

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**LITERATURA EM REDE NACIONAL: A ADAPTAÇÃO
DA OBRA *A MURALHA* PARA A TELEVISÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Samantha O. de Oliveira Borges

Santa Maria, RS, Brasil

2013

LITERATURA EM REDE NACIONAL: A ADAPTAÇÃO DA OBRA *A MURALHA* PARA A TELEVISÃO

por:

Samantha O. de Oliveira Borges

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras,
Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal
de Santa Maria (Santa Maria, RS), como requisito parcial para a
obtenção do grau de
Mestre em Letras.

Orientadora: Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Santa Maria, RS, Brasil

2013

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**LITERATURA EM REDE NACIONAL:
A ADAPTAÇÃO DA OBRA *A MURALHA*
PARA A TELEVISÃO**

elaborada por
Samantha O. de Oliveira Borges

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:



Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dr^a.
(Presidente/Orientador)



Rodolfo Rorato Londero, Dr. (UEL)



André Soares Vieira, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 01 de março de 2013.

AGRADECIMENTO

A minha mãe que me ensinou a sonhar e a meu pai que me ensinou a lutar.

A minhas tias, especialmente Neusa e Jô, pelas manifestações de orgulho e pela alegria sempre compartilhada.

Aos colegas de mestrado, especialmente Amalia - colega e acima de tudo amiga - por compartilhar estudos, discussões, opiniões e preocupações - acadêmicas ou não.

A professora Rosani Umbach, pela atenção e disposição ao orientar a pesquisa.

Ao professor André Soares Vieira, o qual concedeu dicas, indicações bibliográficas, críticas e ponderações que foram valiosas ao trabalho.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

LITERATURA EM REDE NACIONAL: A ADAPTAÇÃO DA OBRA A MURALHA PARA A TELEVISÃO

AUTORA: SAMANTHA O. DE OLIVEIRA BORGES

ORIENTADOR: ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 01 de março de 2013.

Este trabalho apresenta a análise do processo de adaptação da obra *A Muralha*, de autoria de Dinah Silveira de Queiroz, para o formato minissérie, escrita por Maria Adelaide Amaral. A narrativa literária foi encomendada à Dinah em homenagem ao aniversário de 400 anos da cidade de São Paulo, ocorrido no ano de 1954. Já a minissérie foi transmitida pela Rede Globo de Televisão, no ano 2000, em comemoração aos 500 anos de descobrimento do Brasil. Romance histórico clássico, a narrativa realiza um resgate do período de fundação da capital paulista e de seus primeiros desbravadores, os bandeirantes. Para compreender a transposição televisiva, inicialmente é realizada uma revisão teórica que abrange desde os fundamentos da literatura comparada até chegar à teoria da intermedialidade, além de se ressaltar o caminho percorrido pela adaptação desde sua versão cinematográfica até sua variante televisiva. O objetivo da pesquisa é analisar a adaptação a partir de elementos elencados por Robert Stam (2006): autoria, personagens, permutas e modificações da história e contexto. Além disso, Stam baseia seu modelo metodológico nas teorias do dialogismo de Mikhail Bakhtin – revisitado por Julia Kristeva - e da transtextualidade de Gérard Genette, que também são utilizadas para fundamentar a análise. Ao visar descrever e analisar elementos textuais que são modificados, transformados, excluídos ou ampliados no processo adaptativo da narrativa literária para a narrativa televisiva destaca-se, entre os elementos de análise, a hipertextualidade que segundo Genette (2006) consiste em toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto). Na adaptação de *A Muralha* a obra literária constitui-se em um hipotexto e a minissérie em um hipertexto. Sob esse prisma, a narrativa hipertextual (minissérie) amplia, modifica, transforma e recria personagens, temáticas, enredos e tempos textuais da narrativa hipotextual (livro). Conclui-se a partir disso, que o processo adaptativo se configura em um espaço de diálogo entre a literatura e outras mídias, promovendo diferentes releituras de uma mesma narrativa e estimulando a capacidade intermidiática dos textos trabalhados.

Palavras-chave: Literatura; mídia; adaptação; intermedialidade; hipertextualidade.

ABSTRACT

Dissertation for Master's Degree
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

LITERATURE ON NATIONAL NETWORK: THE ADAPTATION OF THE BOOK *A MURALHA* TO THE TELEVISION

AUTHOR: SAMANTHA O. DE OLIVEIRA BORGES

ADVISOR: ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH

Place and date of defense: Santa Maria, March 01, 2013.

This paper presents the analysis of the adaptation process of the book *A Muralha*, from author Dinah Silveira de Queiroz, to the miniseries format, written by Maria Adelaide Amaral. The literary narrative was ordered to Dinah as a tribute to 400 years anniversary of the city of São Paulo, which was in the year of 1954. The miniseries was broadcasted by Rede Globo de Televisão, in the year 2000, celebrating the 500 years of Brazil's discovery. A classical historical novel, the narrative performs a recall of the Paulista capital foundation time and its first pioneers, the *bandeirantes*. In order to understand the television transposition, initially we perform a theoretical revision that includes since the fundamentals of comparative literature until we get to the intermediality theory, also highlighting the way crossed by the adaptation since its cinematographic version until its television variety. The goal of this research is to analyze the adaptation starting with the elements listed by Robert Stam (2003): authorship, characters, exchanges and history and context modifications. Moreover, Stam grounds his methodological model in dialogism theories from Mikhail Bakhtin – revisited by Julia Kristeva – and in transtextuality by Gérard Genette, also used to justify the analysis. When we describe and analyze the textual elements that are modified, transformed, excluded or enlarged at the adaptive process of the literary narrative to the televisual narrative, we pick out, among the analysis elements, the hipertextuality that, according to Genette (2006), consists of every relationship that unites a text B (hypertext) to a previous text A (hypotext). At *A Muralha* adaptation, the literary work consists of a hypotext and the miniseries, a hypertext. In this light, the hypertextual narrative (miniseries) enlarges, modifies, transforms and recreates the textual characters, thematic, plots and times of the hypotextual narrative (book). From this, it is concluded that the adaptive process is set as a space of dialogue between the literature and other Medias, promoting different rereadings of the same narrative and stimulating the intermediatic capacity of the texts studied.

Keywords: literature; media; adaptation; intermediality; hypertextuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	56
Figura 2	63
Figura 3	68
Figura 4.....	70
Figura 5	70
Figura 6.....	71
Figura 7.....	82
Figura 8	83
Figura 9	84
Figura 10	85
Figura 11.....	86
Figura 12	87
Figura 13	88
Figura 14	92
Figura 15	93

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1 LITERATURA COMPARADA: DA ORIGEM MODERNA ÀS CONCEPÇÕES CONTEMPORÂNEAS.....	14
1.1 O surgimento da literatura comparada.....	14
1.2 Diálogo para seguir em frente: a intertextualidade.....	15
1.3 Para além da intertextualidade: transtextualidades.....	20
1.4 Um novo olhar: dos estudos interartes à intermedialidade.....	24
2 TEORIA DA ADAPTAÇÃO: O TEXTO COM MAIS SENTIDOS.....	29
2.1 Adaptação cinematográfica: o sonho, da página à tela do cinema.....	35
2.2. Adaptação televisiva: o sonho, da página à tela da TV.....	38
2.2.1 Entre gêneros e formatos.....	41
2.2.1.1 O formato novela.....	43
2.2.1.2 O formato minissérie.....	45
2.2.1.2 Gênero na obra: o romance histórico.....	47
2.2.1.4 Gênero na Minissérie: Filme/novela-painel.....	49
3 A MURALHA: DO LIVRO À TELEVISÃO.....	54
3.1 A Autora.....	54
3.2 O enredo.....	56
3.3 Entre-Muralhas: reescrevendo palavras através da imagem.....	59
3.3.1 Uma leitura transtextual: as muitas caras de <i>A Muralha</i>	61
3.3.2 Autoria: a marca do feminino e sua alteridade.....	72

3.3.3 Modificações e permutas da história.....	79
3.3.3.1 O deslocamento temporal da narrativa.....	84
3.3.4 Personagens.....	89
3.3.4.1 Inserção de novos personagens.....	90
3.3.4.2 Adequação de personagens já existentes: os velhos também se modificam.....	95
3.3.4.3 O herói medíocre de <i>A Muralha</i>	97
3.3.5 Contexto: breves considerações.....	101
3.3.5.1 Diferentes contextos constroem diferentes Muralhas.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
BIBLIOGRÁFIA	112

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O mundo contemporâneo potencializa na literatura - uma das mais reconhecidas formas de expressão da arte - a capacidade de se reinventar, visto que o livro - suporte clássico dessa narrativa - não é mais a única forma de se ter acesso ao texto literário. Novos suportes como o jornal impresso, surgido na “Época das Luzes” (século XVIII), o rádio com origem em finais do século XIX, a televisão consagrada no século XX e por fim a internet, suporte indispensável ao homem do século XXI, ao invés de excluírem as histórias contadas nos livros aprendem a recontá-las, em um jogo que torna eterno e sempre novo aquilo que um dia foi narrado.

É a partir disso que a literatura, enquanto pertencente a um sistema cultural amplo, estabelece conexões constantes com outras artes e mídias, já que nesse novo mundo, cheio de possibilidades de apresentação, é a comunicação em seu mais básico sentido (o de relacionar-se através da linguagem) que reina como característica soberana. Literatura, informação, discursos sociais, enfim, tudo o que circula na sociedade contemporânea acaba tendo contato – em maior ou menor intensidade - com os meios de comunicação de massa. Em resumo, a literatura não é produzida de maneira isolada de seu contexto histórico e social e, portanto, também interage com os processos comunicacionais da atualidade.

Diante dessa conjuntura, compreender de que maneira os suportes midiáticos se relacionam com a literatura assume especial importância. É a partir dessa relação que pode surgir uma adaptação, destacando que os estudos na área encontram-se hoje em um estágio que se preocupa tanto com a busca pela análise dos elementos convergentes ou divergentes entre um texto adaptado - ou hipertexto, como destacaria Genette (2006) - e o texto que lhe serviu de inspiração - ou hipotexto, como nomearia o mesmo autor -, quanto com as questões contextuais que circundam e promovem essas transformações. Atualmente, como destaca Robert Stam (2006), o objetivo da apreciação de um material adaptado não é apenas a identificação de semelhanças e diferenças entre os textos, mas também de que maneira essas modificações constroem novas formas de concepção textual. O que o autor propõe, portanto, é que não se desenvolvam somente pesquisas comparativas

restritas, presas apenas a particularidades técnicas entre os textos abordados, pois é interessante observar como o processo adaptativo se relaciona com contextos que permeiam os campos da literatura e dos meios de comunicação, como questões ideológicas, mercadológicas, identitárias, culturais e históricas.

Logo, o que se pode apreender a partir dessas observações é que a análise de uma adaptação pode apresentar etapas variadas e complementares, incluindo-se aí tanto a comparação entre os objetos pesquisados, identificando-se modificações, transformações, acréscimos e cortes (etapa que se faz necessária para conhecer esses objetos), quanto um estudo mais amplo, mais interpretativo e contextualizado, necessário para que não se permaneça apenas na análise técnica de uma adaptação. Posto isso, o trabalho que aqui se apresenta corresponde justamente à primeira etapa de análise da adaptação em questão, sendo uma pesquisa dissertativa de preparação para o desenvolvimento de uma proposta mais ampla, que será posta em prática posteriormente no já aprovado projeto de tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria, a partir do ano de 2013.

Para realizar essa pesquisa inicial o objeto a ser analisado é o livro *A Muralha*, da autora paulistana Dinah Silveira de Queiróz e sua adaptação mais conhecida e recente para a televisão, que recebeu título homônimo. O projeto original de pesquisa era mais ambicioso, com proposta de análise da primeira forma com que a narrativa foi apresentada ao público brasileiro: em capítulos, nas edições da famosa revista *O Cruzeiro*. Além disso, também faria parte do trabalho estabelecer as relações entre as outras adaptações televisivas da obra, que foram contabilizadas em três novelas. Porém, devido à dificuldade de encontrar tanto os arquivos da revista, quanto os audiovisuais das telenovelas – que foram transmitidas por canais já extintos, como a TV Tupi e a TV Excelsior -, chegou-se a conclusão de que o melhor seria manter como objetos da fase dissertativa apenas a versão do livro e a da minissérie transmitida no ano 2000, pela Rede Globo de Televisão. Outro fator decisivo da delimitação foi o fato de haver uma riqueza expressiva de abordagens, teorias e análises possíveis desses objetos, já que se trata de uma pesquisa que abarca mais de um campo teórico – em especial os da literatura e da comunicação, mas com relação íntima com a História, a Sociologia, etc. - o que tornaria o trabalho muito extenso para uma dissertação e mais adequado a uma tese.

Dessa forma, analisa-se aqui o processo de adaptação da obra *A Muralha* para o formato televisivo minissérie. A metodologia escolhida não poderia ter sido outra: a comparatista. Em função disso, o primeiro capítulo pincela um histórico da evolução da literatura comparada, universo teórico que serve de base aos posteriores estudos transtextuais, intertextuais e intermediáticos. Conhecer as raízes da literatura comparada tornou-se importante para compreender de que maneira surgiram esses estudos, que visivelmente são resultado de uma construção teórica que teve início no século XVIII e foi moldando-se às transformações sociais, tecnológicas e culturais ao longo do tempo. Através desse parâmetro evolutivo, o aporte teórico se volta para o estudo da transtextualidade de Gerard Genette, da intertextualidade revisitada por Kristeva, com bases no dialogismo de Bakhtin, e na proposição do modelo de Stam, como alicerce para a análise do objeto.

Stam estabelece quatro eixos essenciais para a comparação entre um texto adaptado e o texto que lhe serviu de inspiração: autoria, permutas e modificações da história, personagens e contexto. Vale destacar aqui, que a proposta de Stam diz respeito essencialmente à teoria da adaptação cinematográfica, como pode ser observado a partir do segundo capítulo. Assim, a teoria do cinema de onde parte, inclusive, o modelo de Stam, serve como introdução aos estudos sobre adaptação. Para isso, além de Stam, autores como Epstein e Xavier foram essenciais, percorrendo-se assim um caminho de compreensão que vai do cinema para a televisão, perpassando seus formatos, gêneros e características fundamentais.

Ainda no segundo capítulo observa-se que o aprofundamento das pesquisas sobre a adaptação de obras literárias para o suporte televisão se torna culturalmente interessante especialmente no Brasil, em que a TV se mantém há décadas como o meio de comunicação de maior alcance e aceitação do público, bem como apresenta uma produção ficcional com destaque mundial. Ana Maria Balogh e Sandra Reimão, mesmo abordando um objeto televisivo, ainda trabalham basicamente com o ajustamento de uma teoria adaptativa das telas do cinema para as telas da TV. Já autores como Helio Guimarães e Thomas Elsaesser apresentam um suporte teórico mais aprofundado no tocante às especificidades da televisão. Entre essas especificidades, pode ser observada a permanência, em produtos ficcionais televisivos brasileiros, de características folhetinescas e melodramáticas, marcas do romance em seus primórdios, no século XIX.

A partir dos quatro elementos elencados por Stam em seu modelo metodológico é possível, a partir do terceiro capítulo da dissertação, traçar um panorama analítico do processo de transposição da obra literária em estudo para o formato televisivo minissérie, abordando questões internas da narrativa como aspectos transtextuais, temporalidade, espacialidade, personagens, etc. A análise referente aos contextos social e histórico, bem como seus discursos dominantes apresentados nos diferentes textos é abordado para que se possa compreender a narrativa que está sendo pesquisada, porém, aqui, esse elemento de análise stamiano destaca apenas algumas questões mais pontuais, importantes para arredondar a apreciação transpositiva. O aprofundamento dessas questões contextuais será realizado na tese, quando pontos referentes à história, à memória e à identidade serão trabalhados de forma mais abrangente.

Assim, a partir dessa pesquisa comparativa, em que o processo adaptativo da obra literária para a minissérie é esmiuçado em seu nível essencialmente transpositivo, pretende-se mostrar que a adaptação pode ser compreendida como um momento possível em que literatura e os meios de comunicação se entrelaçam e se mostram parceiros, não concorrentes, revelando que as mais diferentes linguagens e suportes conseguem além de conviver, ser complementares. A proposta dialógica, intertextual, de relações entre os textos aqui apresentados vai ao encontro daquele mundo - comentado no início dessas considerações iniciais - onde nada ocorre isoladamente. Afinal, se no mundo contemporâneo a comunicação é um instrumento legitimador de forte expressividade, compreender de que maneira seus suportes se relacionam com a literatura, que ao contrário do que defendido por algum tempo não desaparecerá diante de outros formatos, é uma forma de refletir sobre a arte, sobre a mídia, sobre a cultura, sobre a sociedade, enfim, sobre o homem. A literatura, não desaparecendo diante das infindáveis formas de se construir, propostas pela sempre transformadora e criativa ação humana, obrigatoriamente se reinventa a cada dia. E é no processo insistente de se reinventar, em um mundo que preza pelo novo e pelo movimento, que ela se enriquece.

1 LITERATURA COMPARADA: DA ORIGEM MODERNA ÀS CONCEPÇÕES CONTEMPORÂNEAS

“No portal desta biblioteca, em breve escreverei: ‘não entra aqui o monólogo’. A biblioteca é um diálogo.”¹

1.1 O surgimento da literatura comparada

A literatura comparada, como a própria nomenclatura indica, possui em sua essência uma capacidade inerente ao ser humano: a de comparar. Seja com o intuito de diferenciar ou aproximar um pensamento, ação, comunicação ou texto, com outro pensamento, ação, comunicação ou texto, o método comparatista se torna um aliado no campo das ciências, primeiramente de áreas como Biologia ou Química, mas posteriormente também nas ciências humanas. Segundo Carvalho (2006, p. 06), “comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura”. Entretanto, mesmo diretamente ligado a essa qualidade intrinsecamente humana, o estudo comparado fortaleceu-se apenas a partir da Idade Moderna. Antes disso, ainda que o procedimento fosse usado, ele não existia de maneira sistematizada ou formal, enquanto disciplina ou área específica de conhecimento.

A construção desse cenário propício ao desenvolvimento da literatura comparada não se deu de maneira independente da história das civilizações. Em especial nos países europeus, onde o pensamento moderno aflorou primeiramente, o fortalecimento do sentimento de nação se torna o contexto que impulsiona e ao mesmo tempo limita o avanço do método comparatista. Ocorre, a partir da formação dos estados nacionais europeus, a organização de um novo princípio de política, cultura, economia próprios de cada povo, ou seja, um estado social determinado e restrito a um espaço único, o nacional, como destaca Texte:

A grande revolução política do século XV constitui, pois, a origem autêntica do método comparativo. Ela teve o objetivo de diferenciar as literaturas,

¹ Citação de THIBAUDET, *apud* PAGEAUX, 2011, p. 20.

nacionalizá-las, se é lícito dizer, configurando-lhes uma personalidade estética. Concedeu a cada uma delas a consciência da unidade, o sentimento da tradição nacional, a ideia clara de uma cadeia ininterrupta de obras no passado e no futuro, entre as quais se podia estabelecer o eixo de uma inspiração comum. E dando origem às literaturas nacionais tornou igualmente possível seu estudo crítico e comparativo (1994, p. 29).

Em outras palavras, ganha expressão o desenvolvimento das literaturas nacionais: a literatura inglesa, a literatura espanhola, a literatura francesa. A partir daí, abrem-se as portas para a aproximação entre literaturas estrangeiras através da comparação entre uma e outra, a partir das mais diversas perspectivas: estudo de fontes e influências, conceito de autoria, hierarquização, valor, etc. Em suma, o método comparatista concede à literatura um caráter de flexibilidade, frente à rigidez de ditaduras hierárquicas e acrílicas, advindas da idade antiga. Tem início o processo de concepção de um texto enquanto irmão de muitos outros - nem pai, nem filho - princípio que irá nortear teorias que surgirão no século XX, como por exemplo, o dialogismo e a intertextualidade.

1.2 Diálogo para seguir em frente: a intertextualidade

Os autores Machado e Pageaux (1988), destacam que tão – ou mais - importante quanto comparar um e outro objeto artístico-literário faz-se necessário imprimir ao processo comparativo a capacidade de identificar *relações* entre eles, compreender de que maneira ocorrem essas relações e o que resulta delas. Ao se reconhecer a importância de *relacionar*, e não somente *comparar*, a literatura comparada conhece um novo caminho, o do diálogo, a partir do século XX, e que inflama os mais ricos debates intertextuais na década de 60. De discussões que já pareciam esmaecidas, sem brilho, a novidade teórica surge com o alvorecer de um mundo que também começa a se modificar profundamente.

Uma das responsáveis pelo novo olhar sobre a disciplina é a Escola Americana de literatura comparada. Ao ampliar a abrangência dos estudos comparados com base francesa – que se limitava ao campo das literaturas nacionais -, a confluência entre literatura e outras artes começa a render inúmeros trabalhos. A Escola Americana traz à luz o preenchimento dessa lacuna da tradicional Escola

Francesa: enquanto na Europa os estudos comparados permaneciam no âmbito estritamente literário, nos Estados Unidos se concebe a possibilidade de ampliar a rede de correlações literárias, criando ligações entre a literatura e outras expressões artísticas e midiáticas.

Além disso, algumas teorias anteriores também contribuem para a consolidação dessa nova perspectiva, em especial o dialogismo desenvolvido por Mikhail Bakhtin que concebe, como explica Carvalho (2006, p. 48), o “texto literário como um ‘mosaico’, construção caleidoscópica e polifônica”, o que “estimulou a reflexão sobre a produção do texto, como ele se constrói, como absorve o que escuta”. O autor russo se torna o primeiro a organizar uma teoria sobre a concepção dialógica entre os textos e que mais tarde será resgatada sob o termo intertextualidade por Julia Kristeva. Para Bakhtin, o texto não deve ser entendido como algo isolado, pois tanto sua produção quanto sua recepção “dialogam” com outras esferas de constituição individual, social e cultural

O “dialogismo” bakhtiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis, mas também através de um processo sutil de retransmissão textual. Qualquer texto que tenha “dormido com” outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu (STAM, 2006, p. 28).

Bakhtin é o pioneiro ao trabalhar com termos como polifonia, plurilinguismo e dialogismo, todos ligados diretamente à concepção de que um texto é uma construção dialógica entre diferentes vozes e textualidades, que inclusive não estão de maneira alguma apartadas de sua condição social e cultural. Bakhtin realiza uma fundamentação teórica bastante sólida sobre as bases do dialogismo, que se apoiam em duas particularidades: o riso e o plurilinguismo. Para o autor russo, esses dois elementos foram responsáveis pela ruptura entre a literatura da Antiguidade – de linguagem elevada, fechada, que retratava seus heróis como seres perfeitos e suas narrativas como temporalmente inacessíveis – e a literatura moderna, representada especialmente através do gênero romance que, para Bakhtin, encarna magistralmente as particularidades essenciais do mundo moderno, composto por diferentes linguagens e interações sociais, culturais e históricas, por heróis em conflito e pela narrativa referencial. Para o teórico, portanto, o discurso de um texto

só é possível através de um processo dialógico com tudo aquilo que já foi dito sobre ele:

Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por uma névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico (BAKHTIN, 1993, p. 86).

A multiplicidade de discursos que podem compor um texto, considerando-se assim a sua relação inevitável com outros textos já apresentados torna-se enfim o embrião para a intertextualidade, que virá mais tarde revisar o conceito que Bakhtin fundou ainda na década de 20. Dialogismo e intertextualidade apresentam-se assim como ideias próximas e complementares: segundo Samoyault (2008, p. 18) “em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos; eis a ideia que Julia Kristeva toma emprestada de Bakhtin, acarretando sua euforia neológica e sua abstração teórica”. É partindo do prisma de Bakhtin – do dialogismo –, portanto, que Julia Kristeva é a primeira autora a utilizar o termo intertextualidade, também corroborada na década seguinte por Genette, que formaliza as questões debatidas pelos autores anteriores através dos estudos do Estruturalismo e Pós-estruturalismo.

Kristeva (*apud* CARVALHAL, 2006, p.50) defende - em continuidade às ideias de Bakhtin - que “em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla”. A diferença essencial entre a abordagem de Bakhtin e de Kristeva, entretanto, se refere no tocante à importância dada a alguns elementos extraliterários. Bakhtin, como já explicitado, concebe o dialogismo em consonância com seus aspectos sociais e históricos. Para ele,

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social (BAKHTIN, 1993, p. 86).

Em contrapartida, Kristeva, três décadas após os escritos de Bakhtin sobre o discurso polifônico do romance, detém-se nas particularidades essencialmente textuais de um escrito, sem considerar os elementos sócio-históricos e também ideológicos presentes em um enunciado, como elucida Compagnon:

A obra de Bakhtine, contrapondo-se aos formalistas russos, depois franceses, que fechavam a obra em suas estruturas imanentes, reintroduz a realidade, a história e a sociedade no texto, visto como uma estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos. A intertextualidade calcada no dialogismo bakhtiniano fechou-se, entretanto, sobre o texto, aprisionou-o novamente na sua literariedade essencial. (...) Insistindo nas relações entre os textos, a teoria literária teve como consequência, talvez inevitável, superestimar as propriedades formais dos textos em detrimento de sua função referencial, e por isso, desrealizar o dialogismo bakhtiniano: a intertextualidade tornou-se logo, muito mais, um dialogismo restrito (2003, p.112).

Destacada a diferença essencial entre a teoria dialógica de Bakhtin e seu desenvolvimento sobre um novo prisma por Kristeva, mantiveram-se, no entanto, várias semelhanças. Assim como a ideia bakhtiniana de que um texto traz em si o ressoar de vozes textuais ao longo do tempo, através da teoria da intertextualidade a obra literária também perde sua “aura” de originalidade absoluta, incitando a ideia de que a narrativa não se encerra em si, mas se abre a diferentes leituras e textualidades. Além de categorias bem definidas, mas que não se limitam apenas à intertextualidade - que serão vistas no próximo item do capítulo -, Samoyault apresenta outras formas de intertextos. Trata-se – brevemente – das propostas de “integração/ colagem”.

As operações de integração referem-se à absorção do texto anterior, visando “uma instalação da biblioteca no texto atual e, eventualmente, de sua dissimulação” (SAMOYULT, 2008, p. 59). Teremos aí a *integração-instalação*, dividida em *citação marcada* (por aspas ou itálico) e a *referência precisa* (também utiliza sinais visíveis que localizam o intertexto no texto atual); a *integração-sugestão* (que corresponde, como o próprio termo explicita, a uma sugestão, sem que a ideia seja precisa ou desenvolvida), abarcando a *referência simples* (menção de autor ou título que pode remeter a diversos textos) e a *alusão* (quando se faz referência a um texto, mas não há citação particular); e a *integração-absorção* (operação na qual o intertexto é absorvido pelo texto atual, sem que se apresentem marcas que o evidenciem e possibilitem sua identificação e localização dentro do texto), na qual a *impli-citação* é o termo utilizado (e que não deve ser confundida com o *plágio*).

Por fim, as operações de *colagem* produzem o efeito de fragmentação: intertexto e texto não estão mais integrados, mas sim, dispostos lado a lado. Nascem dessa operação duas possibilidades, que se localizam em lugares diferentes no texto. A primeira, acima do texto, conhecidamente denominada por *epígrafe*, que estabelece uma função de “entrada” ao texto. E a segunda, no meio do texto, a *integração de documentos*, que se apresenta geralmente em formato visual, podendo corresponder à adição de fotos, desenhos, enfim, imagens que se colocam assim em montagem com o texto.

Essa breve tipologia das práticas intertextuais leva em conta toda uma estrutura complexa de pré-textos e para-textos, unindo-se ainda a outras concepções como as definições de *referências*, *citação*, *pastiche*, *plágio*, *paródia*, entre outras, desenvolvidas especialmente por Genette e que vão ao encontro da premissa de que a identificação dessa rede de relações intertextuais em geral “não pertencia apenas a uma literatura isolada e frequentemente relacionava-se ao âmbito de outras artes e mídias” (CLÜVER, 2006, p. 14). Se um texto, então, é feito de todos os outros textos que com ele se relacionam, não existe um texto único dentro de um escrito, mas uma conjunção que inclui textos tanto de ordem literária, quanto de outra ordem e acabam recebendo diversas classificações, que aprofundam o estudo comparativo.

Como afirma Carvalho (2006, p. 53), “o ‘diálogo’ entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, (...) eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual”. Mesmo um único texto se configura em um rico objeto de pesquisa, mas a literatura comparada, através da contribuição também dos estudos culturais – campo que busca na interdisciplinariedade abarcar diferentes discursos, visando compreender de maneira mais abrangente a concepção de cultura e incluindo aí o campo das artes e da literatura - também oferece a opção de ampliar ainda mais esse campo, trabalhando tanto com a diversidade intrínseca de um texto ou de mais de um texto e sua relação entre textos isolados, entre um texto e classes textuais ou entre classes textuais em diversas mídias – suportes que revolucionam o estudo comparativo. Para finalizar, o dialogismo e a intertextualidade de Bakhtin e Kristeva compõem o que Samoyault chama de “concepções extensivas” sobre a relação entre textos. Após algumas atualizações de Roland Barthes e Michael Riffaterre, chegamos ao que a autora denomina de “concepções restritas”, da qual Gerard

Genette, com sua formal teoria da transtextualidade, é o principal mentor e sobre o qual discorreremos a seguir.

1.3 Para além da intertextualidade: a transtextualidade

O teórico francês Gerard Genette, em seu livro *Palimpsestes*, oferece como alternativa ao estudo do texto o conceito de “transtextualidade” ou “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta” (GENETTE, 2006, p. 07). O estudo de Genette aprofunda as pesquisas sobre o dialogismo e a intertextualidade, bem como retoma suas próprias investigações, trazendo novos critérios de análise do texto, que para ele, deve ocorrer de maneira a compreendê-lo em sua “transcendência”. O objeto texto não é trabalhado somente em sua singularidade, mas também em suas relações transtextuais, abarcando assim outros elementos como a paratextualidade (termo que Genette utilizava em pesquisas anteriores), a architextualidade, a metatextualidade, a intertextualidade e, segundo o autor o critério mais importante dentro de seu estudo, a hipertextualidade. Dessa maneira o conceito de transtextualidade se torna mais completo – e logicamente mais complexo – para a análise textual.

Definidos os cinco critérios, o primeiro a ser apresentado por Genette – segundo ele a lista é disposta na “ordem crescente de abstração, implicação e globalidade” (2006, p. 07) - é a intertextualidade. Kristeva trabalhou essa particularidade textual certamente de maneira mais exaustiva – e pelo viés da semiótica -, restando a Genette realizar um resgate mais objetivo do que ele determina como sendo “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais freqüentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (2006, p. 08). Ao utilizar os termos “presença efetiva”, compreende-se que a intertextualidade pode aparecer no texto de três maneiras: através da citação, modo explícito de presença de um texto em outro; do plágio, um uso certamente também literal, porém menos canônico, pois pode trazer problemáticas de autoria do texto plagiado; e por fim, o intertexto pode aparecer a partir de uma alusão, relação implícita e que muitas vezes exige o conhecimento prévio do leitor do texto fonte,

correndo-se o risco, caso o leitor desconheça o texto anterior, de não se compreender o significado construído no uso desse tipo de intertextualidade.

O segundo critério trabalhado por Genette diz respeito ao aspecto paratextual de uma obra literária ou, como o próprio prefixo do termo indica, todos os textos que circundam paralelamente o texto literário em si. Temos aí os títulos, a capa, os subtítulos, os prefácios, pós-fácios, notas, epígrafes, ilustrações, até mesmo autógrafos que influenciam na leitura da obra: ao ter o livro em mãos, a partir desses elementos paratextuais, o leitor já está “lendo”. Resumidamente, muitos desses paratextos antecedem a leitura do texto em si, gerando no leitor certa expectativa em relação ao que vai encontrar na obra e mesmo influenciando na recepção do texto pelo leitor. Para Genette (2006), a paratextualidade traz ainda questões problemáticas como quando ocorre a reescrita de um paratexto ou quando um texto é, por exemplo, publicado após a morte do autor: teria o autor, realizado modificações nessa publicação? E que significações diferentes são construídas a partir de possíveis modificações paratextuais? Esses questionamentos geram discussões um tanto quanto incertas ou superficiais, ou ainda, como conclui Genette (2006, p. 11) “a paratextualidade, vê-se, é sobretudo uma mina de perguntas sem respostas”.

O terceiro tipo de transtextualidade Genette define como elemento que “une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (2006, p. 11). Grosso modo, a chamada metatextualidade, é muitas vezes determinada como comentário, ou mais objetivamente, crítica de um texto sobre outro. Por presumir essa relação crítica entre os escritos, a metatextualidade não exige que os dois textos sejam literários, libertando, em especial, o segundo texto das amarras da literariedade.

Ao chegar à quarta etapa da lista, Genette propositalmente pula para a quinta, resguardando assim a hipertextualidade para um estudo mais aprofundado, que é em si o objetivo principal de sua pesquisa. Assim, expõe-se primeiramente o quinto tipo de transcendência textual, e talvez a mais difusa, ou como o próprio Genette admite a mais abstrata, implícita, silenciosa. Trata-se da arquitekstualidade, elemento que dialoga diretamente com a já comentada paratextualidade, já que é através de um paratexto que a arquitekstualidade pode ser revelada. De definição um pouco mais complexa devido a seu caráter abstrato, Genette destaca que a arquitekstualidade se refere à taxonomia do texto, ou seja, sua classificação, sendo

assim, a qualidade genérica um dos principais aspectos. O autor destaca que mesmo tão difusa - já que dizer que um romance é apenas romance pode desconsiderar a possibilidade de textos híbridos -, a arquitextualidade mantém seu devido grau de importância, porque mesmo quando redutora, acrescenta significados e influências no horizonte de expectativa do leitor.

Enfim, chega-se ao mais importante dos critérios de análise desenvolvidos por Genette e abarcados pelo conceito de transtextualidade, a hipertextualidade. Genette (2006, p. 11) o conceitua como “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário”. Para o autor, a hipertextualidade pode ocorrer basicamente de duas formas: através da transformação ou da imitação. A transformação requer modificações de ordem mais direta, enquanto a imitação (que não deixa de ser “também” transformação) exige principalmente uma apreensão textual de ordem estilística. Dentro do processo de transformação, temos as paródias e os travestimentos; já na imitação, o pastiche e a charge são os representantes. Tantas subcategorias se devem ao que Genette destaca ao longo de todo seu trabalho, como sendo um caráter difuso, entrelaçado, da hipertextualidade. Para ele, é preciso levar sempre em consideração o caráter flutuante, não estanque, de fluxo contínuo entre uma característica textual e outra. Dessa forma, assim como cada transtextualidade se relaciona e algumas vezes se mistura a outra, sendo difícil que B exista sem A, também os exemplos hipertextuais interagem entre si. É dessa forma que uma paródia pode estar em um limite muito tênue com um travestimento ou vice-versa.

O estudo da hipertextualidade por Genette, porém, não cessa na divisão transformação/ imitação. O autor traz à luz ainda a diferenciação do que ele determina como caráter lúdico do hipertexto, mas principalmente o que ele denomina como sendo o caráter “sério” e que interessa em especial ao estudo da adaptação. À transformação séria, Genette remete a transposição e o que ele chama de forjação. Ainda entre o lúdico e o sério existiria o satírico, e ainda entre o lúdico e o satírico, o irônico. Já entre o lúdico e o sério, tem-se o humorístico; e entre o sério e o satírico o polêmico. Para não alongar demais tantas subcategorias e torná-las muito confusas, não vamos nos aprofundar na compreensão dessas classificações, mas sim, nos ateremos à transposição a qual, o próprio Genette enfatiza, é a mais relevante “pela importância histórica e pelo acabamento estético

de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos” (2006, p. 27). Dessa maneira, o autor chega a duas formas de transposição: uma formal, que compreende a tradução, de cunho diretamente lingüístico e que consiste mesmo em uma necessidade - a de se transportar um texto de uma língua para outra -; e a outra temática ou de estilo, denominada de transestilização.

O que conclui Genette, após a construção desses critérios de análise que se ramificam incessantemente é, sobretudo, a riqueza e a complexidade hipertextual, em que “toda situação redacional funciona como um hipertexto em relação à precedente, e como um hipotexto em relação à seguinte” (2006, p. 40). Além disso, a hipertextualidade conquista espaço enquanto elemento essencialmente criativo nos processos de transposição, possibilitando a produção de um texto outro em relação ao hipotexto, que pode tanto ser analisado a partir de si mesmo, quanto a partir do texto que lhe inspirou. A hipertextualidade enfatiza o caráter de multiplicidade textual ou de “bricolagem”, que remete ao chamado “palimpsesto” que dá nome ao livro em que está inserida a proposta de transtextualidade de Genette, no qual fica claro que

a arte de "fazer o novo com o velho" tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos "fabricados": uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto (GENETTE, 2006, p. 45).

Isso expressa a capacidade de poder lançar incessantemente ao jogo textual novos olhares, significados e sentidos. Uma transposição, ou o que chamamos aqui em nosso trabalho de adaptação, é uma das formas desse jogo, em que aspectos culturais, históricos, sociais, políticos e, principalmente - devido ao contexto capitalista em que vivemos -, mercadológicos, definem o que é transformado, refeito, ampliado, reduzido, reformulado. Como o próprio Genette afirma, dificilmente as modificações realizadas em uma transposição são inocentes: elas ocorrem de maneira a responder e encaixar-se em uma lógica cultural e de mercado que vigore no momento de sua produção.

A transtextualidade não foi configurada por Genette em um estudo sobre adaptação televisiva, objeto de análise deste trabalho, porém, Stam destaca a transposição possível desses critérios, no desenvolvimento de um estudo analítico

sobre o processo adaptativo cinematográfico, apresentando a transtextualidade, de maneira sucinta, em: 1. Intertextualidade: efeito de co-presença entre dois textos, geralmente na forma de referências e conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos; 2. Paratextualidade: relação, dentro do texto a seus paratextos (na literatura os paratextos são títulos, prefácios, epígrafes, etc. No cinema, é todo o material solto do texto, como pôsteres, trailers, resenhas, entrevistas com o diretor, *franchise*, etc.); 3. Metatextualidade: relação crítica entre um texto e outro (adaptação que nega outras versões ou adapta sob o ponto de vista de personagens secundários), ou evocação silenciosa do mesmo (relação difusa e não declarada com o romance original); 4. Arquitextualidade: reescrita de títulos ou subtítulos com o objetivo de criar novas sugestividades sobre a obra original; 5. Hipertextualidade: relação entre um texto (hipertexto) que transforma, modifica, amplia, reelabora um texto anterior (hipotexto).

Aqui, utilizaremos Stam, por ele ser um autor que retoma a teoria da transtextualidade, destacando a hipertextualidade como a categoria mais relevante na apreciação de uma adaptação, pois ela “reflete a vitalidade de artes que incessantemente inventam novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas” (STAM, 2006, p. 35). Além disso, Stam ainda apresenta seu próprio “modelo” de análise, que acrescenta novos elementos a serem considerados no processo de adaptação. Mesmo que Genette tenha como objeto apenas o aparato textual e Stam apresente sua contribuição voltada à adaptação fílmica, compreendemos que ambas correntes podem ser utilizadas como base para uma análise de transposição televisual, pois as teorias não devem ser vistas com o objetivo de engessar a busca por um conceito ou apreciação, mas sim servir de guia para o trabalho. Dessa forma, as contribuições de Genette e Stam orientam a pesquisa sem se deixar de lado as peculiaridades do objeto trabalhado, a televisão, que possui seu próprio esquema de produção, sua própria ideologia e sua própria lógica de mercado.

1.4 Um outro olhar: dos estudos interartes à intermidialidade

Os estudos interartes se configuraram em uma tentativa de nomear o campo de estudos que aproxima para fins comparativos, as artes em geral. No entanto, com a complexa discussão e crítica sobre o que afinal seria uma obra de arte, o termo tornou-se extremamente discutível, perigoso, um “campo minado”. Tendo, então, a concepção do que é arte (visão canônica) e do que não é arte modificada ao longo do tempo, passou-se a reconhecer que produtos culturais de toda ordem, inclusive os populares, se relacionam com a literatura e logo, podem ser tomados como objetos de estudo comparativo:

(...) finalmente, considerou-se que a investigação de textos decididamente não recebidos como artísticos – seja por si mesmo, seja em comparação com “obras de arte” – poderia conduzir a conhecimentos importantes nesse campo. Quanto menos os Estudos Interartes se ocupam de questões da forma e da estética tradicional, tanto mais insignificantes se tornam essas diferenciações (CLÜVER, 2006, p. 18).

A partir daí o termo interartes passa a se “misturar” ao termo intermedialidade. Do mesmo modo, no início da literatura comparada, alguns termos utilizados como o próprio interartes ou intersemiótica, por exemplo, encontraram dificuldade na sua compreensão e abrangência, inclusive na busca por correspondentes precisos na tradução para algumas línguas. Assim, a aceitação de intermedialidade e do termo mídia, parece ser, para Clüver, a melhor opção:

Apesar de nos depararmos ainda muitas vezes com a combinação “artes e mídias”, a utilização de “intermedialidade” mostra que todas essas expressões e formas de comunicação no uso científico alemão permitem que sejam consideradas e designadas, hoje em dia, como “mídias”, e que eventuais conflitos com outros usos do termo “mídia” nesse âmbito sejam solucionáveis ou acidentais (CLÜVER, 2006, p. 19).

Baseado na teoria da intermedialidade, Clüver propõe uma diferenciação entre os textos - frente à transposição intermediária, uma das principais formas de intermedialidade -, que compreende três categorias: o texto multimídia, o mixmídia e o intermídia. A primeira corresponderia aos textos compostos em diferentes mídias, mas que mantém coerência ao serem separados; já o segundo grupo trabalharia com textos compostos em diferentes mídias, mas que não mantém coerência quando separados; e, por fim, um texto intermídia seria aquele que representa uma mídia própria e funde de maneira indissociável textos multimídia com mixmídia. Irina Rajewski aproxima-se dessa proposta tripartida quando propõe um estudo da

intermedialidade enquanto transposição midiática, mas também no sentido de combinações de mídias ou formas multimídias, como a ópera, o filme, o teatro e por fim a intermedialidade no sentido de referências intermidiáticas, quando uma mídia faz referência à outra - por exemplo, um livro a um filme ou vice-versa -.

Como se pode observar, apesar do caráter de novidade que muitas vezes carrega o termo intermedialidade, sua corrente teórica não é completamente nova. Müller destaca que as diversas propostas anteriores como a iluminação recíproca das artes de Walzel, pelo estudo de Lessing da escultura de Laocoon, por Kristeva com sua intertextualidade, Genette com a transtextualidade e ainda Clüver com os estudos interartes, mostra que “a intermedialidade tem uma longa (não apenas em termos etimológicos) pré-história e, (...) ainda tem que ser considerada como uma *pesquisa em progresso*” (MÜLLER, 2012, p. 81). O autor assume assim que a intermedialidade, mais do que conceito novo, representa “uma reação a certas circunstâncias históricas nas humanidades, na paisagem midiática e nas artes” (MÜLLER, 2012, p. 82), partindo do pressuposto de que uma mídia não é pura, mas participa de um jogo de interação constante entre mídias antecessoras e concomitantes no tempo.

De acordo com Müller, a intermedialidade de forma alguma apaga as concepções teóricas anteriores e ele destaca a intertextualidade, os estudos interartes e o hibridismo como elementos teóricos necessários para a história da pesquisa intermidiática. Segundo o teórico, a intertextualidade manteria seu foco preso demais ao texto (como já visto por Compagnon, que chamou a teoria de “dialogismo restrito”), mas suas contribuições continuam válidas; os estudos interartes trabalham com os processos de produção artística, facilitando assim a clareza no reconhecimento dos aspectos artísticos na intermedialidade; e o hibridismo, apesar de ser um termo mais limitado em relação ao de intermedialidade, manteve-se como um importante conceito do século XX, utilizado por diversas áreas do conhecimento como a das sociais aplicadas, biologia, ciências naturais, etc.

Através, portanto, da compreensão de que o conceito de intermedialidade possui uma caminhada teórica marcadamente histórica, Müller propõe a necessidade de reconstruir da mesma forma as funções sociais dos processos midiáticos, como explica o trecho:

O estudo histórico das teorias da intermedialidade poderia, assim, nos ajudar a desenvolver perfis de modalidades e de funções históricas dos processos intermediários, abrangendo desde modelos específicos de experiências estéticas do suporte até modelos de ação e comportamentos de indivíduos e grupos sociais relacionados aos processos intermediários de certos *dispositivos* (MÜLLER, 2012, p.93).

Rajewski também corrobora a ideia de que a intermedialidade traz consigo uma carga de variedade de abordagens, através da qual diferentes disciplinas trabalham com o mesmo conceito, de diferentes maneiras, o que muitas vezes colocou em xeque a delimitação do que realmente é intermedialidade. Para a autora, porém, em sentido amplo o conceito mantém-se no consenso de referir-se “às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático” (RAJEWSKI, 2012, p. 52). Seu aspecto essencial é sem dúvida a característica de essas relações ocorrerem na região de fronteira entre as mídias, como o próprio prefixo “inter” indica. A definição parece simplista, entretanto, a discussão, principalmente sobre a capacidade de conseguir distinguir onde termina uma mídia e começa outra, para que se possa apreender entre essas duas delimitações um jogo de interação midiático, torna-se cada vez mais difícil, frente a uma “dissolução de barreiras entre as diferentes formas de arte” (RAJEWSKI, 2012, p. 54) e, merece, portanto, atenção frequente.

Dessa forma, o que Rajewski coloca como uma questão crucial para o debate atual sobre a intermedialidade é a necessidade de discutir essa tentativa de atenuar a existência das fronteiras entre mídias. Para a autora, o conceito amplo de intermedialidade exerce sua função. Porém, assim como qualquer definição bastante abrangente, uma de suas maiores dificuldades encontra-se no terreno da aplicabilidade de uma concepção generalista em objetos que apresentam especificidades infinitamente diversas entre si. Nesse ponto, a dissolução das fronteiras torna o estudo mais difícil, sendo assim necessário considerar como premissa básica que “independente do tipo de práticas intermediárias em foco, o efeito potencial das práticas intermediárias funda-se *sempre*, de alguma maneira, em fronteiras midiáticas e diferenças” (RAJEWSKI, 2012, p. 71). A autora propõe

Promover um processo de revisão mesma de limites: em vez de taxonomias, a fronteira, em todo seu dinamismo, criatividade e potencial. As fronteiras ou - melhor ainda - as “zonas fronteiriças” entre as mídias revelam-se assim estruturas que nos capacitam, espaços que nos possibilitam testar e experimentar uma pletera de estratégias diferentes (RAJEWSKI, 2012, p. 71).

A proposta de se manter atento às questões de fronteiras e diferenças entre mídias, dentro da teoria da intermedialidade se mostra válida, sobretudo, para que se mantenha o constante questionamento sobre ideias preconcebidas sobre cada mídia, pois mostrando que as mídias mudam o tempo todo se ratifica que suas abordagens e suas fronteiras também são flutuantes – o que significa que dificilmente possam, em algum momento, ser apagadas por completo.

O que Müller e Rajewski trazem à tona é a necessidade de, diante da complexidade da arte – em nosso caso específico da literatura – e das mídias contemporâneas, que se mantêm em constante estado de “processo” e não de fechamento, reavaliar definições, teorias, abordagens, a “história intermediária”, como utilizou Müller, etc. Um tema pode se tornar obsoleto e superado até que um olhar lance nele um ar de novidade. É assim que dialogismo, intertextualidade, transtextualidade, estudos interartes, intermedialidade mantêm-se interligados e especialmente vivos, sendo necessária apenas a escolha por determinado viés, que mesmo preterindo os demais, não os extingue.

Novas linguagens, novas nomenclaturas, novos olhares diante do texto e das mídias. Neste capítulo, percorremos o longo caminho da literatura comparada desde seu surgimento, no século XVIII, até o estudo da intermedialidade, nos dias de hoje. Percurso extenso, repleto de diferentes correntes teóricas, mas necessário para se compreender de que maneira a literatura comparada partiu de uma concepção binarista para uma constante reinvenção que abarca as mais diversas áreas artísticas e culturais

Este novo modo de entendimento acentua, então, um traço de mobilidade na atuação comparativista enquanto preserva sua natureza “mediadora”, intermediária, característica de um procedimento crítico que se move “entre” dois ou vários elementos, explorando nexos e relações. Fixa-se, em definitivo, seu caráter “interdisciplinar” (CARVALHAL, 1991, p. 10).

Aliás, esse parece ser um fluxo interminável: os meios de comunicação e as novas tecnologias, assim como a literatura não cessam o seu movimento, estão sempre trazendo à tona o novo, o inesperado. Engana-se quem pensa que a literatura está fora desse jogo, é carta fora do baralho. Não só ela é carta, como é ativa e joga o tempo todo, assumindo o caráter interdisciplinar por excelência, como destacado por Carvalhal.

2 TEORIA DA ADAPTAÇÃO: O TEXTO COM MAIS SENTIDOS

“O cinema e a TV, instrumentos incríveis para transformar em realidade ‘a substância da qual os sonhos são feitos.’”²

A adaptação não é um artifício completamente novo. Se observarmos o percurso da história da humanidade, poderemos ver a adaptação nos mais diversos diálogos com as artes mais “antigas” como o teatro, a música, a pintura, mais tarde com o cinema, o jornalismo e hoje com expressões contemporâneas como as advindas do mundo digital. Assim como o mundo evoluiu, também a literatura foi assumindo diferentes formas de diálogo, apresentação e construção através da expansão dos meios de comunicação e do avanço da tecnologia, que possibilitaram a concretização do virtual, quando antes apenas saboreávamos um livro, sozinhos, em meio a centenas de páginas e imersos apenas em nossa imaginação. A adaptação de um livro para um suporte midiático torna possível a visualização daquilo que fazia parte apenas do imaginado. A cultura imagética do século XX – através das potências cinematográficas e televisivas – apresentou a possibilidade de explorar novos e diferentes recursos na construção de narrativas. Antes limitada à palavra escrita, a partir da exploração da imagem, da cor, do movimento, o texto passou a aguçar os “sentidos” – na definição anatomista do termo – do leitor/telespectador: visão e audição foram atomizadas pelo impacto de uma imagem pré-construída

(...) a imagem é um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso, muito afastado do objeto. Assim, para emocionar o leitor, a palavra deve passar novamente pelo circuito dessa razão que a produziu, a qual deve decifrar e arrumar logicamente este signo, antes que ele desencadeie a representação da realidade afastada à qual corresponde, ou seja, antes que essa evocação esteja por sua vez apta a mexer com os sentimentos. A imagem animada, ao contrário, forma ela própria uma representação já semipronta que se dirige à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio (EPSTEIN *apud* XAVIER, 1983, p. 293).

A isso, Epstein chamou de “teatro da pele”, e Balász define como característica “do novo tempo do ‘homem visível’, como recuperação da experiência visual após séculos de cultura baseada na palavra impressa” (XAVIER, 1983, p. 21).

² BALOGH, 2002, p. 193.

Por isso, costuma-se dizer que a adaptação contém em si o princípio da hibridização³, que mescla suportes, discursos e formas de apresentação, o que Balogh chama de “substâncias”:

Este processo pressupõe a passagem de um texto caracterizado por uma substância da expressão homogênea – a palavra –, para um texto no qual convivem substâncias da expressão heterogêneas, tanto no que concerne ao visual, quanto ao sonoro (BALOGH, 1996, p. 37).

Devido à exploração dessa “impressão de realidade”, que pode ser utilizada de maneira abusiva em prol da emotividade, por exemplo, e ainda da mescla de diferentes discursos, advindos de campos culturais distintos, ao longo da história das adaptações, a crítica defende que seu uso, em especial, para meios de comunicação de massa, na verdade, vulgariza o texto literário, transformando-o em mero produto de mercado. Em geral, os críticos procuram justamente demarcar um limite de valor entre literatura e *mass media*, - em especial, cinema e televisão, maiores promotores das adaptações - destacando a superioridade do texto literário. Como afirma Robert Stam (2006, p. 18) “a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme”. Stam desenvolve o que ele define como seis “preconceitos primordiais” quando se trata de adaptação, que seriam a antiguidade, o pensamento dicotômico, a iconofobia, a logofilia, a anti-corporalidade e a carga de parasitismo. Através desses pressupostos, é possível compreender um pouco do convencionalismo que permeia a concepção de adaptação.

Segundo Stam (2006), a antiguidade diria respeito à consideração de que a arte literária é superior a artes contemporâneas. Através do pensamento dicotômico a literatura perderia valor ao ser adaptada ao cinema. A iconofobia seria um preconceito quanto à imagem ou às artes visuais e a logofilia enquanto supervalorização da cultura do livro. Já a anti-corporalidade causaria uma espécie de aversão à constituição das personagens agora em “carne e osso” de um livro, através da imagem; e por fim o parasitismo colocaria em questão a apreciação de que a adaptação “é menos do que o romance porque se constitui em uma cópia da

³ O termo hibridismo em geral suscita discordâncias. Aqui permaneceremos apenas no terreno da compreensão acima, em que se toma o produto adaptado como híbrido, por não apenas apresentar diferentes “substâncias” em contato, em diálogo, já que a leitura de um livro, por exemplo, também colocaria em questão o uso dos sentidos mencionados. O importante é entender que esses sentidos são potencializados no processo adaptativo para os meios audiovisuais.

história literária, e menos do que um filme por não ser um filme ‘puro’” (STAM, 2003, p. 21).

De fato, esses preconceitos se tornaram senso comum quando o assunto é adaptação, principalmente quando o tema é colocado dentro das discussões mais radicais sobre os meios de comunicação, como a teoria da sociedade do espetáculo, de Guy Debord, que atomiza o poder de alienação cultural provocado pelo avassalador impacto de um novo paradigma cultural movido pelo imagético. A valorização da palavra escrita por muito tempo elevou o livro a um status social que dificilmente seria mantido ao ser transposto para uma linguagem meramente audiovisual. É a partir daí que a hierarquia estabelecida canonicamente entre literatura e meios de comunicação começa a ser desconstruída

A semiótica estruturalista das décadas de 1960 e 1970 tratava todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem ‘textos’ dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo, desta forma, a hierarquia entre o romance e o filme (STAM, 2006, p. 21).

É Bakhtin quem lança mão do conceito de hibridismo na relação entre literatura e outras artes e mídias, termo que ganha vulto junto a teorias contemporâneas. Para o autor, a intenção da originalidade fica em segundo plano, já que o próprio discurso da literatura é, em si, uma “construção híbrida” e, assim, a adaptação “pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetões, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema ‘misturado’ ou ‘impuro’” (STAM, 2006, p. 23).

Ao encontro da concepção de hibridismo, em que se esmaecem os limites de discurso entre os campos culturais, Derrida desenvolve a sua teoria desconstrucionista que desconstitui os “contextos de fundação e hierarquias associada à presença/ fundação/origem, tais como as que são expressas pelos pares oral/escrito, ficcional/verídico, cópia/original” (MIGUÉNS, 2007, p.247). Para Derrida, não há e nunca houve origem, logo a ideia de cópia entendida como modelo inferior a algo “original” não se sustenta.

Segundo Müller, por ser tanto a literatura, quanto o cinema, expressões artísticas de dominância na sociedade contemporânea, “interessa compreender os processos de mutação, transformação, transferência, tradução, adaptação, citação, hibridação entre as duas mídias e, ainda, entre outras mídias” (MÜLLER, 2007,

p.78). Schmidt também destaca a relação que se criou entre estudos literários e estudos midiáticos a partir do pós-estruturalismo que, segundo o autor, provocou uma ruptura com a tradição filológica e hermenêutica

A transformação dos estudos literários em estudos textuais juntamente com uma expansão de fenômenos temáticos de textos literários em direção a outros produtos midiáticos (filmes, vídeos, comerciais de TV, videoclipe, etc) transformou os estudos literários em um tipo específico dos estudos de mídia (SCHMIDT, *apud* MÜLLER, 2007, p.80).

E a riqueza desse campo de estudos reside exatamente no grande leque que abre no tocante à construção de significados de uma obra e de seu potencial adaptativo. Torna-se menos importante o desejo por julgar uma adaptação segundo a sua fidelidade ao texto original, tampouco se torna desinteressante o objeto adaptado que se mantenha como “tradução servil”. Importa, portanto, compreender que o processo de adaptação “implica o princípio absurdo de que valores significados existem independentemente do significante expressivo que lhes dá vida. Quando se vai de um sistema a outro, há uma mudança necessária de valores significantes” (JOHNSON, *apud* BALOGH, 1996, p. 42).

Para Reimão, merece destaque no processo de adaptação a mudança de suporte físico, que propicia “uma passagem de sinais e símbolos gráficos assentados em papel para um conglomerado de imagens e sons, captados e transmitidos eletronicamente” (REIMÃO, 2004, p.107). Já para Doc Comparato, a adaptação vai além de uma simples mudança de suporte, transmitindo a ideia de “transubstanciação” entre literatura e outras mídias

Adaptação é uma transcrição de linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a história. Isso equivale a transubstanciar, ou seja, transformar a substância, já que uma obra é a expressão de uma linguagem. Portanto, já que uma obra é uma unidade de conteúdo e forma, no momento em que fazemos nosso conteúdo e o exprimimos noutra linguagem, forçosamente, estamos dentro de um processo de recriação (COMPARATO, 2000, p.330)

Para fins de organização – mas sem esgotar as possibilidades teóricas – temos então, uma lista das principais teorias desenvolvidas em torno da adaptação, que seriam (já vistas anteriormente) o dialogismo, de Bakhtin; a concepção de hibridismo, do mesmo autor; a intertextualidade, por Kristeva e Genette; a Teoria Desconstrucionista, de Derrida; os estudos culturais, por Hall, Mattelart, entre outros. Stam ainda destaca como importantes dentro da teoria adaptativa a Narratologia, através da qual contar histórias é tido como a principal forma que o ser humano

utiliza para dar sentido às coisas, logo a narrativa não permanece apenas no terreno literário, mas se aplica a qualquer forma de fazer histórias (de narrativas pessoais, a notícias, cinema, história em quadrinhos, novelas, etc); a Teoria da Recepção, a partir da qual o texto somente se completa quando é lido (ou assistido, ou ouvido) e ganha diferentes interpretações de acordo com seu receptor, sendo que assim a adaptação preencheria as lacunas de um texto literário; a Teoria Filosófica (Deleuze), a qual coloca o cinema como instrumento filosófico, capaz de gerar reflexão e conhecimento, tanto quanto a literatura e a filosofia; e a Teoria Performativa: quando o romance e a adaptação são tomadas como performances, uma verbal, a outra verbal, visual e acústica. A adaptação mais do que imitar um texto verbal pré-existente, constrói um novo texto.

Essas teorias, unidas à transtextualidade de Gérard Genette, condensam as principais ideias difundidas ao longo do tempo e fundamentam as bases teóricas da Teoria da Adaptação. Além de realizar esse levantamento da bibliografia em torno do assunto, Stam apresenta alguns critérios para a construção de uma análise comparativa entre texto literário e texto adaptado ao meio audiovisual. Para o autor é importante que, ao observar uma adaptação, se perceba as questões relacionadas a: 1. Autoria: para Stam a afinidade (temática e estilística) entre autor (do livro) e diretor (do filme) favorece uma boa adaptação; 2. Modificações e permutas da história: seguindo uma análise narratológica a partir de Genette, três questões são cruciais – a ordem (linear ou não linear); a duração (ritmo ou velocidade da narrativa); e frequência (quantas vezes e de que maneira um evento ocorre na história); 3. Personagens: compara de que maneira as adaptações adicionam, eliminam ou condensam personagens; 4. Contexto: Stam confere especial importância ao contexto, já que as adaptações, assim como os romances, podem refletir tendências ideológicas e culturais, bem como de discursos sociais dominantes em sua época de produção.

Através de uma visão abrangente, abordando critérios tanto técnicos, quanto culturais, Stam defende a posição de teórico que desmistifica a questão da fidelidade no processo de adaptação. Como o próprio autor admite, é praticamente impossível não lançar um olhar valorativo a uma adaptação construída a partir de um texto literário, mas o objetivo de uma análise adaptativa não é somente esse:

Nós ainda podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de “fidelidade” mas, sim,

pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “re-elaboração” do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios de expressão bem diferentes (STAM, 2006, p. 51).

Inevitavelmente, portanto, o texto adaptado se transformará. Personagens são modificados e tramas são alteradas para que o novo produto se encaixe a outra lógica contextual, sem necessariamente se manter enquanto reprodução do romance. Leitores e telespectadores muitas vezes esperam “ver” o que “leram”, mas a verdade é que a “adaptação mantém uma lealdade com a sua inspiração, mas precisa ser julgada como sendo ela mesma, outra e distinta forma de drama televisivo” (DORNELLES, 2007, p.141).

Já na contramão dessas prerrogativas que liberam a adaptação das amarras da fidelidade, Doc Comparato vai apresentar uma visão bastante técnica do procedimento adaptativo, destacando inclusive o papel da busca pela fidelidade ao texto, dentro desse processo de transposição. Segundo o autor, para que ocorra uma adaptação, é necessário, primeiramente, que a narrativa escolhida seja adaptável. É o roteirista inclusive, que estabelece didaticamente diferentes graus de adaptação “com base no maior ou menor aproveitamento dos conteúdos da obra original” (COMPARATO, 2000, p. 331).

Doc Comparato distingue cinco níveis de adaptação. O primeiro diz respeito à *adaptação propriamente dita*, quando se busca no audiovisual ser o mais fiel possível à obra. Mantém-se ao máximo a fidelidade para com personagens, enredos e ambientes, entretanto é importante destacar que “este tipo de trabalho não é uma mera ilustração audiovisual, mas que é preciso ultrapassar os limites da fidelidade para se conseguir um roteiro correto e eficaz” (COMPARATO, 2000 p.331-332). Já nas adaptações *baseadas em* permitem-se algumas modificações, como mudança de nome de alguns personagens, porém é possível reconhecer ainda a fidelidade ao texto. Quando alguma produção audiovisual é *inspirada em*, é possível observar que se utilizou de uma personagem ou situação dramática de uma obra, para criar uma história com uma estrutura diferente, mas que mantém tempo e espaço fiéis ao original. Já na *recriação*, o roteirista não mantém muita fidelidade à obra, podendo alterar aspectos de tempo, espaço e personagens e mantendo apenas o *plot* (parte central da ação dramática) principal. E por fim, na *adaptação livre*, observa-se a fidelidade apresentada em uma *adaptação propriamente dita*, tendo assim a

fidelidade também bastante mantida. A diferença está no fato de que o roteirista explora mais agudamente um dos aspectos dramáticos da obra original. Comparato enfatiza, ao descrever esses níveis de adaptação, que “o material adaptável apresenta-se sob diversas formas; mas a primeira questão que devemos colocar é se a obra é realmente suscetível de adaptação” (COMPARATO, 2000, p. 335).

No âmbito acadêmico da comunicação, tem ficado clara a posição de que a adaptação, como o próprio termo sugere, é uma releitura, uma adequação, uma transformação de um texto literário em outra coisa, concepção que vai ao encontro de que “um livro é um livro, uma peça é uma peça, um artigo é um artigo, um roteiro é um roteiro. Uma adaptação é sempre um roteiro original. São formas diferentes. Simplesmente como maçãs e laranjas”. (Field, 1995, p.185). No campo das letras e da literatura também se reconhece que a adaptação contribui para se buscar o avanço nos estudos da área, garantindo linhas de pesquisas interdisciplinares sobre o assunto nas faculdades de Letras, mesas-redondas em eventos, etc. Compreende-se assim que a adaptação está instalada nos processos de criação audiovisuais, relacionando-se frequentemente com a literatura e, portanto, não deve ser simplesmente ignorada ou ainda julgada a partir de paradigmas que não se enquadram mais tão harmonicamente na realidade de um mundo em que tudo é “inter”: intertextual, intermediático e interligado.

2.1 Adaptação cinematográfica: o sonho, da página à tela do cinema

Jean Epstein, ainda no início do século XX, quando a disseminação da indústria cinematográfica assume seu lugar de “fábrica da magia”, compara a imagem do cinema ao sonho. Segundo o autor

Tanto quanto o filme, o sonho amplia, isola detalhes representativos, produzindo-os no primeiro plano dessa atenção que eles mobilizam inteiramente. Do mesmo modo que o sonho, o filme pode desenvolver um tempo próprio, capaz de diferir amplamente do tempo da vida exterior, de ser mais lento ou mais rápido do que este (EPSTEIN *apud* XAVIER, 1983, p. 297).

Bem antes de Stam desenvolver seu prisma contrário à defesa da fidelidade adaptativa, Epstein já pincelava algumas diferenças entre linguagem visual e

linguagem verbal, que desestruturam as releituras como traição ao texto. Seguindo a lógica de aproximação do filme ao sonho, Epstein, em 1947 (*Cinema do Diabo*), defendia que a palavra segue de maneira clássica a ordem da razão, logo, se ao invés de “imitar os processos literários, o filme tivesse se empenhado em utilizar os encadeamentos do sonho e do devaneio, já teria podido constituir um sistema de expressão de extrema sutileza, de extraordinária potência e rica originalidade” (*apud* XAVIER, 1983, p. 297). O que podemos transpor ao tocante da adaptação fílmica é que, mesmo sendo o texto verbal adaptável, a imagem segue outra ordem de produção, que impede que o filme seja completamente fiel ao texto escrito.

O uso da adaptação de textos em diferentes suportes - como ratificado no item anterior - não é fenômeno recente, mas a história narrada pela literatura encontra no cinema e no avanço dos meios de comunicação uma nova forma de exposição. O cinema, desde o seu surgimento, utiliza grandes obras literárias como fonte de temas e histórias para o processo de criação cinematográfico. A literatura tem se mostrado fonte inesgotável de histórias que podem ser transcritas para o meio audiovisual, pois literatura e cinema “constituem dois campos de produção sógnica distintos cuja relação pode se tornar possível em razão da visualidade presente em determinados textos literários, permitindo sua transformação em películas” (CURADO, 2007, 01-02).

Já Balogh (1996), destaca na adaptação, o caráter conjuntivo entre livro e filme, que é a sua sustentação em uma base de cunho narrativo. Para a autora, independente do suporte em que a história esteja assentada, o fator que possibilita a adaptação e sua posterior análise é que ambos os objetos trabalhados configuram-se enquanto narrativas. Além de considerar a importância desse fator de ligação entre livro e filme, também é preciso ponderar que as relações estabelecidas entre o cinema e a literatura advêm das mais diversas correntes teóricas desenvolvidas em torno da arte em geral.

Da “incrível semelhança entre a caverna alegórica de Platão e o dispositivo cinematográfico” (STAM, 2006, p. 24) aos inúmeros questionamentos em relação à questão da estética (o que é obra de arte? O que é belo? Um filme é uma obra de arte? Etc.), a teoria do cinema agrega ao longo do tempo discussões de cunho literário, retrabalhadas a partir das especificidades do cinematográfico. Stam, além de destacar a estética, ainda enfatiza o sempre presente ponto de tensão relacionado à especificidade do meio, em que “a literatura, em particular, com

freqüência, tem sido vista como um meio mais distinto, mais venerável, essencialmente mais 'nobre' que o cinema" (STAM, 2006, p. 26); a herança teórica sobre os gêneros literários que, quando transposta ao cinema, se amplia, pois não se limita ao agrupamento meramente temático, já que a *forma* como o tema é tratado assume aguda relevância; e por fim o realismo, que pegou "carona" com o modernismo e influenciou a arte como um todo, suscitando debates sobre se o cinema deve ser realista ou não-realista. É por esse constante diálogo teórico que Stam ratifica que a história da teoria do cinema não pode ser considerada à parte da história da teoria da arte.

O cinema também possui como característica de seu surgimento um momento histórico específico, compartilhado por modificações importantes também no campo de expressão literário. O contexto da consolidação da burguesia e do sistema capitalista, da emergência da psicanálise, do consumismo e, sobretudo, da ascensão da imprensa, dos meios de comunicação de massa e, do romantismo na literatura, configura-se como o cenário adequado ao nascimento da arte "mágica" que é o cinema, que se transforma "em um instrumento estratégico de 'projeção' dos imaginários nacionais" (STAM, 2006, p. 33).

Mas se o contexto histórico de fins do século XIX e início do XX foi responsável por propiciar o surgimento e a consolidação da sétima arte, a atualidade tem como especificidade a necessidade de o cinema se manter em meio a diversas novas formas de manifestações audiovisuais e, inclusive, dividir o título de "fábrica de sonhos" com seu parente próximo, o meio televisivo. Ao lado da TV, dos videogames, dos videocliques e das produções do meio digital, o cinema vai reinventando-se e novos questionamentos teóricos vão surgindo. Diante de um mundo cunhado como "virtual", as fronteiras entre uma mídia e outra se atenuam, como já destacava Rajewski, no primeiro capítulo, ao passo que a adaptação cinematográfica passa a conviver também com outras formas de adaptação audiovisual. Além de poder ser transposto ao cinema, um texto, enfim, pode ser adaptado também à TV, a um clipe, a um vídeo para a internet e assim infinitamente, das mais variadas formas e nos mais diferentes suportes. Passamos assim, a seguir, aos desdobramentos teóricos sobre adaptação televisiva (que é a especificidade que mais nos interessa na pesquisa), que guarda suas próprias especificidades, mas que não deixa de ser um pouco filha da adaptação cinematográfica.

2.2 Adaptação televisiva: o sonho, da página à tela da TV

Se o sonho de que se inebriavam os leitores de obras literárias foi materializado através das salas do cinema, a televisão concretizou esse sonho nas salas de estar do mundo inteiro. Não se faz mais necessário sair do lar, comprar ingressos, esperar entrar em cartaz. Agora, o sonho faz parte de sua casa, é parte de sua família e está disponível o dia todo, sem cessar. O ritual é outro. Ritmo e distância também.

Assim como no cinema, a televisão - um dos meios de comunicação de massa mais populares do país - busca na literatura uma espécie de “enriquecimento cultural”, como se a telenovela “buscasse extrair um pouco da legitimidade através do ‘peso cultural’ dos autores adaptados” (REIMÃO, 2004, p. 20). O carisma e o prestígio de personagens e histórias consolidados entre o público leitor seria transposto ao público telespectador, pois “assim, estaria, em tese, assegurado o sucesso (...) proveniente de textos já consagrados” (CURADO, 2007, p.02). Porém, mesmo com a ingênua intenção de obter proveito de uma história consolidada, películas, telenovelas e minisséries não passam incólumes pela (nova) visão de um diretor

Ainda que pautados nas obras literárias, os diretores imprimem, na película, suas crenças, seus objetivos e sua estilística. Assim, eles buscam ou aproximar, ou traduzir, ou equivaler, ou dialogar, ou corresponder, ou adaptar o texto literário ao cinematográfico, observando as possibilidades de imbricamento de um meio com o outro, tendo em vista aquilo que desejam expressar (CURADO, 2007, p.02-03).

E esse novo olhar não é lançado apenas pelo diretor. A releitura é realizada por uma vasta gama de profissionais – roteiristas, produtores, figurinistas, maquiadores, técnicos de som e imagem, etc. – que precisa estar em harmonia para que o trabalho tenha determinado significado. Além disso, a televisão apresenta ainda algumas peculiaridades. Híbrida por excelência, a linguagem televisual incorpora as “linguagens prévias do rádio, do cinema, dos quadrinhos ou daquelas que foram surgindo paralelamente à TV ou junto com a TV, como a do videoclipe e a da computação gráfica, entre outras” (BALOGH, 1996, p. 131). Para Balogh, entendida como “mosaico”, a grade da programação televisiva apresenta um diálogo

intertextual permanente entre um programa e outro, 24 horas por dia. Para que essa programação não se torne cansativa, a televisão instaura a característica da serialidade, em que os programas seguem a lógica da fragmentação, a partir da qual – especialmente - os produtos ficcionais são estabelecidos em capítulos diários e dentro destes capítulos são organizados em blocos, interrompidos cronologicamente pelos espaços comerciais. E é justamente a partir dessa qualidade fragmentada, que a televisão, através de seus discursos ficcionais, se aproxima da fórmula do *folhetim*:

Tal forma de veicular o sentido gera, na programação televisual, um algoritmo muito diverso de transmissão e apreensão do que na do cinema, exibido num *continuum*. Na produção de sentido, gera mecanismos alternos de “*suspensão*”, “*manutenção*” e “*reatamento*” desse. A TV é pródiga nesses mecanismos. Basta lembrar da proliferação dos “*ganchos*” de novelas (mecanismo de suspensão de sentido) e das trilhas sonoras que geralmente reservam temas musicais para a representação do universo passional dos atores (mecanismo de manutenção do sentido). Sob este prisma, a TV é, de fato, uma digna herdeira do folhetim (BALOGH, 1996, 134).

O *folhetim* aparece na França por volta de 1830, respondendo a uma demanda de público formada pelo contexto da Revolução Industrial: o operariado, uma camada da população mais pobre, culturalmente carente, prospecta a necessidade de veiculação na imprensa de um produto mais popular. Assim, os jornais impressos passam a oferecer espaços reservados ao entretenimento, às variedades e, também, às chamadas resenhas literárias, dramáticas ou artísticas, em geral chamadas de *folhetim*. Segundo Meyer (2005), publicado no rodapé dos jornais o espaço ganhou ainda mais força com a ascensão do gênero romance, que lançado em capítulos em cada edição dos periódicos tornou a literatura mais acessível, barata e popular, constituindo-se assim, em uma fórmula eficaz que conquistou um público vasto de leitores.

A televisão, portanto, consegue trazer ao jogo da narrativa contemporânea novas formas de apresentação das histórias, sem, no entanto, abandonar completamente características já estabelecidas por outros formatos e suportes ao longo do tempo, como o *folhetim*, por exemplo. Se a serialidade, a velocidade e a distribuição industrial de discursos e sentidos vão de encontro aos princípios de unidade e singularidade da obra de arte, além de sua aversão à repetição, ao mesmo tempo traz à tona características narrativas, folhetinescas e romanceadas de caráter literário, representando assim um “complexo processo de evolução e entrelaçamentos entre os campos da tecnologia, das comunicações e das artes”

(BALOGH, 2002, p. 23). A TV agrega, acopla, devora, deglute diferentes linguagens, sofre influências de produtos globalizados, dialoga com redes sociais, enfim, é uma verdadeira “máquina antropofágica”, como define Balogh:

Engolimos, incorporamos, readaptamos, recriamos a cultura do outro, do estrangeiro, ou do outro brasileiro que está ao nosso lado, reciclamos tudo, e nessa metamorfose atingimos um fazer com o nosso carimbo tupiniquim: Yes, nós temos bananas, petróleo, telenovela, bossa nova e sambalço... (2002, p. 25).

Em terras tupiniquins a televisão se “enamora” das obras mais expressivas da cena literária nacional para enriquecer suas produções, sendo a ficção televisiva brasileira reconhecida mundialmente através, especialmente, de suas novelas. Sendo herdeiro “de um vasto caudal de formas narrativas e dramatúrgicas prévias: a narrativa oral, a literária, a radiofônica, a teatral, a pictórica, a fílmica e a mítica (...)” (BALOGH, 2002, p. 32), o ficcional – união entre ficção e real – representa o real, ligado às leis da verossimilhança, porém sem acordo obrigatório com a verdade. O real, na ficção televisiva brasileira, muitas vezes assume caráter independente do “mundo real”, porém sem perder certa carga de referencialidade, assim como também pode ocorrer na literatura.

É da literatura também que a ficção televisiva traz a organização em gêneros. Por ser um produto comercial, a televisão depende diretamente da recepção de seu público para se manter, logo, “a serialidade implica o recurso reiterado a gêneros e formatos consagrados, a reiteração de fórmulas e esquemas que foram sendo sedimentados pela aceitação do público” (BALOGH, 2002, p.91). Novo e tradicional, portanto, se mesclam na televisão: a programação está sempre atrás da novidade para chamar a atenção, mas só mantém aquilo que é bem recebido por parte do público e, para isso, acaba se valendo de fórmulas que já deram certo, que são familiares, não causando estranhamento ao telespectador. Nesse ponto, a releitura de algo que já foi feito, ou em nossa linguagem, a adaptação, se torna um procedimento interessante à TV. Adapta-se uma obra de um autor consagrado, como Machado de Assis, por exemplo, de uma maneira totalmente nova, como ocorreu com a transmissão da minissérie “Capitu”, em 2008, pela TV Globo, adaptação do livro célebre “Dom Casmurro”.

O que se percebe ao se falar sobre literatura ou ficção televisiva, ou, mais ainda, sobre adaptação, é que o essencial é contar uma boa história, independente do suporte em que ela esteja formatada. Se a literatura acaba muitas vezes em

segundo plano, por exigir maior concentração e disposição de um leitor historicamente desacostumado ao mundo da leitura – como ocorre bastante no Brasil, herdeiro de uma cultura extremamente oral e visual em detrimento do livro –, a adaptação de obras literárias para a televisão, mesmo que contaminada pela estética da repetição, pode funcionar como um mecanismo de contato entre telespectador e literatura. Além disso, é frequente a reedição no mercado literário das obras que servem de base para uma adaptação, como ocorreu, por exemplo, com o nosso objeto de análise, *A Muralha*. O livro foi reeditado posteriormente à transmissão de sua adaptação para a TV, no formato minissérie em 2000, após quase 50 anos de seu primeiro lançamento.

2.2.1 Entre gêneros e formatos

Assim como a literatura apresenta uma gama variada de gêneros narrativos como o romance, a fábula, a epopéia, o conto, entre outros; o cinema enquadra suas produções em dramas, comédias, terror, suspense, romance, etc.; também a teoria desenvolvida em torno da ficção televisiva apresenta uma classificação em gêneros e formatos, que em alguns momentos acabam até mesmo recebendo conceituações difusas. Segundo Souza, a televisão apresenta uma variada gama de gêneros definidos como “grupo distinto ou tipo de filme e programa de televisão, categorizados por estilo, forma, proposta e outros aspectos. Os exemplos abrangem faroeste, gângster, documentário, comédia e novela” (ELLMORE *apud* SOUZA, 2004, p. 41).

O que se percebe é que na busca por um conceito de gênero, leva-se em conta também a forma, mas como defende Foucault, é necessário que se observem os aspectos culturais que influenciam essa ordenação (forma). Para a teoria da comunicação, os gêneros são estruturados basicamente em três categorias: a do entretenimento, a informativa e a educativa (além de uma quarta que abrangeria os “especiais” ou simplesmente “outros”). Já ao utilizar como fonte de inspiração a arte, a televisão, especialmente os roteiros e programas ficcionais, acabam aproximando-se de uma teoria dos gêneros da arte, que, segundo Borelli, também encontra indefinições: “para alguns autores esta normatização ou classificação – que para

outros se justifica como resposta a uma perspectiva de busca da universalidade literária – implicaria o risco do enquadramento rígido da obra em modelos e regras nem sempre flexíveis” (*apud* SOUZA, 2004, p. 43).

Quanto ao formato, a busca por um conceito é ainda mais difícil, já que ele limita-se a ser, muitas vezes, apenas um *jargão* na produção televisiva. Souza destaca algumas formulações, em que o formato seria:

a forma geral de um programa de TV. (...) O formato telenovela tem muitos elementos de produção que podem ser organizados para criar uma resposta desejada do telespectador: melodrama, caráter das personagens, elencos, diálogos, locações, cenários, propriedades, música, figurino, maquiagem, passos no cenário, planos de câmera, horário e periodicidade, edição e assim por diante (2004, p. 45-46).

O que é necessário ser considerado é que o formato contribui para a compreensão do gênero e que um não está dissociado do outro. A televisão brasileira apresenta um grau acentuado de experimentação dos formatos televisivos que, frequentemente, coloca em prática a criatividade de seus autores, produtores e diretores. Atualmente os formatos utilizados no Brasil abarcam séries, seriados, novelas, minisséries, microsséries e unitários. A velocidade com que formatos são reinventados na televisão brasileira em geral é maior do que em outros suportes, como o livro e o cinema. É dessa forma que nos últimos anos tem se observado, por exemplo, o surgimento de novos e híbridos modelos como a minissérie-seriada e o hiperseriado, que renovam a grade da programação. Tem sido visto também a forte influência da internet, especialmente das redes sociais, que facilitam a interação entre público e televisão e algumas vezes até mesmo definem os rumos de um produto televisual. É a vida misturando-se à ficção, acentuando ainda mais o caráter “ficcional” dos programas de TV no Brasil.

Como nosso objeto de pesquisa é uma minissérie tradicional, nos detemos na teorização desse formato. No entanto, seria impossível falar de televisão brasileira e mesmo de minissérie – já que essa última surgiu com o objetivo de ser uma “mini-novela”, ou seja, tem suas origens na telenovela, mas acabou tomando seus contornos específicos – sem falar do objeto mais *made in Brazil* dos meios de comunicação do país: a telenovela. Já quanto aos gêneros, o trabalho direciona-se à compreensão da obra *A Muralha* enquanto romance histórico e da minissérie homônima enquanto filme/minissérie painel.

2.2.1.1 O formato telenovela

A televisão, como já observado, se constitui em um mecanismo moderno de transmissão de histórias, das mais variadas formas e configurações. Apaixonado por imaginar, contar, ver ou ouvir essas histórias – ou realizar todas as quatro coisas juntas – o ser humano se transforma em um receptor ávido e voraz do que é contado – em ordem cronológica - pelos livros, pelo cinema e pela televisão. Como também já visto, a TV se destaca, no contexto brasileiro, pelo seu alcance e ligação cultural com o público, em especial pelo formato novela, que acaba se tornando um produto que ajuda a construir e consolidar a identidade nacional:

O papel central que a TV assume no sistema cultural brasileiro é indissociável de seu principal produto: a telenovela – formato que agrega o maior número de telespectadores e é o negócio mais rentável da TV brasileira atual, além de ser responsável pela nacionalização da produção televisiva veiculada no horário nobre (REIMÃO, 2004, p. 41).

Sempre se reinventando, o meio de comunicação apresenta ao longo do tempo diferentes formatações em sua programação, algumas delas configuradas de modo a acomodar de maneira interessante a produção de releituras literárias. O formato mais consagrado na programação da TV brasileira e que utiliza largamente a literatura como base de suas tramas é a telenovela. Produto audiovisual transmitido pela televisão em capítulos diários, de segunda a sábado, com duração em média de seis meses (150 a 180 capítulos) a telenovela, em geral, visa o mero entretenimento e através dela se tem não mais a imaginação do receptor a serviço da recriação do que é lido, mas sim uma imagem pronta, unida ao som. A novela brasileira, ao contrário do que se pensa, foi formatada nos moldes das novelas cubanas e não das conhecidas *soap operas*⁴ que tradicionalmente não tinham fim. Em 1997, por exemplo, a novela *Days of our lives* alcançou o capítulo oito mil, em mais de 30 anos no ar. Já a novela cubana possuía início, meio e fim, além de possuir cunho marcadamente folhetinesco, o que foi implantado também no Brasil:

A Gessy-Lever e a Colgate-Palmolive passaram a produzir novelas em Cuba e, posteriormente, para todo o continente americano. Isso vai atingir o Brasil em cheio, pois o país já era um “leitor” de folhetins desde os tempos

⁴ As novelas da TV norte-americanas passaram a ser chamadas de *soap operas* – ou óperas de sabão – por serem, inicialmente patrocinadas pela indústria do sabonete.

de Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar (literatura para o povo, com o povo) (ALENCAR, 2002, p. 17).

A primeira telenovela a ser transmitida no Brasil foi *Sua vida me pertence*, que foi ao ar em 21 de dezembro de 1951, na extinta TV Tupi. Em um contexto técnico ainda precário, o programa era transmitido nas terças e quintas-feiras e não diariamente, como ocorre hoje. Foi a partir daí que a novela passou a fazer parte dos lares brasileiros e sua presença na televisão foi sendo carregada de significação cultural, que acompanha a história do brasileiro. Aliás, mais do que acompanha: muitas vezes interfere, participa, constrói. Característica negativa para muitos teóricos, verdade é que não há como negar a importância da novela para o público brasileiro, tanto negativa, quanto positivamente: por um lado determina comportamentos, dita ideologias; por outro representa comportamentos e revela ideologias vigentes. Além disso, a novela é herdeira basicamente do melodrama, elemento central do romance, como explica Alencar

Em termos estruturais, sem dúvida, a telenovela funda-se sobre o melodrama, gênero dramático originário na França, no século XVIII, que sempre teve grande aceitação popular e abriu caminho para o desenvolvimento do drama romântico. (...) Humano, imaginoso e vivaz, cria intrigas e paixões com habilidade e requer uma completa identificação entre espectador e personagem (2002, p. 48-49).

O formato, no entanto, não deve ser confundido com o “dramalhão”, fonte geral de críticas e estigmatizado, em especial, pelas novelas mexicanas. Calza destaca a importância de se buscar a verdadeira etimologia da palavra, para compreender que “melo”, não está se referindo a algo meloso, açucarado, mas provém do grego *mélos*, que significa melodia e “daí, melodrama significar ópera teatral musicada, drama musical” (CALZA, *apud* ALENCAR, 2002, p. 49).

A novela alcança, no Brasil, o seu apogeu através da Rede Globo de Televisão e sua tradicional grade rígida de telenovelas. Porém, ao longo do tempo, a novela foi despindo-se das origens externas – cubana ou mesmo dos seriados americanos – e absorvendo outras – da literatura, de sua imigração, de suas diferenças regionais, de problemáticas sociais - tornando-se cada vez mais brasileira

(...) o caráter receptivo e tolerante do brasileiro a outras raças, o gosto por todo o tipo de novidade, exacerbaram o nosso inato antropofagismo cultural. As novelas se enriqueceram e se diversificaram com os temas das diversas emigrações e das diversas peculiaridades presentes nos regionalismos de um país-continente tão imenso (BALOGH, 2002, p.170).

Abrasileirada então, a telenovela transforma-se no carro-chefe da programação televisiva. A cada horário se resguardam características próprias: a “novela das seis” - geralmente mais leve, com enredos e temáticas mais amenas; a “novela das sete”, geralmente com traços marcados de humor; e a antiga e magistral “novela das oito” - hoje “novela das nove” - se mantém como a produção com maior alcance mercadológico. Como já visto anteriormente, existe uma lista de características e peculiaridades a serem debatidas sobre a telenovela, inclusive para compreender de que maneira esse produto midiático televisivo foi se transformando ao longo da história da TV no país. Além disso, seria impossível falar de televisão brasileira, sem dedicar um item à novela. A TV apresenta ainda outros formatos interessantes, como as séries e seriados (produtos herdeiros basicamente da safra de “enlatados” americanos, são transmitidos em um capítulo semanal, com personagens fixos e determinado por um gênero rigidamente marcado: aventura, policial, etc.); o unitário (sai do padrão serializado, pois como o próprio nome indica é transmitido uma única vez). No Brasil ficou mais conhecido como “casos especiais” ou simplesmente “especial”); e por fim, o formato de nosso principal interesse e que nos dedicaremos no item posterior: a minissérie.

2.2.1.2 O formato minissérie

Quando falamos em minissérie – o outro formato que, juntamente com a novela, mais se utiliza de livros como fonte de suas produções -, encontramos também um produto audiovisual pronto, porém com duração bem mais curta, que fica em torno hoje de 30 a 50 capítulos. Esse número variou muito ao longo do tempo. A primeira minissérie a ir ao ar foi *Lampião e Maria Bonita*, na Rede Globo em 1982, com apenas oito capítulos. Durante a década de 80, em geral as tramas não ultrapassavam os 20 capítulos, sendo que esse número só aumentou a partir da década de 90, quando a minissérie adquiriu *status* de superprodução. Alguns estudiosos vêem a minissérie como uma forma de quebrar a mesmice da programação televisiva e se a novela alavancou a dramaturgia brasileira, tornando-a a “Hollywood brasileira”, como cunhou Alencar, atualmente a minissérie contribui

muito para a permanência desse *status*: ela é feita através de grandes produções, com capítulos mais caros do que os de novelas e talvez por isso seja considerada como “a elite da programação televisiva”.

Sandra Reimão, em pesquisa entre os anos de 1986 a 2000, destaca a presença de 26 adaptações literárias somente no formato minissérie, para a televisão brasileira. Já entre os anos de 1982 a 2006, foram produzidas 75 minisséries na televisão brasileira, sendo 60 pela Rede Globo de televisão e 15 pela extinta TV Manchete. Das 75 produções, 30 tiveram como fonte obras literárias, sendo o romance, em especial de autores consagrados, o gênero de preferência dos roteiristas e diretores televisivos. Segundo Balogh, a minissérie se configura em um produto “mais completo do ponto de vista estrutural e o mais denso do ponto de vista dramático” (2002, p. 96).

Transmitidas inicialmente no horário das 22 horas, hoje as minisséries avançam ainda mais no horário, mantendo assim seu caráter de público diferenciado, mais seletivo, e sem preocupações tão rígidas com a audiência. Aliás, essa última questão, é uma das características mais diferenciadoras entre minissérie e novela. A novela, desde seus primórdios, foi concebida como “obra aberta”, mantendo-se assim vulnerável à recepção do público. Personagens ganham novos contornos, acontecimentos são inventados, finais são modificados de acordo com a aceitação ou rejeição do telespectador. Já a minissérie é uma narrativa fechada: antes de ir ao ar, suas gravações já foram finalizadas, assim, a trama não irá depender da menor ou maior audiência para diminuir ou aumentar a sua duração e a importância ou permanência das personagens. Além disso, essa estrutura também distancia um pouco a minissérie do ideal de reprodutibilidade técnica dominante nos meios de comunicação de massa:

Por ser um formato muito mais fechado em termos estruturais, mais coeso, é certamente aquele que mais se aproxima dos ideais tradicionais de artisticidade assentados na profunda unidade estrutural do texto, na coesão interna e na pluralidade de leituras que abarcam os textos regidos pela primazia da função poética da linguagem (BALOGH, 2002, p. 129).

Como mencionado, as minisséries brasileiras, na verdade se caracterizaram por destoar de sua nomenclatura: o formato é bem mais extenso do que se proporia a produzir em uma “pequena série”. Isso se deve, em especial, pelo esmero com que se dedicam os profissionais na produção do programa: aos poucos a minissérie

alcançou um padrão comparado ao *hollywoodiano*. Mas, como a busca pela audiência é constante e a adaptação pode ser vista como forma de ressignificação de uma narrativa, a roda da “telenovidade” nunca para. É assim que, de cinco anos para cá, a TV, especialmente a Rede Globo, tem apresentado novas hibridações no formato minissérie, o que tem sido chamado de “minissérie-seriada”, que representa uma narrativa que gira em torno de oito a doze capítulos (*Maysa, Na forma da Lei*); ou uma repaginação dos seriados, chamado de “hiperseriado”, que apresenta uma supernarrativa, ou seja, uma narrativa que prolonga o seriado por mais de uma temporada (*Aline, Força Tarefa*).

2.2.1.3 Gênero na obra: o Romance Histórico

O romance histórico teve suas primeiras expressões nos séculos XVII e XVIII, porém, é somente no início do século XIX, que o estilo literário se consolida (LUKÁCS, 1966). Seu grande fundador, Walter Scott, coloca em exposição em seus romances um passado histórico capaz de representar uma “pré-história do presente”, em que se mesclam personagens ficcionais e históricas, em uma construção em que se desvelavam condutas, costumes, enfim, a cultura de um determinado povo e época. O pano de fundo se baseia em algum fato ou período histórico, em geral, relevante. O estilo do romance histórico, no entanto, não surgiu em determinado momento, sem suas razões. Lukács, mesmo considerando que existiram alguns precursores do gênero em séculos anteriores, faz questão de demarcar o momento histórico em que ele se realiza. Afinal, é no início do século XIX que através de concepções hegelianas, o contexto social e econômico europeu passa a propiciar o gênero. A decadência sem volta da Idade Média e seus costumes arcaicos e a ascensão burguesa com seus ideais iluministas; o advento do capitalismo e, sobretudo, a formação do Estado enquanto organização moderna da sociedade são características que impulsionaram um esclarecimento do passado histórico e de sua importância para uma consciência e espírito de nação:

Lukács constata, na virada do século XVIII para o XIX, a emergência do que chama “sentido histórico”: “criam-se assim as possibilidades concretas para que os indivíduos percebam sua própria existência como algo condicionado historicamente, para que percebam que a história é algo que intervém profundamente em sua vida cotidiana, em seus interesses imediatos” (p.

22). Ao mesmo tempo, verifica que essa experiência, bem como a adoção dos ideais revolucionários, não se limita a um grupo, tornando-se, pelo contrário, um sentimento coletivo, espalhado entre um grande contingente de pessoas (...) (ZILBERMAN, 2003, p. 116).

O cenário de guerras vivido na época, como a Revolução Francesa, por exemplo, também justificaram a busca pela construção de um sentimento de nação e o advento da História como um fenômeno de massas. E esse sentimento nacional, essa tentativa de se consolidar a concepção de *quem* afinal era cada povo – alemão, britânico, francês -, exigiu que se conhecessem suas raízes, propiciando assim uma releitura do passado histórico. Para Lukács, inclusive, essa era uma das características centrais do romance histórico: o distanciamento entre a época do autor, da época narrada, ou seja, “a ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído” (ESTEVES e MILTON, 2009, p. 88).

Além das características já mencionadas – mescla de personagens fictícios e históricos, época narrada anterior ao do autor e reprodução dos costumes de um povo em determinada época -, a teoria lukacsiana ainda apresenta como especificidades típicas do romance histórico a narrativa de grandes painéis históricos, traçados em uma temporalidade de ordem cronológica; a presença de personagens históricos, participantes dos acontecimentos ou somente citados, não configuram o centro da narrativa; dados históricos recorrentes ao longo da obra; e ainda o narrador, em geral, é apresentado em terceira pessoa, transmitindo a ideia de distanciamento, assim como ocorre na escrita da história oficial (LUKÁCS *apud* BAUMGARTEN, 2000, p. 170). Por fim, Lukács ainda discorre em sua teoria sobre o que ele chama de “herói medíocre”, que seria o personagem que encarna determinadas características que propiciam o desenvolvimento e o desfecho do romance histórico.

No Brasil, o romance histórico tem suas expressões no século XIX, coincidindo também com um processo de formação do sentimento nacional, mas sendo abafado - e até mesmo confundido - em muitos momentos por outros estilos, como o indianismo, o romance urbano e o romance regionalista. O número de autores que se aventuraram no estilo não é muito expressivo e José de Alencar certamente foi o escritor que mais se dedicou à construção de uma prosa que correspondesse ao romance histórico. Mas é por não ter se configurado com bases sólidas no Brasil, que o estilo mostra ressonâncias em diferentes épocas, como

ocorre com a obra analisada neste trabalho: o romance *A Muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz, escrito na década de 1950.

O romance *A Muralha* traz em sua narrativa os principais aspectos do estilo do romance histórico ao molde Lukacsiano. Primeiramente, constata-se que a obra foi escrita como proposta de resgate de um passado histórico de uma determinada comunidade, no caso o povo paulista, e que está distante do presente da autora. Existe, no enredo, uma preocupação em apresentar os fatos históricos com fidelidade sem, no entanto, se perder a capacidade de romantizar a história, o que a partir disso permite que se crie sobre a realidade histórica. Para isso, são colocados no palco da narrativa tanto os personagens reais, quanto os fictícios, mas tendo as figuras históricas, assim como defende Lukács, um lugar secundário no contexto descrito.

Queiroz ainda mostra atenção em transmitir costumes da época, desde vestimentas, alimentos e arquitetura local, até comportamentos e moralidades que delineavam a cultura da sociedade da época. Descreve com realismo as passagens sangrentas das batalhas da Guerra dos Emboabas, destacando aspectos políticos e econômicos que configuravam o painel histórico do sudeste brasileiro no início do século XVIII. Desenvolve o romance com uma temporalidade linear, sem cortes ou rupturas no tempo e afinal, apresenta um herói medíocre aos moldes de Ivanhoé, de Walter Scott: um herói de características medianas, que não se mostra decisivo para o desenrolar da trama, mas que no fim da história se constitui como a figura apropriada para solucionar as tensões narradas e promover o nascimento de um novo povo, que carrega em si a combinação de seus antepassados.

2.2.1.4 O gênero na minissérie: Filme/novela-painel

A minissérie brasileira - como já explicitado anteriormente - é o produto televisual em que basicamente “as adaptações literárias são sua principal fonte. O regionalismo, um dos ingredientes para o sucesso; as reconstituições primorosas, a dose de requinte” (ALENCAR, 2002, p. 67). Com vocação para temáticas densas, marcos históricos ganham destaque na busca por contar mais que uma boa história e arrebatador o telespectador. Na própria contracapa do DVD da minissérie *A Muralha*,

por exemplo, chama a atenção o apelo à descrição do produto ficcional, como “um épico vigoroso sobre o nascimento de uma nação, com toda a paixão, fulgor e sangue sobre os quais nunca nos falaram na escola”. A partir dessa apresentação, é possível observar que a produção utiliza um marco histórico como forma de transmitir veracidade à trama, “fisgando” a curiosidade do telespectador sobre um novo olhar a uma história que também é sua (o que promove automaticamente também, a identificação do telespectador com a temática).

A minissérie, portanto, se propõe a contar a história da fundação do Brasil, através da cidade de São Paulo, formatando assim um verdadeiro painel de um período histórico brasileiro, o que caracteriza a chamada minissérie-painel:

Outro veio que tem sido explorado pelas minisséries brasileiras é a cobertura de determinados períodos históricos com grande competência em termos do uso da linguagem, da escolha dos recursos técnicos expressivos adequados. Essas minisséries, além das tramas românticas de praxe, iniludíveis, terminam por ser painéis de uma época, pinturas murais em movimento (BALOGH, 2002, p. 134).

A minissérie-painel acaba construindo uma espécie de revisão de momentos da história do país através do ficcional, mostrando novos ângulos sobre aquilo que historicamente já foi dito ou mesmo sobre vieses não revelados. Em geral, se realiza uma pesquisa aprofundada sobre o momento histórico retratado, mesmo que a produção seja baseada em um romance pré-existente. O esmero também marca o trabalho de reconstrução visual da época, através de cidades cenográficas e caracterizações dos atores, contribuindo na busca pela verossimilhança da memória histórica.

A minissérie *A Muralha*, inspirada no romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz (que foi homenagem aos 400 anos da cidade de São Paulo), foi escrita por Maria Adelaide Amaral, e fez parte de uma grande comemoração em homenagem aos 500 anos do Brasil, o projeto *Brasil 500 Anos*. Transmitida pela Rede Globo de Televisão, entre os dias 04 de janeiro de 2000 e 28 de março do mesmo ano, em 49 capítulos, o programa atingiu altos índices de audiência, foi uma das minisséries mais longas da história da televisão brasileira e foi vencedora do Grande Prêmio da Crítica de TV da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), na categoria minissérie e na categoria de melhor ator (para Tarcísio Meira, intérprete de Dom Jerônimo), em 2001. A minissérie, além do sucesso no Brasil, também conquistou o

público de países como Chile, Costa Rica, Guatemala, Letônia, Moçambique, Nicarágua, Paraguai, Peru, Portugal, República Dominicana e Venezuela.

A obra de Dinah já havia sido adaptada à TV em três ocasiões, no formato novela: a primeira, em 1958, pela TV Tupi; a segunda em 1963, pela TV Cultura; e a última pela TV Excelsior, em 1968. Há ainda em sites da internet a indicação de uma versão anterior, da TV Record, em 1954, ano da primeira edição do livro e da comemoração do IV Centenário de São Paulo. Porém, como as informações são desconstruídas, mantém-se a ideia de três adaptações em telenovela. A minissérie escolhida para a comemoração dos 500 anos de descobrimento do Brasil é, portanto, um *remake* (uma regravação de um produto cinematográfico ou televisivo que já havia sido produzido) fator que, segundo Stam, distancia o foco da fidelidade na nova adaptação, já que “a existência de tantas adaptações anteriores alivia a pressão pela ‘fidelidade’, ao mesmo tempo em que estimula a necessidade de inovação” (2006, p. 43). Além disso, a versão contemporânea expressou, como nenhuma das outras adaptações, o caráter *Hollywoodiano* assumido pelo formato minissérie no país, como defendido por Alencar, já que as décadas de 50 e 60 não ofereciam a alta tecnologia disponibilizada nos dias de hoje. Segundo o site de memórias da Rede Globo de Televisão,

Com uma equipe de 200 pessoas, a produção da minissérie contou com auxílio especializado de alguns caciques e pajés de tribos brasileiras, sobretudo para a feitura de inúmeros objetos cênicos, desde adereços utilizados pelos índios até suas ocas. Para a construção das ocas, foi necessário recriar a tradicional Taipa de Pilão, onde o barro era socado para formar as estruturas das paredes. Ao todo, foram feitas 14 mil telhas englobando todas as construções da minissérie. A Vila de São Paulo ocupou uma área de 10.000 m², construída próximo ao Projac. O maior e mais trabalhoso de todos os cenários, entretanto, foi o de Lagoa Serena, construído numa fazenda em Cachoeira de Macacu (RJ). A área de 10.000 m² abrigou o depósito de munições, a senzala e a casa principal, com 320m² ⁵

A construção grandiosa e esmerada dos cenários, o detalhismo na reprodução de elementos culturais indígenas, o cuidado na construção visual dos personagens - que contaram com mais de duas mil peças de figurino - foram subsídios essenciais para a recriação de um passado histórico com requintes de superprodução. Além disso, também demonstram grande preocupação em retratar com fidelidade a época narrada. Aqui, inclusive, a fidelidade aparece não com sua

⁵ Informações disponíveis em www.memoriaglobo.globo.com

sempre discutida carga negativa, que impede a criatividade, a inovação e a intertextualidade em uma adaptação. Trata-se da fidelidade com a verossimilhança da história, uma preocupação quando se trabalha com um romance histórico, seja no suporte livro, seja no suporte televisão. Como já dito anteriormente, o Brasil é notável na arte de produzir o ficcional, em que a ficção vem à tona sem deixar de lado a característica de tentar parecer real, verdadeiro. Nesse sentido, além da preocupação com a imagem verossímil a ser transmitida, os atores da trama também participaram de *workshops* e palestras sobre o período histórico relatado na minissérie.

Como já mencionado, a minissérie *A Muralha* foi transmitida pela Globo, no ano de 2000. Pensada primeiramente como parte de um conjunto de cinco minisséries especiais em comemoração ao V Centenário do Brasil, o cancelamento das outras quatro programações fez com que a autora precisasse adequar a narrativa à nova proposta, aumentando o número de capítulos da história, que se transformou em uma grande narrativa (para os moldes da TV brasileira) de 49 capítulos. Neste trabalho, porém, será utilizada como base para a análise comparativa a versão da minissérie em formato de DVD, que foi lançada dois anos após a transmissão televisiva, em 2002. Isso faz com que se tenha nas mãos não só uma versão editada da minissérie exibida na TV, mas também um farto material de *making of* das cenas, além de entrevistas com autores, diretores e produtores e curiosidades sobre a produção. O DVD, como dito, não contém os 49 capítulos, mas é uma versão editada, em que constam os capítulos principais da trama, totalizando 13 horas e 30 minutos de vídeo. Dividido em quatro DVDs, cada um deles apresenta um conjunto de capítulos.

Esse formato proporciona uma relação diferenciada entre “telespectador” e material audiovisual, pois possui recursos para interatividade: é possível controlar o que é assistido, pode-se avançar, pular capítulos, assistir a uma mesma cena mais de uma vez, já que cada DVD apresenta itens numerados e cada um desses itens é dividido em capítulos. A fruição do que é assistido ocorre de maneira outra, o telespectador possui maior liberdade de escolha diante do objeto. Mas, mesmo contada de outra maneira mais uma vez, a história continua a ser ela mesma. As modificações e adequações – que serão trabalhadas na posterior análise - que transformam alguns aspectos da narrativa, não dificultam a identificação de *A*

Muralha em todas as versões, antes a enriquece e amplia, proporcionando novas releituras do mesmo, lançando novos olhares sobre o igual.

3 A MURALHA: DO LIVRO À TELEVISÃO

“Nosso mundo é assustador para quem vem da Europa. Tudo é grandioso, a fauna, a flora, o perigo, o belo, o bem e o mal.”⁶

3.1 A Autora

Um pouco desconhecida no sul do país, Dinah Silveira de Queiroz, foi responsável por uma carreira intensa na área da literatura. Nascida em nove de novembro de 1911, em São Paulo, a escritora teve como base uma família com forte expressividade nas letras brasileiras: Valdomiro Silveira, um dos fundadores da literatura regional; Miroel Silveira, contista e teatrólogo; Agenor Silveira, poeta e filólogo; Helena Silveira, contista, cronista e romancista; Isa Silveira Leal, novelista; Cid Silveira, poeta; entre outros. Órfã de mãe ainda quando criança, Dinah passa a morar com a avó, mas é através das constantes visitas do pai, Alarico Silveira, que ela tem contato com a literatura, em especial de H. G. Wells. Demonstrava interesse pelo realismo mágico, o que mais tarde viria a influenciar algumas de suas obras. Quem também colaborou no apoio à sua vocação foi o primeiro marido, Narcélio de Queiróz, advogado e estudioso de Montaigne, com quem se casou aos 19 anos e enviuvou em 1961. No ano seguinte casa-se com Dário Moreira de Castro Alves, diplomata, ao qual passaria a acompanhar pela Europa.

Seu primeiro trabalho foi *Pecado*, seguido de *A Sereia Verde*. Em 1939 lança seu primeiro grande sucesso *Floradas na Serra*, o qual apresenta algumas passagens de inspiração na própria vida da autora, como a morte da mãe. Pela obra, recebeu o Prêmio Antônio de Alcântara Machado (1940), da Academia Paulista de Letras. Além disso, o romance também foi adaptado para o cinema brasileiro em 1955. Em 1941 lançou novamente o título *A Sereia Verde*, desta vez uma coletânea de contos. Em 1949, volta ao romance, através da publicação de *Margarida La Rocque*. Enfim, em 1954, após ser convidada a escrever sobre a fundação da cidade de São Paulo, em homenagem às comemorações pelo IV centenário da capital paulista, tem a obra publicada sob o título *A Muralha*. O

⁶ Minissérie *A Muralha*, 2002.

romance, inicialmente lançado na prestigiada revista *O Cruzeiro*, seria utilizado em duas adaptações televisivas na década seguinte, uma na TV Tupi e a outra na TV Excelsior. Ainda na década de 50, é gratificada com dois prêmios: o Prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras (1950) e o Prêmio Machado de Assis, pela Academia Brasileira de Letras (1954), esse último pelo conjunto de sua obra. Em 56, passeia pelo teatro, ao escrever a peça bíblica *O Oitavo Dia*.

Em 1960, a escritora paulista incursiona no realismo fantástico e na ficção científica, gêneros que já lhe impressionavam quando criança. Em 1960, publica a coletânea de contos *Eles Herdaram a Terra* e em 1969, *Comba Malina*. Recebeu, em 1962, o título de Adido Cultural da Embaixada do Brasil em Madri. Em seguida passou a residir com o marido na capital da Rússia, Moscou, onde permaneceu por dois anos. Foi autora de diversas crônicas, reunidas nas obras *Café da Manhã* (1969) e *Quadrante I e Quadrante II*. Uma década depois de escrever sobre a fundação da cidade de São Paulo é autora do romance histórico *Os Invasores*, também em homenagem ao IV Centenário, desta vez, da capital carioca. Passando a residir em Roma, Itália, ainda em 64, continua sua produção no gênero crônica, mas publica também uma biografia da Princesa Isabel, sob o título *A princesa dos escravos*, e *Verão dos Infiéis*, em 1965, que lhe rende o Prêmio de Ficção Prefeitura do Distrito Federal, em 1969. Em 1974, lança o primeiro volume de *Memorial de Cristo*, intitulado *Eu Venho*, o qual teve sua continuidade no segundo volume, *Eu, Jesus*. Seu último trabalho *Guida, Caríssima Guida* foi escrito no ano de 1981, em Portugal.

Após tantas produções literárias e prêmios recebidos no Brasil e no exterior, o reconhecimento soberano da autora veio dois anos antes de sua morte, ocorrida em 27 de novembro de 1982: a eleição para a cadeira sete da Academia Brasileira de Letras (ABL), em 10 de julho de 1980. Dinah Silveira de Queiroz foi a segunda mulher a se tornar membro da mais importante instância literária do país. Em janeiro de 2012, no Rio de Janeiro, a escritora recebeu a homenagem “*Dinah, Caríssima Dinah*” (como mostra o cartaz em Figura 1), exposição sobre vida e obra da romancista, contista e cronista, uma parceria entre ABL e Sala de Cultura Leila Diniz. O evento foi realizado em comemoração ao centenário do nascimento da Acadêmica, que completaria 100 anos em nove de novembro de 2011.

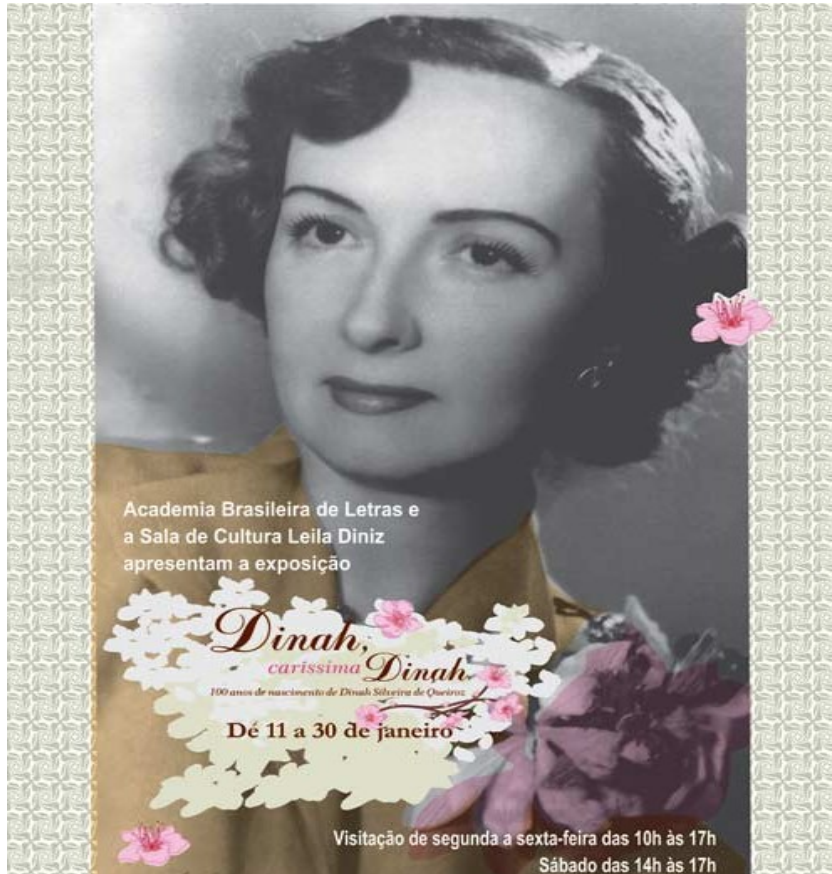


Figura 1:

Dinah Silveira de Queiroz em cartaz da exposição *Dinah caríssima Dinah* em homenagem aos 100 anos de nascimento da autora.

3.2 O enredo

A obra “A Muralha” trata-se de um romance narrado em terceira pessoa conta a história de lutas, conquistas e massacres do povo paulista, durante o final do século XVII. A narrativa segue uma ordem temporal cronológica e é dividida em três capítulos: “Descoberta da Terra”, “A Madama do Anjo” e “Canção de Margarida”. A ação se passa nos espaços compreendidos pela Fazenda Lagoa Serena, localizada na então Vila de São Paulo do Campo de Piratininga; e pelo Sertão, inseridas aí as regiões a serem desbravadas pelos paulistas, nas capitânicas de São Paulo, Bahia e Minas Gerais.

Uma luta sangrenta e o aspecto de uma “terra de ninguém”, em que aquele que chegasse primeiro construía sua própria lei de privilégios, se constituem no contexto para a história de Cristina e Tiago e da saga trágica da família de Dom Braz

Olinto. Cristina, prima distante de Tiago, filho de Dom Braz, é prometida em casamento ao jovem rapaz. Vinda de Portugal, ela desembarca no Porto de São Vicente cheia de sonhos, moldada por sua educação do Reino e com a esperança romântica de encontrar um noivo apaixonado no “Novo Mundo”. Ao chegar, a personagem se depara com a realidade de uma terra ainda primitiva. Tanto a terra, quanto sua gente, são descritas em detalhes na obra e de maneira bastante romanceada, como na passagem abaixo:

Muito tempo depois ela se lembraria da primeira visão que tivera da Lagoa Serena. A lagoa, rente à pequena aldeia de casas e de compartimentos da Fazenda; e, descendo a encosta, os bois carregando um carro transbordando de lenha. Os edifícios – muitos – a casa alta, de taipa, com uma varanda, e mandando ao ar um fumaceiro alegre; o moinho, as casas menores, o paiol, o muro a cercar a ilha edificada no mar de vegetação, e, diante do muro, no chão limpo, uma fila estranha, toda composta de mulheres. Ao centro, a cabeça altiva e branca de Mãe Cândida, batida de luz, os cabelos soprados pelo vento da tarde. E ao lado, as filhas, a nora, todas com ar cerimonioso e ao mesmo tempo simples de disciplina (QUEIROZ 1971, p. 44).

É nesse cenário que se desenrola a história das personagens da família, com destaque para as mulheres, que lutam muitas vezes sozinhas por sua sobrevivência, já que os homens passam longos meses no Sertão. Mãe Cândida, a matriarca, é firme e equilibrada; Basília, a filha mais velha, é “solteirona”, quieta e trabalhadora; Margarida, esposa de Leonel - filho mais velho de Mãe Cândida e Dom Braz - é amável e delicada; e Rosália, a “caçula” entre os irmãos, é irrequieta e teimosa. É a essas mulheres que irá se juntar Cristina, a protagonista obstinada e corajosa.

Já entre os principais personagens masculinos estão Tiago, o já citado herói; Dom Braz Olinto, o destemido patriarca, que luta com bravura e lidera as Bandeiras paulistas; e Leonel, o filho mais velho, que apresenta as características de sucessor do pai. Por fim, há ainda a emblemática Isabel, sobrinha de Dom Braz, que ao se tornar órfã de pai e mãe, é criada como filha por seu tio e Mãe Cândida. Isabel, apesar de mulher, acompanha os homens nas viagens do Sertão, e é considerada por Dom Braz como o melhor de seus “homens”. A estima da família, no entanto, não impede que Isabel explicita sua personalidade perturbada e agressiva, quase como se fosse um animal, e se torne uma das responsáveis pela sucessão de desgraças que se abatem à Lagoa Serena.

Entre essas personagens fictícias, figuram alguns personagens reais da história brasileira, como coadjuvantes na narrativa: El-Rei, o Rei de Portugal, que é

apenas citado ao longo da obra; Manoel Nunes Viana, líder dos emboabas, e nomeado Governador de Minas Gerais, em ato duvidoso e não reconhecido pela Coroa, fato que ajuda a eclodir a Guerra dos Emboabas; Manuel Borba Gato, famoso Bandeirante, que morreu como Juiz Ordinário da Vila de Sabará; Bento do Amaral Coutinho, também personagem real, mas que é incorporado à ficção do romance.

A história, após a chegada de Cristina à Lagoa Serena, se desenrola com o casamento entre a “mocinha” e Tiago. O casamento, no entanto, ao contrário do que esperava Cristina é envolto em tristeza e mistério da parte de Tiago. O segredo é desmascarado no meio da trama: Isabel, apaixonada por Tiago, o seduz e engravida do herói. Leonel, acreditando que Apingorá, um índio pertencente às Bandeiras de Dom Braz, tenha sido o responsável pela desonra de Isabel, mata o índio em meio a sua tribo. Enquanto os homens estão no Sertão, a tribo se revolta e ataca a Lagoa Serena, devastando-a. As mulheres se defendem bravamente, com ajuda dos escravos.

Enquanto isso, os homens, no Sertão, lutam contra os emboabas no Morro Negro e vencem. Porém, Bento Coutinho, sabendo da derrota de seus homens, reúne mil soldados e os espera no caminho de volta. Os Bandeirantes se rendem, por estarem em grande desvantagem, mas Bento Coutinho ataca assim mesmo, causando a morte dos Bandeirantes liderados por Dom Braz, uma tragédia que se abate sobre a Vila de São Paulo como uma terrível tragédia, transformando para sempre seus habitantes e em especial o destino das mulheres da Lagoa Serena.

A obra apresenta essa complexa trama de personagens que ocupam diferentes lugares em uma hierarquia bastante marcada. Logo no início da história, ao desembarcar no Brasil, a visão romantizada de Cristina já é confrontada pela observação egocêntrica do Capitão-Mor do navio, moldada em acordo com o ponto de vista do pensamento hegemônico europeu. A história é protagonizada pelo homem branco, tanto o recém-chegado da Europa, como Cristina, quanto o que aqui já possuía alguma história, como Dom Braz e sua família. Mesmo que esse último seja tratado como diferente por Cristina e pelo europeu, por ter agregado à sua identidade traços da cultura local, ele continua em um posto acima, por exemplo, do indígena, considerado naturalmente inferior na narrativa. Além disso, o fato de ter assimilado algumas características locais é revelada como uma consequência das dificuldades impostas pelo meio: uma terra a ser desbravada à custa de luta e

violência, o que ao fim do livro, acaba por enfraquecer a visão do Capitão-Mor – de que os bandeirantes são fanfarrões briguentos – e constituir a imagem de homem bravo e valente. O enredo da minissérie, como será observado nos itens seguintes da análise, apresenta novas tramas e núcleos temáticos que, além de gerarem alterações e criação de novos personagens e de modificarem o tempo retratado, também acentuam o caráter melodramático da minissérie.

3.3 Entre-Muralhas: reescrevendo palavras através da imagem

Para passar das 414 páginas do livro para os 49 capítulos de minissérie, a história de *A Muralha* sofreu várias alterações e alguns fatores na articulação da minissérie mudaram os rumos de sua produção. Em entrevista disponível no site de acervos da Rede Globo, Maria Adelaide Amaral, autora da minissérie, relata que ao sentarem-se para reunião os prováveis cinco autores para as respectivas cinco produções, cada um deles escolheu rapidamente o “seu século” a ser trabalhado, restando-lhe o século XVI. Questionada sobre o que faria, ela imediatamente mencionou São Paulo – segundo ela um verdadeiro “chute” -. “E o que seria São Paulo no século XVI?”, foi questionada novamente. Sem pestanejar a autora respondeu: “*A Muralha*”.

A proposta foi aceita, porém as outras minisséries foram suspensas e optou-se por aumentar a trama, o que ampliou a responsabilidade de se realizar uma grande produção. Outro porém, que trouxe mudanças significativas na adaptação da narrativa ao meio televisivo, foi o fato de que, ao ter a obra em mãos, Maria Adelaide descobriu que o romance não se passava no século XVI e sim em finais do século XVII e início do XVIII. Maria Adelaide conta na entrevista o que pensou:

Vou fazer retroagir a ação histórica e vou colocar essa história em 1599, não na época da Guerra dos Emboabas, mas eu vou falar não só exatamente sobre a trama romântica, mas eu vou usar os avós desses personagens, os primeiros, os pioneiros bandeirantes. Aquele pessoal que não saía pra descobrir nem ouro nem pedra, aquele pessoal que saía pra pegar índio mesmo. Os primeiros habitantes, os primeiros brancos da terra, São Paulo.⁷

Como se verá adiante, essa última circunstância foi decisiva na criação de novos personagens, de novas tramas e especialmente de novas temáticas históricas

⁷ Depoimento retirado de entrevista com Maria Adelaide Amaral, disponível em www.memoriaglobo.globo.com

que não foram abordadas na obra original. Vale sempre lembrar que a análise dessas mudanças será feita de maneira comparativa entre obra e minissérie, mas que mais importante que uma simples identificação do que foi modificado, permutado, alterado, é tentar observar de que maneira esses elementos, dispostos de maneira diferenciada na adaptação, transformaram a percepção e fruição da narrativa. Que novos significados são postos em jogo em determinada alteração? Que novos aspectos são trabalhados? O que muda ao se omitir um determinado aspecto da trama? Tais questionamentos contribuem para que a análise não permaneça apenas na busca por diferenciações, mas que se permita adentrar no terreno da reflexão.

Compreendendo que cada teoria - exposta na primeira parte do trabalho - relacionada à teoria da adaptação se mostra importante na análise, mas diante da necessidade de se definir um escopo na pesquisa, o trabalho seguirá os aspectos considerados por Stam como essenciais em uma apreciação teórica de um material adaptado. Stam (2006) destaca em seu artigo "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade":

(...) gostaria de fazer algumas propostas modestas para lidar com a narrativa, aspectos temáticos e estilísticos das adaptações cinematográficas, algo menos grandioso que uma teoria, porém mais do que uma metodologia. Aqui eu não estarei mais tratando do *status* teórico da adaptação, mas sim posicionando um modelo prático/analítico para tratar adaptação das propriamente ditas (2006, p. 35)

A opção por esse "modelo" proposto por Stam se deve ao fato de que ele traz em sua base teórica o dialogismo de Bakhtin retrabalhado por Kristeva na questão da intertextualidade e por Genette em sua sugestão de transtextualidade, vieses considerados importantes para o desenvolvimento de uma teoria aproximativa entre literatura e outras artes e mídias. Stam, portanto, renova a teoria da adaptação, oferecendo uma proposta abrangente e prática de análise. Porém, ao posicionar essa proposta enquanto "modelo" e não "teoria", o autor revela a constante dificuldade de se convencionar uma teoria fechada, engessada sobre a área, expondo o caráter de constante atualização dos estudos adaptativos.

O modelo de análise de Stam, como já descrito no capítulo dois, gira em torno basicamente de quatro eixos: autoria, modificações e permutas da história, personagens e contexto. A partir de cada um desses eixos é possível desenvolver a análise de aspectos já abordados por Kristeva como intertextualidade, além das

categorias arroladas por Genette, com destaque à paratextualidade e à hipertextualidade. Ainda serão observadas, através de um estudo comparativo, questões indissociáveis dos eixos abordados por Stam, referentes às temáticas desenvolvidas na adaptação, a temporalidade de cada objeto de análise e o espaço da narrativa.

3.3.1 Uma leitura transtextual: as muitas caras de *A Muralha*

O suporte audiovisual se apropria de elementos e obras literárias para criar seus produtos, mas por outro lado também a literatura pode se valer de produtos veiculados nos meios de comunicação em suas produções. Sandra Reimão, em “Livros e televisão: correlações” dedica um capítulo à adaptação que realiza o caminho inverso, ou seja, ao invés de a obra literária ser adaptada para o cinema ou televisão, é uma telenovela que é adaptada em forma de livro. O processo, denominado “novelização”, foi empregado pela primeira vez a partir da telenovela *A Deusa Vencida*, transmitida pela TV Excelsior e que foi transformada em livro entre os anos de 65 e 66 (Reimão diz não ter encontrado data exata da publicação durante a pesquisa a diversos acervos).

Duas décadas mais tarde, em 1985, a Rio Gráfica Ltda. lança, no Rio de Janeiro, uma coleção de 12 volumes intitulado *As Grandes Telenovelas*, que apresentava a adaptação em forma de texto de novelas de grande repercussão na grade de programação da Rede Globo. Já nos anos 2000, diversos roteiros de novelas e minisséries Globais foram publicados, como *A Invenção do Brasil*, *Presença de Anita*, além de álbuns ilustrados sobre temáticas desenvolvidas em produtos midiáticos, como *Um outro olhar: O Mundo Árabe e Islã Através da Novela O Clone*, material produzido a partir da telenovela *O Clone*, transmitida pela Globo entre 2001 e 2002.

Esses diferentes processos de transposição de narrativas para os diversos suportes colocam em foco como literatura e mídia podem seguidamente estar em diálogo, independente de que percurso que realizem e sempre em uma via de mão dupla, em que os dois objetos, quando em contato, se transformam. Veremos que a obra *A Muralha*, percorreu um caminho inverso de maneira peculiar, não a partir de um processo de novelização propriamente dito, mas a partir de algumas

modificações em seus paratextos, como a capa, por exemplo. Observemos três capas do livro e a capa do DVD da minissérie: a sua primeira edição, em 1954; uma edição de 1961; e por fim, e mais importante, a edição publicada em 2000, mesmo ano de veiculação da minissérie na Rede Globo. Dessa forma é possível perceber uma mudança entre as capas anteriores à minissérie Global e a que foi publicada no ano de transmissão da mesma, mudança essa provocada justamente pela difusão da narrativa televisiva.

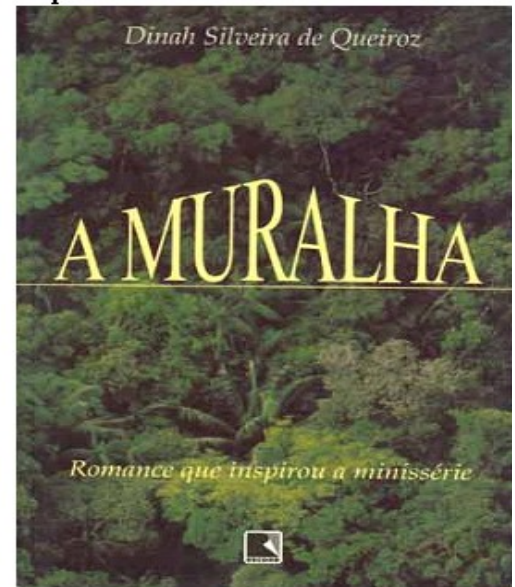
Nas capas de 1954 e 1961, assim como outras capas encontradas em acervos digitais como edições de 1969 e 1971, há semelhanças: em todas elas há uma figura feminina e pouco se tem de ilustrativo referente à Serra do Mar – a muralha de que trata a obra. Já na edição de 2000, os elementos representativos da Serra e especialmente o logotipo utilizado na abertura da minissérie são inseridos na capa, além de nela estar contida explícita referência ao programa televisivo, na frase “Romance que inspirou a minissérie”. Essa mudança na apresentação de um paratexto, que representa o primeiro contato do leitor com a obra – capa – mostra como é possível observar que a literatura não se desenvolve de maneira isolada, mas em correspondência às características culturais e tecnológicas de sua época.

Isso significa – e está demonstrado através das capas abaixo dispostas em Figura 2 – que assim como é correto dizer que o cinema e a televisão se valem da literatura para produzir suas ficções, a literatura não passa incólume de sua convivência com o avanço da cultura imagética: ao longo do tempo, o próprio fazer literário se modifica. Observa-se isso tanto nas inovações narrativas da contemporaneidade, como nas diferentes concepções de tempo e espaço, quanto como realizado na última edição de *A Muralha*.

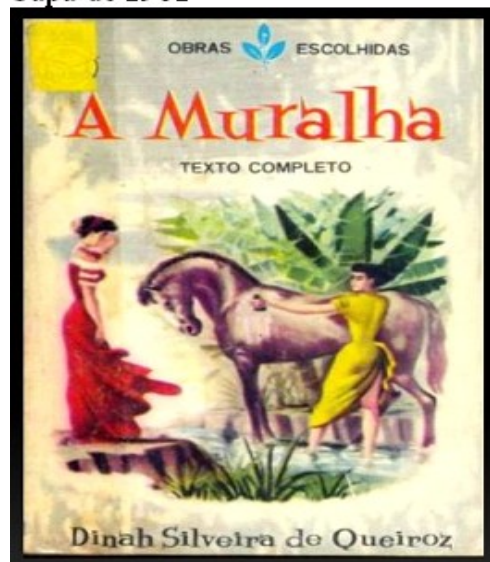
Capa de 1954



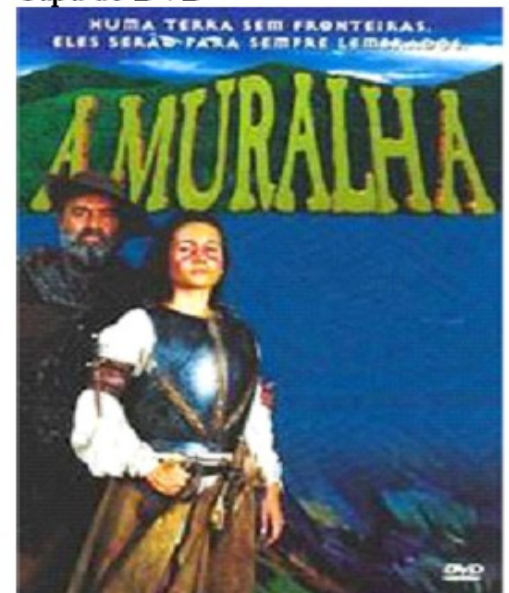
Capa de 2000



Capa de 1961



Capa do DVD

**Figura 2:**

Capas da obra *A Muralha*, respectivamente dos anos de 1954, 1961, 2000 e capa do DVD.

A aproximação do leitor à obra é feita por meio da identificação, no livro, de elementos que referenciem um produto audiovisual já conhecido, afinal nenhuma narrativa está desvinculada de sua capa, ela é o primeiro contato que se processa entre leitor/telespectador e livro/DVD. A história já começa a ser contada a partir de sua face externa. No caso de *A Muralha*, a referência no livro à sua adaptação para TV se torna uma estratégia comercial

para atrair o leitor e ao mesmo tempo um exemplo de intertextualidade entre o texto livro e o texto minissérie. Desta forma, Averbuck já na década de 80, destacava:

Ainda que mascarada, a literatura (no seu sentido mais amplo), uma das modalidades que funciona como resposta à necessidade universal de ficção, ressurgiu, hoje, transformada e enriquecida, devolvida, frequentemente, em novas formas. No gesto que move o ficcionista, o cineasta, o desenhista de quadrinhos, ou o roteirista de televisão, define-se de um lado o milenar gesto de narrar, testemunhar; do outro, sua esperança de contentar a inesgotável sede de fantasia, sonho e imaginação de seu leitor/espectador. Na realização deste ato avulta a marca transformadora dos novos modos de (re) produção da arte (1984, p. 06).

Mesmo passados 30 anos, essas particularidades contemporâneas de alimentar o sonho e a fantasia por meio de diferentes mídias que dialogam entre si, continua sendo utilizado. O próprio objeto aqui analisado, adaptado no ano de 2000, comprova que o alcance do meio de comunicação mais popular do país pode fazer com que um número maior de pessoas tenha acesso à história que começou a ser contada por Dinah e terminou nas mãos de Maria Adelaide. E é a partir dessa transformação de um texto em outro, que a relação leitor-obra pode se modificar e transcender sua leitura inicial, especialmente no momento em que o audiovisual entra em cena. É assim que através de uma nova (re) produção de *A Muralha*, torna-se possível que ao se ter acesso ao livro, o leitor construa mentalmente uma referência à minissérie.

A produção do DVD também proporciona ao telespectador o contato com diversas paratextualidades exploradas pela edição. O telespectador tem acesso a entrevistas com diretores, atores e produtores, o que o aproxima do “fazer” teledramatúrgico; o primeiro DVD (a minissérie está compilada em quatro DVDs, devido a sua extensão) apresenta um *trailer*, certamente com o objetivo de provocar a atenção e a curiosidade desse telespectador; além de apresentar *making of* de cenas. Entre os elementos paratextuais que chamam a atenção, têm-se ainda os textos de apresentação tanto da obra (na contracapa), quanto no DVD (no verso). É interessante transcrever os textos, para perceber suas particularidades:

Romance que inspirou a minissérie da TV Rede Globo, *A Muralha* narra a bravura, a violência, as paixões, intrigas e ódios dos primeiros desbravadores do coração do Brasil. A paisagem e os costumes, a família colonial, as lutas dos homens na selva e a busca do ouro que a terra não se preocupava em ocultar são recriados neste livro, marcado por personagens

fortes como Dom Braz, Isabel, Tiago, Mãe Cândida, Margarida e Aimbé. Autora, entre outros, dos livros *Florada na Serra* e *Margarida La Roque*, Dinah Silveira de Queiroz recebeu, em 1954, o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra (Texto sem autoria impresso na contracapa da obra *A Muralha*)

A contracapa do livro apresenta ainda duas declarações, uma de Rachel de Queiroz, que diz: “A escritora transpôs para o seu romance um mundo inteiro de gente, paixões e de sucessos violentos, dentro de um cenário igualmente copioso e dolorido”; e a outra de José Lins do Rêgo: “As figuras humanas crescem de vulto e assumem a importância de absorventes estados de alma. Aí o livro vence e se expande como força de criação autêntica”. Já no DVD, lançado em 2002, o texto se revela mais melodramático, demonstrando que as características folhetinescas apresentadas no livro, são acentuadas no momento da transposição, revelando que a ficção televisiva consegue absorver e acomodar essas características do romance folhetinesco:

Lutas sangrentas entre brancos e índios; aldeias inteiras passadas ao fio da espada. Assaltos, embustes, emboscadas: há sangue nas trilhas. Um mundo entre a cruz e o arcabuz. Duelos em ruas enlameadas: caçadores de homens, foras-da-lei e mestiços renegados apresentam suas armas. Tesouros escondidos, juras de sangue, ouro e maldição – sim, amigos, o Brasil teve seu faroeste! Muito antes, e com muito mais ação, do que nos Estados Unidos. O que o Brasil não teve foi uma indústria como a de *Hollywood* para produzir mitologia a partir de sua própria história. Mas você tem nas mãos o embrião do projeto: *A Muralha*, minissérie produzida e exibida pela TV Globo no ano do quinto centenário do descobrimento do Brasil, desbrava o caminho e aponta a direção: faz a mistura fina entre ação, reflexão e entretenimento. Eis a história, outra vez, ao ar livre. Escrita por Maria Adelaide Amaral, inspirada no livro homônimo que Dinah Silveira de Queiroz (1910-1982) publicou em 1954, *A Muralha*, dirigida por Denise Saraceni, mergulha nos primórdios do século XVI e nos conduz ao coração das trevas de São Paulo de Piratininga, a capital dos temíveis bandeirantes. Um épico vigoroso sobre o nascimento de uma nação, com toda paixão, fulgor e sangue sobre os quais nunca nos falaram na escola (Minissérie *A Muralha*, 2002).

Percebe-se que o texto apresentado no verso do DVD, lido de uma só vez, tira o fôlego do leitor. Isso se deve certamente às frases curtas, impactantes, objetivas e ao uso de palavras fortes para descrever a história, configurando um texto com ritmo tenso e intenso, muitas vezes característico do meio audiovisual, em que cortes, ganchos e edições, fazem parte da narrativa. Por outro lado, mesmo mais curto e não tão expressivamente melodramático, o texto presente na contracapa do livro, edição de 2000, traz como frase de entrada “Romance que

inspirou a minissérie da TV Globo”, marcando assim, a referência intrínseca entre obra e sua adaptação televisiva.

Certamente a paratextualidade é um dos elementos mais bem explorados no processo de adaptação da obra *A Muralha*. Além dos elementos apresentados nas capas do livro e do DVD, esse último também apresenta novas construções de títulos. O título principal da obra continua sendo *A Muralha*, porém, os capítulos do livro intitulados “Descoberta da Terra”, “A Madama do Anjo” e “Canção de Margarida”, transformam-se, na versão para DVD, em “Velhos pecados em um Novo Mundo”, “A febre do ouro e os apelos da carne”, “De Lagoa Serena ao Ribeirão Dourado” e “O nascimento de uma nação”.

Ao se modificarem pode-se perceber nesses títulos a presença de novos elementos significativos. O título do primeiro DVD, por exemplo, ao utilizar a palavra “pecado”, remete diretamente a um contexto religioso, especialmente a questão da Igreja Católica e a abordagem sobre a Inquisição, que não se faz presente na obra. O título pode instigar também outras leituras, como a ideia de que o pecado é trazido ao Novo Mundo pelos europeus, no momento em que utiliza “velhos pecados”. Se os pecados são velhos, imediatamente são referenciados ao “Velho Mundo”. O primeiro DVD, em suma, se restringe realmente à chegada dos personagens principais da narrativa ao Brasil, tendo como destaque a personagem Dona Ana, que já desembarca carregada de um passado de sofrimento por ser judia.

Na obra, como não existe a temática religiosa da perseguição e tortura de judeus, o início da narrativa se limita à chegada da personagem principal que traz consigo apenas um coração carregado de esperança e crença no amor romântico. Novas significações à parte, é possível apreender que, mesmo que os títulos tenham sido reformulados para a versão em DVD, há a permanência de uma ideia inicial de chegada em uma nova terra e a ideia final de esperança, de sentimento de um dever, como se a história houvesse passado pelo processo de encontro com um mundo novo, a luta para “domar” essa nova terra selvagem e o que leva, ao fim, à construção dos alicerces de uma nova nação.

A metatextualidade defendida por Genette muitas vezes como uma crítica de um texto ao próprio texto que lhe deu origem seja essa crítica explícita ou implícita, não apresenta grande expressividade nos textos de *A Muralha*. É fato que a adaptação aborda alguns contextos de maneira diferenciada, como a relação de alteridade entre europeus e indígenas, a maneira como a mulher é representada, a

própria religiosidade exacerbada que é trabalhada na minissérie e não existe na obra, porém, observa-se que esses ajustes são resultado muito mais da transformação dos próprios contextos em que cada objeto foi construído (meados do século XX no caso do livro e início do século XXI, no da minissérie), do que propriamente uma crítica do texto de Maria Adelaide, ao texto de Dinah.

Concernente à intertextualidade, que na teoria de Genette pode ser apresentada no texto através de citação, plágio ou alusão, existe presença mais constante de citações e alusões, que chamam a atenção por referenciam constantemente às questões envoltas pela religião, temática presente na obra e que ganha novos significados – de forte carga dramática - na minissérie. Isso se deve, em especial, ao contexto da religiosidade que circunda o período retratado. Na Europa de fins do século XVI e início do século XVII, a perseguição e tortura de judeus por parte da Igreja Católica ainda alimentava a chamada Idade das Trevas. Ao se lançarem às grandes navegações, em busca de novas terras e riquezas, os países europeus também alavancaram novos projetos de expansão da fé cristã, como a conversão e catequização dos índios, por exemplo, realizada pelos padres conhecidos como Jesuítas e pertencentes à chamada “Companhia de Jesus”. A partir desse contexto, a referência a orações e passagens bíblicas é realizada frequentemente ao longo da minissérie.

Na obra essas referências religiosas se mantêm através principalmente das orações realizadas por Mãe Cândida em frente ao pequeno altar da chamada “Madama do Anjo”, uma espécie de Santa Padroeira da família Olinto. Uma cena carrega certa peculiaridade, revelando a interação existente no Novo Mundo, entre diferentes culturas. Antes de realizar a primeira refeição em Lagoa Serena, Beatriz, recém-chegada de viagem, senta-se junto à mesa, juntamente com Mãe Cândida, Margarida, Basília e Rosália (apenas mulheres porque os homens ainda estavam no sertão). Mãe Cândida então, como é de costume, faz uma oração em agradecimento pelos alimentos. Porém, a oração é falada em uma língua diferente, provavelmente indígena. Ao se darem conta que Beatriz não pode rezar junto, elas refazem a oração, em português, finalizando com o tradicional sinal da cruz, como mostra a Figura 3:



Figura 3:

Momento em que é realizada uma oração, exemplificando o uso frequente de citações religiosas durante toda a minissérie

A presença das mesmas citações religiosas tanto na obra, quanto na minissérie revela o jogo intertextual em que o processo de adaptação está inserido. Além disso, o contexto religioso ganha mais destaque na minissérie, revelando um importante hipotexto que cria um hipertexto a partir da tensão milenar entre católicos e judeus. Assim, percebe-se que existe uma interligação natural entre intertextualidade e hipertextualidade: segundo Diniz, a presença de citações exemplifica

o processo de adaptação mencionado por Robert Stam, em que o filme, o grande e complexo intertexto, incorpora, cita e modifica vários hipotextos que servirão para a sua constituição. Esse processo, denominado “dialogismo intertextual”, sugere que todo texto é uma rede de informações, uma série de pistas verbais, que o filme pode tomar, ampliar, ignorar, subverter ou transformar (2005, p.58)

A referência ao sofrimento passado pelo povo judeu - especialmente no tocante ao fato de serem obrigados a converterem-se ao catolicismo e abnegarem suas raízes judias - é bastante retratada, especialmente na forma de alusão, a partir de imagens de objetos religiosos e não de citações explícitas. Em uma das cenas da minissérie em que Mestre Davidão (personagem que também é cristão novo como

Dona Ana) declara mais uma vez seu amor a Dona Antônia (personagem que chega do Reino juntamente com Beatriz), o português acaba confessando o segredo de ser ainda judeu e ter se convertido apenas para sobreviver:

Dona Antônia: Dom Cristovão disse-me que vosmecê guarda um pergaminho no batente do pó, é verdade?

Mestre Davidão: Vosmecê já verificou?

Dona Antônia: não tive coragem (Minissérie *A Muralha*, 2002).

Mestre Davidão então tira um pergaminho de uma fresta entre o teto e a parede:

Mestre Davidão: É um pergaminho de Pentateuco, o livro sagrado do meu povo.

Dona Antônia: Vosmecê é...

Mestre Davidão: Sim, sou. Não vou mais mentir para vosmecê, Dona Antônia. Eu sou fiel à religião de Moisés. Se me mostro convertido é para escapar à perseguição que...

Dona Antônia: Eu entendo. Nós podemos continuar sendo amigos. Mas eu não posso me casar com vosmecê (Minissérie *A Muralha*, 2002).

O pergaminho de um texto de adoração judeu, a bíblia (Figura 6), a imagem da Madama do Anjo, o rosário com o qual Mãe Cândida faz suas orações são os objetos que mais frequentemente aludem ao campo temático da religião e à constante tensão em que viviam os judeus na época, diante da supremacia da Igreja Católica. Além, claro, da significativa presença de uma grande cruz no Porto de São Vicente (Figuras 4 e 5), local de chegada dos imigrantes ao Brasil, demonstrando que o Catolicismo é a religião imperativa do Novo Mundo:



Figura 4: Momento em que Padre Miguel, Beatriz e Dona Ana chegam ao Brasil. Padre Miguel demonstra toda sua devoção...



Figura 5: ...enquanto Dona Ana demonstra todo seu pavor pela opressão que lhe prepara a nova terra.



Figura 6:
Imagem da bíblia e de crucifixo católicos.

Por fim, outra categoria elencada por Genette, a hipertextualidade, parece dar o enlace ao que se compreende por adaptação. Segundo Stam, Genette coloca o texto adaptado como sendo um hipertexto de sua escritura “primeira” (a qual é chamada de hipotexto). É a partir do hipotexto que a narrativa ao ser adaptada se transforma, amplia, critica, troca, dialoga, tornando-se um hipertexto, o qual se realiza em diferentes graus de transformação, como explicita Diniz:

Em certo sentido, todos os textos são hipertextos, uma vez que evocam outros. É sempre possível traçar vestígios de uma obra em outra, seja ela anterior ou posterior. Porém existem graus. O maior grau de hipertextualidade acontece quando uma obra inteira é derivada de toda uma outra obra e o processo é oficialmente explicitado. Quanto maior e mais explícita for a hipertextualidade de uma obra, mais sua análise dependerá da decisão interpretativa do leitor (2005, p. 44).

E é exatamente isso que encontramos em *A Muralha*, que ao ser transposta para a televisão em formato minissérie, ganha novas perspectivas. Diniz (2005, p.44) destaca que a hipertextualidade não enfatiza similaridades “mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos”. Dessa forma, a partir de hipotextos presentes na obra literária *A Muralha*, ocorrem permutas, modificações, criação de novos personagens, reformulação daqueles já existentes, acréscimo de novas

temáticas, enfoques contextuais. Algumas relações hipo e hipertextuais já foram mencionadas e a seguir serão analisadas com mais atenção, bem como serão observadas outras questões importantes referentes à adaptação da obra *A Muralha* – ou da transformação do hipotexto da obra literária, no hipertexto minissérie, aos moldes de Robert Stam.

3.3.2 Autoria: a marca do feminino e sua alteridade

O item autoria, no modelo de Stam, refere-se basicamente às “afinidades potenciais entre romancista e cineasta” (2006, p. 35). Stam destaca exemplos de cineastas que buscam obras que apresentem características afins a seu estilo de criação, como por exemplo, uma cineasta feminista que procura adaptar um texto igualmente de cunho feminista. Para Stam, essa afinidade facilita a construção de resultados positivos, ou seja, de adaptações “bem feitas”. Já a falta de afinidade pode resultar em uma adaptação ruim ou talvez em uma boa crítica surgida entre a tensão dos olhares opostos. Transpondo o dito cineasta para o autor ou mesmo o diretor da produção televisiva, em *A Muralha*, vale destacar a presença salutar de mulheres nesses “postos”. A autoria do livro, como já se sabe, é pertencente a uma mulher, Dinah Silveira de Queiroz. A minissérie é igualmente escrita por uma mulher, Maria Adelaide Amaral. A direção geral fica por conta de Denise Saraceni. Acrescente-se a isso o fato de que as personagens femininas tanto da obra, quanto da versão televisiva recebem destaque na trama e podemos levantar a hipótese de que a marca feminina na produção artística como um todo constrói olhares culturalmente determinantes sobre a narrativa.

Na trama, os personagens femininos ganham relevante espaço e são descritas de modo peculiar, a diferenciá-las, por exemplo, das mulheres do Reino. Determinadas e batalhadoras, são elas que assumem o papel do homem enquanto esses passam meses no Sertão. O exemplo mais forte dessa mulher é Mãe Cândida, a matriarca da família Olinto:

Como Margarida lhe dissera, as mulheres eram obrigadas a encurtar o tempo de espera, por um trabalho quase sobre-humano. Elas não participavam, nunca, daquelas horas de ócio do mulherio do Reino. Mãe Cândida, então, era como a chefe de um pequeno Estado, um verdadeiro

príncipe que encarnava em si todos os poderes. Estava sempre aprumada, ereta, sem dar sinais de cansaço e de fraqueza. Começava seu dia com os próprios escravos, ao toque da madrugada. Não ficava fechada em casa, a dar ordens. Ia pessoalmente fiscalizar os trabalhos de plantio e de colheita (QUEIROZ, 2000, p. 57).

Os homens, por sua vez, “acostumados à dureza e à lonjura” (QUEIROZ, 2000, p. 189) são retratados como seres extremamente rudes e violentos, moldados pela força da terra e, principalmente, pela obsessão em desbravar o Novo Mundo, nem que para isso o confronto, as guerras e a morte se façam companheiros. Ao longo da obra, uma das questões mais assinaladas da narrativa é o aspecto machista da sociedade de então, característica que entra no rol de heranças culturais da brasilidade. Era natural, na época, que os homens tivessem muitos filhos - fora do casamento - com as índias, e as esposas se viam obrigadas a cuidar do fruto das traições dos maridos, sem se queixarem

Quem é que sabe de vida de homem, mesmo quando se ama como eu, Cristina? A gente fica esperando o que eles querem contar. O mato é grande... Dizem que o matrimônio são dois num só corpo. Mentira! Carne de homem é diferente, tem uma brutalidade tão diferente! Hoje é o carinho da mulher, amanhã pode ser uma índia, ou uma aventureira nesses matarésus. (QUEIROZ, 2000, p. 109).

Talvez por ser escrita sob um olhar feminino, tanto da autora, quanto da personagem principal, existe certa crítica sobre esse aspecto, como demonstra a passagem em que Rosália desabafa: “Quem me vai tirar disto aqui será meu amor. Eu não me vou casar com esses homens que enquanto fazem um filho na mulher, fazem dez nas índias” (QUEIROZ, 2000, p. 59). A crítica, no entanto não é muito ferrenha, já que a “salvação” apresentada por Rosália parte de um pensamento romântico, de que um homem capaz de amá-la “de verdade” não a trairá. Prevalece, portanto, a concepção de que as mulheres acabam subjugadas às vontades e à moral ditada pelos homens. Afinal, até mesmo Cristina que se sente profundamente atingida pela traição do marido, acaba por render-se ao amor por ele e ficando ao seu lado, juntamente com o filho que Tiago tem com Isabel, que o deixa à sorte dos cuidados da gente da Lagoa Serena.

Cristina (que na minissérie se chama Beatriz) representa na narrativa a legítima figura do “estrangeiro”. Para Landowski, a concepção de estrangeiro permanece viva, até hoje, na figura do imigrante. No tempo da colonização, o termo era largamente utilizado, devido à carga de significado que trazia: a cultura do estrangeiro era vista de forma mitificada, exótica. Em *A Muralha*, no entanto, o

estrangeiro assume o caráter determinado por Todorov - que tem em Colombo, seu principal representante -, quando o estrangeiro não é visto somente como aquele que vem de fora, tampouco é visto pelo seu lado estranho ou exótico, mas sim, é recebido principalmente como alguém superior. Cristina demonstra o tempo todo sua estranheza em relação ao lugar em que está: “Então a voz do vento se alteou e subjugou a casa, num gemido monstruoso, que parecia o uivo da mata, o pranto daquela terra diferente de costumes diferentes” (QUEIROZ, 2000, p. 99). Além disso, também se reconhece quase como uma intrusa, que não consegue compreender a relação entre os membros da família de Dom Braz:

Estavam todos sorridentes entre eles: Mãe Cândida, Rosália, Margarida, Leonel, Dom Braz. O sorriso era o mesmo, como se sorrir também fosse língua, sinal de raça e de lugar. Ela, sim, era a estrangeira, não entendia nem tolerava aquele sorriso comum. (...) Nem que Cristina quisesse, poderia falar. Sentia um vontade muito especial de fugir dali, mas estava no tamborete, ajuizadamente sentada, a olhar o grupo familiar, fechada em sua ideia como quem visse a todos numa pintura sem compartilhar da significação de cada pessoa (QUEIROZ, 2000, p. 83).

E, por não entender, por não se sentir confortável em meio à nova família que a acolhe, a personagem inicia um processo de repulsa ao lugar e à gente da Lagoa Serena, colocando em prática um pensamento tão preconceituoso e egocêntrico quanto o que Colombo dispensava ao índio quando chegou ao Novo Mundo:

Mas de repente, aquele ódio obscuro contra tudo, que começava a apontar quando a família ria seu risinho misterioso, numa espécie de convivência, tomara corpo e se apossara dela com fúria. Odiava tudo, desejava mil vezes não ter vindo. Que estúpida fora em ter vindo casar tão longe, no meio dos bugres e desses pretensiosos habitantes de um fim de mundo! (QUEIROZ, 2000, p. 83).

Envolvida pelo desejo de rejeitar o povo de Lagoa Serena e a terra do Novo Mundo, motivada principalmente pela traição de Tiago, Cristina decide voltar para o Reino. O destino, no entanto, acaba colocando-a em uma armadilha da qual não consegue se desvencilhar: Tiago, único sobrevivente do Capão da Traição é repellido pela família por ser julgado como covarde e não defender o pai. Ferido, resta à protagonista cuidar do marido do qual havia escolhido fugir. E nesse enredo, Cristina engravida e, por fim, acaba sucumbindo ao fato de que se tornara, sem perceber, uma legítima filha da Lagoa Serena, como mostra a passagem em que, de viagem para embarcar no navio que a levaria de volta a Portugal, ela encontra uma moça recém-chegada do Reino, a qual a vê com olhos de estrangeira para alguém

que é da terra: “A moça olhava Cristina com a mesma curiosidade com que, tanto tempo decorrido, havia – ela própria – examinado as mulheres de Lagoa Serena: - Ai que raro! Que modas tão diferentes se usam por esta terra!” (QUEIROZ, 2000, p. 411).

Enfim, Cristina se sente tragada pela força da terra à qual agora pertence, fechando enfim um ciclo de assimilação ao outro e reconhecendo-se como capaz de ter as mesmas atitudes que as mulheres de São Paulo, sobretudo a obstinada aceitação ao que o destino e o Novo Mundo lhe impunham: “Seu marido partiria para a guerra. Seu filho nasceria na solidão. Seria capaz até de criar o fruto da infidelidade, como as outras mulheres desta terra incompreendida” (QUEIROZ, 2000, p. 414). Na minissérie, entretanto, essa repulsa de Cristina ao seu novo “habitat” não é retratada. É assumida, inclusive, a postura completamente contrária: rejeitada reiteradamente por seu noivo - que passa boa parte da história atormentado por ter tido relações sexuais com a prima Isabel -, Beatriz responde convicta todas às vezes que alguém lhe questiona, se ela gostaria de desistir do casamento, que seu destino está no Brasil, ao lado de Tiago. O que na obra foi tratado como hipótese (talvez pudesse até criar um filho ilegítimo), na minissérie é colocado também de maneira oposta: ao ver Isabel repelir seu próprio filho com Tiago, Beatriz o adota, tratando-o como se seu filho fosse e perdoando a traição do marido.

Na alteridade feminina entre os personagens apresentados na obra, ainda há uma relação, manifestada de forma mais sutil - por parecer não ter tanta importância, ser algo realmente natural - que é o desprezo com que são tratadas as índias. Mais uma vez, *A Muralha* vem trazer os traços de dominação cruel, mantidos durante todo o processo de colonização. No livro *A conquista da América: a questão do outro*, Todorov (2010) apresenta considerações sobre o processo de colonização das Américas a partir de cartas de Cristóvão Colombo. As mulheres indígenas são tratadas por Colombo, em seus registros, como apenas uma amostra de gênero diferente do índio homem “‘Eles me trouxeram sete cabeças de mulheres, jovens e adultas e três crianças’ (*Diário*, 12.11.1492). Ser índio, e ainda por cima mulher, significa ser posto, automaticamente, no mesmo nível que o gado” (TODOROV, 2011, p. 67). Além disso, o principal diferencial no tratamento com o outro, quando se remete à mulher indígena é a violência sexual a que foi submetida. Um relato de

Michele de Cuneo, fidalgo de Savona, detalha seu encontro com uma índia e revela a frieza cruel com que eram subjugadas:

Quando estava na barca, capturei uma mulher caribe belíssima, que me foi dada pelo dito senhor Almirante e com quem, tendo-a trazido à cabina, e estando ela nua, como é costume deles, concebi o desejo de ter prazer. Queria pôr meu desejo em execução, mas ela não quis, e tratou-me com suas unhas de tal modo que eu teria preferido nunca ter começado. Porém, vendo isto, peguei uma corda e amarrei-a bem, o que a fez lançar gritos inauditos, tu não teria acreditado em teus ouvidos. Finalmente chegamos a um tal acordo que posso dizer-te que ela parecia ter sido educada numa escola de prostitutas (TODOROV, 2011, p. 68)

Na obra *A Muralha*, está presente tanto a ideia de submissão das índias ao prazer carnal do homem branco, quanto a sua sujeição à servidão e as leis do “dito” civilizado. Duas passagens do livro ilustram esses dois pólos. Dom Guilherme é um solitário que recebe Cristina em sua casa durante sua viagem para a Lagoa Serena. O fidalgo, em curto espaço de tempo, demonstra as duas formas de subjugação à que a mulher indígena é submetida. Primeiro durante o dia, quando a índia é uma serviçal da casa e, portanto, deve seguir as convenções e moralidades do colonizador, usando roupas que cubram sua nudez, servindo a mesa com etiqueta europeia, etc.

Já à noite, Cristina surpreende-se quando acaba vendo de seu quarto de hóspedes o tão digno e cristão Dom Guilherme, que durante o dia obriga as índias empregadas de sua casa a seguir as regras do homem europeu, juntar-se às índias, que são submetidas ao deleite sexual de seu senhor: “Havia um tumultuar de risos de crianças e a voz bêbada de Dom Guilherme entoava a mesma música monótona e bárbara. (...) Na confusão de sombra e de luz viva, viu Dom Guilherme passar, inteiramente nu, abraçado a duas índias também despidas” (QUEIROZ, 2000, p. 28). Nem mesmo Tiago, o protagonista da história, passa incólume pela atitude de violação. Porém, da parte dele, em tentativa de lhe conferir certo grau de nobreza, essa atitude é tida como repulsiva (mesmo que inevitável). No entanto, a visão de repulsa ao ato se torna tão violento quanto a sua consumação, pois Tiago acaba por considerar as índias quase como animais:

(...) Cristina lhe perguntou se, como faziam outros brancos, ele também tivera algum dia mulher índia pelas matas. – Sim – respondeu. – Algumas. Mas depois sobrevinha o desgosto. Eram dóceis, estúpidas e nojentas. Cheiravam a sebo e costumavam a nos olhar inflexivelmente, enquanto nós a acariciávamos, com o olhar parado, como se fossem novilhas ou cães sonolentos. (...) Saía dessas experiências, como se houvera pecado contra

minha própria condição humana. Tenho minhas dúvidas sobre se certos índios são gente como nós (QUEIRÓZ, 2000, p. 166).

Esse jogo de alteridade entre homem branco e mulher indígena apresentado na obra surge materializado na minissérie através da personagem Moatira. Capturada em sua aldeia na batalha travada entre brancos e índios logo no primeiro capítulo, separada do filho pequeno que mais tarde é adotado pela personagem Basília, Moatira se torna símbolo de duas relações de alteridade com o homem branco, ambas trabalhadas pelo viés da sexualidade. Por ser bela e jovem, Dom Jerônimo - carrasco que se autoproclama porta-voz da inquisição em São Paulo de Piratininga – ao invés de encaminhá-la para morar na Igreja, participando da catequização, a “escolhe” para ser criada de sua casa.

A escolha, no entanto, encobre o intuito de Dom Jerônimo de abusar sexualmente da jovem, o que faz, reiteradamente, sem remorsos “cristãos”. Em um segundo momento, Moatira se torna a fiel aliada da personagem Dona Ana que, casada com Dom Jerônimo, sofre com a clausura e a tortura por parte do marido. A pedido de Dona Ana, Moatira passa a frequentar a igreja e então conhece Padre Miguel. A partir daí, a índia descobre o romântico, porém proibido, “amor verdadeiro”. Padre Miguel e Moatira apaixonam-se perdidamente, provocando o já conhecido jogo melodramático do religioso x profano, atitude cristã x pecado, relações essas, que na obra de Queiroz permanecem no terreno da sugestividade (sem abordar a questão do incesto entre Tiago e Isabel, e sem a existência dos personagens Moatira e Padre Miguel), mas que na produção televisiva, são largamente exploradas.

A alteridade feminina na obra ainda denuncia o que Ribeiro destaca como “hierarquia étnica”, característica que marca a construção da sociedade brasileira, assentada no modelo patriarcal. Na narrativa, tanto da obra, quanto da minissérie, fica resguardada às personagens brancas a identificação com a pureza e como aquelas que “doando-se em sacrifício de amor ao seu senhor pela santa imposição das normas matrimoniais” (RIBEIRO, 2007, 147), representam a ordem correta da família cristã. Essa é a figura representada por Cristina/ Beatriz, que é fonte de sonhos de Tiago, que chega a dizer que a imaginava assim, bem “branquinha”. À mulher branca, depois de passada a juventude, fase profícua ao amor romântico, compete então a missão de, como se diz popularmente, “rainha do lar”: “esta virgem

pura se transforma em fortaleza de fé e alicerça, com segurança, as bases do sistema colonial” (RIBEIRO, 2007, p. 148).

Esse alicerce é representado por mãe Cândida, aquela que se mantém como mediadora eficaz dos conflitos em família, amenizando as intempéries e agindo sempre em prol da permanência da “instituição” familiar. Exatamente como descreve Ribeiro, mãe Cândida circula entre a responsabilidade pela administração da casa, à devoção católica (no caso da narrativa às constantes interpelações à “Madama do Anjo”) e à subjugação ao marido: “Já casada, circula com olhos vigilantes sobre a administração doméstica. Divide, respeitosamente a alcova onde gera os rebentos da família, os entalhados oratórios onde trepidam velas diante de santos tutelares, e a cozinha” (RIBEIRO, 2007, p. 148).

Já à mulher indígena cabe a relação representada na narrativa pela dominação carnal. Mesmo quando Moatira encontra o amor em um homem, esse pertence ao terreno do proibido, do pecado, desta vez não diretamente por ser índia, mas sobretudo por se tratar de um jesuíta. Ribeiro destaca a representação da mulher, especialmente a índia e a negra, como mero objeto de prazer:

Numa sociedade em que “não existe pecado no lado de baixo do equador”, que induz ao “pecado rasgado, suado”, não se imputa, pois, ao universo masculino culpa por ter relações sexuais com a negra, a índia, ou a prostituta, embora os jesuítas lutassem para que essa licenciosidade não imperasse. Essas mulheres são objetos de posse de seus senhores e desfrutá-las não entra para o rol dos interditos. Não são elas passíveis de serem consideradas *mulher do próximo*. São bens de livre circulação entre os parceiros, numa liberação possibilitada pelo tempo orgíaco da festa. As projeções da imagem da mulher brasileira começam a se formar sob os parâmetros que recontam a hierarquia da etnia brasileira. A mulher passa, nesse contexto, a reproduzir o universo da visão do homem (RIBEIRO, 2007, p. 149).

E é esse universo em que impera a lei do masculino, que a narrativa – escrita sob o olhar de autoria feminina - vem desvelar, no momento em que a retrata e a reconstitui. Como já comentado, na obra, observa-se uma postura mais conservadora diante desse imperativo masculino, talvez por ter sido escrita em meados do século XX, momento que preconizou a libertação feminina da década de 60, mas que em um país patriarcal como o Brasil, ainda não se tinha a mulher como cidadã de fato. Já na minissérie, observa-se um entrecruzamento de olhares: mantém-se a mulher branca, mãe, devota e defensora dos ideais da moralidade cristã, mas ao mesmo tempo é apresentada, como que em função de denúncia, Moatira, personagem refém da cruel subjugação masculina.

Nesse olhar entrecruzado, surge, ainda, a mais emblemática das personagens femininas de *A Muralha*. Isabel, a vilã da história, representa nada mais do que uma forma híbrida da hierarquia étnica feminina: sobrinha de Dom Braz, é tida como um de seus homens, viajando com ele pelas matas. Branca de nascimento, Isabel, no entanto, renega essa condição. Apaixonada por Tiago tem relações sexuais com ele e por isso é considerada como as índias: de carne fraca, pecaminosa, ou “barrigã” como eram alcunhadas. Grávida de Tiago é repudiada por Dom Braz e sua família e ao longo da narrativa vai demonstrando uma personalidade cada vez mais atormentada e ferina. Torna-se a responsável pela sequência de tragédias que permeia a saga da família Olinto e por ser uma branca com atitudes de índia, censuradas pela lei da moral e dos bons costumes, tem um fim envolto em misticismo, tanto na obra quanto na minissérie.

3.3.3 Modificações e permutas da história

Ao definir como elemento de análise as “modificações e permutas da história”, Stam tem como base teórica essencial a narratologia de Genette. Segundo Stam, três categorias tem recebido destaque por parte de narratologistas do cinema, que são as referentes à ordem da narrativa, quando se observam questões como a linearidade da história, uso de *flashback*, *flashforwards*⁸, etc; a duração, que corresponde diretamente à questão do ritmo da narrativa, no caso da adaptação abordando de que maneira o objeto adaptado modifica ou consegue manter a velocidade de uma narrativa e em que isso interfere; e por fim a frequência, referente a “quantas vezes um evento ocorre na história e quantas vezes ele é narrado (ou mencionado) no discurso textual” (STAM, 2006, p. 38). A partir dessa última categoria podem ser observadas, de acordo com a narratologia de Genette, três variantes:

- 1) narração singulativa (um único evento é contado uma única vez, a norma na maioria dos filmes de ficção);
- 2) narração repetitiva (um evento é relatado muitas vezes, nas narrações multi-perspectivas, como ocorre em *Rashomon*);
- narração iterativa (um evento que ocorreu diversas vezes é relatado uma vez);
- e 4) um evento que ocorreu diversas vezes é relatado

⁸ Flashbacks: analepses, ou seja, memória repentina do passado; Flashforwards: prolepses, ou premonições (STAM, 2006, p. 36-37).

diversas vezes, o que eu chamaria de narração homóloga. Mas tanto o cinema quanto o romance oferecem uma possibilidade não mencionada por Genette que combina 1 e 2, que poderia ser chamada de “narração cumulativa”, ou seja, casos onde um único evento casual é gradualmente detalhado através de memórias repentinas (flashbacks) mostrados repetidamente ao longo do filme (...) (STAM, 2006, p. 38-39).

É interessante lembrar que Stam trata diretamente sobre adaptação cinematográfica, por isso ao citar exemplos práticos para sua metodologia, os objetos são sempre filmes. Concernente a uma análise da narrativa em si, a principal diferença observada ao transpor o modelo de Stam, do cinema para a televisão, é que o filme é uma produção com duração bem menor e que apresenta uma determinada unidade em sua formatação. Já a televisão, e no caso desta análise, a minissérie, tem como característica essencial de seu formato, a fragmentação além, claro, da herança folhetinesca já comentada, do apelo comercial através da inserção de comerciais e caráter de consumo peculiares do meio. A partir dessas diferenças, tem-se de praxe que as categorias referentes à frequência de fatos da narrativa, ocorrem de maneira diversa da forma como ocorrem em filmes, exemplos apresentados por Stam.

Como se viu nos capítulos anteriores, a herança folhetinesca da telenovela e das minisséries é bastante presente na ficção televisiva brasileira. Desta forma, observa-se que a narrativa de *A Muralha* demonstra-se propensa a ser transposta para o formato minissérie, pois antes mesmo de ser editada em livro foi lançada em capítulos na Revista *O Cruzeiro*. Balogh (1996) destaca que o roteiro, por exemplo, escrita que intermedia o texto literário e sua transposição televisual, apresenta-se com a tendência a blocos de sentido definidos, o que vai propiciar a construção de capítulos. Sendo publicada primeiramente já em capítulos na revista, a possibilidade de transposição televisual é facilitada. A autora destaca:

A fragmentação televisual, no entanto, faz com que haja, no roteiro, uma consciência mais aguda da organização por blocos de sentido. Assim, alguns capítulos constituem uma pequena antologia de desenvolvimentos narrativos sobre temas determinados, considerados de forma coesa e sucinta e não espalhados de forma iterativa, como no livro. Há maior exigência de concentração temática e narrativa no roteiro do que no romance (BALOGH, 1996, p. 150).

É possível observar que a própria narrativa literária apresenta-se em um formato próximo ao de um possível roteiro. Dividido em três grandes capítulos ou “partes”, tem-se o primeiro capítulo que recebe como título “Primeira parte:

Descoberta da terra; o segundo, “Segunda parte: A Madama do Anjo”; e o terceiro, “Terceira parte: Canção de Margarida”. Na organização interna de cada parte, encontramos subcapítulos, intitulados por números romanos, em que a primeira parte é composta por 15 subcapítulos; a segunda por 16; e a última por apenas seis. Vale destacar que esses subcapítulos seguem um padrão de número de páginas, a partir do qual a média varia de 8 a 12, sendo dos 37 totais, apenas dois com 14 páginas e um com 16 (o último). Além disso, afunilando ainda mais o olhar sobre a construção da narrativa, também se observa que dentro de cada subcapítulo, em média a cada duas páginas há um corte na linearidade dessa narrativa, representada no papel pelo espaço de uma linha, que constrói a passagem de uma ação/ cena para outra, ou uma passagem curta de tempo, ou mesmo de um personagem ou núcleo de personagens a outro, como ocorre neste exemplo:

O capitão-Mor balançou a cabeça, mirou Cristina de cima a baixo:
 - Deus Nosso Senhor conserve a alegria da menina, e também sua beleza, em terra tão sem galas. Adeus! (QUEIROZ, 2000, p. 13).

Após esse pequeno trecho segue-se uma linha em branco, marcando a passagem da fala do Capitão-mor para os pensamentos de Cristina:

Cristina se viu, descida do bote, num atordoar de povo que a olhava como se ela viesse de outro mundo. Ela ficou a contar suas arcas, a vigiar os tripulantes que as traziam para a terra (QUEIROZ, 2000, p. 13).

Assim, o primeiro trecho finaliza o primeiro subcapítulo da narrativa com o pensamento e a fala do Capitão-Mor do navio, momento em que o barco que transportava Cristina chega à praia. Um espaço é dado e então a ação passa aos pensamentos de Cristina já nas areias brasileiras, fiscalizando seus bens na chegada. Observa-se claramente aí uma ideia de fim de um - como denomina Balogh - “bloco de sentido” e início de outro, com o espaço dado entre eles representando uma passagem de um bloco a outro. Esse espaço, em uma narrativa televisual, geralmente é representado de diversas maneiras como, por exemplo, por um corte, por uma tomada em plano geral de um local a outro na história ou até mesmo com a inserção de um elemento do bloco de sentido posterior, que introduza a ideia de que a ação passará a esse outro núcleo. Na minissérie, por exemplo, a imagem mais utilizada para demarcar a passagem de qualquer outro núcleo para o núcleo principal da narrativa - que é a família Olinto e seu espaço mais característico, a Lagoa Serena - é um plano geral da própria Lagoa Serena (Figura

7), que anuncia que as próximas cenas tratarão sobre algum personagem dos Olinto.



Figura 7:

Plano geral da Lagoa Serena - principal espaço da narrativa - que marca a passagem de outro núcleo ao da Família Olinto.

Essas particularidades na organização narrativa da obra são elementos que contribuem diretamente na construção de um capítulo de minissérie, sem que seja quebrada a linearidade geral da narrativa. Além disso, para ser transposta para a televisão é necessário que a história apresente de maneira geral, um início, um meio e um fim, contemplando aí o ápice da narrativa. Sendo assim, a fragmentação fica por conta da forma como a história é escrita, contendo dentro dessa linearidade os acontecimentos menores – que por si só muitas vezes apresentam seu próprio início, meio e fim – que vão entrelaçando o enredo, capítulo a capítulo.

A obra *A Muralha* apresenta em sua construção narrativa elementos que propiciam sua transposição televisual. No entanto, ao ser adaptada, a linearidade da história e o ritmo da narrativa se modificam mesmo assim, pois a especificidade do meio televisivo se impõe. A quebra do movimento linear mais significativo da história é a inserção de vários *flashbacks* que mostram as lembranças da personagem judia

Dona Ana (Figura 8), sobre as torturas vividas por ela e principalmente por seu pai, durante sua clausura perpetrada pela Igreja Católica, quando ainda vivia na Europa.



Figura 8:

Ao fundo estão Dona Ana e seu pai, em julgamento diante do Tribunal do Santo Ofício, em Portugal.

O recurso do *flashback* é utilizado reiteradamente também nas lembranças de Tiago (Figura 9), relacionado à noite em que Isabel cobre o corpo de tinta para aparentar ser uma índia e ter relações sexuais com o herói. A recordação desse momento representa o verdadeiro martírio do personagem principal da trama, que passa atormentado com o acontecimento durante quase toda a minissérie.



Figura 9:

A personagem Isabel pinta o corpo para parecer-se com as índias e ter relações sexuais com o próprio primo, Tiago.

Ambos os *flashbacks* são apresentados repetidamente, ao longo da minissérie, no modelo de narração repetitiva da narratologia de Genette: quando o mesmo evento é relatado, ou no caso da versão televisiva, retomado visualmente através dos *flashbacks* inúmeras vezes.

Para finalizar algumas questões sobre a narrativa, um detalhe peculiar da adaptação considerada é o que denominamos de deslocamento temporal, que ocorre em função de questões técnicas de produção: a autora Maria Adelaide Amaral, ao descobrir que a história se passava no século XVII e XVIII, e não no XVI, decide manter a ideia inicial do século XVI, ao saber que a trama teria o dobro de capítulos que havia pensado primeiramente. Essa mudança temporal dentro da narrativa acarretou algumas mudanças no enredo, na criação de novos personagens e adequação de antigos e na concepção de novos núcleos temáticos. Por isso, abaixo, seguem algumas considerações sobre o deslocamento temporal, exemplificando a questão com o início da narrativa.

3.3.3.1 O deslocamento temporal da narrativa

A primeira grande modificação na transposição de *A Muralha*, do livro, para o audiovisual, é assistida nos minutos iniciais da minissérie (Figuras 10 e 11). As primeiras cenas da versão televisiva consistem na apresentação do espaço em que se passa a história: a Serra do Mar (que dá origem ao nome da história – *A Muralha*) imagens da natureza exuberante, crianças indígenas brincando em um rio com suas mães, conversas alegres entre os índios, em sua língua nativa, animais selvagens como onças, jacarés, pássaros, etc.



Figura 10: A primeira cena da minissérie mostra em plano geral a Serra do Mar ou *A Muralha*, como é chamada na narrativa.



Figura 11:

Já em *close-up* (plano que enquadra e aproxima uma imagem específica, especialmente o rosto de pessoas) são mostrados animais típicos do Novo Mundo como a onça pintada.

Por fim em plano geral (enquadramento da câmera que mostra um plano de visão de grande alcance, uma vista geral, geralmente com finalidade de descrição espacial), do alto, é mostrada uma vila indígena, na qual índios trabalham com artesanato, retratando uma cena cotidiana de uma tribo. Após, são mostrados, em enquadramentos mais próximos (*close-up*), um grupo de homens brancos que caminham na mata e observam, de longe e sorrateiramente, a aldeia mostrada nas cenas anteriores. O que se segue, quando esses dois conjuntos de cenas se entrelaçam, é uma verdadeira chacina (Figura 12): com o intuito de capturar índios a fim de escravizá-los, os homens brancos, os bandeirantes pioneiros nas terras brasileiras, atacam a tribo com extrema violência, utilizando armas de fogo, facões e da mais bruta violência. O início da minissérie, portanto, constrói uma mescla entre a ideia idílica de paraíso selvagem e sua quebra através das cenas de violência do ataque.



Figura 12:
Ataque dos Bandeirantes liderados por Dom Braz a uma aldeia de índios.

Em contrapartida, o livro traz um início bem diferente: em suas primeiras páginas, a narrativa logo apresenta Cristina (ou Beatriz, na minissérie) a prometida de Tiago, que, ainda a bordo do navio pelo qual partiu de Portugal com destino às terras brasileiras, demonstra através de seus pensamentos a expectativa de encontrar-se com seu noivo e ser feliz no novo mundo. A partir desses dois começos de história distintos, é possível auferir uma mudança particular de enfoque da narrativa. No livro, mesmo que haja a descrição da violência e das dificuldades de um povo em formação, o espírito romanesco da heroína que anseia por seu herói é colocado em primeiro plano, ao leitor, logo no início da história. Essa primeira passagem do livro será apresentada na minissérie (Figura 13) somente após as primeiras cenas de ação do ataque à aldeia indígena.



Figura 13:
Chegada de Beatriz ao Porto de São Vicente, para encontrar seu noivo, Tiago.

Talvez um fator tenha provocado tal modificação, na versão adaptada. Como comentado anteriormente, a autora Maria Adelaide Amaral ficou responsável por retratar ficcionalmente um Brasil do século XVI. A obra de Dinah, entretanto, narra a história do país em fins do século XVII e início do século XVIII tendo, inclusive, como principal pano de fundo histórico a Guerra dos Emboabas, ocorrida em 1708. Maria Adelaide, insistindo em utilizar a obra *A Muralha* como inspiração para sua produção televisiva, decide deslocar a história para o século XVI, como ela mesma afirma em entrevista. O mote principal da trama, com esse deslocamento temporal, portanto se modifica: aos desbravadores de então, não é ainda a corrida pelo ouro que atrai interesse, mas sim a captura de índios para formação de mão-de-obra, elemento essencial em uma terra a ser construída por completo. Por isso, o conflito entre brancos e índios ganha maior destaque na minissérie, enquanto na obra literária essa relação é representada de forma um pouco mais pacífica.

O peso dessa modificação se traduz em um aprofundamento de uma abordagem temática dentro de cada versão da narrativa: na obra, a questão da alteridade em relação ao indígena é trabalhada do ponto de vista da assimilação, ou seja, o índio é subjugado ao seu “senhor” – homem branco - . A violência com esse

indígena é retratada, porém, de uma forma um pouco mais sutil. Já na minissérie, a violência e a crueldade do branco contra o índio é extrapolada ao nível de crítica a esse modelo de colonização. Por poder valer-se do áudio e do vídeo, que – como observado no capítulo dois – alcança de forma mais realista os sentidos do telespectador, a versão audiovisual torna-se, portanto, muito mais expressiva e impactante ao descrever as relações conflituosas entre os primeiros desbravadores das terras brasileiras e seus habitantes nativos.

Além disso, a obra de Dinah é escrita durante uma conjuntura social em que o ufanismo e o nacionalismo começavam a se tornar pilares da economia e da cultura que o governo de então – década de 50 do século passado e décadas posteriores marcadas pela ditadura militar e sua publicidade que exaltava o país – procurava disseminar. Assim a narrativa, mesmo mostrando as agruras dos primeiros séculos de colonização, não se aprofundou no terreno da crítica social. Já a minissérie, lançada em 2000, consegue trazer uma releitura da história de forma mais crítica, atingindo inclusive questões delicadas do passado brasileiro como a imposição da catequização dos índios, a inquisição e um lado menos romântico e glamouroso dos desbravadores da terra. Esses contextos de produção de cada obra – livro e minissérie – acabam se encaixando ainda melhor no deslocamento temporal das narrativas apresentadas: a década de 50, embalada pelo ufanismo, retrata fins do século XVII e início do XVIII, quando começa a se instaurar no país um sentimento que visa a consolidação da identidade brasileira – momento propício ao resgate histórico da nação -; já os anos 2000, época em que existe mais liberdade para se questionar o passado histórico, sustenta a recriação de fins do século XVI, momento em que as terras brasileiras eram ainda mais primitivas e indomáveis.

3.3.4 Personagens

Ao ter o número de capítulos estendido, a autora da minissérie *A Muralha*, Maria Adelaide Amaral, percebeu a necessidade de criar novos núcleos na trama. O enredo, na obra, se mantém basicamente centrado na história da família Olinto, o que provoca em alguns momentos capítulos de ritmo mais vagaroso e isso pode ser difícil de transpor à televisão. Com a exigência de um ritmo mais intenso, a

transposição para a TV acaba propiciando a criação de novos personagens, além da modificação de muitos já existentes na obra. Abaixo, segue uma descrição de como se apresentam os personagens criados para a minissérie e os transpostos do livro que mais se destacam nessa adaptação, por proporcionarem a concepção de diferentes olhares sobre novos e velhos temas e, principalmente, por explorarem de forma criativa a vocação hipertextual da obra.

3.3.4.1 Inserção de novos personagens

Primeiramente é preciso destacar que a característica principal da maioria dos novos personagens de *A Muralha* é certo aspecto polêmico. Certamente a modificação mais importante realizada no processo de adaptação da obra para a televisão é a inclusão da temática relativa à Inquisição, que por si só já suscita debates e reverbera críticas e julgamentos hostis. Além da ampliação do número de capítulos da minissérie, também o deslocamento temporal da narrativa são fatores que possibilitam a criação desse novo núcleo na trama, que trabalha a questão da perseguição e tortura de judeus. Na obra literária essa temática não existe. A história, ao ser deslocada para o século XVI, torna o tema possível de ser abordado, apresentando um aspecto inovador, já que a Inquisição é um assunto pouco explorado pela ficção televisiva brasileira, pois é mais tradicionalmente ligado à realidade Europeia e não à latino-americana. O tema é apresentado logo no primeiro capítulo, com a chegada de personagens que assumem a posição de “cristãos novos”, ou seja, judeus que se convertiam à religião católica, soberana no mundo ocidental no século XVI.

É a partir da inserção dessa nova temática, ausente na narrativa escrita por Dinah Silveira de Queiroz, que surgem as principais modificações em termos de personagens, na produção audiovisual. Juntamente com a protagonista da história, Beatriz, chega a bordo do navio português, a personagem Ana. A portuguesa é judia, mas se dispõe a renunciar a sua religião de origem para libertar o próprio pai da condenação à fogueira da Inquisição. Ana é a representante, portanto, dos chamados “cristãos novos”. Porém, o que é revelado durante a trama televisiva é que Ana mentiu sobre sua conversão e continuava a realizar algumas práticas

judaicas, como por exemplo, entoar cânticos de sua religião. O fato de converter-se publicamente ao catolicismo, mas manter práticas religiosas judaicas em segredo, não era raro na época da perseguição aos judeus:

Após a conversão forçada ao cristianismo em 1497, os judeus portugueses foram obrigados a conviver em uma sociedade católica como cristãos; porém cristãos “novos”, impedidos assim, desde o princípio, de se integrarem totalmente nessa sociedade. Conservaram seu Judaísmo – certamente ainda bastante próximo do tradicional das primeiras gerações de conversos – e provavelmente ainda sinceros em sua fé judaica (GORENSTEIN, 2005, p. 41).

É exatamente esse cenário de falsa conversão que é representado por Dona Ana – e também pelo personagem Mestre Davidão, do qual se falará mais tarde -, descrevendo a dificuldade e ao mesmo tempo a crueldade de ser obrigado a negar suas próprias raízes, sua herança religiosa - que jamais caminha à parte das heranças culturais, históricas e sociais. Debilitada por ser obrigada a pisar em uma tábua de pregos pelo marido (Figura 14), Dona Ana demonstra sua revolta a Padre Simão, contra a obrigatoriedade da conversão:

Padre Simão: Quando vosmecê achar que pode dizer a verdade, estou as suas ordens.

Dona Ana: E o que vossa reverência faria com a minha verdade? Ninguém pode me ajudar, nem mesmo vossa reverência, nem mesmo vosso Deus.

Padre Simão: Meu Deus? Nosso Deus! Que é o mesmo do povo de Israel, só que nós sabemos que Jesus Cristo é o Messias, os não convertidos, não. O que não é o seu caso. Vosmecê abjurou Dona Ana, não abjurou?

Dona Ana entoa cânticos judaicos.

Padre Simão: Dona Ana! Não é verdade que vosmecê tenha abjurado? Não é verdade? Mas Padre Miguel disse-me...

Dona Ana: Eu menti para Padre Miguel.

Padre Simão: Deus nos perdoe a todos! O seu amor e compaixão por todos são infinitos.

Dona Ana: Que amor e compaixão são esses que mandam as pessoas serem queimadas vivas, Padre?

Padre Simão: Ainda há tempo de arrepender-se. Vamos ministrar os últimos sacramentos, para que Jesus a receba...

Dona Ana: Eu não quero vossos sacramentos, eu não quero vosso céu! Não são os meus ancestrais, Padre!



Figura 14:

Uma das torturas impostas por Dom Jerônimo à personagem Dona Ana é pisar sobre uma tábua de pregos.

Estendidas às suas colônias, as leis da Inquisição Portuguesa, se refletiram no Brasil, local que recebeu muitos desses cristãos novos, como Dona Ana, que não deixou de ser torturada - desta vez pelo marido - nas terras brasileiras. Outro personagem que representa na trama um novo cristão é Mestre Davidão o qual conservava segredo sobre sua real origem, mas secretamente, assim como Dona Ana, também mantinha em seu coração o amor pela história de seu povo. Acentuando o caráter dramático da situação de Dona Ana, para salvar o pai, além de ser obrigada a converter-se à religião Católica, ela ainda teve de cumprir a ordem de vir ao Brasil e tornar-se esposa de Dom Jerônimo, um comerciante que se torna protagonista de algumas das cenas mais fortes produzidas pela minissérie e que mostram as torturas perpetradas por ele, contra a judia.

Dom Jerônimo, também um personagem que não existe na versão literária de *A Muralha*, representa uma crítica audaz à Igreja Católica e ao Tribunal do Santo Ofício, pois é a personificação da hipocrisia religiosa: se declara um defensor da moral e proclama a si mesmo o direito de acusar e julgar àqueles que acredita atentarem contra a ética de sua religião. Mas ao mesmo tempo em que se considera um representante do Santo Ofício na Vila de São Paulo de Piratininga, ele próprio

realiza os piores pecados morais: estupra inúmeras vezes a índia Moatira, criada de sua casa; tortura com os mais cruéis castigos Dona Ana, além de espioná-la para observar se ela realmente converteu-se; e ainda subjuga vários outros personagens à violência e à tirania. Representado brilhantemente pelo ator Tarcísio Meira, o personagem (Figura 15) materializa um algoz monstruoso, assustador, bestial, com seus dedos retorcidos, corcunda aparente e olhar dissimulado, contrastando com suas vestes imponentes e a voz suave que incorpora quando se refere aos índios como as “ovelhinhas perdidas” que precisam de sua interferência para alcançar a salvação.



Figura 15:

Dom Jerônimo, representante do Tribunal do Santo Ofício no Brasil, após prender Dona Ana em cativo.

Os novos olhares sobre a importância e a influência da religiosidade, sobretudo da igreja Católica na sociedade colonial se configuram em uma grande marca de diferença entre a narrativa da obra e a narrativa televisiva. Enquanto na obra mantém-se o caráter de religiosidade como algo relacionado ao bem e principalmente à questão familiar - através da devoção das mulheres da família Olinto e, em especial de Mãe Cândida, à Madama do Anjo (como é chamada Nossa

Senhora) -, na minissérie a religião surge sob uma face obscura, revelando a dicotomia bem x mal, não raro explorada tanto pelo romantismo, quanto pela teledramaturgia. Ao incorporar um homem extremamente cruel, que utiliza o poder para subjugar e torturar quem não seguir suas ordens, Dom Jerônimo assume um caráter demoníaco, materializando a maldade que pode existir dentro de uma instituição que deveria pregar somente o bem, o perdão e a caridade, colocando assim, em xeque, a verdade das condutas religiosas católicas do período colonial. Além de retratar com bastante realismo as torturas da Inquisição, através do uso de equipamentos de tortura como cintos e sandálias de pregos, a relação dicotômica entre bem e mal também surge através das questões da pureza e do pecado, retratadas a partir de outros dois novos personagens, a índia Moatira e Padre Miguel.

Moatira, como já comentado no item 'autoria', passa a ser criada de Dom Jerônimo, na vila de São Paulo de Piratininga, após ter sido capturada por bandeirantes em sua aldeia. É na vila que acaba conhecendo Padre Miguel, jovem jesuíta que chega ao Brasil carregado de ingenuidade em relação tanto ao homem, quanto à Igreja. Diante de um cenário em que nem a lei dos homens e nem a lei de Deus é seguida fielmente - porque ambas são profundamente influenciadas por um meio hostil, desenhado pelas tensões culturais de dois diferentes povos (Europeus e Índios) e pela ambição desmedida gerada por uma terra que tem desnudas suas riquezas - Padre Miguel vê abalada sua fé. Mas, sobretudo, o abala o despertar de seu desejo carnal por Moatira, que o coloca no centro do furacão pureza x pecado, e mais uma vez, bem x mal.

Moatira, também apaixonada não assume, porém, a representação dessa relação como algo abominável. Caracterizada pela naturalidade, espontaneidade e simplicidade do índio perante seus desejos, para ela o sentimento ganha ares de amor romântico e não de amor proibido. A ideia de pecado não existe em sua mente, pois para ela, Padre Miguel é apenas um homem. Quem sofre com o tormento e a angústia, portanto, é Padre Miguel, que traz consigo a concepção cristã ocidental de amor, sexo, Deus e pecado. Assim como sugere o título do primeiro DVD na minissérie, "Velhos pecados em um Novo Mundo", é exaltada a ideia de que aos índios não cabia a maldade, o pecado ou mesmo um sentimento de culpa relacionado à sexualidade. Ao povo indígena cabia sempre a ingenuidade e a

frequente infantilização, a qual lhes imprimia uma alegria juvenil, uma nudez não sensualizada e o sexo como algo natural.

3.3.4.2 Adequação de personagens já existentes: os velhos também se modificam

A criação de novos personagens que não faziam parte da obra literária que serviu de inspiração para a minissérie acabou por modificar também alguns personagens que já existiam na narrativa literária. No caso da criação de Dom Jerônimo e Dona Ana, o personagem Dom Guilherme, que já fazia parte da história no livro, acaba ganhando outros contornos narrativos. Na obra, esse personagem aparece como um habitante solitário de São Paulo de Piratininga, um homem elegante e educado, mas também sedutor e secretamente libidinoso. É em sua casa que Cristina (Beatriz) repousa em sua primeira noite no Brasil, envolvida entre medo e encanto sobre os costumes da gente da terra. Dom Guilherme, na metade da trama, chega a cortejar Cristina dizendo-se apaixonado por ela. Mesmo assim, o personagem não ganha grande expressividade, aparecendo em poucos momentos e sem fortes repercussões no percurso da narrativa.

Já na minissérie, o cavalheiro recebe em sua casa não Beatriz (Cristina), mas Dona Ana, por quem se apaixona perdidamente. A nova personagem, portanto, coloca em evidência Dom Guilherme - que tinha papel secundário na obra inspiradora -, configurando um triângulo amoroso de destaque na trama televisiva, entre Dom Jerônimo, Dona Ana e Dom Guilherme. Dom Guilherme, que na obra permanecia envolto em certo mistério, na minissérie se transforma no herói romântico que se contrapõe ao terrível vilão – Dom Jerônimo – e que é capaz de enfrentar todos os obstáculos para salvar sua amada de seu algoz. O par romântico “Dona Ana e Dom Guilherme” acaba ganhando tanto destaque quanto o de “Beatriz e Tiago”, revelando que a história televisiva gira em torno da luta de personagens femininos de força e grandeza semelhantes, porém com traços culturais bastante distintos. Além de ganhar destaque pelo envolvimento no triângulo amoroso, Dom Guilherme também aparece em evidência na minissérie por estar ao lado da família Olinto e contra Dom Jerônimo e Bento Coutinho, na defesa da posse do chamado “Ribeirão Dourado”, região repleta de ouro, encontrada por Tiago.

Outro personagem que também se modifica na transposição da obra para a TV é Basília. No livro, a mais velha das filhas de Dom Braz representa o que se conhece por típica “solteirona”. Como não se casou, ela permanece na casa dos pais, onde se mantém como braço direito da matriarca, Mãe Cândida. Em geral, as “solteironas”, além de ajudarem nos cuidados com a casa e principalmente por não terem tido filhos, também se tornam grandes auxiliares nos cuidados com sobrinhos ou irmãos mais novos. No caso de Basília, sua maior devoção é com Rosália, a mimada caçula dos Olinto. Na minissérie, Basília traz a consagrada marca melodramática da mãe que perde seu filho, estreitando ainda mais os laços da ficção televisual ao estilo folhetinesco. Como destaca Meyer (2005), a temática “Mãe e crianças” é recorrente no folhetim, em que os mais variados enredos envolvendo o contexto entre genitora e seu filho são explorados: filho fruto de estupro, filho roubado, separação de gêmeos, mãe prostituta, madrasta malvada, etc. Para a minissérie, o enfoque escolhido – filho perdido – é vivenciado tanto por Basília, quanto pela índia Moatira, fato que acaba cruzando indiretamente o destino das personagens.

Afonso, marido de Basília na minissérie e um dos homens de confiança de Dom Braz em suas expedições pela mata em busca de “negros da terra” – como eram chamados os índios -, perde o filho que ainda criança, já acompanhava o pai e o avô em suas andanças. Basília, logicamente, vive a dor da espera pelo encontro de seu filho, culpando o esposo a todo o momento pela falha. Paralelo a esse contexto, Moatira, logo no início da minissérie é separada de seu pequeno filho – que tem a mesma idade do filho de Basília – na batalha travada entre bandeirantes e índios de sua aldeia. Capturados para a venda e dispostos para o gentio, os índios sobreviventes - incluindo Moatira - são enviados para a vila de São Paulo. O filho de Moatira, no entanto, é levado por Tiago à Lagoa Serena. Lá, o menino acaba acolhido por Basília, que projeta na criança seu próprio filho perdido, amenizando assim a sua dor e a sua espera. Como o final da ficção televisiva precisava encontrar um desenlace ao dilema de duas mães que disputavam a permanência com o mesmo filho, Moatira acaba morrendo e Basília assume assim, por direito do destino – o mesmo destino que lhe tirou o filho legítimo - a sua maternidade antes desgraçada pela vida.

Por fim, um grupo de personagens secundários, composto tanto por personagens novos quanto “velhos”, ganha destaque não por alcançar mais espaço

na trama, mas sim por acrescentar um núcleo de humor à narrativa da minissérie, aspecto que não é explorado na obra. A personagem Dona Antônia, prostituta do Reino que chega ao Novo Mundo com ares de boa senhora, busca na terra tupiniquim – ironicamente – um bom casamento. Na obra, a então ex-prostituta, se adequa rapidamente ao caminho tradicional, casando-se com Mestre Davidão e não participando de muitos acontecimentos do enredo. Já na minissérie, a disputa pela “mão” de Dona Antônia se desenrola ao longo dos episódios, garantindo o núcleo humorístico que se faz presente em quase toda ficção televisual. Em suas peripécias amorosas, Dona Antônia circula da casa de um pretendente a outra, mantendo sempre amizade saudável com Mestre Davidão, que a corteja sempre que pode, mas que, ao revelar ser um “cristão novo”, sabe que não tem chance de conquistar o coração de sua amada. Para finalizar as principais observações sobre os personagens, falaremos a seguir sobre a presença da construção do – nomeado por Lukács – herói medíocre e de que maneira ele se modifica ao ser transposto para a televisão.

3.3.4.3 O herói medíocre de *A Muralha*

Além das características da teoria lukacsiana elencadas anteriormente, *A Muralha* apresenta ainda uma distinção denominada por Lukács como o “herói medíocre”. Em seu livro *O romance histórico*, Lukács define o herói do romance histórico como uma personagem de traços medianos e de atuação sutil em diversas passagens da trama, abrindo espaço, inclusive, para que outras figuras do enredo alcancem maior expressividade. Segundo o autor, esse herói está presente, por exemplo, no romance Scottiano:

El “hero” de las novelas de Scott es siempre un *gentleman* inglés del tipo médio. Posee generalmente una cierta inteligencia práctica, nunca extraordinaria, una cierta firmeza moral y decencia que llega em ocasiones a la disposición del autosacrificio, pero sin alcanzar jamás una pasión arrobadora ni tampoco una entusiasta dedicación a una gran causa (LUKÁCS, 1966, p. 32)

Para Lukács, é através de um herói com essas peculiaridades – medíocre e não heróico - que se torna mais fácil materializar os hábitos e costumes histórico-

sociais de uma época. E é com essas características que se constitui o herói do romance *A Muralha*. Tiago é representado como uma personagem sem grandes paixões, que se move na trama sem arroubos, nem quando se trata de amor, nem quando se trata de guerra. No amor, desde o início da trama, o herói se mostra apático diante dos acontecimentos. Mesmo apaixonado por sua prometida, Cristina, não demonstra sua paixão. Inicialmente acredita-se que o sentimento não seja demonstrado pelo fato de Tiago ter sido seduzido pela prima Isabel. Porém, no decorrer da história percebe-se que o comedimento diante do amor é traço mesmo de sua personalidade. Isso fica bastante visível quando Cristina, decidida a ir embora da Lagoa Serena devido à traição de Tiago, encontra no herói apenas resignada aceitação:

Ele não suplicara para que ela ficasse, não se arrastara a seus pés, nem abençoara a mão que o havia protegido e servido. Era irritante como Tiago procurava fingir que aquela vida era uma vida natural, e que não caminharia para um afastamento (QUEIROZ, 1971, p. 400).

Já em relação à guerra, Tiago se mostra também medíocre. Em uma passagem da obra, fica claro que o herói é estimulado muito mais por ações práticas (até excitantes, mas sem deixarem de ser racionais), do que por ações apaixonadas, como Lukács descreve nos heróis Scottianos. A personagem é diferenciada inclusive do pai e do irmão, que na trama se revelam como os verdadeiros representantes das personagens movidas pelo arrebatamento:

Tiago não era como o pai, um ardente descobridor. Porém, se no dia comum estava sempre pouco encorajado, e às vezes distante de tudo, os acontecimentos importantes tinham o dom de o excitar. Calado, ensimesmado, ganhava então, outro espírito. Tornava-se ágil e providenciava o que fosse preciso. Leonel sempre parecera o provável continuador de Dom Braz – o futuro chefe. Tiago, entretanto era homem das ocasiões, do expediente e das decisões rápidas (QUEIROZ, 1971, p. 258).

E é com sua personalidade comedida que Tiago, contrariando as previsões, se torna o sobrevivente da história e o possível conciliador das tensões desenvolvidas na trama. Dom Braz, o “ardente descobridor”, é morto durante o “Capão da Traição” e Leonel, aquele que se julgava ser o líder sucessor, enlouquece após o falecimento da esposa e vai embora sem rumo, deixando para trás as mulheres de sua família, entregues à própria sorte.

Há ainda um ponto muito forte de semelhança entre o herói *Ivanhoé* – um dos exemplos que usa Lukács para o herói medíocre – e Tiago. A personagem

Scottiana, além de demorar a aparecer na trama, passa boa parte da história ferida, longe da ação romanesca, aos cuidados da personagem Rebecca. Da mesma forma, na obra de Queiroz, o herói passa ao largo de diversos acontecimentos da trama, e no principal combate da ficção – o Capão da Traição -, Tiago sobrevive não por bravura, mas porque ao ser ferido cai em uma vala e é dado como morto por seus adversários. Resgatado por um amigo da família, Tiago é levado de volta à Lagoa Serena e, rejeitado pela mãe, passa vários capítulos acamado, sendo cuidado por Cristina. Somente nos últimos capítulos o herói volta à ação principal, quando é perdoado pela mãe, eleito um dos líderes de uma expedição que colocaria término nos embates dos emboabas e por fim engravida a amada, selando assim a sua condição de mediador entre dois grupos rivais e também pela responsabilidade da continuidade da saga do povo paulista, representada na história pela família da Lagoa Serena.

Se na obra temos uma correta construção de um herói *mediocre* aos moldes lukacsianos, ou seja, incapaz de participar ativamente da história, na minissérie podemos o renomear, passando a chamá-lo – mais adequadamente -, de herói *atormetado*. Essa transformação, inclusive, ratifica a influência da temática religiosa na construção de novos rumos na trama adaptada. Se no livro, o fato de ter tido relações sexuais com sua prima Isabel o acompanha no transcorrer da narrativa, na minissérie essa perturbação é potencializada ao extremo. Primeiro pelo fato de que na versão televisiva descobre-se que Isabel seria sua irmã e não sua prima, configurando-se assim em um caso melodramático clássico, o incesto. E segundo porque, com a presença da Igreja enquanto instituição soberana da moral e dos bons costumes e, principalmente, com um espaço considerável para a religiosidade na minissérie, Tiago busca diferentes caminhos para atingir a “redenção”, representando assim, em si mesmo, a luta entre o bem e o mal.

Logo no primeiro encontro entre Tiago e Beatriz, que ocorre quando os homens chegam de uma longa viagem ao Sertão, a construção da culpa como principal sentimento a permear a relação dos dois é mostrada ao telespectador. Ao entrar em casa, Dom Braz pede a Tiago que cumprimente sua noiva. Isabel ouve e para imediatamente atrás de Beatriz. Tiago, mesmo encantado com a visão de sua prometida, subjuga-se ao poder da imagem de Isabel que lhe massacra por lembrá-lo de seu pecado cometido. Tiago então responde a Dom Braz: “Não posso meu pai, estou sujo.” Este “estou sujo” faz referência não apenas a seu estado literal exterior,

com o corpo imundo e suado, mas acaba remetendo também ao que ele julga como sujeira diante de uma noiva pura e cálida. Assim, para “limpar” seu corpo e sua alma, Tiago procura na Igreja uma libertação. Ao confessar seu pecado a Padre Miguel – mas sem saber ainda que Isabel é sua irmã e não sua prima -, o clérigo tenta aliviar seu pesar, sugerindo-lhe uma penitência. A partir disso, Tiago passa, durante vários capítulos, a construir sozinho a torre da nova igreja local, erguendo também sozinho e com muita dificuldade, até mesmo o sino do templo. Ao tocar o sino, anunciando assim o fim de sua penitência, Padre Miguel absolve Tiago de seu pecado, fazendo-o chorar diante de sua suposta salvação.

Mesmo assim, o segredo mais cruel ainda estava por vir. No dia do casamento de Tiago e Beatriz, Isabel demonstra todo seu rancor dizendo a Tiago: “o que me consola é que nunca vais conseguir ser feliz, porque eu sempre estarei aí dentro, a ferroar seu coração”. A cena prenuncia a descoberta por parte de ambos, que eles seriam irmãos. Segundo Leonel, Isabel na verdade seria filha e não sobrinha de Dom Braz - fruto de um caso extraconjugal com uma mulher que seria inclusive, o suposto grande amor do patriarca dos Olinto -. Diante da revelação, Tiago foge para a mata, desvairado, sem saber o que fazer. Porém ele retorna, dias depois, buscando ajuda novamente na Igreja, mas desta vez declarando querer tornar-se um religioso, querendo refugiar-se em algum mosteiro distante. Demovido da ideia por Padre Miguel e depois de muitos capítulos de sofrimento, descobre-se enfim, que tudo não passou de um engano. Dom Braz garante que Isabel não é sua filha, livrando assim Tiago e a sobrinha de um pecado maior. Mesmo assim, fica no ar, o sentimento de decepção De Dom Braz com Isabel, que para ele, estava acima das fraquezas humanas:

Meu desgosto é com os dois e com a ilusão de que ela não era nem homem, nem mulher, era um guerreiro. Acima dessas coisas, alguém especial. Mas ninguém é, Margarida... Mulher é mulher, homem é homem. É tudo bicho. Branco, negro, é tudo uma coisa só (Minissérie *A Muralha*, 2002).

Com tantas modificações no enredo, um viés, no entanto, se mantém. Leonel não sabe que Tiago é o pai do filho que Isabel espera e acredita que seja Apingorá. Assim como no livro, Leonel mata o índio, o que provoca o ataque da aldeia de Apingorá contra a Lagoa Serena, que termina praticamente destruída e com muitos empregados mortos. Leonel e as mulheres defendem-se como podem, mas a tragédia se apresenta como uma das mais fortes batalhas narradas tanto na

obra, quanto na minissérie. Assim como no livro, Tiago não faz parte dessa importante passagem. O protagonista, portanto, se mantém como um dos principais pivôs das tragédias que assolam a família Olinto sem, porém, envolver-se diretamente nas ações da trama, conseguindo no máximo, passar da mediocridade para uma personalidade atormentada por suas culpas.

3.3.5 Contexto

Stam defende que o contexto é um fator de suma importância para a compreensão do significado de uma obra adaptada. Para o autor é preciso que se considere que o objeto analisado possa estar transmitindo ideologias, crenças, visões de mundo de uma determinada época e dessa forma influencia diretamente na recepção e na interpretação do que é transmitido. Stam destaca que – e aqui, como em todo o trabalho extrapolamos o objeto cinema trabalhado pelo teórico e abarcamos os meios audiovisuais em geral -:

Parafraseando os autores de *The formal method in literary scholarship*, poder-se-ia facilmente afirmar que o cinema é “uma parte inseparável da cultura de uma determinada época tomada em conjunto [e]... da vida sociocultural que produz horizontes ideológicos de uma época”. Estilo, ideologia e história estão inextricavelmente ligados. Mesmo o significado referencial não pode ser isolado da história e das comunidades interpretativas. Os “esquemas” espectatoriais são historicamente moldados. A história reverbera nos filmes, e não apenas a história contemporânea, mas toda a carga do passado está “incrustada” no texto fílmico (STAM, 2006, p. 222).

O peso do contexto em que *A Muralha* está inserida é fundamental para a compreensão de cada uma de suas versões. Temos na obra e em sua adaptação não só o contexto diferenciado em que cada objeto foi produzido, mas ainda o contexto da narrativa em si (questão que já foi trabalhada no item “Permutas e modificações da história”), a representação de um passado histórico que faz parte de uma conjuntura social, cultural, econômica e política deslocada no tempo, ou seja, do Brasil de início do século XVII (no caso da minissérie) ou de finais do século XVII e XVIII (na obra). As múltiplas facetas que o contexto assume demonstram a riqueza de possibilidades de um único enredo.

3.3.5.1 Diferentes contextos constroem diferentes Muralhas

A Muralha trouxe à tona a representação de um período da história do Brasil que ao longo do tempo tem gerado inúmeras discussões: a colonização do país. A chegada dos primeiros europeus ao que se convencionou chamar “Novo Mundo” se constituiu em um dos maiores marcos históricos do mundo ocidental, que modificou os rumos da cultura, da política e da economia do então século XVI. Motivados pela busca de novos mercados consumidores, países europeus se lançaram em grandes navegações, através das quais aportaram em solo americano. O contato com a nova terra e principalmente com os habitantes nativos, desencadeou um processo visto pelo europeu como “civilizatório”, mas pelos americanos como de massacre e dominação:

Encarados como sociedades incompletas e “sem história”, paradas no tempo, condenadas a “uma eterna infância” social (daí a imagem “infantilizada” do índio em nossa história) esses povos provocaram estranheza e rejeição. Por outro lado, a imagem dessas sociedades “primitivas”, formadas por pessoas “sem maldade”, evocava nos europeus a ideia de Paraíso e pureza original. Vistos então como “bons selvagens”, conforme as ideias desenvolvidas no século XVIII por Rousseau, os indígenas fascinavam os europeus. Essas concepções contraditórias alimentaram atitudes também ambíguas, da política de extermínio à tentativa de proteger o indígena (MORAES, 2005, p. 138).

Durante o século XVI, o primeiro contato entre os povos se deu nesse contexto entre o estranhamento e a curiosidade. Porém, com a baixa no comércio com as Índias, a Europa passou a voltar seu olhar às possibilidades de lucro nas terras americanas. No Brasil, a presença de portugueses, inicialmente se restringiu a pequenas áreas litorâneas e à extração de Pau Brasil. Porém, devido ao contexto econômico e principalmente à necessidade de garantir a posse da terra, Portugal também passou a se dedicar a um processo de ocupação do território e dominação dos nativos. É a partir disso que os primeiros núcleos urbanos começam a se formar e é esse cenário que a minissérie *A Muralha* retrata (e o livro conta, porém localizado temporalmente um século mais tarde): a fundação da cidade de São Paulo, os primeiros contatos com os filhos da terra e a imposição de costumes, especialmente religiosos, já que ainda se vivia o contexto da Idade Média e da subjugação à Igreja Católica.

Por esses elementos, o índio foi a principal vítima de um sistema cruel de colonização. Doenças inexistentes em solo brasileiro foram trazidas pelo homem branco e causaram verdadeiras epidemias e a resistência do índio ao trabalho escravo acarretou guerras e batalhas, também levando à morte de muitos indígenas. Além disso, devido ao contato entre povos diferentes, um elemento se tornou a base da origem do povo brasileiro, a mestiçagem: “a escassez de mulheres brancas nos primórdios da colonização fazia com que os portugueses formassem famílias, ainda que passageiras, e muitas vezes com mais de uma indígena” (MORAES, 2005, p. 142). Essa mestiçagem, muitas vezes ocorrida através de abusos, foi uma característica determinante na construção de nossa sociedade e é retratada tanto no livro, quanto na minissérie.

A São Paulo de final do século XVI se diferenciava da região açucareira (localizada basicamente no território nordestino). Assim como retratam passagens da obra literária e da adaptação televisiva, as condições de vida eram precárias, não existia luxo, nem riqueza:

A cidade de São Paulo continha mais ou menos 120 casas, amontoadas no alto do morro. Os paulistas viviam sem luxo, e seus inventários confirmam de maneira eloqüente a pequena quantidade de importações. Ocasionalmente importados, uma poltrona, uma fronha bordada, um chapéu de plumas valiam tanto quanto um cavalo ou uma vaca (MORSE *apud* REZENDE & DIDIER, 2005, p. 237).

O que existia era a necessidade de povoação do território, tarefa legada aos primeiros bandeirantes, mas que tinha como principal obstáculo a dificuldade de acesso “devido à barreira constituída pela Serra do Mar” (REZENDE & DIDIER, 2005, p. 238), uma verdadeira muralha que dá nome à ficção. O bandeirantismo, inicialmente, se dedicou a essa exploração e defesa do território, bem como ao aprisionamento de índios. A grande modificação no contexto histórico da obra *A Muralha* para a minissérie – que se desloca do final do século XVII e início do XVIII para o final do XVI - é relacionada justamente pela atuação dos bandeirantes: a preocupação com o avanço na ocupação do território brasileiro continua, porém o objetivo principal das Bandeiras deixa de ser a captura e escravização do índio e passa a ser a busca pela descoberta de regiões auríferas. O livro dedica inclusive, vários capítulos para a Guerra dos Emboabas (1708-1709), luta travada entre os bandeirantes (paulistas que saíam ao chamado “sertão” – matas – para a captura de índios e procura de regiões auríferas) e os Emboabas (forasteiros portugueses e de

demais regiões do Brasil) pela posse de jazidas de ouro encontradas em Minas Gerais:

O conflito entre os sertanejos paulistas, pioneiros nas descobertas das minas, e os recém-chegados do litoral e da metrópole, alcunhados pelos paulistas de “emboabas”, não demorou a acontecer. Os primeiros senhores dos “descobertos” julgando ter privilégios em relação aos demais forasteiros, passaram a hostilizá-los. Aproveitando a ausência de representantes da Coroa, impunham sua vontade na repartição dos terrenos, ficando com os mais promissores. Os arraiais de mineradores cresciam sob os insultos dos paulistas e a submissão dos emboabas (LOPEZ e MOTA, 2008, p. 193).

O clímax da narrativa literária, inclusive, é o clássico episódio que ficou conhecido historicamente como “Capão da Traição”. O fato se configurou em uma das mais sangrentas batalhas do período do Bandeirantismo no Brasil, causando o massacre de 300 bandeirantes quando Bento do Amaral, chefe emboaba, provocou uma emboscada contra os paulistas. O motivo de tamanha rivalidade foi uma verdadeira corrida por ouro e metais preciosos, que influenciou diretamente na evolução dos estados de São Paulo e Minas Gerais, já que se acreditava que a região entre a vila de São Vicente e o planalto de Piratininga seria uma provável costa de ouro e prata, justificando assim o seu povoamento.

Entre o lançamento de *A Muralha* no suporte livro e sua transposição para a televisão transcorrem 46 anos. Parece pouco, no entanto são décadas em que ocorrem transformações de ordem cultural, social e econômica profundas, influenciando diretamente no fazer artístico e midiático. A modificação do olhar que é lançado na relação entre o Velho Mundo (Europa) e o então chamado Novo Mundo (América) pode ser compreendida como reflexo da época em que cada produção foi realizada. Dois discursos iniciais representam essa mudança de perspectiva ideológica. Na primeira página da obra, Cristina (Beatriz, na minissérie) ouve do capitão-mor do navio em que chega ao Brasil, a seguinte declaração:

Se soubésseis o que é esta terra, e estes endemoninhados sem Lei nem Rei, não gastaríeis aqui vossa gentil presença. (...) Cure-se a menina de ilusões. A pobreza arrogante desta terra! Os índios feios como Judas, os brancos sujos, fanfarrões briguentos, os negros fazendo o que lhes ensinam, como monos. Os padres disputando com os brancos, mas lhe dizendo as missas. E as mulheres escondidas em casa como coelhos nas tocas, ignorantes e obstinadas (QUEIROZ, 2000, p. 12).

A passagem demonstra uma visão preconceituosa e arrogante por parte do europeu, que considera a nova terra um local de miséria e selvageria. Já na minissérie, a imagem da vinda de Beatriz ao Brasil é envolvida pela voz em *off* de

seu irmão, lendo uma carta destinada ao seu tio Dom Braz – que irá receber Beatriz como sua futura nora em solo brasileiro. A declaração não está presente na obra, apenas na versão televisiva e mostra não só uma visão positiva da nova terra, mas também um olhar surpreendente de decadência sobre Portugal:

Meu tio! Escrevo-lhe dessa Lisboa empobrecida e arruinada, neste Reino Português sob o tacho de Castelo. Mais livre e esperançoso deve estar vosmecê, nesta terra de onde nos chegam o anúncio de maravilhas. Nesse mundo novo tão longe desta velha e cansada Europa e tão perto para vós. Quando vosmecê ler estas linhas, minha irmã Beatriz já estará em alto-mar e se vento houver, chegará em Santos em dez semanas. Rogo que cuides dela como se vossa filha fosse nessa terra que agora irá viver. Que Nosso Senhor leve Beatriz ao Porto de Salvador e que ela seja recebida por vós como a ditosa e desejada noiva de seu filho Tiago Olinto (Minissérie *A Muralha*, 2002).

Logo, através da passagem retirada da obra, é possível apreender um discurso ideológico mais tradicional, que ainda vê a chegada dos europeus à América como uma espécie de “salvação” do Novo Mundo, local em que habita um povo bárbaro, selvagem, que com a chegada do europeu tem contato com o mundo civilizado. Uma visão que é reflexo de um momento sócio-histórico típico de meados do século XX, que ainda tem como base a dicotomia colonizador x colonizado. Na passagem retirada da minissérie já é possível perceber uma mudança ideológica: retira-se a carga negativa da citação presente na obra e insere-se uma visão do Novo Mundo favorável, em contraponto a um olhar crítico lançado à Europa, tida como decadente. Esse outro olhar, de uma minissérie produzida quase meio século depois de sua obra inspiradora, pode ser tido como resultado de um novo posicionamento frente ao processo de colonização das Américas, fundamentado especialmente em teorias que questionam e criticam a postura autoritária e dominadora do Velho Mundo e desmistifica a visão do Novo Mundo como terra apenas selvagem.

A partir disso, também é possível perceber uma mudança na representação da relação de alteridade entre o homem branco e o povo nativo. No livro de Dinah, a ideologia do colonizador é mostrada – o que também pode ser visto em alguns momentos como crítica –, mas principalmente traz passagens que revelam o caráter pejorativo com que o europeu caracterizava o povo indígena e alguns negros que já eram trazidos para o Brasil. Uma das características mais recorrentes é a atitude de completa servidão de nativos e escravos aos seus senhores brancos, o que também aparece ligado a outras duas características: a preguiça e a burrice.

Em geral, os índios seguem ordens de maneira atrapalhada, como se fossem idiotas; além disso, estão sempre tentando “descansar”, como discursaria Joana Antônia (Dona Antônia na minissérie), personagem que chega do reino juntamente com Cristina: “vou mandar Davidão surrar estes escravos, que cochilam em pé. Nunca vi gente tão preguiçosa em minha vida” (QUEIROZ, 2000, p. 38). Ainda na obra, entre os personagens apresentados, há uma relação, mostrada de forma mais sutil, por parecer não ter tanta importância, ser algo realmente natural, que é o desprezo com que são tratadas as índias. Mais uma vez, *A Muralha* vem trazer os traços de dominação mantidos durante todo o processo de colonização, em que está presente tanto a ideia de submissão das índias ao prazer carnal do homem branco, quanto a sua sujeição à servidão e às leis do “dito” civilizado.

Já na minissérie, percebe-se que características negativas como a preguiça e a imbecilidade não são tão exploradas. Em ambas as produções a violência do homem branco é representada de forma cruel, mas a minissérie explora mais a questão do indígena enquanto a real vítima de uma história de massacre e subjugação de um povo sobre outro. Uma cena demonstra essas posturas diferenciadas, pois é representada na obra de uma maneira e na minissérie de outra. Dom Guilherme, no livro, recebe Cristina (Beatriz) em sua casa e durante o jantar, tem a seguinte atitude:

Uma índia chegava para retirar as sobras da ceia. Trazia roupa limpa e alva mas seu vestido à frente estava aberto, desabotoado, e o seio esquerdo, quando ela se debruçou, veio à mostra. Ele derramou sua cólera: - Pagã infeliz – ralhou -, sabeis que teu senhor quer decência nesta casa! Compõe-te, avia-te, cunhã sem juízo! (QUEIROZ, 2000, p. 27).

Na minissérie, o mesmo episódio mostra modificações. Primeiramente, a cena de Dom Guilherme recebendo Dona Ana (e não Cristina/Beatriz) em sua casa, mostra as índias que servem a ceia não de vestido que, entreaberto, acaba mostrando sem querer seus seios. Ao entrarem na sala para servir o jantar, elas surgem apenas com uma saia, sem blusa, ou seja, com os seios completamente desnudos. Por fim, Dom Guilherme ao invés de “derramar sua cólera” sobre as nativas, explica para Dona Ana – que observa o fato um pouco assustada – que os índios não possuem maldade, andam sem roupa sem que isso seja uma ofensa e que é difícil ensiná-los a vestirem-se. A maneira como a cena é construída e, principalmente a postura de Dom Guilherme, mostra a transformação de um caráter apresentado como imoral na obra, em um caráter amoral na minissérie. Na

minissérie, portanto, o peso da crítica ao comportamento indígena retratado na obra é atenuado. E sendo atenuado sob esse ângulo, assume-se um caráter de crítica ao poder de subjugação do colonialismo europeu sobre os índios brasileiros. Um diálogo entre Padre Miguel e Dom Guilherme, na minissérie, demonstra essa posição de questionamento quanto, por exemplo, à conversão dos índios em cristãos. Na cena, um grupo de indígenas está entoando uma canção religiosa ensinada pelos padres e os dois personagens citados contemplam o grupo comentando:

(P. Miguel): - São como crianças, pode-se-lhes ensinar tudo, que tudo aprendem com prazer e facilidade.

(D. Guilherme): - Vosmecê ficaria encantado com as coisas que eles podem ensinar-nos, padre.

(P. Miguel): - O que pode ensinar-nos um pagão?

(D. Guilherme): - A ser feliz. É assim que eles são ao seu natural. Muito mais do que nós, que preocupamo-nos com as coisas vãs. Olhe para ela⁹, não parece assustada? Vosmecê não crê que estaria mais feliz em sua aldeia? (Minissérie *A Muralha*, 2002)

Percebe-se, portanto, através das passagens, que a minissérie tenta revelar um ponto de vista em consonância à busca por igualdade e valorização do indígena e de sua cultura. A tentativa, no entanto, não consegue mascarar a visão do homem branco a partir de uma infantilização do povo indígena, que é visto como alguém puro, sem pecado, a materialização de um ser em equilíbrio com sua condição natural e livre das amarras do mundo civilizado. E por estar livre consegue ser, conseqüentemente, feliz.

As relações índio x homem branco, civilização x barbárie, bem x mal são alguns exemplos apresentados nas duas narrativas – literária e televisual – como elementos que revelam um painel contextual da história que está sendo contada. Assim, nesse item sobre o contexto, o objetivo foi abordar algumas questões contextuais e apresentar alguns desses exemplos sob a ótica da comparação entre as modificações de passagens do livro, no momento de sua transposição ao produto televisivo. Aqui o objetivo se limitou a manter o enfoque dissertativo no processo de adaptação do objeto em análise. Porém, diante de uma narrativa que une literatura, memória, história, cultura e tantos aspectos sociais importantes, tem-se consciência de que uma análise aprofundada das representações sociais construídas nas diferentes adaptações se faz necessário e por isso é preciso destacar que a

⁹ Falando da personagem Moatira, índia que é criada da casa de D. Jerônimo e também participa do processo de catequização.

pesquisa assume um caráter de instigar o questionamento e a reflexão mais que oferecer respostas.

Assim, desde o início do trabalho, nosso objetivo não foi o de prender-se a conceitos fechados, enquadrando-os no processo de análise. A partir disso, o primeiro capítulo, estritamente teórico, visou realizar uma revisão bibliográfica das principais correntes que serviram de base ao estudo da adaptação, mas de maneira a nortear o trabalho e não encaixá-lo em fórmulas já prontas. Conhecer o caminho percorrido pela literatura comparada até aqui, dando ênfase às teorias do dialogismo, da intertextualidade e da transtextualidade ofereceu ao leitor a postura teórica escolhida por quem escreveu a dissertação: o de apreender o texto como algo fluído, construído através de relações sempre em movimento com outros textos, sejam eles provenientes de qualquer mídia.

Já no segundo capítulo, a retomada da teoria da adaptação, desde sua versão cinematográfica até a televisiva acaba demonstrando o potencial ainda a ser explorado pelas pesquisas voltadas à ficção televisiva no Brasil. Muito já se disse sobre adaptação cinematográfica, bastante também sobre as telenovelas brasileiras, mas mesmo assim, um farto material está disponível para novos olhares e reflexões, como os diferentes formatos presentes na TV brasileira, entre eles as minisséries. A pesquisa, portanto, tentou acrescentar apreciações ao campo de conhecimento, dispondo-se a despertar na análise da adaptação da obra *A Muralha* para a televisão, no formato minissérie, mais que resultados pontuais, mas uma preparação para uma pesquisa abrangente e reflexiva a partir de um objeto ricamente produzido e carregado de tensões que provocam o interesse tanto em seus aspectos técnicos – enquanto transposição midiática – quanto na sua reverberação social, histórica, subjetiva e simbólica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando decidimos nos dedicar a uma pesquisa teórica, a escolha do objeto certamente se dá movida muito mais pela paixão e afinidade com o assunto do que por qualquer outro motivo. Ao escolher realizar uma pesquisa sobre o processo de adaptação da obra *A Muralha* para a minissérie homônima transmitida pela Rede Globo no ano 2000, não foi diferente. A paixão pela produção televisiva que me fascinou aos 15 anos de idade, unida à narrativa literária que lhe inspirou transformou-se, 13 anos depois, em uma dissertação de mestrado.

No início da pesquisa aqui apresentada, a primeira particularidade encontrada foi certamente a dificuldade em trabalhar com teorias e conceitos que estão o tempo todo se reinventando: da literatura comparada à intermedialidade, os debates não estão encerrados e nem almejam esse objetivo. Assim como destaca Stam (2006), pode-se aprender com diversas correntes teóricas, mas “nenhuma delas, porém, detém o monopólio da verdade” (p. 16). Sendo tanto a literatura quanto as mídias elementos contemporâneos em incessante transformação, o estudo acaba sempre encontrando novidades, lançando novos olhares sobre o que já foi dito e provocando a renovação e o questionamento. Como segunda particularidade da pesquisa, temos a complexidade do objeto trabalhado, que mescla literatura, história, elementos culturais e sociais como a formação da identidade, relações de alteridade feminina e masculina, entre outros, o que torna o trabalho extenso demais para uma dissertação.

Dessa forma, compreendendo que seria necessário analisar tanto os aspectos técnicos da transposição de *A Muralha*, quanto seus aspectos contextuais, a pesquisa foi delimitada. A partir dessa delimitação, o objetivo dessa dissertação foi trabalhar o objeto a partir da perspectiva da adaptação, destacando aspectos narratológicos como os elementos dialógicos de Bakhtin, intertextuais de Kristeva e transtextuais de Genette, além de seguir como base para a análise o modelo sugerido por Stam que traz as modificações e permutas da história, os personagens, a autoria e o contexto como aspectos básicos a serem levados em conta na análise. Diniz destaca que, para Stam, as adaptações

(...) estariam situadas num redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num processo infinito de

reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem definido. Entram aí as teorias de intertextualidade, transtextualidade e hipertextualidade, sugeridas por Gérard Genette, que se mostram úteis para se conceituar as adaptações (2005, p. 17).

A partir dessas formulações teóricas, o objetivo principal do trabalho, portanto, era aproximar-se do objeto, esmiuçá-lo, reconhecê-lo, ao mesmo tempo em que se observava o caminho percorrido para se deixar de ser uma narrativa literária e passar a ser uma narrativa televisiva.

Nesse processo de análise, pode-se sem dúvida observar que temos diante de nós duas narrativas. Personagens são modificados, acrescentados, ampliados. O tempo em que passa a história é alterado. Novas temáticas são apresentadas. E tudo isso significa concluir que o texto literário serve como hipotexto para a criação de um texto televisivo ampliado, modificado, aprofundado, transformado em hipertexto. Procuramos, aqui, destacar modificações por meio da comparação entre o livro e a minissérie, mas não visando a encontrar um contrato de fidelidade entre os textos. O importante foi compreender e apresentar o resultado entre as relações intermediárias construídas entre uma versão do objeto e outra.

O romance *A Muralha*, escrito por Dinah Silveira de Queiroz, traz em sua narrativa os principais aspectos do estilo do romance histórico. Primeiramente, constata-se que a obra foi escrita como proposta de resgate do passado histórico do povo paulista, sendo o livro encomendado como homenagem aos 400 anos da fundação da cidade de São Paulo. Já na minissérie, de autoria de Maria Adelaide Amaral, essa proposta é ampliada, sendo que a narrativa representa o resgate da memória histórica de toda a nação brasileira, fazendo parte de um projeto em comemoração aos 500 anos de descobrimento do país, o *Brasil 500 Anos*. Existe no enredo uma preocupação em apresentar os fatos históricos com verossimilhança sem, no entanto, se perder a capacidade de romantizar a história, o que a partir disso permite que se crie sobre a realidade histórica. Para isso, são colocados no palco da narrativa tanto os personagens históricos, quanto os fictícios. Na versão televisiva essa mescla também se mantém, porém, a quantidade de personagens apresentados no livro é visivelmente ampliada para que exista a possibilidade de se apresentar novas temáticas como a Inquisição, por exemplo, além de acentuar questões já existentes na obra, como a da religiosidade.

Em ambas as narrativas existe uma preocupação em transmitir costumes da época, desde vestimentas, alimentos e arquitetura local, até comportamentos e moralidades que delineavam a cultura da sociedade da época. No livro, Queiroz descreve com realismo as passagens sangrentas da Guerra dos Emboabas, destacando aspectos políticos e econômicos que configuravam o painel histórico do sudeste brasileiro nos séculos XVII e XVIII. Já na minissérie, mesmo sendo apresentada a disputa pela posse de jazidas de ouro, o enfoque recai também sobre o comércio de índios e posse de territórios, trazendo à tona a relação conflituosa entre brancos e índios durante o século XVII e destacando cenas de ação construídas a partir das batalhas. Enquanto no livro é apresentada uma visão mais romantizada da história, a minissérie, em função de ter como aliados elementos audiovisuais, se vale da ação como mote essencial da trama.

Compreende-se, a partir dessas observações, que ao ser adaptada, a obra literária passa por um método de adequação à nova mídia, processo que amplia, destaca, reconstrói, exclui elementos do texto original, enriquecendo assim, a possibilidade de leituras e releituras do objeto trabalhado. As muitas caras de *A Muralha* são reveladas a partir de diferentes suportes e diversas reescritas desde que a narrativa foi lançada pela primeira vez, em 1954, nas páginas da Revista *O Cruzeiro*. Compilada em livro, transformada em novelas e enfim adaptada em minissérie, a história se mostra como uma muralha sempre pronta à reconstrução, trocando tijolos, rebocando espaços, derrubando concretos.

A própria pesquisa sobre a narrativa e sua adaptação se mostra pronta para uma nova etapa: se aqui nos prendemos ao processo adaptativo, relembremos, ao fim, que ele não está isolado de seus aspectos sociais, culturais e ideológicos, como já defendia Stam (2003). Não obstante, a importância da linguagem folhetinesca também não foi profundamente explorada na dissertação, permanecendo no terreno da provocação. O trabalho, portanto, apresenta seus resultados, mas não se encerra aqui: já temos em mãos uma lista de mais materiais de construção. Que venha, então, a próxima empreitada e a edificação de uma nova muralha.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

AMARAL, Maria Adelaide. Entrevista. Disponível em www.memoriaglobo.globo.br. Acesso em: 13 de jul. de 2012.

A MURALHA. Minissérie de Maria Adelaide Amaral. Direção geral Denise Saraceni e Carlos Araújo. Direção Musical Mariozinho Rocha. Intérpretes: Alessandra Negrini, Leandra Leal, Leonardo Brício et. al. DVD vídeo (13h30min), color. 2º Grande Prêmio Cinema Brasil – Melhor série de TV.

AVERBUCK, Ligia (org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Ed. Nobel, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 3ª edição. São Paulo: editora UNESP, 1993.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski: o contexto de François Rabelais**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BALOGH, Ana Maria. **Conjunções – disjunções – transmutações da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, ECA-USP, 1996.

BAUMGARTEN, C. A. **O novo romance histórico brasileiro**. Via Atlântica, n. 4, p. 168-176, out. 2000.

BOLAÑOS, César. **Mercado brasileiro de televisão**. São Paulo: Editora da PUC – SP, 2004.

BORELLI, Sílvia Helena Simões, PRIOLLI, Gabriel. **A Deusa ferida: porque a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência**. São Paulo: Summus Editorial, 2000.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo : Ática, 2006.

_____. **Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar.** In: Revista Brasileira de Literatura Comparada. Niterói: Abralic, n. 1, 1991.

_____; COUTINHO, Eduardo (Orgs.): **Literatura comparada: Textos fundadores.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CLÜVER, CLAUS. **Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media.** In: Revista Aletria. Belo Horizonte: 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** 2ª Reimpressão. Ed. UFMG, 2003.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro.** 4º Edição. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e cinema: Tradução, hipertextualidade, reciclagem.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DORNELLES, Beatriz, HAUSSEN, Dóris Fagundes. **Estudos contemporâneos da comunicação.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

EPSTEIN, Jean. **O cinema e as letras modernas.** In: XAVIER, Ismail (org.) A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

ESTEVES, A. R.; MILTON, H. C. O novo romance histórico hispano-americano. In: MILTON, H. C.; SPERA, J. M. (Orgs.). **Estudos de literatura e linguística.** Assis: Unesp, Assis Publicações, 2001. p. 83-118.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico.** Rio de Janeiro:Objetiva, 1995

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e pintura, música e cinema.** Rio de Janeiro: Forense, 2001.

GENNETE, Gerard. **Palimpsestos – a literatura de segunda mão.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GORENSTEIN, Lina. **A inquisição contra as mulheres – Rio de Janeiro, séculos XVII e XVIII**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.

GUIMARÃES, Hélio. **A presença da literatura na televisão: observações sobre adaptações de textos literários para programas de televisão**. *Revista USP*. São Paulo: CCS/USP, n.º. 32, p.190-198, 1996-1997.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LOPEZ, Adriana. MOTA, Carlos Guilherme. **História do Brasil – uma interpretação**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

LUKÁCS, George. **La novela histórica**. México: Era, 1966.

MACHADO, Álvaro Manuel. PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MIGUÉNS, Sofia. **Filosofia da linguagem: uma introdução**. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007.

MORAES, José Geraldo V. de. **História Geral e do Brasil**. São Paulo: Saraiva, 2005.

MÜLLER, Adalberto. **Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade**. In: SOARES, Rosana de Lima, MACHADO JR., Rubens, ARAÚJO, Luciana Correa (Orgs.). *Estudos de cinema – Socine VIII*. São Paulo: Annablume/Socine, 2007.

MÜLLER, Jürgen E. **Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito**. In: *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Thais Flores Nogueira Diniz, André Soares Vieira (Orgs.). Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

NASCIMENTO, Evandro. Ângulos. **Literatura e outras artes**. Juiz de Fora: Editora UFJF/Argos, 2002.

PELLEGRINI, Tania et alii. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003

QUEIROZ, Dinah Silveira. **A Muralha**. Brasília: EBRASA, 1971.

_____. **A Muralha**. São Paulo: Record, 2000.

RAJEWSKI, Irina. **A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade**. In: *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Thais Flores Nogueira Diniz, André Soares Vieira (Orgs.). Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: SENAC, 2005.

REIMÃO, Sandra. **Mercado editorial brasileiro**. SP, ComArte, FAPESP, 1996.

_____. **Livros e televisão – Correlações**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Leitores e telespectadores – algumas observações gerais sobre adaptações da literatura pra a televisão**. Revista *Leitura: Teoria e Prática*, da Unicamp, julho de 1999.

REZENDE, Antonio Paulo. DIDIER, Maria Thereza. **Rumos da História: História Geral e do Brasil**. São Paulo: Saraiva, 2008.

RIBEIRO, José Luiz. **Imagens étnicas na construção do feminino brasileiro**. In: *Comunicação: tecnologia e identidade*. Iluska Coutinho e Potiguara Mendes da Silveira Jr. (orgs.). Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Comunicação e cultura: a experiência cultural na era da informação**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

Site Memória Globo. Disponível em: www.memoriaglobo.globo.br. Acesso em: março a dezembro de 2012.

SOUZA, José Carlos A. de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: 2004.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. **Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. In: Ilha do Desterro. Florianópolis: 2006.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

_____. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

TRINTA, Aloizio Ramos. **O Direito de Nascer e Renascer - para uma compreensão estética da telenovela**. Tese de doutoramento apresentada à UFRJ, 1995.

ZILBERMAN, Regina. **O Romance Histórico – Teoria e Prática**. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). SANSEVERINO, Antônio Marcos... [et al.]. Lukács e a Literatura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.