É certo que alguns membros desse público diferenciado faça parte das duas facções, cinema e TV, pois há pessoas que viram as duas versões do Auto nos dois veículos, contudo se as obras diferem na classificação (tragédia/comédia) e se ambos os gêneros deram certo, então o sucesso não é uma questão de gênero.

⁶² Entrevista retirada do site www.cidadedededeus.com.br

CAPÍTULO 2

Gênero do discurso: confronto e aproximações entre o Auto e a Cidade

Etimologicamente a palavra gênero é oriunda do latim *genus-eris*, que significa tempo de nascimento, origem, classe, espécie, geração. Poderíamos dizer que cada obra literária pertence a uma época, a uma situação, contudo em tempos contemporâneos torna-se complexo esse conceito, uma vez que habitamos numa reverberação cultural incomensuravelmente ampliada. Poderíamos lançar a assertiva de que se tudo é uma questão de gênero, cada gênero tem suas peculiaridades e características, cada texto tem seu estilo e traz intrínseco o tipo de narrativa específica de uma determinada linguagem. Embora tenhamos discutido o gênero audiovisual, habitaremos mais especificamente no literário.

Arlindo Machado cita no livro *Televisão levada a sério*, a posição do escritor Maurice Blanchot, para ele as únicas coisas realmente importantes são as obras em sua individualidade, independentemente de como as possamos classificá-las: “*tudo se passa como se os gêneros tivessem desaparecido e só a literatura fosse afirmada*”⁶³. Essa assertiva de Blanchot define com bastante presteza o caráter híbrido e intersemiótico de uma obra, visto que a literatura tem estabelecido inúmeras ligações com as artes de todos os campos, é possível fazermos com ela intercâmbios os mais diversos possíveis e a classificação poderia rotular esse ou aquela arte chamada de literatura.

A literatura é livre, por isso comunga e coaduna com quem bem lhes aprouver. Para o teórico Roland Barthes a afirmação de Blanchot é pertinente, pois ele acreditava e mesmo defendia o texto em si, para ele, o texto tinha uma força subversiva capaz de dissolver todas as espécies de classificação. Arlindo Machado tem a mesma visão, para ele o livro é a grande vedete da literatura e não a classificação literária. “..... não existe nem

⁶³ Machado, *A Televisão Levada a Sério*. p. 67.

*romance, nem poemas, nem tragédias ou comédias, resta todavia, uma categoria que os abrange todos, o livro*⁶⁴.”

O pensador russo Mikahil Bakhtin define gênero como uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. Isto não significa que devemos rotular este ou aquele produto, podemos dizer que o tipo de enunciação determina o tipo de discurso que se deseja fazer, e este ou aquele discurso carrega caracteres que os colocam dentro de uma classificação, não arbitrária, visto que o signo não é arbitrário, ela aponta para diversas e complexas possibilidades, com isso, não aponta para um gênero necessariamente conservador, pois a contemporaneidade esta inserida numa cultura de tendências que se manifestam em um estilo híbrido e estão em contínua transformação. “ *O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste sua vida.*”⁶⁵.

Dentro desta fonte renovadora recorreremos a título de contextualização, a momentos iniciais da historia da literatura. Nos livros III e X da *República*, Platão se refere aos gêneros literários, estabelecendo três categorias: poesia épica, dramática e lírica. A dramática imitaria os homens em ação, e seria a mais próxima da realidade. O filosofo Aristóteles encontrou na classificação de gênero, além do épico, lírico e dramático, duas grandes correntes: a tragédia e a comédia. “ *O gênero poético separou-se em diversas espécies, consoante o caráter moral de cada um. [...] Quando apareceram a tragédia e a comédia, os poetas, seguindo o seu próprio temperamento, voltaram-se para uma ou para outra [...] estes dois gêneros ultrapassaram os primeiros em importância e consideração. Nascida, em seus inícios, da improvisação, a tragédia (como, aliás, a comédia..) evoluiu insensivelmente, pelo desenvolvimento progressivo de quanto nela se manifestava. De transformação em transformação o gênero fixou-se, logo que atingiu sua forma natural*”⁶⁶.”

⁶⁴ Ibid. p. 68

⁶⁵ Bakhtin. M. *Problemas da poética de Dostoievski* . p.91

⁶⁶ Aristóteles. *Arte Retórica e Arte Poética*. p.244 e 245.

Com o badalar das horas alguns gêneros eram substituídos por outros, a tragédia clássica perdia terreno para o drama romântico, e assim muitas manifestações escritas, outrora classificadas dentro do quadro dos gêneros literários, foram retiradas da atual teoria dos gêneros, como o jornalismo, a história e a filosofia. Isso se deveu a conclusão de que há grandes diferenças conceituais entre literatura-arte, produto da imaginação criadora, e outras atividades que visam predominantemente à informação, ao conhecimento de fatos passados, à inteligência e ao raciocínio. Para o pesquisador Emil Staiger há três estilos básicos: o lírico, o épico e o dramático, onde o objetivo de cada um difere entre si, ou seja, o lírico seria identificado com o passado (recordação), o épico com o presente (rememorização) e o dramático para o futuro (tensão). “ *Assim como o homem é o concurso dos três tempos na constituição de sua trajetória existencial, também os gêneros poéticos participam dos três momentos*⁶⁷”. Concluímos assim, que uma obra mais completa teria os três tipos de especificidade, o que a tornaria híbrida e poderia haver ou não uma maior filiação à essência de algum gênero fundamental.

A classificação moderna de gênero literário remonta aos ensaístico, narrativo, dramático e lírico. Cada um com seus subgêneros, dentro desta classificação localizamos o romance *Cidade de Deus* como um gênero narrativo-dramático de possível subgênero trágico, e o *Auto da Compadecida* de gênero dramático e subgênero denominado como auto, com grandes indicações de comédia. Uma das características do trágico seria uma situação-limite em que se rompem todas as normas e anula-se a realidade humana, e o auto é de fundo eminentemente popular, nascido no século XV, versando sobre assuntos religiosos ou profanos, é um tipo de representação dramática de provável origem portuguesa.

Segundo a Poética de Aristóteles a tragédia é uma representação de ação grave, com atores agindo, não narrando. Existem duas causas das ações: idéias e caráter, e todas as pessoas são bem ou mal sucedidas conforme essas causas. A tragédia é a imitação não de pessoas, mas de um ação, da vida, da felicidade, da desventura. A felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Na tragédia os autores se apóiam em nomes de pessoas que existiram, em que algumas delas são familiares, outras são fictícias. Toda tragédia tem enredo e desfecho. O enredo vai do início até a parte que é

⁶⁷ Samuel, R. (org.) *Manual de Teoria Literária*. p.71

a última antes da mudança para a ventura ou desdita, e o desfecho vai do começo da mudança até o final.

A princípio nos parece ser a comédia antagônica da tragédia, no entanto tais gêneros têm pontos incomuns. Tanto uma quanto à outra nasceram de improvisações. A comédia é imitação da ação de homens inferiores, pois a comicidade constitui em um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição, um exemplo é a máscara cômica. Já a tragédia é uma imitação de homens superiores, envolvendo dor e violência. Para a obra em análise parafrasearemos Aristóteles e substituiríamos superior por poder, então a tragédia seria a imitação de homens com o poder nas mãos, ainda que seja através das armas, envolvendo dor e violência.

Recorremos como exemplo típico de personagem inferior da comédia no *Auto*, a construção de João Grilo, pois a trama gira em torno dele e de Chicó, seu companheiro. Ambos vivem e sobrevivem das mais criativas saídas encontradas por Grilo em meio a mentiras e invenções fantásticas em função de angariar algum dinheiro. No trecho em que ele deixou o padre em situação comprometedor, em virtude do mesmo ter realizado o enterro da cachorra, o Bispo menciona a expulsão do padre, e no momento que o padre se vê em situação complicada recorre a Grilo, onde antes o havia insultado por Grilo ter feito a confusão entre este e o Major Antônio Morais, deixando que o Major achasse que o padre falava de sua filha como se fosse ela uma cachorra. Vejamos o trecho do *Auto da Compadecida* em que fica intensificado na irônica fala da própria personagem, a sua condição, o seu caráter negociador, confirmando traços de comédia em que se recorre a homens inferiores.

Padre – *Ai, João grilo, meu querido, me acuda que eu estou morrendo.*

João Grilo – *Eu? Quem sou eu para socorrer padre, eu, um amarelo muito safado!*
(SUASSUNA: 2002, p.82)

Já na obra *Cidade de Deus* embora tenhamos colocado a questão da qualidade homem superior como sinônimo de poder, encontramos na narrativa um momento que uma das personagens centrais, Zé Miúdo (Zé Pequeno) e Pardalzinho (Bené) apesar de constituírem o terror da favela, assumem por um momento ares de heróis, trazendo para a comunidade um clima de paz e de tranquilidade. Neste momento eles assumem a qualidade de homens superiores.

“ Nos dias decorrentes, Miúdo e Pardalzinho tiveram a impressão de que todos os moradores os olhavam com gratidão, porque não foram poucas as benfeitorias promovidas pela dupla: acabaram com os roubos, os assaltos, os estupros na favela, e agora davam doce..... muitos biriteiros passaram a beber menos, para a alegria das donas de casa.”
..... [.....]

[.....] O compositor Voz Poderosa queria conhecer Zé Miúdo e Pardalzinho. Soube dos bandidos por intermédio de Zeca Compositor. Sabia que, se ele convidasse os dois, muita gente da favela iria torcer pelo seu samba da Portela e era disso que ele precisava para sagrar-se campeão.” (LINS: 2002, p.272)

A teoria da tragédia é a base da arte contida no texto de Aristotélico. Aristóteles considera a tragédia como a arte mimética por excelência. A tragédia é definida como um a forma específica de mimese. Na comédia as personagens têm nomes inventados, na tragédia são mantidos nomes que existiram. Vimos ai fortes indícios classificatórios entre *Cidade* e *Auto*, onde um narra fatos reais e alguns personagens receberam o nome que realmente tinham, enquanto no *Auto* todas as personagens são fruto da criação artística.

Para o teórico George Lukács, na tragédia o crime é um nada ou um símbolo, um simples elemento da ação, exigido e determinado por requerimentos técnicos, ou rompimento das formas situadas aquém da essência. Ele recorre a epopéia, visto que existe traço de grande semelhança entre a epopéia e a tragédia, onde a epopéia teria uma ação narrativa maior do que a tragédia. O que difere epopéia de tragédia é a extensão da composição, pois na tragédia não é possível representar várias partes ao mesmo tempo, já na epopéia é possível representar muitas simultaneamente. Ele menciona que a loucura é inteiramente ignorada pela epopéia, exceto quando se trata de uma linguagem universalmente incompreensível de um mundo sobrenatural, contudo, o seu herói nunca é a rigor um indivíduo, pois seu traço essencial não é o destino pessoal, mas de uma comunidade. Nos reportamos ao romance *Cidade de Deus*, em que a condição humana é o medo coletivo, houve momentos na narrativa em que as pessoas ficaram reféns de si mesmos, dominados pelos traficantes, sem poder circular livremente pelo bairro, sem poder

visitar a ninguém, controlados pelos “loucos” e tendo o mesmo destino: o cárcere social. Concluimos desta forma que romance em pauta tem traços de epopéia.

Para Bakhtin o romance é o único gênero por se constituir, para ele a essência do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e nem ele tem o cânone dos outros gêneros, pois o estudo dos outros gêneros é análogo ao estudo das línguas mortas, enquanto o do romance é como o estudo das línguas vivas. “ *O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único que ainda está evoluindo no meio de gêneros [...] ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial. [...] O romance parodia os outros gêneros [...] e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom.*”⁶⁸ O filósofo russo completa ainda o seu pensamento, ao dizer que o romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. Para ele o romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado, e completariamos: e jamais será acabado, visto que as artes e em especial a literária são fontes inesgotáveis e esse prolongamento se intensifica ainda mais, quando há consonância, interligações com outras expressões, quando há intersemiose.

A pesquisadora Selma Calazans Rodrigues, no livro “*Diálogo sobre a origem do romance – George Lukács e Mikhail Bakhtin*” - propõe um diálogo entre os dois filósofos que não poderia ter acontecido materialmente por razões históricas. Esses dois teóricos do romance tiveram posições diferentes e ela conclui dizendo que enquanto Lukács faz elogio fúnebre no romance do século XX, apenas permitindo-lhe um renascimento utópico sob a forma de um novo epos no mundo socialista, Bakhtin proclama a originalidade dessa forma que apresenta e capta o cotidiano, o incompleto, o relativo, o aberto, o devir.

Bakhtin salienta duas linhas na evolução da narrativa romanesca: centrífuga e centrípeta. A centrípeta está para a pluralidade de expressões como a linguagem grosseira, linguagem alta, jargões, de profissões, de grupos sociais e as próprias línguas nacionais. A força centrífuga seria considerada a marginal e marcada pelo riso e pela prevalência de um plurilinguismo dominante. Encontramos facilmente este tipo de linguagem principalmente através das forças centrípeta por toda extensão narrativa do livro *Cidade de Deus*: (grifo nosso)

⁶⁸ Bakhtin, M. Epos e romance . in *Questões de Literatura e Estética*. .p.398 e 399.

“ Lá na frente, o bar do Batman era o **ponto** dos primeiros maconheiros do conjunto. Era ali que eles se reuniam para fazer **intera** do **bagulho** (p. 31)

As palavras em negrito fazem parte de jargões, de diálogos que grupos específicos ligados ao tráfico de droga utilizam e têm os seguintes significados: Ponto: local de encontro permanente; intera: divisão; bagulho: a maconha, a droga.

“ os maconheiros, as vadias e a **rapaziada do conceito**. (p. 32) os traficantes.

“ Inho deve ter dançado. Eu não queria ter trazido esse moleque, **morou, cumpádi?** – disse inferninho enquanto enxugava o suor do rosto. E continuou: - Já que **o bicho pegou**. É melhor ir para de Deus **mermo**.

*Que nada, **rapa!** Vamo sair sozinho pro Salagueiro porque nós pode....*

*Vão ganhar um carro agora como os **homi** na nossa captura? (p.71)*

Neste trecho, as palavras se constituem de gírias utilizadas por grupos variados e não só o ao específico da trama, contudo estas palavras são suprimidas da sua correta origem, constituindo assim, uma linguagem de uma categoria social particular.

No livro “*Protocolos de Leituras*”, Robert Scholes menciona um ensaio escrito há mais de sessenta anos por José Ortega y Gasset que se intitula “Notas sobre o Romance”. Nele o autor compara o gênero literário com as espécies animais e suas classes, em que o gênero seria idêntico à espécie zoológica e conteria em si certo número de possibilidades. O romance para ele se assemelharia a uma pedra enorme, mas finita em que dispunha de uma quantidade de temas possíveis.

Para Robert Schole a leitura de um romance nos coloca em outro lugar, há uma troca de horizonte pessoal pelo horizonte do romance. Na citação acima, em decorrência dos diálogos oriundos da narrativa do livro *Cidade de Deus*, é possível nos sentirmos inseridos no mundo particular da favela, como em qualquer outro ambientado pelo narrador. E a determinação do gênero é bastante complexa, pois em um momento poderemos estar localizados dentro de um contexto que nos remete a um tipo de estilo e noutro instante nos depararmos com situação distinta, contudo todos esses universos narrados estariam dentro do mesmo corpus, dentro da mesma narrativa, visto que “*um gênero não é uma pedra formada só de rochas, mas sim uma estrutura variável que aumenta e diminui conforme a relação mantida com outras variáveis⁶⁹*”.

⁶⁹ Scholes, R. *Protocolos de Leitura*. p.148

1. A carnavalização no *Auto da Compadecida*

Toda palavra carrega consigo, o tipo de enunciado a que pertence, pois cada grupo social possui seu vocabulário próprio. As linguagens diferem em épocas distintas e mesmo possuem seus jargões adequados; cada profissão tem seu linguajar técnico, cada bando ou tribo interage entre si, a partir de um determinado estilo, de uma forma de expressão, de um gênero apropriado. “ *Quando há estilo, há gênero. Quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruimos e renovamos o próprio gênero*⁷⁰.”

A linguagem literária passeia por diversos gêneros ou estilos, e esses acompanham um específico momento histórico. Para saber como anda um dado momento social recorramos às

obras literárias, assistamos a um filme, pois a arte é uma das testemunhas sociais mais eficazes dentro do contexto histórico. A própria linguagem de um determinado escritor pode ser percebida através de alguns jargões usualmente utilizados por ele. “ *Em cada época de seu desenvolvimento, a língua escrita é marcada pelos gêneros do discurso e não só pelos gêneros secundários (literários, científicos, ideológicos), mas também pelos gêneros primários (os tipos de diálogos oral: linguagem de reuniões sociais, linguagem familiar, cotidiana, ...)*⁷¹.”

Vimos que onde há estilo, há gênero, desta forma o que viria a ser o gênero da carnavalização. Bakhtin introduziu esta expressão no meio literário para designar a transposição do carnaval para a linguagem da literatura. “ *O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca.*⁷²”

A literatura carnavalizada sofreu influência do folclore carnavalesco, e todo campo do sério cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura. Uma das peculiaridades do sério-cômico é o tratamento dado à realidade diária, uma formalização da realidade. Encontramos essa literatura carnavalizada no *Auto da Compadecida*, pois existe essa confluência entre o sério-cômico, a revelação do comportamento das pessoas

⁷⁰ Bakhtin, M. *Estética da Criação Verbal*, p. 286.

⁷¹ _____ *ibid.* p. 285

⁷² _____ *Problemas da Poética de Dostoiévski*, p.122.

que não se mostrariam numa situação normal (temos o caso das personagens do padreiro e da mulher, além do padre e do bispo). Essa desmascaramento é intensificado na cena do julgamento final, em que são pesados os erros e os acertos, neste momentos todos deixam a persona cair, assim sem opção, deixam-se resvelar as suas verdadeiras faces. Localizamos ainda uma outra característica do gênero carnalizado que é o desconhecimento de um ponto conclusivo na narrativa, inexistente um desfecho, uma vez que as imagens carnavalescas renascem a cada instante.

Encontramos ainda nesta obra o cenário próprio da carnavalização, que é a praça pública e as ruas contíguas. A narrativa se passa quase que totalmente nas ruas do lugarejo. *“Na literatura carnalizada, a praça pública, como lugar da ação do enredo, torna-se biplanar e ambivalente: é como se através da praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroações e destronamentos públicos.”*⁷³

Mencionamos ainda, outro ponto da carnavalização presente na obra que é a passagem entre o sagrado e o profano, a aproximação entre o elevado e o baixo, o grande e o insignificante, o sábio e o tolo, entre outros.

Arlindo Machado aponta o cinema em seus primórdios como um tipo de carnavalização, uma vez que a arte cinematográfica reunia, em sua base de celulóide, várias modalidades de espetáculos derivados das formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a magia e a prestidigitação, a pantomima, a feira de atrações e aberrações.

“ Como tudo que pertence à cultura popular, ele formava também um outro mundo, um mundo paralelo ao da cultura oficial, um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambigüidades. Mikhail Bakhtin descreve maravilhosamente esse mundo, a propósito do rituais, dos jogos e das festividades populares da idade média.... um mundo extra-oficial “ (MACHADO: 1997,p.76).

A todas essas formas de expressões provenientes das camadas menos favorecidas, Bakhtin dá o nome de *realismo grotesco*. *“ O grotesco carnavalesco – para usar mais uma*

⁷³ Bakhtin, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*, p. 128.

expressão de Bakhtin – permitia jogar um olhar divergente sobre o mundo, um olhar ainda não enquadrado pelo cabresto da civilização” (Machado:1997,77).

Essas formas de espetáculos ditas “baixas” ou “vulgares”, optou por um confinamento em guetos, que em geral eram situados nas periferias, próximos aos cordões industriais, onde a diversão suspeita misturava-se facilmente com a prostituição e a marginalidade. Segundo Machado, “ *foi aí, nesses lugares iníquos, que o cinematógrafo nasceu e tomou força durante os seus 10 ou 20 primeiros anos*”.

1.1 O riso e a violência como mitos do real e do ficcional

Encontramos traços carnavalizados de forma bastante acentuada na obra de Ariano Suassuna, em que a marca do riso se estabelece de maneira contundente, pois a comédia clama por sensações de relaxamento e languidez emocional, embora a narrativa também se insere em outras paisagens de tensão e medo, pois os gêneros se confluem e é a predominância de ações que determinará a sua classificação. Essa hibridização narrativa também acontece com a obra de Paulo Lins e a transposição de Fernando Meirelles, a predominância da ação não é o riso, contudo há passagens em que os autores inserem diálogos pitorescos e conseguem modificar o semblante do leitor, corre na face um leve sorriso, desfazendo a fisionomia de expectativa. Desta forma o riso está presente em qualquer gênero, a sua predominância é que fará da obra uma comédia. Ele passeia pelos becos escuros e pelas florestas cheias de luzes, pois não é à-toa que a explicação da origem do riso conta que ele foi enviado à terra pelo diabo, apareceu aos homens com a máscara da alegria e eles o acolheram com agrado. No entanto, mais tarde, o riso tira a máscara alegre e começa a refletir sobre o mundo e os homens com a crueldade da sátira. As formas cômicas não predominam apenas na literatura, com intuito de ganhar popularidade e de serem acessíveis ao povo e de conquistarem confiança, os chefes protestantes recorreram a elas em seus tratados teológicos. O século XVI foi o marco do apogeu da história do riso, e na época o riso foi classificado pelo pesquisador Schneegans de três maneiras: o cômico bufo, que é o riso direto, ingênuo e sem malícia; o burlesco, onde há certa dose de malícia e rebaixamento das coisas elevadas, além disso o riso não é direto, é preciso conhecer o

objeto de rebaixamento; no terceiro caso temos o grotesco, neste assiste-se á ridicularização de certos fenômenos sociais, este riso também não é direto, pois é preciso ter conhecimentos desses fenômenos sociais.⁷⁴

Assim como o riso está presente nas duas obras com maior ou menor proporção, a violência também aparece e tem também seus 15 minutos de fama, o que não é o caso de *Cidade de Deus*, que retrata a realidade contemporânea dos grandes centros urbanos. Consideramos esta narrativa como um texto pragmático que especifica por apresentar um estado de fato, numa tradução livre, uma interpretação que oferece um modo de orientação quanto a uma situação dada. “ *O texto pragmático é caracterizado pelo fato de que o produtor e o receptor, previamente conhecedores do saber social armazenado como esquema de ação, prevêm os seus respectivos papéis. O produtor sabe o que dele espera o receptor e este, o que aquele lhe deve oferecer.*”. (LIMA: 2002, 32).

O real e o ficcional se misturam no texto literário, embora pragmático ele carrega traços miméticos da realidade. A teórica Stierle coloca que a marca básica do texto ficcional é, não obstante, todas as referências à realidade, o seu caráter de colocação. “ *A relação do texto com a realidade não é uma simples função da realidade a ser retratada, mas sim de uma poética da ficção, que pode ser ora mais, ora menos relacionada com realidade e com a experiência coletiva da realidade*⁷⁵”.

Segundo Stierle a distância pragmática entre o leitor e o texto ficcional é uma distância fingida, pois o leitor assume um papel que independe do contexto concreto de sua história pessoal. “*Do mesmo modo é “fingido” o papel pragmático do autor, papel que se liga ao próprio texto*⁷⁶”. Seguindo a lógica sugerida pela teórica da recepção, mesmo tendo um produto meramente real, oriundos de uma pesquisa sobre a violência urbana e transformando o fruto desta pesquisa em romance, o autor de *Cidade de Deus* carrega na narrativa este misto pragmático-ficcional e a violência trazida como personagem central encarnada na personificação da favela, habita o universo ficcional ao transpor-se para a classificação do gênero romance, ao estabelecer-se no universo denominado de literatura.

Localizamos em ambas as obras o mito da violência vivenciada na região Nordeste e na Sudeste, podemos dizer que ambas se vestem com os adereços do cangaço tipicamente

⁷⁴ Explicação do riso encontrado em *A Cultura Popular da Idade Média*, de Mikhail Bakhtin.

⁷⁵ Stierle, K. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In *A Literatura e o Leitor*. p. 147

⁷⁶ *ibid.* p.147

nordestino. Sabemos que a crueldade do cangaço é mostrada como um indício do atraso de uma região atribuída à causas meramente econômicas. E o cangaço dos morros cariocas se justificaria por qual motivo? Arriscaríamos com a mesma causa dada ao cangaço nordestino: a situação econômica, mas acrescentaríamos esta a social. “ *A narrativa e obras sobre o cangaço enfatizam o seu lado cruel , violento, selvagem, desenhando o Nordeste como um espaço da valentia e da morte estúpida e gratuita, por puro sadismo, por prazer, ou por espírito de vingança. [...]o cangaceiro é quase uma “fera”. É um homem que mata e é mau por instinto ou por destino.*” (ALBUQUERQUE JR: 2002, 205)

A observação feita pelo pesquisador Durval Albuquerque Jr. nos situa frente a visão estereotipada e recorrente da figura do cangaceiro e por extensão ao nordestino. Em o *Auto da Compadecida* o cangaceiro está caracterizado na personagem de Severino de Aracaju , a violência é sua arma de ação, o cangaceiro é aquilo que já se construiu, e o leitor-espectador de qualquer espaço geográfico não vai se assustar com suas ações pois a figura do cangaceiro já foi solidificada ao longo da história. A obra *Cidade de Deus* também recorre ao real, os dias atuais trouxeram de volta os cangaceiros de outrora e os locaram em outra região, é isso que a narrativa mostra, e a definição de cangaço poderia ser extensa ao neocangaço – “*lado cruel, violento, selvagem, desenhando no Sudeste como um espaço de valentia e da morte estúpida e gratuita....*”

1.2 A movimentação musical entre os gêneros

O surgimento das imagens em movimento teve acolhida em um elemento chamado de música, de canção. Na época do cinema mudo, não havia a incursão nem da palavra e nem da música, contudo, isso começou a intrigar aos cineastas, desta forma, antes que a sonorização chegasse até às telas, ela chegou as salas de exibição. E a partir dos irmãos Lumière, na França, passando por Alberini, na Itália e culminando com Griffith nos Estados Unidos, seria indispensável a presença da música na sala de exibição. Foi assim que surgiu o piano como primeiro instrumento musical a temperar musicalmente as cenas dos filmes mudos. Existiam inclusive uma preocupação em que houvesse aproximação entre a imagem mostrada e os acordes executados pelo pianista.

Assim, a canção foi fazendo parte dos primórdios da era imagética, e o casamento da música com a imagem não só é muito antigo como deu muito certo. Naquela época a inserção da música na imagem não era chamada de trilha sonora, mas de acompanhamento musical. E esse acompanhamento musical passou por processo de aprimoramento, libertando-se do improvisado para algo mais elaborado, pois o pianista passou à assistir a película com antecedência e a cada cena eram tocados trechos de canções de acordo com a temática apresentada.

Em geral, o som de um filme se distribui em três categorias sonoras: dos ruídos, dos diálogos e da música em si. No plano cinematográfico a música por sua fluidez e imaterialidade representa o elemento abstrato e os ruídos e as vozes (diálogos), o elemento concreto. “ *A música, por sua natureza eminentemente flexível, assume o sentido que se lhe quiser conferir, pode invadir tudo, amoldar tudo e amoldar-se a tudo*⁷⁷”. São muitas as modalidades de músicas inseridas dentro da representação imagética, desde a que aponta para um indivíduo, descreve movimentos, uma emoção, faz rir ou faz chorar, e pode aguçar o sentimento sugerido pela imagem. Ela também ajuda a construir uma personagem, a identificar regiões, a acompanhar situações, enfim, ela pode ser considerada como linguagem que normalmente está em consonância com o que se vê na tela, “ *pois elas correspondem diretamente às duas possibilidades de engajamento dessa linguagem a serviço da realidade e da problemática social*⁷⁸”.

No *Auto da Compadecida* o elemento musical recorre aos denominados acordes regionais, a trilha sonora é toda pautada em sons da região nordeste, temos em toda a trajetória filmica sons de percussão que estão colocado de acordo com a cena, com a atitude de uma personagem, de uma situação. A trilha sonora foi criada pelo pernambucano João Falcão que fez parte do Grupo Sá Grama, formado por estudantes do Conservatório Pernambucano de Música. Ele utilizou-se apenas de instrumentos acústicos com o intuito de dar mais autenticidade à trilha.

O tema de abertura do filme, cena em que João Grilo e Chicó anunciam a exibição da Paixão de Cristo, é *Aboio*, que revela em sons o canto dos sertanejos para conduzir o

⁷⁷ Frase do artigo “*Da natureza e possíveis funções da música no cinema*” de Mauro Giorgetti acessado no site www.mnemocine.com.br

⁷⁸ Moraes, J. Jota de. *O que é música*. p. 49

gado. Este canto foi registrado em uma fazenda no interior de Pernambuco, e introduz o ouvinte no clima do agreste. Segundo o produtor musical Carlinhos Borges, esse canto de lamento também remete a religiosidade característica do nordestino, retratada na história de Suassuna.

Além do Aboio, que é o tema de abertura, temos as seguintes faixas: Presepada(tema de João Grilo); Régia(mentiras de Chicó) ; Rói-couro (tema de Dorinha), Cavalo Bento (chegada do Major á cidade); Severino (tema do cangaceiro) ; Engenho (Major desafia João Grilo); Choro miúdo (tema de Rosinha) e Embolé (tema do amor de Chico e Rosinha).

A trilha do filme *Cidade de Deus* perpassa por variadas formas musicais desde o samba até às músicas técnicas. O filme é dividido em três fases, assim como também as tendências musicais. A primeira fase, anos 60, é baseada no samba de raiz, samba de tradição, onde as composições são privilegiadas com o cavaquinho e o violão de sete cordas. A segunda fase, início dos anos 70, recorre ao funk-samba, neste momento entram a bateria, o baixo e a guitarra. A última fase, final dos anos 70, tem um tom mais sombrio, onde os climas tensos foram traduzidos através do som das flautas ianomâmis e do toque do samba lento. Nos créditos finais entra o samba “ Convite para a Vida”, composto por um dos atores do filme, o Seu Jorge, que interpreta o Mané Galinha. É ele quem canta a música acompanhado pelos sambistas da Velha Guarda da Mangueira.

O filme inicia com o som de uma faca sendo amolada, instrumento destinado a matar uma galinha. Neste momento é inserido alguns acordes do funk-samba, música que volta nos créditos finais, só que cantada. Vejamos a letra:

Sou morador da favela, também sou filho de Deus.

Não sou de chorar mazela, mas meu amor se perdeu

.....

*É a Cidade de Deus, só que Deus esqueceu de olhar,
essa gente que não cansar de apanhar.*

*Não vem dizer que a situação é uma questão de trabalhar,
e vai dizer que tem nego querendo se advogar.*

João, José, Jesus, Mane.....

(Falando)

*Alegria de pobre dura pouco, estamos saindo de cena,
Esse é bonde da CDD, preste atenção.*

A letra da música só é mostrada no final, no início ela é só instrumental , o que dá velocidade ao personagem de Zé Pequeno, e mesmo a cena. Com a descoberta da letra, vemos que ambas versões compõem muito bem a personagem.

Outro momento bem preenchido na primeira fase é a execução da música *Alvorada* , de Cartola e cantada por ele, o que dá um tom de nostalgia. Essa faixa preenche as imagens da personagem Cabeleira sendo perseguido pela polícia, até a sua morte. Os primeiros acordes são de um trompete com se anunciasse o tom trágico do final.

*“Preciso ir, preciso andar, vou por ai a procurar,
para não chorar.*

*Quero assistir ao sol nascer, ver as águas do rio correr, quero nascer, quero viver.....
Deixe-me ir , preciso andar....*

Essa música funciona como elo para a passagem para a fase seguinte, início dos anos setenta. Neste momento, entram o som da guitarra e da bateria e estes sons vão ganhando intensidade e acelerando-se cada vez mais. As músicas retratam a época e a situação, podemos dizer que esta é a fase que se recorre a diversão, a alegria.

Fazendo parte ainda desta fase, acontece a transformação visual da personagem Bené, pois ele resolve virar um bandido cocota, e pinta o cabelo de loiro. Temos a incursão da música *Metamorfose Ambulante* de Raul Seixas, cantada por ele.

*“Preciso ser essa metamorfose ambulante
do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo.....
.....quero dizer agora o oposto do que eu disse antes....*

Nesta fase os sons oriundos da discoteque, black music, e estilos dos anos setenta são bem representados na composição das situações vividas. Em virtude da recorrência das letras das canções presente na trilha sonora de *Cidade de Deus* torna-se mais fácil a

identificação com a trama. Se bem que a música isenta de letra também constrói e ajuda a compor a ação, ou o que se queira intensificar através deste recurso.

A música tem um grande efeito sobre as imagens, sobre os diálogos, sobre as ações, ela funciona como uma espécie de reforço, de intensificadora das emoções vivenciadas imageticamente, pois “as intensidades e qualidades naturais dos sons são alterados para se chegar a uma particular expressividade⁷⁹”.

2. Confluências entre a Cidade e o Auto

Vamos abrir este item recorrendo à cena abaixo que faz parte do momento do grande julgamento final das personagens do Auto. Com ela, mostramos em imagem os condenados ao julgamento divino frente a avaliação de Cristo e da Compadecida. Prosseguindo em nosso pensamento literário vimos que no caso do *Auto* as personagens haviam morrido e foram condenadas após esse episódio, foram julgados e tiveram a pena concernentes aos atos de cada um em particular.



Compadecida e Cristo, abaixo: Severino, Mulher do Padeiro, Padeiro, Grilo, Bispo e Padre

Na *Cidade de Deus* a narrativa tem uma forma e estrutura completamente diferentes, no entanto existe não só a morte mais a condenação em vida. . Vejamos a imagem abaixo:

⁷⁹ Avellar, J. C. *Imagem e Som, Imagem e Ação, Imaginação*. p.146



Cena do filme *Cidade de Deus*: bando de Zé Pequeno pousando para uma foto

Percebamos a forte relação que existe entre as imagens do bando de condenados do *Auto da Compadecida*, condenados pela vida após a morte e o bando de Zé Pequeno, os bandidos vivos condenados à morte em vida. Vamos encontrando pontos discordantes e próximos dentro de ambas narrativas.

Dentro deste contexto vemos ainda duas personagens que são chefes de bandos, uma é o Severino de Aracaju, o cangaço, o outro Zé Pequeno, o bandido. De um lado a Região Nordeste do outro a Sudeste, de um o cangaço, e de outro o tráfico. Em ambas narrativas encontramos traços de morte, de invasão e subtração nas e das vidas alheias. Há momentos em que os dois “heróis” fazem justiça, eliminam bandidos, são contextos regionalmente e temporalmente distintos, contudo convergem para espécie de sensibilização do social, onde os papéis são invertidos, em que o Estado delega a pessoas físicas o “dever” de salvar a cidade que já não é de Deus, e sim dos “homens”⁸⁰.

A morte e a condenação são mostradas regionalmente, visto que cada enunciado e discurso é mostrado de óticas diferentes. Quem conta a saga do *Auto* é um narrador paraibano, e o da *Cidade*, um narrador carioca da gema do Rio de Janeiro. Um viveu no sertão outro na favela. Segundo Durval Albuquerque Jr. as novas formas de ver e dizer estão relacionadas com as séries práticas, desde a econômica, as sociais, as políticas, até as artísticas, que não estabelecem entre si qualquer formato de determinação, apenas se conectam, se afastam ou se aproximam, formando uma teia de práticas discursivas, em que

“buscamos perceber como determinados enunciados audiovisuais se produziram e se cristalizaram, como “representações” deste espaço regional, como sua essência.”⁸¹”

Para ele a região não é uma unidade que contém uma diversidade, mas é produto de uma operação de homogeneização, que se dá na luta com as forças que dominam outros espaços regionais, e por este motivo ela é aberta, tem certa mobilidade e por isso sobre elas existem relações de poder, daí a equiparação geográfica social vista na literatura. As duas obras em foco contextualizam a violência dentro de épocas distintas e narram as histórias regionais na ótica literária que é a própria representação da sociedade, salvaguardando é claro, a licença poética e criativa que lhes é peculiar.

“A região é produto de uma batalha, é uma segmentação surgida no espaço dos litigantes. As regiões são aproveitamentos estratégicos diferenciados do espaço. Na luta pela posse do espaço ele se fraciona, se divide em quinhões diferentes para os diversos vencedores e vencidos; assim, a região é um botim de uma guerra”⁸².

Nesta batalha regional surgem seus protagonistas representados nos livros, nas telas dos cinemas e das televisões, onde cada espaço temporal vive e conta a sua história interagindo com o grande espaço que forma o todo, e neste todo formado, as partes se identificam e falam umas com as outras, e ainda que encontremos ranços regionais localizados na voz dos narradores, como o encontrado na voz do narrador de *Cidade de Deus*: *“Tinha receio de algum paraíba o alcagüetar. Todo nordestino, além de puxa-saco de patrão, é alcagüete. Essa raça não vale nada. São capazes de cagar o que não comeram.”* (p.140).

Ainda que encontremos diferenças e pré-conceitos regionais na voz de narradores, no final, a parte junta-se ao todo e o destino de tudo é igualar-se ou em vida ou na morte. Como diria Chicó, personagem do *Auto da Compadecida*: *“Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo que é vivo num rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre.”* (p.56)

⁸⁰ Expressão utilizada pelas personagens do livro *Cidade de Deus*, cujo significado nos remete aos homens do poder constituído.

⁸¹ Albuquerque Jr. D. *A Invenção do Nordeste*. p.27

⁸² *ibid.* p.26

2.1 Relação com a morte

“ *Tudo que é vivo morre*”, este trecho da fala da personagem Chicó do *Auto da Compadecida* é largamente mencionada durante toda a narrativa e funciona como uma constante recorrência á frágil condição humana. “*É a marca de nosso estranho destino*”, assim é definida a morte no universo popular de Ariano Suassuna. A primeira morte pontuada é a da cachorra da mulher do padeiro, contudo a que vamos trazer a baila é a de João Grilo em contraponto com a de Bené, personagem de *Cidade de Deus*.

Nas duas tramas existe uma forte relação de amizade entre as personagens centrais: no *Auto* é João Grilo e Chicó; na *Cidade* é Zé Pequeno e Bené. Existem entre eles uma ligação muito intensa, andam juntos, vivem em total comunhão. Como diria Roland Barthes, existe entre eles a “religião de amizade”, algo de fidelidade, algo que faz tocar as profundezas de um sentimento as vezes esquecido e calado. O leitor-espectador percebe este laço profundo entre as duas duplas, a expressão deles, a linguagem do corpo intensificava o sentimento, o que fica bastante claro na representação imagética, visto que é ela a pura representação do real, não há “declarações” afetivas verbalizadas, pois “ *é preciso fazer esforço para falar da amizade como uma pura tópica: isso liberta-me do campo da afetividade - que não poderia ser referida sem embaraço.* ⁸³” Talvez por este embaraço proposto por Barthes em se falar da amizade, e esta suposta libertação do campo da afetividade faça com que os autores não tenham marcas verbais intensificadas na trajetória da dupla de amigos, o que fica claro com a morte de cada um da dupla.

A morte de Grilo acontece durante mais uma de suas investidas para levar alguns trocados na baila das vantagens. Grilo na eminência de morrer pelas mãos dos cangaceiros resolve armar um conto ao garantir para o Severino de Aracaju que se ele levar um tiro e morrer, seria a ele concedido uma visita a Padre Cícero no céu, após a visita seria tocada a gaita mágica pertencente ao santo e Severino reviveria. Na ganância de angariar mais dinheiro Grilo se atrasa na fuga e é assassinado pelo comparsa do cangaceiro. Em sofrimento fica o seu companheiro Chicó, que faz uma promessa de doar para Nossa

⁸³ Barthes. R. *Rumor da Língua*.p. 79

Senhora todo o dinheiro que a dupla conseguiu juntar. Estabelece-se neste momento a grande ligação que os amigos têm um pelo outro.

Em Cidade de Deus, Bené, o companheiro de infância de Zé Pequeno, que é Dadinho quando era criança, após vários anos no mundo do crime e do tráfico resolve mudar de vida, se regenerar e morar com a namorada numa fazenda e fumar maconha o tempo todo, atitude comum para a época de uma sociedade alternativa, já que a trama é ambientada entre os anos 60 e 70. Durante a comemoração de despedida de Bené acontece um desentendimento entre ele e Zé Pequeno, em meio a confusão e as brigas que acontecem em paralelo, um inimigo de Zé Pequeno mira a arma para atingi-lo, mas a bala atinge Bené. Zé Pequeno aos prantos segura o corpo inerte do amigo, gesto que também acontece entre Chicó e João Grilo. Chicó segura o corpo de Grilo no colo e chora.

O ponto distintivo entre as duas tramas está no desfecho, o que intensifica o caráter e carga ficcional do *Auto da Compadecida*, pois João Grilo vai ao julgamento divino e após serem pesados seus erros e acertos, é decidido como sentença final o seu retorno á terra, é concedido mais uma chance a Grilo.

Compadecida: *Deixe comigo. Peço-lhe então, muito simplesmente, que não condene João.*

Manuel : *acho que não posso salva-lo.*

Compadecida: *Dê-lhe então outra oportunidade.*

Manuel: *Como?*

Compadecida: *Deixe João voltar.*

Manuel : *Você se dá por satisfeito?*

João Grilo: *Demais. Para mim é até melhor, porque daqui para lá eu tomo cuidado para a hora de morrer e não passo nem pelo purgatório, para não dar gosto ao cão. (p.184, 185)*

O professor Northrop Frye na obra “ Anatomia da crítica “ criou a teoria dos modos narrativos, Dentre os classificados por eles estão o modo *Baixo*, modo em que o herói está no mesmo nível do ser humano comum. É o modo de ficções realistas. Pode-se dizer que o romance nasceu com a consagração desse modo como central na produção literária e artística. Situamos também o modo *Irônico*, modo em que o protagonista está abaixo da condição humana e completamente submetido às agruras das leis naturais, neste contexto situa-se a escravidão, o desamparo. Ele aponta ainda que esses modos podem ser

chamados de imitativos e possuem duas variantes básicas: as trágicas e as cômicas. É justamente onde classificamos são só as tramas como a morte de cada personagem comentado. João a cômica e Bené a trágica. “*Serão trágicas as fabulações concebidas do ponto de vista de uma personagem que é excluída de um corpo social, como nas referidas tragédias. Serão cômicas as fabulações concebidas de um ponto de vista de uma personagem que é incluída em um corpo social, em geral renovando seus valores pelo menos em alguns aspectos*⁸⁴”.

Partindo da análise feita em torno da definição de Frye por Flavio Aguiar entre personagem trágica e cômica, identificamos mais fortemente as personagens em foco e suas respectivas mortes. Se a trágica recorre ao bandido e traficante Bené, vemos nele a expulsão social, não só ele como o seu amigo e outros tantos personagens da trama são os excluídos do corpo social. Na questão da morte, ele morre, não há retorno, inclusive no final da trama quem acaba morrendo também é o personagem Zé Pequeno, são exemplos de personagens trágicos.

Na ala cômica estão os amigos Chicó e João Grilo, e em se falando de morte ele é devolvido á vida com a proposta regenerativa, e esta ação regeneradora se confirma quando ele ainda que a contragosto, paga a promessa feita pelo amigo a Nossa Senhora.

João Grilo: *Se fosse a outro santo, ainda ia ver se dava um jeito, mas você achou de prometer logo a Nossa Senhora! Quem sabe eu não escapei por causa disso?....* (p.201)

Fica claro neste passagem a inversão de ação da personagem cômica, ela é incluída em um corpo social pela renovação de valores, e essa inclusão acontece pela devolução da personagem, pela não morte, pelo não aniquilamento, o que não aconteceu com a outra personagem. Os estudos de Frye dentro da análise de Flávio Aguiar recorre a categoria imitativa, onde é localizado o imitativo elevado e o imitativo baixo e o modo irônico. O imitativo baixo identifica a personagem do *Auto*, pois neste a personagem, mesmo as mais fortes, sempre exibem alguma forma de fraqueza e despertam a simpatia do público. Já a *Cidade de Deus* encaixa-se no modo irônico, pois ele supõe algum tipo de censura à personagem em foco, ou ao corpo social de que faz parte, em forma de riso ou de temor.

⁸⁴ Aguiar, F. *Literatura, Cinema e Televisão*, p.126

2.2 Um clique uma imagem

A arte fotográfica é mencionada nas duas tramas. No Auto a recorrência acontece na transposição para os meios audiovisuais, especificamente na cena do julgamento em que a Compadecida tenta se valer da condição miserável em que viveu João Grilo como apelo para sua absolvição. A medida em que a compadecida vai narrando a história de João Grilo, a voz dela permanece em *off* e vão aparecendo imagens de fotos em preto e branco. Durante a seqüência narrada são mostrados um total de 10 fotografias em plano inteiro, ou seja, a imagem fixa toma toda a tela e a vão surgindo a medida que a narração tem início.

Seqüência das fotos e o áudio

Áudio	Vídeo
<i>Voz em off da Compadecida:</i> João foi um pobre como nós, lutou pela vida desde menino, passou sem sentir pela infância, acostumou-se a pouco pão. Na seca comia macambira e chique-chique, passava fome. Quando não podia mais, rezava, quando a reza não dava jeito, juntava-se a um grupo de retirantes e ia tentar a vida no litoral. Humilhado, derrotado, cheio de saudades. Quando tinha notícia da chuva pegava o caminho de volta, animava-se de novo, como se a esperança fosse uma planta que crescesse com a chuva. E quando revia a terra dava graças a Deus por ser um sertanejo pobre, mas corajoso.	1ª Crianças trabalhando 2ª Menino comendo macambira 3ª Rosto enrugado de uma velha com a mão esquerda sobre o rosto 4ª Fila de retirantes caminhando pelo canavial 5ª Homem sentado de cabeça baixa com os braços estendidos sobre a perna 6ª Mulher sentada no chão de uma casa de barro, o braço apoiado no banco com a mão esquerda sobre o rosto 7ª Senhora de semblante triste sentada em um banco de praça segurando um cajado 8ª Senhora sozinha caminhando numa estrada 9ª mulher segurando um bebê 10ª rosto de um sertanejo

Esta narração não é do original, na peça temos apenas as primeiras orações em que a Compadecida faz alusão a pobreza de João e compara com a dela e de seu filho. Na transposição para os meios audiovisuais é que contamos com esta narrativa. Essa é uma das poucas modificações que Guel Arraes fez no texto adaptado, e tem uma riqueza plástica e conteudística muito grande. E com este apelo João recebe a concessão de retornar ao seio da terra. E para os espectadores fica a sensação de que a intensidade da imagem mostradas através das fotos é tão grande que a palavra que a acompanha tem uma ação de prolongamento de sensações, texto e imagem casam em perfeita harmonia, mas é a imagem que fica, é ela que guardamos na mente, e tem mesmo, o poder de nos remeter ao texto.

O teórico Roland Barthes no ensaio sobre fotografia, “*A Câmara Clara*” descreve nas linhas que compõem o livro um verdadeiro tratado sentimental e amoroso à arte de fotografar, vemos em suas palavras um ensaio poético de uma beleza inenarrável e iremos ainda mais longe ao dizer que o autor rendeu graças e homenagem à fotografia. Ele dá ainda mais vida à fotografia, para ele, ela pode revelar (no sentido químico do termo), mas o que é revelado é uma certa persistência da espécie, é como se a eternidade proposta pela fotografia colocasse o objeto fixado pela imagem em situação de vitaliciedade. Essa persistência de que fala Barthes seria no caso em voga, a persistência do sertanejo, como diria Euclides da Cunha nas primeiras linhas de *Os Sertões* “o sertanejo antes de tudo é um forte”. Barthes continua em belos caminhos narrativos em que a protagonista é a arte fotográfica.

Para ele há um espécie de essência genética, nela há uma evidência intensificada, carregada, como se caricaturizasse, não a figura do que ela representa, mas sua própria existência. Historicamente ela teria alguma relação com a “crise de morte”, em que “*a fotografia corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal. A vida/a Morte: o paradigma reduz-se a um simples disparo, o que separa a pose inicial do papel final.*” (Barthes: 1984, p.139)

A imagem fotográfica congela o momento e representa o real, o fotógrafo não vê simplesmente, ela está lá presente. Esta presença material faz dele onipresente e quando o clique se transforma em imagem se eterniza o fato. E foi em busca dessa imagem que o



Buscapé : personagem-narrador do filme Cidade de Deus

narrador de *Cidade de Deus* se estabeleceu. A trama vista no cinema foi contada pelo personagem Buscapé. Ele é fotógrafo e conduz toda história fazendo asamaras dentro de uma narrativa contada de maneira não

linear. “*Eu era uma espécie de fotógrafo oficial da minha turma: a turma dos cocotas. Todo mundo pingava uma grana e eu dava a cópia das fotos para quem quisesse*”. (MEIRELLES:2003, p.71)

O ponto alto da trajetória de Buscapé na narrativa acontece quando ele consegue tirar uma foto do bando de Zé Pequeno exibindo armas de fogo. Buscapé inicia a trama como jornalista, no entanto, alimentava o desejo de ser fotógrafo profissional e trabalhar no jornal. A partir desse clique nos traficantes, façanha que nenhum jornalista havia conseguido, Buscapé se estabelece como profissional.

A imagem fotográfica como vimos está presente em ambas as narrativas, ela que surgiu como pioneira no mundo das imagens técnicas e com cinema, deixou de fixar a imobilidade e perpetuou a imagem do movimento. No livro “O cinema, a invenção do século”, temos a transcrição de um depoimento de um jornalista diante do surgimento do cinematógrafo, do surgimento da sétima arte. “*Quando esses aparelhos forem entregues ao público, quando puderem fotografar seres que lhes são caros, não mais em sua forma imóvel, mas em seu movimento, em sua ação, em seus gestos familiares, com a palavra nos lábios; a morte deixará de ser absoluta*”. (TOULET: 1988, p.17)

Esse aniquilamento da morte em prol da eternização da imagem, essa movimentada representação do real deu voz e materialidade imagética à arte literária; movimento este que se tornou ainda mais contundente com o surgimento da televisão, que foi responsável por um alargamento e popularização da literatura e que apesar da indústria cultural vem abrindo horizontes para a formação de novos leitores.

CONCLUSÃO

Nossa dissertação teve o propósito de estabelecer ligações entre a literatura e a arte audiovisual. Nessa miscigenação cultural em que vive o mundo contemporâneo, é comum que haja casamentos os mais excêntricos possíveis em se tratando de expressões artísticas. Ritmos juntam-se as cores, ciências exatas acham na arte uma forma de fazer-se compreender de maneira mais facilitadora, imagens juntam-se as palavras; artes plásticas, arquitetura, videoclipes juntam-se a literatura, enfim, o caldeirão é imenso e todos cabem nele exatamente pelo fato de cada expressão manter sua individualidade criadora e criativa..

No momento em que resolvemos enveredar por uma pesquisa de fundo praxiológico, partindo da assertiva de que quando uma obra literária ganha imagens através das telas do cinema e da televisão, um sujeito chamado teleitor olha esta literatura e faz a leitura das imagens, tornando-se posteriormente, já em contato com o livro, um leitor na definição própria da palavra, ou seja, aquele que lê, que apreende as obras escritas pelos autores e exerce a função de leitor. E neste manancial litero-imagético trouxemos à baila a cenografia literária, os recursos audiovisuais do cinema e da televisão, o sujeito leitor-espectador e a grande estrela que é o produto final de nossa dissertação: o livro.

Podemos dizer em termos comparativos que a leitura de um livro aproxima-se mais da apreensão imagética realizada pelo espectador da televisão do que pelo do cinema. Pois este requer mais isolamento do que o espectador da televisão, que imerso na situação cinema, sai de si e habita o mundo imaginário proposto pelo autor. Já o comportamento do espectador da televisão é a dispersão, o “pouco” envolvimento, no entanto é nele que está uma maior associação entre o teleitor e o livro. Não em seu aspecto dispersivo, mas por ambos estarem atentos ao que acontece ao seu redor. Quando lemos algo, embora envolvidos, escutamos os ruídos que se espalham ao nosso redor, não ocorre conosco um desligamento total, o que igualmente ocorre quando assistimos a TV.

Além desse aspecto, há o *breack*, ou seja, quebras estrategicamente ocorridas nas programações, as divisões em capítulos das minisséries, interrupções que também ocorrem quando estamos lendo um livro. Normalmente lemos um livro em alguns dias, e mesmo

que lêsemos em uma única tomada, fatalmente nossa leitura seria interrompida para irmos beber água, para atender a solicitação de alguém ou realizar qualquer outra atividade.

“ ... basta ver como a recepção de filmes em videocassetes se parece cada vez mais com a leitura de um livro: a visualização passa a ser agora um ato solitário, o filme pode ser interrompido a qualquer momento, seja para repetir algum trecho, seja para continuar a “leitura” num outro momento, pequenas perversões que fazem do espectador cada vez mais um leitor. A imagem se oferece, portanto com um “texto” pra ser decifrado ou “lido” pelo espectador⁸⁵”.

Se hoje o hábito da leitura pode ser comparado ao de assistir a um programa de televisão, já mantínhamos inata esta confluência desde séculos atrás, pois “o primeiro livro impresso data de 1436, fruto da invenção da tipografia por Gutemberg, na Mongúcia. Intermediário entre os livros in-folio e a forma que conhecemos hoje, o incunábulo, palavra que originariamente significa berço, é o tipo de livro impresso até o ano de 1500. Os incunábulo caracterizam-se, entre outras coisas, pela letra irregular e imperfeita, pela ausência de paginação, assinatura e título. Não têm margens ou capítulos, nem sinais de pontuação. Nessa fase, o livro impresso imita o manuscrito, que por longo tempo continua sendo o mais valorizado.

Depois de 1500, com o aperfeiçoamento da imprensa, o livro vai-se modificando, desde o tipo de papel até os detalhes formais ligados à disposição das letras na página, à das ilustrações, possibilitando tiragem e divulgação maiores e mais rápida. No Brasil, a história do livro passa pela política colonial portuguesa e a sua proibição de instalar prelos em seus territórios. A presença do livro na nossa cultura deu-se, pois, de forma fundante e avassaladora: civilização pela escrita, ela seria – como se concebia há até bem pouco – a chave com a qual abrimos as portas da história.

Editores e livreiros, intelectuais, teóricos da comunicação, com enfoques diferentes, discutem hoje a possibilidade de se mudar o conceito de livro, propondo que, em lugar de

⁸⁵ Machado, A *Pré- cinema e pós-cinema*, 1997 p. 209

texto impresso, seja considerado livro todo registro de idéias, independentemente de seu suporte (papel, fita magnética, cd-rom, etc).⁸⁶”

Historiadores como Lucien Febrve chegaram a anunciar o fim do livro impresso, para ele, o livro parece hoje resumir-se a um acontecimento datado. Walter Benjamin chegou a “profetizar” que o livro em sua forma tradicional, encaminha-se para o seu fim. Arlindo Machado, no livro *Pré-cinema e Pós -cinema* reserva um capítulo intitulado Fim do Livro? O autor recorre à posições diversas, tais como a de “*supor que, dentro de mais algum tempo, o livro de papel será um artigo de luxo, vendido em antiquários e lojas de porcelanas para uma seleta clientela de resistentes nostálgicos.*” (MACHADO: 1997, p.173).

É claro que tudo que circula ao nosso redor é passível de ser inserido nas novas tecnologias, é possível acessar uma obra no computador, saber do que se trata, como propôs Machado:

“ *é preciso que as obras estejam abertas à navegação do leitor, [...] os novos livros deverão ser escritos em “camadas” ou níveis diferenciados de aprofundamento, aproveitando a estrutura tridimensional das escrituras hipertextuais, de modo que possa fazer uma leitura apenas informativa , [...] mas também se possa mergulhar fundo na argumentação, se o interesse do leitor for mais longe.*” (MACHADO: 1997, p.186)

Parece-nos que esta discussão de fim ou não do livro é sempre infundada, temos sim, como acessá-lo em nossos computadores, saber do que trata o seu conteúdo, ou mesmo lê-lo na íntegra na tela do computador, no entanto, acreditamos intensamente que o livro, embora investido de novos aparatos tecnológicos, ele, em sua forma tradicional, não vai acabar jamais. As previsões “visionárias” acalentadas pela euforia do novo, pelo afã das tecnologias cada vez mais desenvolvidos deram a alguns teóricos esta falsa sensação, na verdade, o que aconteceu foi o fenômeno midiológico que Dominique Maingueneau cita no livro *O Contexto da Obra Literária*. Para ele se quisermos tornar a emergência de uma obra pensável, sua relação com o mundo no qual ela surge, não é possível separá-la de seus modos de transmissão e suas redes de comunicação, e a midialogia seria uma disciplina proposta por Régis Debray, cuja função é articular campos disjuntos, com objetivo de dar

⁸⁶ Walty, I. et al. *Palavra e Imagem*, p.19,21 e 29

materialidade a uma idéia, e é isso que os meios audiovisuais operam com as obras transpostas para a imagem, materializa-a , representa-a socialmente através da corporificação de personagens inseridos no imaginário do autor primeiro, e que ganha força material e representatividade concreta nas telas do cinema e da TV.

“ A história literária tradicional interessava-se menos pelo campo literário do que pelos detalhes biográficos e pela reflexão das estruturas sociais nas obras, mas jamais negligenciou totalmente as condições institucionais da literatura.. [...] Decerto as obras aparecem em algum lugar, mas deve-se levar em consideração sua pretensão constitutiva de não se encerrar num território”. (MAINGUENEAU: 2001, p.83 e 84)

A inserção das mídias não confirmou a sensação de morte do autor e conseqüentemente do livro, pelo contrário, há estímulos para que se procure a obra . Além das transposições literárias para os meios imagéticos, o próprio meio midiológico se encarrega de trazer para as manchetes dos jornais e revistas a face literária, é claro que há interesses comerciais gerado por uma industria chamada de cultural, mas quem não quer vender o seu produto? Falando em vendas, a última *Bienal do Livro em Pernambuco*(2003) computou a comercialização de 370 mil livros vendidos em nove dias de evento , e o público nesses dias foi de 350 mil pessoas, significa que algumas leitores que compraram livros levaram mais de um exemplar para casa. Quem disse que a tecnologia e a mídia vai acabar com o livro? nunca se leu tanto em nosso país como nos dias atuais.

Jacques Aumont, um teórico da imagem, embora assinale que estamos inseridos dentro de um universo repleto de imagens, em que elas invadem nosso cotidiano de forma desenfreada, cita com certa ironia, talvez própria dos homens das letras, que alguns profetas mais ou menos inspirados anunciarem com regozijo ou tristeza, a morte da escrita. Diríamos que esses “profetas” encontraram na atualidade uma falha de seus pressentimentos, seriam melhor conceituados de charlatões, por apresentarem propaganda enganosa. Não é difícil confirmamos a assertiva de Aumont ao asseverar que “*pode perceber-se hoje uma retomada da imagem através da multiplicação das imagens: mesmo*

*assim, nossa civilização ainda continua a ser, quer se queira ou não, uma civilização da linguagem*⁸⁷”.

Rogério Luz também comunga da opinião de Aumont, para ele a afirmação de que hoje a civilização da escrita estaria a ponto de ser substituída pela civilização da imagem não é pertinente. “*O importante é que se modificam as superfícies de inscrição e os modos de inscrever e veicular as imagens, o que afeta as próprias operações de conhecimento solicitadas por essas escritas*”⁸⁸.

Luz cita a classificação de Godoy a cerca dos três grandes momentos na história da escrita: a escrita da Babilônia, o alfabeto na Grécia e a imprensa na Europa ocidental. Ele acrescenta a esta classificação um quarto momento que seria definido pela tela e seria um novo suporte de inscrição: o áudio e o visual, desde a fotografia, o cinema, a televisão e o vídeo, indo até as novas formas de armazenamento de inscrições como os disquetes e cds-rom. Desta forma a literatura foi construindo ninhos e se mostrando em diversos meios sem perder a sua essência, pois mesmo que haja tradução para os meios audiovisuais, ela, a tradução, não oculta o original nem lhe rouba a luz. Essa luz seria a tão questionada fidelidade defendida por alguns literatos ou espectadores quando da passagem da obra literária para as telas do cinema e da televisão. Para Julio Plaza, “*o problema da tão falada “fidelidade”, é mais uma questão de ideologia, porque o signo não pode ser “fiel” ou “infiel” ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele.*”⁸⁹

O fato de que cada meio traz intrínseco a sua forma de narrar, de se mostrar para o público, revelando o fazer poético de cada manifestação artística, coloca cada linguagem com sua autonomia própria, afirmando-se em seu habitat e confirmando o seu valor, sem que haja perdas ou ganhos em transposições, pois algumas vezes o que a linguagem escrita pode mostrar e trazer para o leitor através das palavras, não é possível ser revelada através da imagem visual; e a inversão é verdadeira, pois uma imagem consegue fazer o que para a escrita seria incapaz.

“*Assim, quer queiramos, quer não, as palavras e as imagens revezam-se, interagem, completam-se e esclarecem-se com uma energia revitalizante. Longe de se excluir, as palavras e as imagens nutrem-se e exaltam-se uma às outras. Correndo o risco de um*

⁸⁷ Aumont, J. *A Imagem*, p. 314.

⁸⁸ Luz, R. *Filme e Subjetividade* p.24

⁸⁹ Plaza, J. *Tradução Intersemiótica*. p. 32.

paradoxo, podemos dizer que quanto mais se trabalha sobre as imagens mais se gosta das palavras.” (JOLY: 2002. p.133)

Assim nesta interação entre a imagem e a palavra em que uma não exclui nem prejudica a outra, pelo contrário, se irmanam e geram um novo ser, atraindo para si mais e mais visitantes, formou-se e afirmou-se o nosso teleitor. Ele que se formou nas malhas dos recursos audiovisuais, onde a imagem transubstanciando-se com a arte literária foi capaz de fisgar esse novo sujeito que traduz-se intersemioticamente em leitor. Ele é a fusão da imagem com a palavra, é uma encarnação híbrida e plural, pois a imagem fascina e envolve, ela requer do espectador que ele não seja uma testemunha apenas, mas alguém que evoque com muita força o representado, por está convencido da pouca consistência da representação, ele deve ir além da imagem, ele vai ao livro, ele torna-se leitor.

BIBLIOGRAFIA

1. ALBUQUERQUE JR., D. M. *A Invenção do Nordeste e Outras*. São Paulo: Cortez, 2001.
2. ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.
3. _____ *Arte Retórica e Arte Poética*. São Paulo: Ediouro.
4. AUMONT, J. *A Imagem*. São Paulo: Papirus, 2001.
5. AUMONT, J. et al *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus, 1997.
6. AVELLAR, J. C. *Imagem e Som, Imagem e Ação, Imaginação*. São Paulo: Paz e Terra, 1982
7. BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
8. _____ *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997
9. _____ *Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: Hicitec 2002.
10. _____ *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hicitec 1997.
11. _____ *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Hucitec 1988.
12. BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
13. _____ *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
14. _____ *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
15. _____ *Rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984
16. BENJAMIM, W. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

17. BHABHA, H. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003
18. CAMARA JR., M. *Dicionário de Linguística e Gramática*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977
19. CLUVER, C. *Estudos Interartes – Literatura e Sociedade/ Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.
20. COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
21. ECO, H. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
22. FERRARA, L.D. *Leituras sem Palavras*. São Paulo, 1993.
23. FILHO, D. *O Circo Eletrônico:Fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jore Zahar Editor, 2001
24. FLEURS, M. L. *Teorias de Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1976
25. FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
26. JOLY, M. *Introdução à Análise da Imagem*. São Paulo: Papirus, 2002
27. LIMA, L. C. (Org.) *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
28. LINS, P. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
29. LUCAS, F. *Literatura e Comunicação na Era da Eletrônica*. São Paulo: Cortez, 2001.
30. LUZ, R. *Filme e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2002.
31. MACHADO, A. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 1997.
32. _____ *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

33. _____ *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Senac, 2000
34. _____ *Maquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1996.
35. MAINGUENEAU, D. *O Contexto da Obra Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
36. MCLUHAM, M. *Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1995.
37. MEIRELLES, F. et al *Cidade de Deus : O Roteiro do Filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
38. MERLEAU-PONTY, M. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000
39. MORAES, J. J. *O que é Música*. São Paulo: Brasiliense, 1991
40. MOTA, R. *A Épica Eletrônica de Glauber: Um Estudo sobre Cinema e TV*. Belo Horizonte:Ed. UFMG, 2001.
41. NEIVA JR., E. *A Imagem*. São Paulo: Ática, 1986.
42. NOVAES, A. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
43. PELLEGRINI, T. et al *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Sem ac, 2003.
44. PEREIRA JR. L.C. *A Vida com a TV : O Poder da Televisão no Cotidiano*. São Paulo: Senac,2002.
45. PETERSON, M. *As Armas do Texto*. Porto Alegre: sagra Luzzato, 2000.
46. PILLAR, A D. *Criança e Televisão: Leituras de Imagens*. Porto Alegre: Mediação, 2001.
47. PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
48. PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva,1987.
49. SAMUEL (Org.) *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

50. SANTAELLA, L & NOTH, W. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
51. SARTRE, J. P. *O que é Literatura?* São Paulo: Ed. Ática, 1993
52. _____ *O Imaginário*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
53. SCHLESNER, A. *Hegemonia e Cultura: Gramsci*. Paraná: Ed. UFPR, 1988.
54. SHOLES, R. *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70, 1989.
55. SILVA, V. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
56. SOUSA, M. *Sujeito, o Lado Oculto do Receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
57. STAM, R. *Bakhtin- da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo: Ática, 1998.
58. SUASSUNA, A . *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2002
59. TOULET, E. *O Cinema, invenção do Século*. Gallimard: Ed. Objetiva, 1988
60. VICENT, J. *L'Effet- Personnage dans le roman*. Paris: Press Universitaires de France, 1992.
61. WALTY, I. et al *Palavra e Imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: 2002.
62. XAVIER, I. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 20

Referência eletrônica

63. CIDADE DE DEUS. Disponível em www.cidadededeus.kit.net - www.cidadededeus.com.br - acessados em 18/03/03
64. CINEMA BRASILEIRO. Disponível em www.cineclick.com.br/cinebrasil www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos - acessados em 17/03/03

65. MITO DA CAVERNA. Disponível em www.jcwilke.hpg.ig.com.br/plato.htm acessado em 14/09/03
66. CINEMA BRASILEIRO. Disponível em www.cinebrasil.com.br - acessado em 14/09/03
67. ADAPTAÇÃO LITERÁRIA. Disponível em www.skylight.com.br/tieta/TP-www.filologia.org.br/soletras/104.htm, www.criticos.com.br/critica, www.estacovirtual.com.brwww.conexaoraio.com/bitiliteratura/classif./htm, www.ad.klikeducacao.com.br/conteudo/referencia, www.iscdigital.com/portugues/cultura, www.cineweb.com, www.uol.com.br/setoline/sessao, www.adorocinema.com.br, www.orbita.stormedia.com.br/archouhpl/literatura/Literatura - acessados em 14/09/03
68. AUTO DA COMPADECIDA www.terra.com.br/cinema/comedia/compadecida acessado em 14/09/03
69. TELEITOR www.uol.com.br/millor/aberto/daily/dailyhtml acessado em 14/09/03
70. CINEMA E LITERATURA.
Disponível em www.wunderblogs.com/pruogoiaba/archives/2003, www.observatoriodaimpresa.com.br/artigos - acessados em 14/09/03
71. METÁFORA. Disponível em www.gilbertogil.com.br/letras/metafora, www.geocities.com/Athens/Delphi/8586/gramatic.html, www.radamesm.sites.uol.com.br/metafora.htm acessados em 21/09/03
72. BAHKTIN. Disponível em www.ufrgs.br/proin/versao, - www.ufpr.br/bakhtin/texts/caimi.htm acessados em 21/09/03
73. MÍDIA E LITERATURA. Disponível em www.cfh.ufsc.br - acessado em 21/09/03
74. MÚSICA DE CINEMA. Disponível em www.navepalavra.com.br/resenhas/musicanocinema.htm, acessado em 22/10/03
75. TRILHA SONORA. Disponível em www.mnemocine.com.br/cinema/somtextos/trilhasonora.htm acessado em 22/10/03.

76.MUSICA E LITERATURA. Disponível em
www.estado.estadao.com.br/jornal/suplem/tele/99/01/03/tele008.html
www.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063ul92.shtml ,
www.cliquemusic.uol.com.br/br/artistas.asp , acessado em 22/10/03

Revistas

- 77.GALÁXIA:REVISTA TRANSDISCIPLINAR DE COMUNICAÇÃO.
São Paulo: PUC- SP, nº 4 , 2002
78. SEMIÓTICA,CULTURA. São Paulo: PUC-SP , nº 4 , 2002.
- 79.CULT – REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA. São Paulo: Lemos
Editor, 1999.
nº 24- julho 1999.
80. REVISTA SET. São Paulo: Ed. Peixes, ed. 182 - agosto 2002.
81. REVISTA SET. São Paulo: Ed. Peixes, ed. 159 – setembro 2000.