



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS**

**RAFAELA CARRIJO ROZENDO PINTO**



**CONTOS NA TELA:**

**Uma análise das adaptações dos contos de Rubem Fonseca para a teledramaturgia**

**SALVADOR  
2007**

## **RAFAELA CARRIJO ROZENDO PINTO**

### **CONTOS NA TELA:**

**Uma análise das adaptações dos contos de Rubem Fonseca para a teledramaturgia**



Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Professora Orientadora: Maria Carmem Jacob

**SALVADOR  
2007**

**RAFAELA CARRIJO ROZENDO PINTO**

**CONTOS NA TELA:**

UMA ANÁLISE DAS ADAPTAÇÕES DOS CONTOS DE RUBEM FONSECA  
PARA A TELEDRAMATURGIA

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Comunicação

Salvador, \_\_\_ de maio de 2006

Banca examinadora:

---

Maria Carmem Jacob (FACOM/UFBA) – Orientadora

---

Marinyze Prates(LETRAS/UFBA) – Examinador

---

José Benjamim Picado (FACOM/UFBA) – Examinador

## AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria Carmem Jacob, pela orientação, delicadeza, paciência, seriedade e estímulo.

A Rubem Fonseca, pela literatura rica e inspiradora.

Aos autores dos episódios, Antônio Carlos da Fontoura, Euclides Marinho, Geraldo Carneiro, Roberto Faria e Roberto Talma, por toda atenção e pelos contatos.

A toda equipe da Rede Globo, Luís Earlenger, Alessandra Oberling, Flávio Tambeline e Viviane Taner, por disponibilizarem as cópias dos episódios e as informações para a pesquisa.

A Professora Marinyze Prates, pela contribuição e pela honra de tê-la na minha banca.

Ao Professor José Benjamim Picado, por participar da minha banca de defesa.

Aos Professores Wilson Gomes, Cleise Mendes, Marcos Barbosa e Iara Sydenstricker, pelos conhecimentos adquiridos na minha trajetória acadêmica.

À Professora Adriana Telles, pelo apoio e pela revisão.

Aos colegas do grupo de pesquisa e deste Programa de Pós-Graduação.

Ao meu pai, pelo amor, estímulo e por me possibilitar chegar até aqui; e aos Rozendo Pinto.

À minha mãe e vovó Zezé, pelo amor, confiança e pela força em todos os momentos.

À tia Fernanda, pelo amor, carinho e base; a Albano, e aos Ramos e Amado, pelo incentivo.

Aos meus queridos irmãos, Fábio, por dividir tudo comigo, me apresentar Fonseca e pela tradução, e Marcão, futuro jornalista, por me dar ânimo e alegria desde pequenininho.

A Jochen, pelo amor, coragem e por ter me ensinado a atravessar as fronteiras.

A Juliana Gutmann pela amizade, pela seleção, pelo incentivo e ajuda no aprendizado.

Aos meus alunos, familiares e amigos, por acreditarem em mim e entenderem minha ausência – especialmente Ana, pela atenção e leitura, Bel, Bernardo, Bete, Cláudia, Dadá, Di, Drinha, Érika, James, Jana, Julia, Lis, Lindi, Lucas, Luiza, Luris, Manú, Márcia, Mário, Marinho, Mil, Pam, Pri, Renan, Renata, Sá, Sara, Sônia, Suse, Tainá, Tânia, Tati, Titi, Tê, Teka, Tom, Totonho, Vitor, Vinha, pelo livro **Contos Reunidos**, Zélia, Walter, Weber.

A todos os amigos da TV Bahia, Delman, Magnólia, Lilia, Luís, Zéu, pelo incentivo e compreensão, e principalmente Sérgio Siqueira, por todas as oportunidades.

A Deus e aos meus guias espirituais, pela fé e por terem me possibilitado tudo.

## RESUMO

Este trabalho pretende discutir a relação literatura-teledramaturgia, sob o princípio do caráter criativo da adaptação. Para isso, retomam-se algumas formulações, como a de *tradução como criação e crítica*, de Haroldo de Campos, e a de *tradução como um processo livre da fidelidade ao original*, defendida por Marinyze Prates. Como corpus de análise, foram escolhidos três episódios de TV, adaptados de contos do escritor Rubem Fonseca. O estudo procura abordar também o papel dos profissionais que participam do processo de adaptação, como roteiristas e diretores, bem como as conjunções e disjunções resultantes da transposição do texto literário para o texto teledramático.

**Palavras-chave:** Televisão; Literatura; Adaptação; Tradução; Disjunções/Conjunções.

## ABSTRACT

This work aims at discussing the relationship between literature and television drama under the light of the creative character of television adaptations. To accomplish it, we have recalled some formulations, like Haroldo de Campos's translation as creation and criticism, and Marinyze Prates's translation as a free process of the fidelity to the original. We have chosen three TV adaptations of Rubem Fonseca's short stories as subjects of this investigation. This study also aims at approaching the role of the professionals that took part in the adaptation process, including script writers and directors, as well as the conjunctions and disjunctions which result from the transposition of literary texts into television scripts.

**Key words:** Television; Literature; Adaptation; Translation; Disjunctions/Conjunctions.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Nuno Leal Maia (vinheta <i>Mandrake</i> ) .....	Capa
Figura 2: Fernanda Torres (vinheta <i>Lúcia McCartney</i> ) .....	Capa
Figura 3: Vinheta de abertura ( <i>A Coleira do Cão</i> ) .....	Capa
Figura 4: Cena com <i>letter</i> identificando obra de Fonseca ( <i>Mandrake</i> ) .....	Capa
Figura 5: Cena com <i>letter</i> identificando autor ( <i>Lúcia McCartney</i> ) .....	Capa
Figura 6: Cena com <i>letter</i> identificando autor ( <i>A Coleira do Cão</i> ) .....	Capa
Figura 7: Nuno Leal Maia e Bruna Lombardi ( <i>Mandrake</i> ) .....	Fl. Rosto
Figura 8: Fernanda Torres e Taumaturgo Ferreira ( <i>Lúcia McCartney</i> ) .....	Fl. Rosto
Figura 9: Cena com <i>letter</i> identificando autor ( <i>A Coleira do Cão</i> ) .....	Fl. Rosto

### IMAGENS EPISÓDIO MANDRAKE

Figura 10: Cena de abertura (personagem <i>Mandrake</i> ) .....	67
Figura 11: Cena com <i>letter</i> autor .....	68
Figura 12: <i>Mandrake</i> e uma de suas mulheres .....	69
Figura 13: Dona Palmira (governanta) .....	69
Figura 14: <i>Mandrake</i> e outro delegado .....	69
Figura 15: <i>Mandrake</i> e Berta .....	69
Figura 16: Secretária de <i>Mandrake</i> .....	70
Figura 17: Sócio de <i>Mandrake</i> .....	70
Figura 18: <i>Mandrake</i> e Cavalacati Meyer .....	72
Figura 19: Close <i>Mandrake</i> e Cavalcanti Meyer .....	72
Figura 20: <i>Mandrake</i> com uma de suas mulheres .....	72
Figura 21: <i>Mandrake</i> com Berta .....	72
Figura 22: <i>Mandrake</i> com Eva .....	72
Figura 23: Ambulância nas ruas do Rio de Janeiro .....	73
Figura 24: Vinheta de abertura .....	73
Figura 25: Vítima assassinada .....	73
Figura 26: <i>Mandrake</i> e Cavalacati Meyer .....	75
Figura 27: <i>Mandrake</i> e Berta .....	75
Figura 28: Cena do crime – caixão .....	75
Figura 29: <i>Mandrake</i> e Eva .....	75
Figura 30: <i>Mandrake</i> e Cavalcanti Meyer .....	75
Figura 31: Lili .....	75
Figura 32: Cena de apresentação personagem <i>Mandrake</i> .....	76
Figura 33: Remoção da vítima .....	78
Figura 34: Carro de polícia .....	78
Figura 35: Dona Palmira .....	79
Figura 36: <i>Mandrake</i> com Dona Palmira .....	79
Figura 37: <i>Mandrake</i> com Dona Palmira .....	79
Figura 38: Close <i>Mandrake</i> .....	79
Figura 39: <i>Mandrake</i> ao telefone .....	79
Figura 40: Close <i>Mandrake</i> .....	79
Figura 41: <i>Mandrake</i> jogando videogame .....	80
Figura 42: Videogame .....	80
Figura 43: Close Cavalcanti Meyer .....	80
Figura 44: Close <i>Mandrake</i> .....	80
Figura 45: Tabuleiro de xadrez .....	82
Figura 46: <i>Mandrake</i> conhece Eva .....	83
Figura 47: Eva .....	83
Figura 48: Close mão de personagem cometendo assassinato .....	85

Figura 49: Mandrake – videogame .....	85
Figura 50: Close Cavalcanti Meyer e Mandrake .....	86
Figura 51: Close Mandrake .....	86
Figura 52: Eva .....	86
Figura 53: Eva e Mandrake .....	87
Figura 54: Eva e Mandrake .....	87
Figura 55: Close Lili .....	88
Figura 56: Lili .....	88
Figura 57: Mandrake e Eva .....	89
Figura 58: Eva .....	89
Figura 59: Mandrake .....	89
Figura 60: Berta e Mandrake .....	89
Figura 61: Close Berta .....	89
Figura 62: Vinheta .....	89

#### **IMAGENS EPISÓDIO LÚCIA *Mc*CARTNEY**

Figura 63: José Roberto .....	92
Figura 64: Vinheta de abertura .....	92
Figura 65: Lúcia e José Roberto .....	92
Figura 66: Lúcia e José Roberto .....	93
Figura 67: Lúcia e José Roberto .....	93
Figura 68: Close Lúcia (chorando) .....	93
Figura 69: José Roberto e Antônio Paulo .....	94
Figura 70: Lúcia .....	94
Figura 71: Isa .....	94
Figura 72: Abertura do episódio - boate Zum Zum .....	95
Figura 73: Chico Roleta .....	95
Figura 74: Jose Roberto no avião .....	95
Figura 75: Prostitutas na Internet .....	95
Figura 76: Lúcia com revólver .....	96
Figura 77: Lúcia imaginando matar Antônio Paulo .....	96
Figura 78: Lúcia .....	96
Figura 79: Close José Roberto .....	98
Figura 80: Close Lúcia .....	98
Figura 81: Casa de José Roberto .....	98
Figura 82: Lúcia na casa de José Roberto .....	98
Figura 83: Close Lúcia e José Roberto .....	98
Figura 84: Lúcia e René .....	99
Figura 85: Close Lúcia (chorando) .....	99
Figura 86: José Roberto (em primeiro plano); Lúcia (ao fundo) .....	100
Figura 87: Lúcia e Isa .....	100
Figura 88: Close Lúcia .....	101
Figura 89: Boate .....	101
Figura 90: Apresentação Fernanda Torres .....	102
Figura 91: Vinheta de abertura .....	102
Figura 92: José Roberto (em primeiro plano); Lúcia (ao fundo) .....	103
Figura 93: Lúcia e Isa .....	103
Figura 94: José Roberto ao telefone .....	105
Figura 95: Lúcia ao telefone .....	105
Figura 96: José Roberto e Lúcia .....	105
Figura 97: Close José Roberto e Lúcia .....	105
Figura 98: Close Lúcia .....	106
Figura 99: Boate Zum Zum .....	106



Figura 100: Avião .....	106
Figura 101: José Roberto no avião .....	106
Figura 102: René .....	106
Figura 103: Lúcia e Chico Roleta .....	107
Figura 104: Lúcia e Chico Roleta .....	107
Figura 105: Close Chico Roleta .....	107
Figura 106: Lúcia vestindo-se .....	108
Figura 107: Lúcia e outra garota de programa .....	108
Figura 108: Vinheta apresentação .....	108
Figura 109: Lúcia e Arlete .....	110
Figura 110: Lúcia e José Roberto .....	111
Figura 111: Lúcia e José Roberto .....	111

#### **IMAGENS EPISÓDIO A COLEIRA DO CÃO**

Figura 112: Delegado Vilela .....	113
Figura 113: Vinheta de abertura .....	113
Figura 114: Close vítima de assassinato .....	113
Figura 115: Close vítima de assassinato .....	113
Figura 116: Close delegado Vilela .....	115
Figura 117: Close bandido .....	115
Figura 118: Close Washington .....	115
Figura 119: Tomada externa: morro .....	116
Figura 120: Tomada externa: morro .....	116
Figura 121: Personagem Washigton .....	119
Figura 122: Preso torturado .....	119
Figura 123: Delegacia – Vilela .....	119
Figura 124: Personagem Come-Gordo .....	119
Figura 125: Close (barriga/arma) .....	119
Figura 126: Equipe da polícia levando o preso para lixão .....	120
Figura 127: Vista aérea do lixão .....	120
Figura 128: Delegado Vilela e Washington .....	121
Figura 129: Delegado Vilela (local do crime) .....	122
Figura 130: Delegado Vilela (local do crime) .....	124
Figura 131: Delegado Vilela .....	124
Figura 132: Washigton .....	124
Figura 133: Delegado Vilela lendo livro .....	125
Figura 134: Carro da polícia chegando na favela .....	126
Figura 135: Moradores da favela assustados .....	126
Figura 136: Moradores da favela assustados .....	126
Figura 137: Policial morto .....	131
Figura 138: Policiais avisam sobre morte de Demétrio .....	131
Figura 139: Viúva de Demétrio chorando .....	131
Figura 140: Vilela ameaçando o preso .....	132
Figura 141: Close Washigton .....	133
Figura 142: Close Vilela .....	133
Figura 143: Vista aérea lixão .....	133

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 ADAPTAÇÕES DE OBRAS LITERÁRIAS PARA A TV: O QUE É ADAPTAÇÃO? .....</b>	<b>17</b>
1.1 BREVE HISTORIA DAS ADAPTAÇÕES DA LITERATURA PARA A TELEVISÃO: O CASO BRASILEIRO .....	23
1.2 A TRADUÇÃO NO CASO DOS EPISÓDIOS ÚNICOS DE TV ....	34
<b>CAPÍTULO 2 O PAPEL DO ESCRITOR, DO ROTEIRISTA E DO DIRETOR: A AUTORIA NAS ADAPTAÇÕES .....</b>	<b>37</b>
2.1 O UNIVERSO DE RUBEM FONSECA .....	38
2.2 DO TEXTO ESCRITO AO TEXTO TELEDRAMÁTICO .....	44
2.3 OS CONTOS DE RUBEM FONSECA NA TELEVISÃO: A PRIMEIRA ABORDAGEM .....	54
2.4 OS CONTOS DE RUBEM FONSECA SEGUEM PARA A TELEVISÃO .....	58
2.5 METODOLOGIA DE ANÁLISE DOS CONTOS PARA OS EPISÓDIOS NA TELINHA: PREMISAS BÁSICAS .....	62
<b>CAPÍTULO 3 RUBEM FONSECA EM CENA: ANÁLISE DO CORPUS .....</b>	<b>67</b>
3.1 <i>MANDRAKE E O CASO DE F.A.</i> .....	67
3.1.1 CONJUNÇÕES E DISJUNÇÕES EM MANDRAKE .....	90
3.2 <i>LÚCIA MCCARTNEY</i> .....	91
3.2.1 DISJUNÇÕES E CONJUNÇÕES EM LÚCIA McCARTNEY ....	106
3.3 <i>A COLEIRA DO CÃO</i> .....	113
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>135</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>141</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>145</b>

## INTRODUÇÃO

A literatura produzida pelo escritor mineiro Rubem Fonseca tem sido, inúmeras vezes, associada às linguagens visuais. Teatro, cinema e televisão são referências recorrentes em textos que analisam ou resenham sua obra. Exemplos dessa articulação estão em artigos, como “O mestre da ação: um estranho cinema sem imagens”, publicado no **Jornal do Brasil** de 19/11/88, por José Castello e Marília Martins, assim como em trabalhos acadêmicos, como a dissertação “Signos em trânsito: a grande arte de Rubem Fonseca”, de Maria Antonieta Pereira (1993), para citar alguns exemplos. Além disso, sua obra já conheceu diversas adaptações, como as peças *O cobrador* (adaptação coletiva para o teatro, 1990), sob direção de Bete Lopes, *Os cavalos* (adaptação teatral do Grupo Panapaná, 1979), com direção coletiva, e os filmes *A grande arte* (1991), primeiro longa-metragem do diretor Walter Salles Jr., roteirizado pelo próprio escritor, e *Bufo & Spallanzani* (2001), do diretor Flávio R. Tambellini, filme também roteirizado por Fonseca, em colaboração com a escritora Patrícia Melo.

É nesse contexto que se insere esta dissertação, uma apresentação dos resultados da análise da adaptação de contos de Rubem Fonseca para programas de televisão produzidos pela TV Globo. Até o período de conclusão do trabalho, a TV Globo produzira três episódios. De dois contos aglutinados, “Mandrake” e “O caso de F.A.” (ambos de 1967) foi produzido *Mandrake*<sup>1</sup>, roteirizado por Euclides Marinho e dirigido por Roberto Farias. O episódio foi exibido em 16 de março de 1983, no programa Quarta Nobre, às 21h. O conto “A Coleira do Cão” (1965), resultou em um episódio homônimo, com roteiro de Antônio Carlos da Fontoura e direção de Roberto Farias, foi exibido na Rede Globo em 2001, às 22h, na série Brava Gente. O episódio “Lúcia McCartney”, baseado em um conto de mesmo nome (1967), adaptado para a TV por Geraldo Carneiro, com direção geral de Roberto Talma, foi exibido em 1994, na Rede Globo, às 21h30min, como episódio especial do programa Terça Nobre.

A partir da escolha desse *corpus*, procuramos verificar, como problema de pesquisa, alguns questionamentos que nortearam a análise aqui apresentada: como transformar um conto subjetivo, narrado em primeira pessoa (a exemplo de muitos contos de Rubem Fonseca) numa obra essencialmente dramática, transpondo-a para a terceira pessoa e seguindo as regras do drama convencional? Ou como criar uma espécie de leitura dramática da obra, mantendo

---

<sup>1</sup> Para uma melhor organização visual do texto escrito, e em função dos muitos casos de homonímia entre contos e episódios para TV, optou-se, neste trabalho, pela utilização do itálico para os títulos de adaptações e aspas para os títulos dos contos. Os demais grifos seguirão as recomendações da ABNT.

as características do conto? De que forma essas obras foram realizadas na TV, levando-se em conta os intervalos comerciais, criando transições e *plot points* nas adaptações dos contos para um formato televisivo?

Em sua produção literária, o escritor Rubem Fonseca apresenta marcas estilísticas que compõem seu universo. Essas características se referem aos tipos de personagens presentes nas suas histórias, ao modo singular de conduzir a narrativa através de um discurso “quase cinematográfico” e à temática dos desvios humanos nos submundos da sociedade contemporânea – fala-se de corrupção, vilania, violência e todos os “atores” dessa sociedade deturpada ganham voz, lado a lado, sejam representantes da burguesia ou marginais.

Este trabalho procurou analisar as estratégias de produção de efeito dos contos, relacionando-as às obras homônimas realizadas para televisão. Apesar de os episódios apresentarem outro discurso narrativo e singularidades na utilização dos recursos audiovisuais, eles oferecem ao telespectador um programa de efeitos emocionais e cognitivos semelhantes aos dos contos correlacionados.

Para a realização desta dissertação foi utilizada uma bibliografia que conceitua a adaptação como uma ferramenta de recriação. Verifica-se essa relação sob o princípio do caráter criativo da transposição que, de acordo com Marinyze Prates (2004, p.49), liberta o processo de tradução de sua amarra mais limitante e problemática: “a fidelidade ao original”. A partir destes pressupostos teóricos e das discussões realizadas no Grupo de Pesquisa A-tevé, sob orientação da professora Maria Carmem Jacob de Souza, com a colaboração da professora Marinyze Prates, foram examinadas as perspectivas dessa etapa produtiva, investigando de que maneira se transpôs o texto do papel para a tela.

Também foi adotada a metodologia de análise da poética de obras audiovisuais desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa de Análise Fílmica, orientado pelo professor Wilson Gomes, e pelo Grupo de Pesquisa A-tevé, a fim de verificar a hipótese de que existe a manutenção dos programas de efeitos nos casos dessas adaptações. Num primeiro momento, foi realizada uma descrição do enredo dos contos selecionados, o modo de construir histórias, de criar personagens, de compor os programas de efeitos em cada um deles. Foram identificados quais elementos puderam ser recuperados nos episódios de televisão, assim como de que modo se manteve a proximidade e a distância dos efeitos da obra matriz.

Uma questão importante para a realização deste trabalho foi entender, portanto, as dimensões cognitivas, sensoriais e afetivas dos contos e dos episódios, numa tentativa de analisar essas obras de arte a partir da composição dos seus programas de efeitos:

Uma máquina de programação de efeitos, uma matriz de sentidos, um sistema de estratégias sensoriais, um conjunto de dispositivos destinados a produzir emoções. Informação, sensação e afetos não são produzidos ao acaso e nem segundo o capricho de quem aprecia a obra, mas produzidos por arte. Bem realizada, a obra é um mecanismo fino que tentará por todos os meios controlar a apreciação e impor a sua própria programação de efeitos no apreciador. (GOMES, 2004b, p.102 apud ALMEIDA, 2005, p.36).

No processo investigativo buscou-se um caminho metodológico viável para entender como se realizam os mecanismos de adaptação desses contos para a TV, levando-se em conta as implicações das escolhas de utilizar a uma obra do campo literário no campo de programas televisivos de ficção.

Ampliar um debate sobre a adaptação de obras literárias para a televisão busca colaborar para o conhecimento dos elementos organizados do funcionamento desta estratégia tão utilizada na história da produção ficcional na TV.

O cineasta Jorge Furtado assinala que o audiovisual sempre aprendeu com a literatura, não só filmando suas histórias, mas também reproduzindo seus procedimentos narrativos. A adaptação literária também foi tema destacado por Furtado em uma palestra proferida na 10ª Jornada Nacional de Literatura (Passo Fundo/RS, em 2003<sup>2</sup>). De acordo com ele, as diferenças entre literatura e audiovisual não se restringem a especificidades dos meios narrativos, mas abarcam também aspectos estéticos. A primeira e mais evidente diferença reside no fato de que no audiovisual toda a informação deve ser visível e audível. Isso parece uma obviedade, mas quem já tentou fazer um roteiro sabe como é difícil evitar a tentação de escrever: “João acorda e lembra de Maria” – isso é relativamente fácil de contar, mas muito difícil de filmar. Palavras como “pensa”, “lembra”, “esquece”, “sente”, “quer” ou “percebe”, presentes em qualquer romance, são “proibidas” para o roteirista, que só deve escrever o que é visível.

Proposições como esta permitem pensar que mesmo as obras com grande potencialidade para adaptação, como as de Rubem Fonseca, podem sofrer modifi-

---

<sup>2</sup> A transcrição da palestra está disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/adaptac.htm>>. Acesso em: 2004.

cações substanciais em sua estrutura quando adaptadas para a TV, e que a fidelidade não deve ser o objetivo central da investigação, mesmo porque é impossível de ser estabelecida.

Angélica Coutinho é partidária da hipótese operatória da “adaptologia” de que o mínimo vital inerente à adaptação está na história e não nos personagens, que podem ser mudados assim como suas funções. A síntese desta idéia é de que o importante é a analogia entre as duas obras e que exista uma funcionalidade dramática da história construída neste novo formato (2001, p.25).

Aqui serão descritos, pois, a partir da análise dos contos de Fonseca, os elementos que deram unidade a cada conto deste autor, mesmo quando ele opta por narrativas de diferentes gêneros. Enquanto “Mandrake” é um conto sobre um detetive mulherengo e a temática flerta com o gênero policial, “O caso de F.A.” – que unido ao primeiro gerou um único episódio para a TV – também é um conto de investigação, mas trata de uma prostituta procurada por um cliente apaixonado. “Lúcia McCartney” é um conto sobre drama e amor não correspondido de uma prostituta por seu cliente, e a “Coleira do Cão” trata da investigação policial e da violência, trazendo um delegado que condena os crimes realizados nos seios da polícia carioca e se defronta com a possibilidade de praticar as mesmas atrocidades.

Apesar de abordar temáticas diferenciadas e muitas vezes optar por gêneros distintos, é possível encontrar características peculiares em toda a obra de Fonseca que permitem uma unidade na sua produção e uma identificação do seu traço estilístico? Isso foi notadamente percebido no modo como o escritor escolhe seus temas, quase sempre relacionados aos submundos de cenas urbanas, representando as diferentes formas de violência que o ser humano é capaz de praticar, na maneira realista e “audiovisual” a partir da qual constrói suas histórias, na fluidez do discurso, na expressão dos diálogos de seus personagens e nas referências a outras representações artísticas, notadamente literatura e cinema.

Muitos dos contos de Rubem Fonseca são violentos, carregados de erotismo e elucubrações psicológicas. Assim, a pergunta que orientou a análise foi: de que modo esses elementos foram transpostos e como se garantiu a identificação com o autor quando foram adaptados para a TV? Como se adaptaram os traços predominantes dessas obras literárias para o audiovisual televisivo, de modo que fosse possível um reconhecimento deste autor, tendo em vista as principais características da adaptação literária na TV? Essa experiência procurou examinar as alterações sofridas na trama da adaptação das páginas para a tela, evitando uma

análise orientada pelo julgamento de valores que priorizasse um meio expressivo em detrimento do outro, a obra original em detrimento da adaptação.

Na busca de compreender o modo como cada adaptador chegou ao resultado de propor sua própria obra a partir de um conto de Rubem Fonseca utilizado como um hipotexto ou *source material*, segundo as definições do roteirista Syd Field (1984, p.204), foram mapeados alguns conceitos de tradução, de narrativa e de produção de sentido no interior das obras.

Através deste trabalho se buscou ampliar os conhecimentos sobre como os efeitos são provocados nesses diferentes tipos de obra (conto e adaptações para TV) e como acontece a construção da trama, a criação de personagens e a dosagem do tempo com vistas ao estabelecimento de tensão narrativa. Tem-se o objetivo de investigar o conjunto de efeitos utilizados, com a finalidade de descobrir de que forma a narrativa prende a atenção do espectador para a história a ser contada.

Procurou-se ainda proceder à análise do papel dos realizadores na elaboração da rede de efeitos dos contos e dos episódios. Nesse sentido, foi organizada uma discussão sobre o modo como o conjunto desses criadores, escritores, roteiristas, produtores, diretores e editores elaboraram essa rede de efeitos na produção da adaptação para a TV.

A idéia é perscrutar o modo como a tradução intersemiótica fez um elo entre o conto e o grande público de telespectadores, estimulando-os a voltar ao texto de partida, tentando encontrar as mesmas personagens e o mesmo tratamento, e de que maneira a palavra, principal recurso do discurso na comunicação escrita, dividiu o seu lugar com as imagens em movimento, vistas por meio da televisão.

Tais procedimentos exigiram perícia de roteiristas adaptadores, o que leva ao reconhecimento do fato de que toda intervenção é uma recriação, como adverte Anna Maria Balogh (1991, p.53) e o que o produto audiovisual preserva, em primeiro lugar, a sua autonomia audiovisual, filmica ou televisiva, e deve ser encarado pelo pesquisador como obra autônoma, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação – ou seja, a transferência das formas de um gênero para outro implica transformar ou transpor.

A partir das perspectivas mais contemporâneas de tradução pensadas como um processo de recriação, como defende Marinyze Prates (2002, p.20), buscou-se partilhar da hipótese de que esta relação tão importante de troca de conteúdo não deve ser analisada sob critérios de fidelidade, nem se qualificar uma produção em detrimento da outra, embora, de manei-

ra geral, a referência a autores consagrados da literatura pareça levar a crer que na adaptação exista uma obrigatoriedade na manutenção da produção de sentido da obra matriz.

Nas obras adaptadas para o público massivo, tende-se a manter a conjunção dos conteúdos narrativos e a história, ainda que existam diferenças consideráveis na estrutura discursiva. Esta pode sofrer uma transformação radical, principalmente quando o dispositivo de enunciação é inteiramente diferente do “original”. Como exemplo, no caso do conto “Mandrake”, cujo narrador é o próprio personagem, o episódio para TV optou por mostrar toda ação através da câmera (o que em cinema e vídeo se conhece como câmera subjetiva), além de existir a aglutinação com “O caso de F.A.”, um outro conto do autor.

Diante desses pressupostos teóricos e metodológicos, que sugerem a adaptação como uma recriação, uma nova obra que pode trazer consigo um conjunto de programa de efeitos presente na obra matriz; e de que a ordenação dos materiais narrativos no interior da obra é responsável para a construção de um sentido e da coerência que a obra terá, foi possível afirmar que identificar o estilo e os traços marcantes de Fonseca na TV é uma medida importante para se entender a engenharia das adaptações no caso dos seus contos, e para se realizar o exercício da análise interna das obras aqui propostas.

Para uma melhor apresentação dos resultados obtidos durante a pesquisa, a presente dissertação está dividida em quatro partes, obedecendo à seguinte estrutura:

Nesta INTRODUÇÃO, procurou-se apresentar os pressupostos básicos da pesquisa, como apresentação do *corpus* a ser trabalhado, as justificativas da escolha, os objetivos da pesquisa, além de uma discussão preliminar sobre as questões teóricas que se apresentam no limiar de uma discussão sobre a adaptação de um sistema de signos para outro.

A seguir, no capítulo intitulado ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS PARA A TV: O QUE É ADAPTAÇÃO?, será abordado, mais especificamente, o fenômeno da adaptação de obras literárias, a partir de conceitos extraídos de obras que discutem a temática da tradução. Também nesse capítulo será realizado um breve histórico das adaptações na TV para, em seguida, observar o caso dos episódios únicos.

No segundo capítulo, que recebe o título de PARTE II, será assinalada a relação existente entre o papel do escritor, do roteirista e do diretor, na perspectiva das adaptações. Ainda nesse capítulo será realizada uma primeira abordagem dos contos de Fonseca na Televisão. A seção apresenta também as premissas básicas da metodologia de análise dos contos e dos episódios.



A seguir, na parte III procede-se a um estudo sobre os episódios eleitos para análise, observando os tipos de estratégias utilizadas para produzir no espectador efeitos similares aos contos homônimos.

Por fim, apresentam-se as CONSIDERAÇÕES FINAIS, retomando os principais pontos discutidos ao longo do trabalho, procurando dar conta do percurso da pesquisa, bem como das conclusões às quais foi possível chegar após a análise do *corpus*.

## CAPÍTULO 1 ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS PARA A TV: O QUE É ADAPTAÇÃO?

A tradução, uma das mais complexas de todas as atividades realizadas pelo homem, implica necessariamente uma definição dos limites e do poder desta capacidade tão humana que é a produção de significado.

Rosemary Arrojo, 1999

Em “Aspectos lingüísticos da tradução”, texto que investiga os aspectos pertinentes ao processo de tradução, o lingüista Roman Jakobson, afirma que “só é possível a transposição criativa” (1969, p.72). Procurando investigar o significado do signo lingüístico, Jakobson defende a idéia de que todo processo pressupõe um termo que o denomine e uma ou mais frases que o definam. Nessa direção, o lingüista define uma tipologia básica para o processo de tradução, segundo a qual é possível distinguir três modos distintos: a *tradução intralingual* (ou reformulação), que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; a *tradução interlingual* (ou tradução propriamente dita), que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua; e a *tradução intersemiótica* (ou transmutação), que resulta da interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (1969, p. 65).

É nesse terceiro tipo que se inserem as adaptações dos contos de Rubem Fonseca para os programas ficcionais de televisão da TV Globo, objeto de estudo desta dissertação. Conforme anotações de Jakobson, esse processo pressupõe a passagem de um texto verbal para um texto não-verbal, que pode ser composto por imagem estática ou em movimento, palavras escritas, interferências gráficas, música, ruídos e palavras sonoras. Nesse processo de intersemiose, a idéia de transmutação reside no fato que apenas por meio de uma recriação da morfossintaxe, e mesmo de aspectos semânticos do texto, pode-se obter um resultado adequado ao novo sistema de signos, para onde se dirige a mensagem.

Rosemary Arrojo (1999, p.11), ao examinar os processos de adaptação, recorre a uma das imagens mais freqüentemente utilizadas pelos teóricos que descrevem o processo de tradução como transferência, substituição. Em seus estudos, ela retoma e critica as teorias tradicionais sobre tradução – defendidas por Catford, Eugene Nida e Alexander Frase Tyler, que entendem o processo como transporte de significados, acreditando ser o texto original um objeto estável transportável –, através das quais a tradução é vista de forma meramente mecânica, restringindo-se a garantir que a carga chegue intacta ao seu destino. Segundo esse posi-

cionamento, o tradutor transportaria a carga de significados, mas sem interferir nela, isto é, não haveria interpretação. Um dos teóricos pioneiros desta corrente, Alexander Fraser Tytler, chegou a sugerir três princípios básicos que definiriam, para ele, a boa tradução:

1. A tradução deve reproduzir em sua totalidade a idéia do texto original;
  2. O estilo da tradução deve ser o mesmo do original;
  3. A tradução deve ter toda a fluência e a naturalidade do texto original.
- (apud ARROJO, 1999, p.13)

A autora lembra do célebre Pierre Menard (criação do escritor Jorge Luís Borges), um personagem cuja proposta é traduzir Cervantes *ipsis litteris*, considerando a tradução como uma leitura que não deve interpretar nem ir além do texto original, e sim delimitar seus contornos objetivos e imutáveis. Pierre Menard tenta recuperar o significado original da obra, mas não alcança êxito, pois uma leitura da obra em um novo momento histórico não permite recuperar e as intenções originais do autor da obra matriz. Nesse conto, de viés teórico, Borges assinala, por meio da ficção, seu posicionamento acerca do problema da tradução.

Consoante com esse posicionamento, assim como aquele defendido por Jakobson, Arrojo (1999, p.23) defende que, mesmo que um tradutor conseguisse chegar a uma repetição total de um determinado texto, sua tradução não recuperaria nunca a totalidade do original, posto que revelaria inevitavelmente uma leitura, uma interpretação do original. É possível concluir a partir daí que traduzir não pode ser meramente o transporte ou transferência de significados, pois o próprio significado de uma palavra, ou de um texto, na língua de partida, somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura. A tradução da obra é, assim, a expressão da visão que o tradutor tem da obra matriz.

Retomando os estudos de Anna Maria Balogh (1991, p.51) é possível detectar que um dos maiores problemas da traduzibilidade de um texto é a sua função poética, mas, no que tange esta questão, é possível concluir que cada artista tradutor ou crítico conduz o problema ao seu modo. Na transmutação, o mesmo conteúdo, ou parte dele, transita de um texto para outro; trata-se de dois textos estéticos, que podem ter uma íntima coesão, que permite o trânsito intertextual, expressões que atualizam a obra matriz. Todavia, estima-se que não se pode senão revitalizar os diferentes textos de algum modo. Por esse motivo, a maioria dos autores fala de tradução como recriação.

Haroldo de Campos (1987, p.54), por exemplo, ao definir como se denomina e como se realiza a operação da tradução, propôs uma série de termos para caracterizar e definir a tradução do texto regido pela função poética, tais como “transcrição”, “reimaginação”, “trans-textualização”, e “transluciferação”, negando o conceito de tradução como fidelidade e identificando tradução como criação e crítica:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação. Por isso mesmo a tradução é crítica, traduzir é a maneira mais atenta de ler. (CAMPOS, 2004, p.35)

O termo “adaptação”, nesta dissertação, indicará o uso do texto literário (os contos) pelo programa de ficção para TV, processo aqui pensado como “tradução”, “transmutação”, partilhando das convicções de Rosemary Arrojo de que todo texto é único e é, ao mesmo tempo, a tradução de outro texto:

Nenhum texto é completamente original porque a própria língua na sua essência já é uma tradução: em primeiro lugar, do mundo não verbal, e em segundo, porque todo signo e toda frase é tradução de outro signo e de outra frase. Entretanto, esse argumento pode ser modificado sem perder sua validade: todos os textos são originais porque toda tradução é diferente. Toda tradução é, até certo ponto, uma criação e, como tal, constitui um texto único. (ARROJO, 1999, p.11)

O relevante na investigação foi descobrir o que há de produtivo na prática da tradução e como funcionam as trocas entre os modos diversos de contar uma história no conto e na TV, em certo momento e lugar. Como complementa Angélica Coutinho (2001, p.9), o importante não é buscar fidelidade, mas encontrar analogia, pois a adaptação é uma re-elaboração de uma proposta de comunicação. A partir destes conceitos de tradução, o analista torna-se capaz, portanto, de perceber de que modo a obra adaptada se remete ao texto matriz e de que maneira se reconhece o autor do texto literário nesses produtos audiovisuais.

Palácios (2002, p.9) cita reflexões de Marinyze Prates sobre a multiplicação dos meios de comunicação, a partir do final do século passado, que produziram, após um período inicial de desconfiança e repúdio, um frutífero diálogo entre linguagens que, longe de se anularem, completaram-se e enriqueceram-se reciprocamente. Hoje, cada vez mais a literatura

serve de inspiração para obras audiovisuais, assim como também se utiliza de recursos estilísticos da TV e do cinema.

Essas relações, entretanto, não são novas. O cinema, por exemplo, desde os seus primórdios, buscou na literatura a modalidade narrativa para contar as suas histórias. É o caso, por exemplo, do norte-americano David W. Griffith, para quem

[...] um filme só poderia ser significante se o material sobre o qual ele trabalhasse também o fosse. Dessa forma, o filme só seria considerado arte se trabalhasse metalingüisticamente uma outra obra de arte. A mais adequada seria a literatura, pela sua estrutura narrativa. Por isso, filmou Shakespeare, Tennyson, Poe, Tolstoi, e muitos outros escritores, clássicos e da moda, devidamente traduzidos e transculturalizados pela sua ótica protestante e vitoriana. (IASBECK, 2003, p.2)

Adaptar obras de autores consagrados no panorama literário para o cinema ou para a televisão tem sido uma forma de levar para um público de massa o prestígio desses autores/obras. Esta troca entre essas duas modalidades, além de permitir a legitimação dos produtos audiovisuais, colabora para uma constante criação de linguagens que implica em frequentes comparações.

A par das diferenças, porém, entre a página e a tela há laços estreitos – em forma de ‘mão e contra-mão’: a página contém palavras que acionarão os sentidos e se transformam na mente do leitor em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo expectador por meio de palavras. Entre a literatura e o cinema, há um parentesco originário, diálogo que se acentuou sobremaneira após a intermediação dos processos tecnológicos. Assim, a enorme e expressiva influência da literatura sobre o cinema tem sua contrapartida, por meio de um ‘cinema interior ou mental’ sobre a literatura e as artes em geral, mesmo em uma época precedente ao advento dos artefatos técnicos. (ROSSO, 2006)

Ao invés de se tentar pensar a adaptação dos contos para programas de TV levando em conta aspectos como fidelidade, a proposta aqui é de despreendimento deste tipo de exigência para observar o processo de recriação e reescrita. A intenção é sugerir uma reflexão sobre a maneira como os profissionais envolvidos – em especial produtores, roteiristas e diretores – participaram desse procedimento de tradução que se realiza nas fronteiras de duas formas artísticas, a literária e a audiovisual.

Alguns textos são considerados mais favoráveis à adaptação. Em geral, como observa Angélica Coutinho esses textos são “aqueles em que a ação em si é o que há de mais importante” (2001, p.19). A autora assinala ainda que “os menos favoráveis [são] aqueles em que a impressão do sensível forma o núcleo da narrativa” (p.19). Para ela, em nome da economia dramática, todo e qualquer momento deve estar no plano da ação. Não obstante este fato, ao partirmos da premissa defendida por Ana Maria Balogh (1991, p.37) – a de que existe uma intersecção clara entre as obras literárias, fílmicas ou audiovisuais, pois elas são regidas pela função poética –, torna-se evidente a necessidade de se verificar nas transmutações a regência das funções poéticas e da produção de encanto.

Balogh (1991, p.55) observa ainda que as estruturas narrativas fazem parte da forma e do conteúdo do texto e constituem códigos comuns tanto dos textos literários quanto dos textos fílmicos e televisuais, que proporcionam a passagem de conteúdos do literário ao fílmico e constituem o ponto ideal para um percurso metalingüístico.

Para avaliar as distâncias que separam ou as semelhanças que unem o texto audiovisual e o texto literário, é necessário levar em conta não só o conteúdo narrativo de cada um deles, mas identificar as instâncias narradoras dos produtos audiovisuais e dos textos literários.

Balogh (1991, p.55) retoma o conceito de estrutura elementar nos seus estudos sobre adaptações e defende a abordagem da significação como resultante da percepção simultânea de similaridades, denominada pela autora como “conjunções” e as diferenças, denominadas como “disjunções”, ao processo intertextual que se analisa. A partir dessa teoria, parte-se da hipótese de que as estruturas narrativas constituem o elemento conjuntivo entre os textos que fazem parte da adaptação e que a análise deve primeiramente ser feita a partir do estudo das conjunções, isto é, deve-se pensar o que há de comum entre estas obras, para depois se observar as disjunções ou o que estas têm de diferentes.

Na prática, como destaca Balogh, se reconhece como adaptado o filme que conta a mesma história do livro no qual se inspirou, ou seja, a existência de uma história similar é o que possibilita o reconhecimento da adaptação por parte do destinatário.

No que diz respeito às obras televisivas resultantes da literatura, também se reconhece como adaptada, a obra “que conta a mesma história” do livro no qual se inspirou. Ou seja, a existência de uma mesma história possibilita o reconhecimento da obra matriz por parte do telespectador. Desta forma, como cada história tem uma série de efeitos programados para serem realizados quando da apreciação pelo leitor, se a história permanece sendo reconhecida

como a mesma conclui-se que a produção do sentido tende a ser a primeira das conjunções possíveis de se esperar.

De que modo o analista poderia detectar as disjunções das obras? Se, por um lado, é possível que o espectador espere de uma obra adaptada uma possibilidade de reconhecimento de uma história da literatura, por outro, ele tende a não esperar que este conteúdo seja exibido da mesma forma, já que se trata de um meio expressivo diferente. Neste caso, a principal disjunção estará no modo de a história ser contada, nos elementos audiovisuais utilizados para a produção de efeitos, evidenciando assim a existência de caminhos diferentes que proporcionem a apresentação de uma situação dramática.

A história como de fato é contada com suas deslocções temporais e descrições forma para Eco (1991, p.41) um contexto que se oferece à tradução; o autor relembra, contudo, que é possível transpor a história, mas difícil transpor o discurso. Segundo ele, a história é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações, a sintaxe dos personagens, o curso dos eventos ordenados temporalmente. O enredo é a história contada com suas deslocções temporais, descrição que forma, para Eco, um contexto que se refere à tradução. O discurso é a forma de expressão do enredo e torna-se operação difícil e algumas vezes impossível de ser traduzida:

A história e enredo não são funções de linguagem, mas estruturas quase sempre passíveis de tradução para outro sistema semiótico. De fato, posso recontar a mesma história da *Odisséia*, organizada de acordo com o mesmo enredo através de uma paráfrase lingüística (...) ou num filme, ou numa revista em quadrinhos, pois nesses dois sistemas semióticos também existe a sinalização do flashback. Por outro lado, as palavras com que Homero conta a história são parte do texto homérico e não é muito fácil parafraseá-las ou traduzi-las em imagens.

Para se efetivar uma análise de adaptações, é preciso que se compreenda o que são estruturas narrativas e as instâncias narradoras. Anna Maria Balogh (1991, p.56) considera narrativa qualquer texto, independentemente do suporte que o atualize (imagem, som, palavras ou todos eles juntos), que contenha estruturas elementares como a configuração de um efeito único de sentido entre as pausas, um esquema atuacional mínimo manifesto pelos personagens, uma ação que defina a relação entre esses personagens, e finalmente uma temporalização de antes e depois que pressuponha uma transformação dos conteúdos da narrativa do começo (antes) para o fim (depois).

A par das diferenças entre a página e a tela, há laços estreitos entre essas artes; ao optar pela modalidade narrativa, a TV e o cinema herdaram da literatura parte significativa da sua função, a arte de contar histórias. E, apesar de experimentações de formatos mais ousados, como o surrealismo no cinema, a narratividade continua a ser um traço muito importante na televisão e no cinema. Como afirma Mauro Rosso em seu ensaio sobre a literatura no cinema:

A página contém palavras que acionarão os sentidos e se transformam na mente do leitor em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo expectador por meio de palavras. Entre a literatura e o cinema, há um parentesco originário, diálogo que se acentuou sobremaneira após a intermediação dos processos tecnológicos. Assim, a enorme e expressiva influência da literatura sobre o cinema tem sua contrapartida, por meio de um ‘cinema interior ou mental’ sobre a literatura e as artes em geral, mesmo em uma época precedente ao advento dos artefatos técnicos. (ROSSO, 2006)

## 1.1 BREVE HISTÓRIA DAS ADAPTAÇÕES DA LITERATURA PARA A TELEVISÃO: O CASO BRASILEIRO

Usando como guia o livro *Mimesis*, de Erich Auerbach (2004), poderíamos fazer um paralelo entre os modos de representação da realidade na literatura e no audiovisual. De Homero o audiovisual aprendeu o flash-back; de Petronio, o poder dramático da prosódia e a subjetividade do discurso; de Dante, a vertigem dos acontecimentos, a rapidez para mudar de assunto; de Boccaccio, a idéia da fábula como entretenimento; de Shakespeare, Cervantes (e também de Giotto) o poder da tragédia. Voltaire ensinou a decupagem e o humor como forma avançada da filosofia; de Goethe a televisão e também o cinema aprendem o prazer do sofrimento alheio; de Stendhal e Balzac vem o realismo, a narração em off e o autor como personagem; de Flaubert, vem a imagem dramática e o roteiro como tentativa de literatura. Brecht é o pai do cinema-teatro e da idéia de que realismo tem hora. (FURTADO, 2003)

Sabe-se, pois, que entre essas duas esferas culturais, a literatura e o audiovisual, vem se elaborando uma “engenharia” do que se convencionou chamar de “adaptação”. No que concerne à utilização da literatura como argumento para a criação de outras obras artísticas, esta é uma prática realizada desde os primórdios do rádio e do cinema, hábito que não foi diferente no caso específico da TV brasileira. A Rede Globo, por exemplo, emissora que levou ao ar os episódios que compõem o *corpus* de análise deste trabalho, produziu um grande número de adaptações (**Dicionário Globo**, 2003) ao longo dos seus mais de 30 anos de existên-



cia, proporcionando aos telespectadores a recapitulação de histórias consagradas da literatura brasileira.

Desde 1969 até março de 2006, a emissora catalogou 215 ficções televisivas adaptadas de obras literárias<sup>3</sup>. Ao longo desse tempo de experiência de adaptação da literatura para programas ficcionais de televisão, tem-se mais de 30 telenovelas, mais de 30 minisséries e centenas de produtos especiais subdivididos em episódios únicos, séries e casos especiais, o que equivale a dizer que existe uma média de 5 títulos da literatura brasileira por ano, na tela, à disposição da apreciação do telespectador (V. Anexo I).

Observa-se, portanto, que a busca de contos, romances e crônicas de escritores brasileiros foi uma opção recorrente, gerando produtos diferenciados, como o caso dos episódios especiais denominados de Brava Gente, criados em 2000 para exibir adaptações de contos de diversos autores. Esses episódios foram ao ar durante um ano, semanalmente, levando ao público algumas narrativas desse gênero, a exemplo do conto “A coleira do cão”, de Rubem Fonseca, adaptado em 2001.

Desde a sua instalação em São Paulo e no Rio de Janeiro, na década de 1950, emissoras de televisão requisitavam autores e atores, dramaturgos, jornalistas, diretores de cinema e teatro, técnicos especializados, cenógrafos, de vários campos de produção artística. Além da motivação financeira, a TV seduzia diante da possibilidade de se falar através das câmeras para vinte, trinta milhões de pessoas numa só noite. Na coluna Televisão e Cultura, do site O Click, assinada por Cristina Brandão, o dramaturgo Dias Gomes declara: “em 68, o teatro estava muito cercado, eu tinha duas opções; ou tinha que ser funcionário público ou ir para TV. Mas não tinha o que discutir, se você luta por um teatro de massa, como recusar um público de 20 milhões?” (BRANDÃO, 2006). Desse modo, profissionais oriundos de outras áreas e textos provenientes da produção literária ou teatral foram, desde sempre, incorporados pela televisão.

É importante lembrar que a TV é um meio de comunicação que permite formatos híbridos. Balogh denomina de “linguagem televisual” (1991, p.142), nada mais que um vasto amálgama de linguagens anteriores, como a do rádio, do cinema, dos quadrinhos, ou daquelas que foram surgindo paralelamente à TV ou a partir dela, como a linguagem do vídeo-clipe e da computação gráfica entre outras. As muitas diferenças observadas nas interfaces dessas

---

<sup>3</sup> Informação enviada pela Rede Globo de Televisão, por intermédio do programa Globo e Universidade, através de e-mail no dia 31/05, em que consta a catalogação das 215 obras adaptadas.

linguagens transmutadas para a TV ocorreram no viés próprio da realização, da produção e da veiculação televisiva.

Os programas ficcionais mais recorrentes da TV brasileira são os seriados, as minisséries, as telenovelas e os unitários ou episódios únicos e, portanto, são estes os mencionados quando aqui se remete ao exercício da adaptação – romances, novelas e contos que foram traduzidos ao longo da história da TV para estes produtos ficcionais de teledramaturgia (BALOGH, 2001, p.94).

Entender a diferença entre romance, novela, conto e entre os formatos televisivos tornou-se importante para que fosse possível na realização desta pesquisa a identificação das conjunções e disjunções de um meio expressivo para o outro, e de um formato romance, por exemplo, para um formato minissérie, ou de um conto para um episódio único.

No que diz respeito à literatura, os gêneros considerados aqui como relevantes de definição foram aqueles adaptados com maior frequência para a teledramaturgia da TV Globo. Na ficção seriada dessa emissora existe um hábito comum de adaptação de romances para minisséries e telenovelas e, no caso de episódios isolados, a adaptação provém em grande parte das vezes de contos literários.

Na literatura em língua portuguesa, tanto a novela quanto o romance apresentam a narração de um fato imaginário, mas verossímil, que representa quaisquer aspectos da vida familiar e social do homem, mas a principal distinção entre novela e romance é quantitativa: vale a extensão ou o número de páginas. Entretanto, é possível perceber características qualitativas: na novela, há a valorização de um evento, um corte mais limitado da vida, a passagem do tempo é mais rápida, e, o que é mais importante, na novela o narrador assume uma maior importância como contador de um fato passado. Comparado à novela, o romance apresenta um corte mais amplo da vida, com personagens e situações mais densas e complexas, com passagem mais lenta do tempo<sup>4</sup>.

A teoria dos gêneros, modo pelo qual se classificam os textos literários, segundo qualidades estruturais ou conceituais, pode ser verificada desde Aristóteles. Na obra **Arte Poética** (ou simplesmente **Poética**), definem-se as matrizes da narrativa ocidental. Já no início de sua obra, Aristóteles anuncia que vai tratar “da natureza e das espécies da poesia” (2004, p.37).

---

<sup>4</sup> Gênero Narrativo. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/generonarrativo>>. Acesso em: fev. 2007.

Para ele, os gêneros literários são distinguíveis pelos meios da imitação<sup>5</sup> (ritmo, canto e verso), pelos objetos que esses textos imitam (personagens superiores ao próprio homem, como na epopéia e na tragédia; ou personagens inferiores, como na paródia e na comédia), e pelos modos de imitação (narrativo, como a epopéia, e dramático, como a tragédia e a comédia). A distinção entre a imitação narrativa e a imitação dramática é, portanto, considerada por muitos teóricos da literatura como a primeira sistematização dos gêneros. A poesia lírica fica fora dessa classificação porque, para Aristóteles, ela está fora do domínio da *poiesis* (ação), não constituindo uma forma de imitação narrativa ou dramática (2004, p.42).

No século XIX, Hegel também se dedicou à definição dos gêneros literários. Em sua obra **Estética**, Hegel relaciona a divisão dos três gêneros às categorias temporais: o passado, o presente e o futuro. O filósofo desenvolve seu raciocínio a partir da dialética, classificando o gênero épico-narrativo como “mais objetivo”. Contrapondo-se a ele, dialeticamente, estaria a “antítese subjetiva” do gênero lírico, e o gênero dramático seria a síntese, pois resumiria “a objetividade épica e a subjetividade lírica” (2001, p.45).

Como aqui, na realização desta dissertação, os objetos de pesquisa são episódios cujas derivações ocorreram de um único gênero literário, o conto, considerou-se importante deste modo observar e compreender melhor o formato do mesmo para identificar as conjunções e disjunções na realização deste homônimo televisivo.

Para Hegel “o conto caracteriza-se pela passividade do herói, envolto em conflitos interiores e demonstrando uma constante desambientação” (2001, p.72). São diversas, entretanto, as definições para esse gênero literário de prosa de ficção. Quanto à estrutura, o conto trata basicamente de um único tema, uma história completa e fechada, enquanto os outros gêneros apresentam derivações e tramas paralelas. Muito cultivado pela literatura ocidental e por alguns dos maiores escritores contemporâneos, o conto é uma obra concisa, onde o que está presente nele tem grande importância e deve ser utilizado, é uma narrativa ficcional essencialmente sintética, uma célula dramática com um só conflito e uma só ação (PÓLVORA, 2002, p.75). O conto reflete a personalidade e os conflitos do narrador e os temas são os mais diversos, mas, diferente da novela e do romance, não fazem maiores análises das situações ficcionais. Poucas são as personagens em decorrências das unidades de ação, tempo e lugar. O conto não se preocupa em erguer um retrato completo dos personagens, mas centra-se no conflito entre eles.

---

<sup>5</sup> Vale ressaltar que, para Aristóteles, a arte é imitação – ou *mimesis*. Trata-se de um conceito que implica no modo como os gregos concebiam a relação entre os textos e a realidade que lhes serviam de inspiração.

Quanto aos programas ficcionais televisivos, foi importante para a realização desta pesquisa compreender a distinção entre alguns dos formatos seriados e do episódio único. Segundo a classificação de Renata Pallottini (1998, p.30) a serialidade, produção descontínua e fragmentada de produtos televisivos, abrangeria seriados, minisséries e telenovelas.

Segundo a autora os seriados ou séries são produções ficcionais para a TV organizadas em episódios independentes, cada um deles representando uma unidade com uma história diferente das outras abordadas, mas que de algum modo preserva o espírito geral da temática, através de algo que dê unidade ao mesmo, ou o protagonista, ou o tema, ou a época em que se passa. Em geral é um tipo de programa televisivo com um número indefinido de emissões e podem ser divididos em temporadas de exibição.

A minissérie, ainda segundo Pallottini (1998, p.28) é uma espécie de telenovela curta, definida em sua história, peripécias e final, no momento em que se vai para a gravação. Não comporta, em geral, modificações como a telenovela. Historicamente já foi chamada de tele-romance por resultar de adaptação da obra literária correspondente.

Balogh (2001, p.96) compara a minissérie com a novela como um formato a este assemelhado, por conta do seu modo de exibição – cinco dias da semana por uma ou mais semanas consecutivas, porém a minissérie possui um número menor de episódios e é mais completa do ponto de vista estrutural e “dramatúrgico”. Como ressalta a autora, há um cuidado maior com essas produções voltadas para um público mais exigente e com maior conhecimento intelectual. Além disso, como a minissérie é considerada pelos roteiristas como o produto mais refinado da produção ficcional brasileira, esses roteiristas recorrem freqüentemente à adaptação de obras literárias nacionais consagradas, tendo como gênero preferencial, nas últimas décadas, romances históricos.

A telenovela, o “carro-chefe” da emissora por ser o gênero mais assistido, mais produzido e mais rentável, revela uma capacidade de invenção rica e variada de temáticas, mas como sua origem remonta ao melodrama dos folhetins literários, como explica Balogh (2001, p.96) é, sem dúvida nenhuma, um dos principais gêneros que recorrem às adaptações, principalmente de romances da literatura brasileira. A telenovela buscou inspiração nos folhetins, mas neste caso os argumentos foram retirados de obras que possibilitavam maior número de personagens e variedades de tramas, como os romances. Por possuir o formato mais extenso da TV, chegando algumas vezes a 200 capítulos, manifesta peculiaridades como a possibilidade de mudar os rumos da trama de acordo com a reação do público e essa característica também é mantida mesmo nos casos das adaptações.

Pallottini tratou como “unitária” (1998, p.25) uma ficção para a TV levada ao ar de uma só vez, com duração de aproximadamente uma hora, programa que se basta em si mesmo, que conta uma história com começo, meio e fim, que esgota sua proposição de unidade e nela se encerra. De fato o unitário surgiu no Brasil como peça de teatro levada ao ar pela televisão e denominada Teleteatro. Tratava-se de um texto originalmente escrito para teatro e adaptado para TV. Balogh (2001, p.97) relembra que por conta do formato ser em muitos aspectos, herdeiro da tradição televisual brasileira mais ligada ao teatro e às peças de teatro, recebeu o nome de Teleteatro como uma referência às origens deste tipo de programa.

Muitos programas deste tipo na Rede Globo receberam o nome de Casos Especiais ou simplesmente Especiais. Pallottini ressalta que a TV Globo demorou muito tempo para identificar de outro modo o antigo teleteatro e passou a chamar esses episódios únicos como Caso Especial como tentativa de designar este tipo de programa (1998, p.27). Nesses episódios, retomam-se com frequência textos de peças teatrais ou contos que contêm uma unidade de ação semelhante à de um produto de exibição única.

Essas narrativas de ficção são compostas por certos paradigmas narrativos já sedimentados, que têm como pressuposto a ordenação de um conjunto de estratégias utilizadas para suscitar um determinado conjunto de efeitos nos seus leitores ou espectadores. Dentro da tradição de teledramaturgia da Rede Globo, a adaptação tem sido uma das estratégias mais frequentes para a produção de um conjunto de efeitos nos telespectadores. Adaptam-se autores muito prestigiados ou muito populares como são os casos mencionados em seguida.

Benedito Ruy Barbosa, autor e roteirista da Rede Globo, realizou adaptações como a minissérie *Mad Maria* (2005), da obra de Márcio Souza, e as duas edições da telenovela *Sinhá Moça* (1986; 2006) da obra de Maria Dezonne Pacheco. Muitos outros escritores tiveram suas obras retomadas na tela. Da obra de Jorge Amado, um dos autores com o qual esta emissora mais trabalhou, foram produzidos: *Gabriela* (1975), *Terras do Sem Fim* (1981), *Tenda dos Milagres* (1985), *Tieta* (1990), *Tereza Batista* (1992), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1997) e *Pastores da Noite* (2005). Da obra de Nelson Rodrigues foram criadas as minisséries *Meu Destino é Pecar* (1984) e *Engraçadinha* (1995), além da série *A Vida Como ela é* (1996). Érico Veríssimo chegou também ao alcance do grande público com as minisséries *O tempo e o Vento* (1985) e *Incidente em Antares* (1994). Rubem Fonseca revelou ao Brasil sua literatura urbana contemporânea com a adaptação do romance **Agosto**, exibido como minissérie pela

TV Globo (1993) e com os seus contos “Mandrake”, “O Caso de F.A.”, “Lúcia McCartney” e “A Coleira do Cão” – cujas adaptações serão analisadas na terceira seção deste trabalho<sup>6</sup>.

Outro aspecto importante identificado durante a pesquisa é que este hábito comum das teleficções tem valorizado a presença da literatura na TV brasileira. Parece importante relatar e reconhecer que, mesmo no caso de baixo índice de audiência de algumas das obras adaptadas, a teledramaturgia brasileira inspirada na literatura movimenta as livrarias e aumenta a vendagem de livros adaptados.

Muitos autores ampliaram o leque de consumidores depois de passarem pela vitrine televisiva. Esse foi o caso do mineiro Roberto Drummond, autor de **Hilda Furacão**. Outros escritores tiveram o aumento na venda de suas publicações no momento em que estavam em evidência na televisão, como ocorreu com o português Eça de Queiroz, com a obra **Os Maias** que, mesmo com os índices baixos de audiência da minissérie, tornou-se *best-seller* nas livrarias cariocas. Outro exemplo da influência que a Rede Globo exerce sobre o mercado editorial é o sucesso repentino do livro **A Casa das Sete Mulheres**, de Letícia Wierzchowski. Lançado em abril de 2002, o livro contava com uma vendagem, até a estréia da minissérie, de treze mil exemplares; após chegar à TV, esse número ultrapassou a casa dos trinta mil em três semanas. Fato semelhante ocorreu no mês em que a minissérie *Agosto* foi exibida, em 1993 – o livro de Rubem Fonseca teve mais de 30 mil exemplares vendidos<sup>7</sup>.

Esse fenômeno é referido por Balogh (2001, p.132), ao afirmar que as transposições da literatura para a TV preservam as tradições culturais, divulgam a obra adaptada e incitam leitura ou releitura dos originais. Adaptar para a televisão, um meio de comunicação ligado à cultura de massa, as obras de autores como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Nelson Rodrigues e Rubem Fonseca, entre outros nomes de relevo no panorama nacional, equivale a trazer para as mídias o prestígio da literatura, facilitando o acesso dessas histórias ao grande público, e estimulando a leitura dos livros<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Informações retiradas dos dados fornecidos pela Rede Globo (V. em anexo) e do livro **Dicionário da Tv Globo**. Vol .1: Programa de Dramaturgia & Entretenimento. Jorge Zahar Editor/Projeto Memória das Organizações Globo- Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

<sup>7</sup> Informações disponíveis em: <<http://www.habitus.ifcs.ufrj.br>>. Acesso em: mar.2006.

<sup>8</sup> Anna Maria Balogh (1991, p.4) parte da hipótese de que, atualmente, dado ao alcance dos meios de comunicação, é provável que o primeiro receptor seja um espectador para depois um leitor ter acesso à obra. A autora assinala as relações iniciais deste processo, que ocorria de forma inversa: primeiro ocorria a leitura do livro e depois o público tinha acesso às adaptações filmicas ou televisivas. Hoje, na maioria das vezes, é a existência de uma minissérie, novela ou filme que aumenta a vendagem dos livros, conforme já mencionado nesta seção.

Observa-se que as adaptações de obras literárias para a TV, apesar de muito recorrentes, não têm sido feita sem conflitos, pois muitas vezes são avaliadas sob um olhar qualitativo e comparativo, em que a manutenção da fidelidade é priorizada em relação ao funcionamento da obra. Ainda assim, é importante ressaltar que, mesmo quando receptores rejeitam ou criticam as adaptações por conta de sua “infidelidade” ao original, eles estão refletindo sobre questões pertinentes ao processo de adaptação, sobre questões referentes à literatura e aos formatos televisivos ou cinematográficos – e essa reflexão tem sido cada vez mais estimulada pela TV e pelo cinema. Além de dar acesso às obras, nesse caso, as adaptações também favorecem uma discussão de cunho mais teórico sobre o próprio processo de tradução intersemiótica.

O processo de transposição de um texto literário para o sistema de signos da linguagem audiovisual envolve uma gama de profissionais que realizam diversas e distintas tarefas, e interferem no modo como se opera este processo, especificamente, no universo de práticas da televisão. A transposição envolve um universo multifacetado de questões, no qual atuam o autor do texto de partida, o tradutor-adaptador, o diretor geral e os demais profissionais envolvidos nessa prática. Cada uma dessas instâncias possui suas especificidades, estabelecendo uma rede de significações que, então, irão conferir sentido ao produto final.

É importante mencionar que o maior desafio nas transposições literárias para a TV começa pelo próprio roteiro, no qual as estratégias de enunciação deixam suas primeiras grandes marcas. Para Balogh, essas estratégias são muito mais complexas no âmbito da TV porque o sujeito empírico da enunciação se divide numa vasta equipe de profissionais, sendo que cada um desses submete o roteiro a um “filtro” específico de seu fazer de base – roteiro, direção, fotografia, entre outros (2001, p.130).

Adaptar um livro para um roteiro de programa de ficção para a TV significa mudar um para o outro, e não superpor um ao outro. A literatura lida com palavras para contar uma história, enquanto um roteiro de TV deve guiar imagens para contar uma história colocada no contexto da estrutura dramática. Por essa razão, o roteiro, nesse caso, é um guia de captação de imagens e sons, criado para orientar a equipe de gravações durante as filmagens. Além disso, as obras expressas no audiovisual são organizadas a partir da montagem. É na edição, portanto, que o formato é construído, uma vez que a ordem que as coisas aparecem é estruturada nesse momento – nessa etapa do processo produtivo, surgem importantes disjunções que garantem a independência da adaptação com relação à obra matriz.

Por essa razão, também, vários autores chamam a atenção para o falso problema que se levanta quando se cobra fidelidade a uma obra adaptada. O norte-americano Syd Field define o texto original como “*source material*” (1994, p.174) e afirma que o produto final não deve ser analisado segundo critérios de fidelidade, mas de funcionalidade dramática. Para ele, o material original é apenas uma fonte. Uma adaptação deve ser vista como um roteiro original, ela apenas começa no romance, livro, peça, artigo ou canção. Esse autor diz que cabe ao adaptador fazer o que quiser com o texto-matriz para moldá-lo num roteiro e este, portanto, deve ter liberdade para criar personagens, cenas, incidentes e assim contar uma história com imagens.

É pressuposto, pois, que o audiovisual e a literatura são linguagens diferentes e que a qualidade de um roteiro adaptado da literatura para a TV pode ou não ter como critério central o fato de manter uma fidelidade possível à obra original – embora cada vez menos se recomende esse critério, dada a sua inadequação ao caso. Nesse sentido, procurou-se examinar, nos episódios selecionados, o mecanismo de adaptação dos contos de Fonseca para a TV, a partir das recorrências, proximidades (as conjunções indicadas por Balogh), e das transformações (disjunções) ocorridas.

Ao analisar a adaptação de contos literários para a TV, tornou-se relevante aprofundar as diferenças entre a produção/recepção de discursos literários e a de discursos televisivos. Anna Maria Balogh (1991, p.31) resume bem esses aspectos, apontando as diferenças de percepção e atitude de recepção, posto que na literatura a fruição se faz de forma individual, com grande teor de participação do leitor, a partir da imaginação; enquanto a TV é vista em ambientes domésticos e sociais, com amplas possibilidades de dispersão da atenção. Além disso, a TV está restrita a um quadro contextual de programação, comercialidade explícita do veículo e fragmentação. Qualquer programa de TV é interrompido periodicamente para ceder lugar aos *breaks* comerciais, o que resulta num formato de texto fragmentado.

Diante das diferenças no modo de recepção da obra, foi possível perceber que as mudanças realizadas nas adaptações previam não só um novo modo de contar a história, a partir de soluções narrativas que não funcionam no audiovisual, mas a possibilidade de envolver um outro tipo de apreciador acostumado à narrativa audiovisual fragmentada e, em muitas ocasiões, seriada. Portanto, para dialogar com este outro tipo de leitor modelo, são criados ganchos dramáticos que ligam um bloco a outro para despertar o interesse desse tipo de espectador,



como modo de mantê-lo ligado na trama, mesmo com a quebra da narrativa durante os intervalos comerciais.

Histórias clássicas têm uma introdução, na qual o autor apresenta a idéia principal, os personagens e o cenário; um desenvolvimento, no qual o autor detalha a idéia principal e a história se desenvolve a partir do surgimento de algum conflito ou complicação entre os personagens, levando ao clímax, o ponto culminante da narrativa, até que tudo se resolve com um desfecho, que é a conclusão da narrativa. As obras literárias adaptadas para a TV podem apresentar diferenças no que diz respeito à organização desses momentos da narrativa, uma vez que podem ser escolhidos outros pontos ou outros acontecimentos significativos para moverem a história.

Nas obras adaptadas para a TV, as modificações na narrativa vão manifestar seus elementos diferenciadores no âmbito discursivo (Balogh, 1991, p. 66), com diferenças no nível da sintaxe discursiva. Acontecem retardamentos ou antecipações de performances, havendo mudanças entre a seqüencialidade literária e audiovisual. Este traço pode ser observado nos três episódios escolhidos, que apresentam em relação aos seus textos matrizes diferentes de ordenação sintática das fases das seqüências narrativas.

Em cada transição para o intervalo comercial existiu um acontecimento, que serviu de gancho de interesse para garantir a permanência do telespectador no canal. Alguns acontecimentos significativos nas passagens dos blocos serviram também para dar ritmo à história que estava sendo contada.

Isso pode ser percebido já no começo do episódio *Lúcia McCartney*, por exemplo, em que a narrativa começa não do mesmo modo que no conto, em que a personagem-título narra o seu cotidiano, em casa, como se escrevesse um diário; no episódio para TV, Lúcia está situada numa boate e é apresentada ao telespectador através de um diálogo com Chico Roleta, um personagem que não existe no conto, mas que tem grande importância no episódio para compor o universo em que Lúcia transita quando não está envolvida com a prostituição.

A passagem de um texto literário para um texto audiovisual pressupõe uma operação intertextual específica que normalmente já é explicitada nos créditos do produto audiovisual, e qualquer que seja a gradação dada à referência utilizada, é feita uma diferença entre o produto adaptado e o produto oriundo de um roteiro original. Essa referência explícita pode ser percebida na abertura dos três episódios escolhidos como *corpus*, em que os *letterings* indicam: “Da obra de Rubem Fonseca”.

A esse respeito, vale trazer a contribuição de Angélica Coutinho (2001, p.22), que re-toma a divisão do termo “transposição” sugerida por Yannick Mouren: a adaptação, que parte de um único texto; a contaminação que parte de vários textos (em geral, dois), mas conta uma única história; e a narrativização, que parte de textos não-narrativos e não-ficcionais (como jornais, minutas de processos, etc.).

No caso das análises propostas, a única que foge à classificação de adaptação sugerida por Mouren é o episódio *Mandrake*, que parte de dois textos de Rubem Fonseca (“Mandrake” e o “Caso de F.A.”, conforme já assinalado), podendo desta forma ser classificado como contaminação, pois uniu dois contos para formar um único episódio. As duas histórias são contadas por um detetive, sendo que na primeira, “Mandrake”, o delegado busca desvendar um crime e na segunda, Paulo Mendes é um detetive contratado por um político para “resgatar” uma garota, Miriam-Elizabeth-Laura, de um prostíbulo. O elemento temático do segundo conto não é aproveitado no episódio, mas sim as características que compõem o perfil desse personagem, assim como alguns de seus diálogos, mas o tema do conto “Mandrake” é aproveitado no episódio como conflito principal a ser solucionado.

Enquanto nos contos a palavra é o elemento de transmissão da obra, na TV ela é apenas um dos componentes. Os procedimentos da equipe televisiva para transformar a linguagem literária em audiovisual exigem inovações significativas, como usos de recursos fotográficos, ou instauração do clima proposto através da trilha sonora, ou mudança de ritmo através de recursos de edição, pois os mecanismos utilizados na linguagem audiovisual da ação, como o modo de filmar e de editar a obra, incidem na forma de apresentação do enredo e dos próprios personagens, como também no discurso da obra narrada.

A ordem em que as informações são expostas na televisão ou na literatura também podem ser diferentes. Em um exemplo significativo, Jorge Furtado (2003) relembra um trecho de um livro de Dashiell Hammet, em que Sam Spade descreve sua entrada numa casa: “Havia duas mulheres na sala. As duas estavam nuas, mas só uma estava morta”. A frase de Hammet nos surpreendente pela avalanche de informações. Hammet primeiro nos conta que há duas mulheres na sala, depois nos informa que elas estão nuas e, em terceiro lugar, revela que uma delas está morta. A adaptação desta cena para o cinema quase que inevitavelmente perde o

caráter surpreendente desta escolha ao revelar simultaneamente a existência das duas mulheres, o fato de estarem nuas e o fato de uma delas estar morta<sup>9</sup>.

## 1.2 A TRADUÇÃO NO CASO DOS EPISÓDIOS ÚNICOS DE TV

Ao realizar a análise de uma transmutação da literatura para um programa ficcional televisivo particular, é preciso questionar as características do gênero para então descobrir o que foi modificado, o que se oculta no processo de tradução para o novo formato escolhido, levando-se em conta o público apreciador deste tipo de produto. Na televisão, de um modo geral, os formatos de teledramaturgia priorizam a ação, como é o caso das telenovelas. Os episódios especiais, formato característico de exibição única que se diferenciam deste padrão, tendem a trazer à tela outras opções de narrativa e utilizam adaptações literárias. Trata-se de um formato cujo conteúdo se insere normalmente em um horário mais noturno da programação, ao final da exibição dos outros produtos diários de teledramaturgia da grade. Estes produtos costumam prever um leitor-modelo mais exigente e que normalmente busca no enunciado do produto uma identificação com o autor da obra matriz.

Balogh (2002, p.71) relata que o discurso produzido nos produtos audiovisuais construídos por materiais e linguagens heterogêneas será moldado pela representação imagética e sonora e pelos intervalos comerciais e vinhetas de abertura e encerramento, que serão parte desta moldura contextualizadora do relato. Também considera que normalmente os programas televisivos são denominados pelo formato, mas o modelo que se forma para o espectador nasce das relações entre as estruturas de produção e a realização, as estruturas narrativas e discursivas presentes nos textos e o conjunto de mediações, competências e expectativas dos destinatários.

A produção em série, característica da TV comercial, apresenta, segundo Balogh (1991, p.144), uma oposição entre a serialidade e os conceitos de artisticidade consagrados, baseados no caráter único e singular da obra de arte. Desse modo, pensar a produção dos “unitários”, episódios únicos ou especiais, remete à busca por uma alternativa na produção televi-

---

<sup>9</sup> Informações disponíveis em: <[http://www.abtu.org.br/hotsites/seminario\\_gramado2005/cv/cv.asp](http://www.abtu.org.br/hotsites/seminario_gramado2005/cv/cv.asp)>. Acesso em: nov. 2006.

siva que aproxime determinados programas do reconhecimento artístico pautado na singularidade, originalidade.

Esses especiais são uma espécie de telefilme. Em 50 minutos se apresenta uma história, com produção e linguagem específicas para a TV. O padrão Global é seguido à risca. A autenticidade da trama é realçada com gravações em locações e ausência de estúdio. (BALOGH, 2002, p.97)

Um episódio é estruturado de modo que a história seja relatada numa única apresentação, e por não ser uma representação fragmentada em capítulos, tem uma estrutura mais parecida com a estrutura cinematográfica, com apresentação, conflito, clímax e desfecho apresentados numa célula única de ação. A diferença incide na interrupção das seqüências para exibição dos intervalos comerciais.

Os três casos analisados nessa dissertação foram classificados como episódios, pois a ação começa e termina numa única emissão, com desenvolvimento e desenlace numa peça unitária.

Outro aspecto técnico a ser considerado é que a TV, como a música e o cinema, é uma forma de expressão em que o tempo de exibição das informações é definido exclusivamente pelo autor e pela produção. Na literatura, pelo contrário, cada leitor estabelece o próprio ritmo de leitura – não é necessário, por exemplo, ler um romance de uma só vez. Isso também se dá em relação às artes plásticas. Cada um passa o tempo que quiser observando um quadro. Mesmo no teatro, o ator pode esperar que o público pare de rir de uma piada para dar seqüência ao texto. Mas um programa de uma hora é visto por qualquer espectador em uma hora, muitas vezes sem condições de revê-lo.

Pensar a adaptação para um episódio único de TV significou estruturá-la de modo fragmentado, dividida em blocos. Normalmente, esta divisão por blocos segue as regras de estruturação fílmica clássica. Nas histórias de episódio dividido em cinco blocos, no primeiro tende-se a apresentar os personagens e a história; no segundo e terceiro blocos os conflitos aparecem e a história é desenvolvida; no quarto e quinto blocos acontece o clímax, os conflitos se resolvem e o desfecho final leva a história ao fim<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Supondo que o conto “Lúcia McCarty”, adaptado para um episódio único, tivesse servido como argumento para uma minissérie. Neste caso, o resultado da adaptação seria absolutamente diferente, além do cuidado em manter o telespectador interessado após os intervalos comerciais, também seria necessário criar uma expectativa para mantê-lo motivado durante toda a série. Num formato seriado, ou numa telenovela, talvez fosse necessário

Anna Maria Balogh demonstrou que tanto no cinema quanto na TV, as adaptações revelavam uma tendência à manutenção do nível narrativo, muito embora as funções narrativas nem sempre obedecem à mesma ordem sintática das obras originais (2002, p.31).

A manutenção do fio narrativo, no caso dos episódios, é uma tarefa mais simples, já que, ao se resumir numa única exibição, não é necessário ampliar a trama ou o número de personagens. As diferenças mais marcantes entre o original e a transposição televisiva no caso dos episódios acontecem no âmbito do discursivo. Pelo fato de essa obra ter uma menor fragmentação, em relação a formatos como telenovela e minissérie, não houve necessidade de modificações substanciais como criação de *subplots* e tramas paralelas para adequar a obra à linguagem da TV.

Nos casos de *Lúcia McCartney*, *Mandrake* e *A Coleira do Cão*, observa-se que a estrutura matriz foi similar à estrutura da obra transmutada. Embora a narrativa tenha sido fragmentada pelos intervalos comerciais, predominam as conjunções entre os contos e os episódios.

## **CAPÍTULO 2 O PAPEL DO ESCRITOR, DO ROTEIRISTA E DO DIRETOR: A AUTORIA NAS ADAPTAÇÕES**

A história e enredo não são funções da linguagem, mas estruturas quase sempre passíveis de tradução para outro sistema semiótico. De fato, posso recontar a mesma história da Odisséia, com o mesmo enredo, através de uma paráfrase lingüística ou num filme, ou numa revista em quadrinhos, pois nesses dois sistemas semióticos também existe a sinalização de *flashbacks*. Por outro lado as palavras com que Homero conta a história são parte do texto homérico e não é muito fácil parafraseá-las ou traduzi-las em imagens.

Umberto Eco, 1994

Conforme registrado anteriormente, a adaptação tem sido uma das estratégias mais freqüentes para produção de teledramaturgia na TV brasileira. Para esse processo, é fundamental a participação de profissionais que desempenham atividades distintas, todas importantes para o bom desenvolvimento da transposição – abordar o papel desses profissionais é a principal intenção deste capítulo.

Considerando o objeto de estudo desta dissertação, é importante reiterar que a adaptação do conto para a televisão é regida pelas leis do audiovisual. Por essa razão, foi fundamental o trabalho de um roteirista e de um diretor, pois tal tarefa não é possível de se realizar sem o conhecimento da teledramaturgia. Foi imprescindível que os autores dramáticos – caso dos roteiristas e diretores que transcreveram a obra – tivessem habilidade na criação desse novo discurso, uma vez que, ao criar diálogos, compor cenários e figurinos e explorar as ferramentas descritivas do audiovisual, como quadros, ângulos e movimentos de câmera, acabaram criando um texto original, com a inserção de novos *plots*, ou a supressão de outros, alterando o que fosse preciso para que a obra pudesse atingir este novo público através de outro código.

Acionar esses dispositivos próprios da linguagem audiovisual, entretanto, requer, no caso de adaptações, uma certa intimidade com o universo da obra adaptada. Conhecer as opções estéticas do autor a ser adaptado certamente implica, para o roteirista e para o diretor, na possibilidade de se conceber uma outra obra, mais conservadora ou mais inovadora quanto aos recursos estilísticos do escritor. Nesse sentido, cabem aqui algumas anotações sobre a trajetória de Rubem Fonseca, como forma de traçar um panorama do que aqui estamos cha-

mando de “universo fonsequiano”, ponto de partida para o trabalho dos autores que transpuseram seus contos para a linguagem audiovisual.

## 2.1 O UNIVERSO DE RUBEM FONSECA

Rubem Fonseca nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1925, e é um dos mais populares escritores brasileiros da atualidade. Formado em Direito, iniciou sua carreira na Polícia carioca na década de 1950, como Relações Públicas do Distrito Policial de São Cristóvão. Nos anos 1960, começou a escrever e se consagrou como reconhecido escritor<sup>11</sup>.

Muitos fatos vividos pelo autor durante este período no ambiente policial foram aproveitados como argumento para a construção do seu universo literário, para compor as histórias desse submundo. É possível observar que vários personagens principais de sua obra são advogados criminalistas, delegados e inspetores, que se movem em seu universo ficcional, mas trazem a realidade violenta desses cenários como pano de fundo. A atmosfera e as histórias da delegacia foram imortalizadas em sua obra, numa espécie de “autobiografia”, mas só depois de ter saído da Polícia o escritor se dedicou integralmente à literatura.

Fonseca estreou no panorama da literatura brasileira em 1963, com a coletânea de contos **Os Prisioneiros**. A seguir, o escritor publicou dois livros, também reunindo contos, **A Coleira do Cão** (1965) e **Lúcia McCartney** (1969), confirmando o traço estético e a sua linguagem como escritor, tornando-se mais reconhecido e ampliando o seu público.

Após afirmar-se como contista, na década de 1970, Rubem Fonseca se insere no gênero romance, com a publicação de **O Caso Morel** (1973) obra que reedita personagens, temas e situações dos contos anteriores. Ainda nos anos 1970, o escritor retorna ao conto, publicando os livros **Feliz Ano Novo** (1975) e **O Cobrador** (1979).

Em 1976, **Feliz Ano Novo** foi proibido pela censura do Governo Militar do General Ernesto Geisel, sob a acusação de fazer apologia da pornografia e da violência, ferindo os bons costumes. De fato, Rubem Fonseca faz descrições detalhadas de cenas de violência, sexo e escatologia, e não se inibe em descrever seja o que for. Mas, inconformado com a medida

---

<sup>11</sup> Essas e outras informações biográficas sobre Rubem Fonseca podem ser encontradas no site Portal Literat. Disponível em: <[http://www.portalliterat.terra.com.br/rubem\\_fonseca/biobilio/sobreele.html](http://www.portalliterat.terra.com.br/rubem_fonseca/biobilio/sobreele.html)>. Acesso em: 2006.

arbitrária do governo, ajuizou uma ação contra a União por danos morais e patrimoniais. Essa ação foi julgada improcedente e o livro só voltou a circular com o fim da ditadura militar.

No processo movido contra a União, o escritor contou com o apoio de Afrânio Coutinho, que elaborou um parecer intitulado “O Erotismo na Literatura: O caso Rubem Fonseca”, em defesa do livro censurado. No parecer, o crítico salienta que a criminalidade, a violência, a prostituição e a sexualidade degradada presentes em **Feliz Ano Novo** não eram criações ou invenções do escritor, mas fatos sociais, reais e concretos que migravam para o interior do universo ficcional, transfigurando-se pela linguagem artística:

(...) os livros de Rubem Fonseca são obra de arte literária no melhor sentido, seja pela sua língua vivaz e franca, seja pelo uso de todos os recursos técnicos da arte ficcional moderna, seja pela segura e arguta visão dos costumes contemporâneos. Não condena, e não é essa a função da arte: expõe. Se são feios os seus quadros, a culpa não é sua, mas de todos nós da sociedade que não soube liberar das mazelas, que alguns julgam inerentes à natureza humana. A arte de todos os tempos as retratou. (COUTINHO apud SILVA 1980, p.168)

Na leitura de suas narrativas, percebe-se como a dinâmica da linguagem cinematográfica cinema exerce influência em sua escrita. Fonseca demonstra profundo interesse pelo cinema, sendo responsável (ou co-responsável) pelos roteiros de alguns filmes, alguns deles premiados<sup>12</sup>, como *Relatório de um homem casado* (1974), dirigido por Flávio R. Tambellini, *Stelinha* (1990), dirigido por Miguel Faria Jr., além dos já mencionados *A Grande Arte* (Walter Salles Jr.) e *Buffo & Spallanzani* (Tambellini).

Apesar de assinar esses e outros roteiros cinematográficos, e mesmo tendo publicado inúmeros romances, é como contista que Fonseca é mais reconhecido pela crítica. Exemplo desse reconhecimento está aparição de cinco de seus contos (“A Força Humana”, “Passeio Noturno I”, “Passeio Noturno II”, “Feliz Ano Novo” e “A Confraria dos Espadas”) na obra **Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século** (2000), antologia publicada pela Editora Objetiva. Sua obra tem sido publicada também no exterior, com grande sucesso de crítica e de público. O autor recebeu, ao longo de sua carreira, inúmeros prêmios literários, entre eles o 15º Prêmio Camões, em 2003, como um dos maiores nomes da ficção brasileira.

---

<sup>12</sup> O escritor recebeu Coruja de Ouro, pelo roteiro de *Relatório de um homem casado*; Kikito de Ouro do Festival de Gramado pelo roteiro de *Stelinha*, e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, pelo roteiro de *A grande arte*. Outras informações sobre o trabalho de roteirista do escritor Rubem Fonseca podem ser encontradas no site Portal Literal. Disponível em: <[http://portalliteral.terra.com.br/rubem\\_fonseca/bau/bau\\_cinema.shtml](http://portalliteral.terra.com.br/rubem_fonseca/bau/bau_cinema.shtml)>. Acesso em 2006. O site disponibiliza inclusive os roteiros para download.



A despeito desse sucesso, o autor mantém-se afastado da mídia e, apesar de ter sua obra em destaque nos meios de comunicação, seja através de matérias jornalísticas ou na tradução de seus livros para outros sistemas de signos, Fonseca preserva sua vida pessoal e não expõe sua intimidade. Aparece raramente em entrevistas ou fotografias e quase nunca comenta sua própria obra.

Sua bibliografia, até o presente, constitui-se de doze livros de contos, sete romances e duas novelas, além de antologias poéticas e compilações<sup>13</sup>. Em suas obras, a imagem tem um papel de destaque e talvez por isso muitas delas tenham sido adaptadas para o teatro, para o cinema e para a televisão.

Transformar a realidade violenta, ácida e crua de Rubem Fonseca em dramaturgia tem sido um constante desafio para roteiristas e dramaturgos brasileiros. Na esfera do teatro, um exemplo recente de sucesso foi a montagem *Idiotas que falam outra língua* (1999), adaptação e direção de Fernando Guerreiro. No âmbito do cinema, a mais recente adaptação foi o já referenciado filme *Bufo & Spallanzani* (Flávio R. Tambellini). Também foram diversas as adaptações feitas para televisão: *Nau Catarineta*, (TV Cultura, 1978) adaptação e direção de Antunes Filho; *Mandrake* (TV Globo, 1983), adaptação de Euclides Marinho, direção de Roberto Farias; *Agosto* (TV Globo, 1993) adaptação de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, direção de Paulo José, Denise Sarraceni e José Henrique Fonseca; *Lúcia McCartney* (TV Globo, 1994), adaptação de Geraldo Carneiro, direção Roberto Talma; *A coleira do cão* (TV Globo, 2001), adaptação de Antonio Carlos da Fontoura, direção de Roberto Farias; e *Mandrake* (HBO, 2005), adaptação de José Henrique Fonseca.

O interesse em analisar as adaptações dos contos para episódios de TV surgiu a partir da observação da escassez de estudos sobre esta temática. Até onde se pôde investigar durante esta pesquisa, existe apenas um estudo sobre adaptação dos contos de Fonseca para TV, o livro **Todas as Lúcias do mundo**: um estudo sobre a adaptação literária para o cinema e a TV

---

<sup>13</sup> Os livros de Rubem Fonseca publicados no Brasil são (incluindo publicações de carreira e compilações, o que ultrapassa, no caso dos contos, o número doze): **Os prisioneiros** (contos, 1963), **A coleira do cão** (contos, 1965), **Lúcia McCartney** (contos, 1967), **O caso Morel** (romance, 1973), **Feliz Ano Novo** (contos, 1975), **O homem de fevereiro ou março** (antologia, 1973), **O cobrador** (contos, 1979), **A grande arte** (romance, 1983), **Bufo & Spallanzani** (romance, 1986), **Vastas emoções e pensamentos imperfeitos** (romance, 1988), **Agosto** (romance, 1990), **Romance negro e outras histórias** (contos, 1992), **O selvagem da ópera** (romance, 1994), **Contos reunidos** (contos, 1994), **O Buraco na parede** (contos, 1995), **Romance negro, Feliz ano novo e outras histórias** (1996), **Histórias de Amor** (contos, 1997), **E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto** (novela, 1997), **Confraria dos Espadas** (contos, 1998), **O doente Molière** (novela, 2000), **Secreções, excreções e desatinos** (contos, 2001), **Pequenas criaturas** (contos, 2002), **Diário de um Fescenino** (romance, 2003), **64 Contos de Rubem Fonseca** (antologia, 2004).

(2001), de Angélica Coutinho. Além disso, houve o interesse pessoal, suscitado a partir da leitura dos contos. Um outro motivo para a escolha dessa temática foi a verificação de que a adaptação de contos para episódios de TV tem sido muito usada na TV Globo, pois facilita o trabalho de produção, já que uma história concisa funciona como uma história praticamente pronta para a produção de um roteiro de um similar como o episódio de TV. A esse respeito, o escritor e teórico Julio Cortazar, em dois ensaios “Alguns aspectos do conto”, e “do conto breve e seus arredores”, integrantes da obra **Valise de Cronópio** (1974), já observou que o conto se desenvolve em poucas linhas, apresentando “velocidade narrativa” e “concentração dramática”, mantendo “a tensão que deve se manifestar desde as primeiras palavras ou as primeiras cenas”. Isso aproxima em muito esse gênero literário da linguagem do audiovisual.

A escolha do *corpus* de análise, tendo como base os contos “A Coleira do Cão”, “O Caso de F.A.”, “Mandrake”, “Lúcia McCartney” e os episódios homônimos, se deu por diversos motivos, como a presença da obra desse autor na TV brasileira em diferentes décadas, a semelhança entre a estrutura concisa dos contos e dos episódios, mas não se pode desconsiderar o critério pessoal, ou seja, o gosto e interesse pessoal pela obra de Fonseca.

Considerado por muitos teóricos literários como um gênero de difícil classificação, o conto vem da tradição da literatura oral, com origem na narrativa de mitos e lendas. Trata-se de um tipo de narrativa caracterizado, sobretudo, pela concisão e pela densidade. Muitos contistas renomados também se dedicaram a teorizar sobre esse gênero, a exemplo de Edgar Allan Poe, para quem um conto deveria ter uma “unidade de efeito ou impressão total”, e Tchekhov, que afirmava que o conto deveria causar um efeito singular no leitor, despertando excitação e emotividade<sup>14</sup>.

Segundo estudiosos do gênero, foi com Boccaccio que o conto ocupou, pela primeira vez, um lugar de destaque entre as grandes obras universais. Os contos do **Decameron** (1350) deram origem à novela renascentista italiana. Quase desaparecido durante o século XVII, o gênero ressurgiu no século seguinte, como “conto filosófico”, tendo Voltaire e Diderot como principais expoentes dessa estrutura, como meio de exposição de suas idéias<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> As considerações tecidas nesse trecho foram desenvolvidas a partir da leitura de: Carlos RIBEIRO. Arte do efeito único. Jornal Rascunho – o jornal de literatura do Brasil. Curitiba, 19 de abril de 2007 (on line). Disponível em: <<http://www.rascunho.ondarpc.com.br>>. Acesso em: 2007; e de Cíntia MOSCOVICH. O Conto, esse reino do silêncio. Palestra proferida no 3º concurso de contos e poesias. Disponível em: <<http://www.dedicescreve.com.br/apostila%20cintia%20moscovich.doc>>. Acesso em: 2007.

<sup>15</sup> Informações históricas disponíveis em: <<http://www.reginaceliaseusite.hpg.ig.com.br/lit.1.6histconto.1.htm>>. Acesso em: 03/12/2006 às 13h.

Mais tarde, depois do romantismo, na Alemanha, o gênero ganhou elementos fantásticos e sobrenaturais, o que originou o chamado “conto gótico”. O escritor C.T.A. Hoffmann é considerado como o seu maior representante. Sem exercer grande influência em seu próprio país, Hoffmann chegou a se tornar modelo para escritores de outros países, entre os quais Edgar Allan Poe, nos EUA. Despido de qualquer sentido filosófico, o “conto gótico” foi substituído pelo conto policial até ganhar, no século XX, significações especiais e profundas com autores como Kafka, Guy Maupassant, Tchekov.

Vale salientar ainda que, na América Latina, o conto ganhou a adesão de grandes nomes da literatura, tornando-se gênero dileto de autores como os argentinos Jorge Luís Borges, Júlio Cortazar e Ricardo Piglia, o chileno Antonio Skármeta, o mexicano Juan Rulfo e os brasileiros Machado de Assis, Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, Clarice Lispector e o próprio Rubem Fonseca, entre outros. Em Portugal, também grandes romancistas se notabilizaram como contistas, caso de Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco e Fialho de Almeida.

Exatamente pela dificuldade de classificação apontada pelos estudiosos, o conto tem diversas definições. Quanto à estrutura, trata basicamente de um único tema, uma história completa e fechada, enquanto os outros gêneros em prosa apresentam derivações e tramas paralelas. O conto é uma narrativa ficcional essencialmente sintética, uma célula dramática com um só conflito e uma só ação. Diferentemente do conto, a novela e o romance fazem maiores análises das situações ficcionais ou mais derivações sobre a construção dos personagens.

Muito cultivado pela literatura ocidental e por alguns dos maiores escritores contemporâneos, o conto é, portanto, uma narrativa curta, em que tudo tem grande importância e deve ser utilizado. Segundo Hélio Pólvora, em **Itinerários do Conto**: “no conto nada se cria, nada se perde, tudo se completa e se transforma” (2002, p.75). Pólvora faz referência ao russo Anton Tchekov, que ressaltou que o importante no conto é “a unidade básica de modulação e desenvolvimento, a descrição de paisagem é acessório” (2002, p. 68).

Se a estrutura do conto é “enxuta”, rejeitando tudo o que não seja essencial à sua trama, os contos de Rubem Fonseca acentuam ainda mais essa prática. Da mesma forma acontece com a estrutura dramática na TV e no cinema, daí as adaptações se realizarem de maneira tão satisfatória.

Outro importante elemento dos contos de Fonseca, no que diz respeito ao modo como os personagens detectam os mistérios ou narram as histórias de crime e violência, é o en-

volvimento direto desses personagens com esse universo do crime, pois os narradores estão dentro do mundo que enunciam – a crueldade ou é praticada, ou vivida, ou sentida por eles. O conto “A Coleira do Cão” retrata o delegado Vilela, um homem que repudia a violência praticada contra os detentos de sua delegacia, mas que reconhece a tendência do meio em transformar policiais respeitadas e honestos em criminosos. No começo do conto ele parece não tolerar a violência, como no trecho que se segue:

‘Não quero isso aqui não, Washington. É o último aviso que dou’. ‘Mas é o único jeito doutor’. ‘Já discutimos isso antes Washington. Estou te avisando: se eu pegar você ou alguém fazendo isso outra vez mando a vítima a exame de corpo delito e abro inquérito. Estamos entendidos?’ Washington não respondeu. ‘Não gosto de ver os outros serem espancados’, disse Vilela, quebrando o silêncio. (1994, p.219)

Ao fim da história, porém, o delegado parece ter sido vítima de sua própria armadilha: para tentar arrancar a confissão de um criminoso, simula que irá matá-lo, mas o fingimento quase se transforma em assassinato.

Vilela encostou o cano da arma no peito de Jaiminho. ‘Vou matar esse cara’, gritou Vilela. ‘Washington deu um golpe na arma segura por Vilela, no instante da detonação. ‘Eu conto, eu conto!’, exclamou Jaiminho. Vilela começou a andar lentamente. ‘Eu ia mesmo matar ele’, disse Vilela. Washington seguiu-o ‘Eu senti isso. Só tive tempo de dar um safanão na arma’. ‘Me deu vontade de atirar na cabeça dele... (1994, p.232)

No conto “Lúcia McCartney”, a personagem homônima, uma garota de programa de “alto luxo”, que trabalha para uma agência que atende executivos, apaixona-se por um cliente, um empresário paulista. O amor não correspondido define o fio narrativo da história:

Cada qual vai para um quarto. Renê sabe que eu não gosto de promiscuidade. Eu vou para o quarto com o paulista. Sento num sofá. Ele também senta. Depois deita a cabeça no meu colo, diz que não está com vontade de fazer nada, ‘esses caras cismaram que eu hoje tinha que ir com uma garota pra cama, mas vamos só conversar, está OK?’. Eu digo que está OK. Ele diz que não quer estragar as coisas. Eu digo que está bem. (Quero ir para o Zum Zum.) Passo a mão nos cabelos dele. ‘Eu não quero fazer isso’, diz ele, tirando a roupa. Eu também tiro a roupa e nos deitamos, ele sempre dizendo que não quer, mas me papando assim mesmo. (1994, p. 244)

Em “Mandrake”, o personagem é contratado por um empresário para tentar inocentá-lo de uma acusação de assassinato. Logo no primeiro contato entre os dois, suas características são apresentadas:

Também tenho sua ficha, ele me imitou. Cínico, inescrupuloso, competente. Especialista em caso de extorsão e estelionato.  
Competente sim, inescrupuloso e cínico não. Apenas um homem que perdeu a inocência, disse eu. (1994, p.526)

Em todos esses casos, as definições dos personagens deixam clara sua inserção no submundo, ambiente por excelência das tramas de Rubem Fonseca.

Mas como transpor esse ambiente, construído a partir de estratégias verbais, para uma outra linguagem, em que a palavra comparece como mais um entre outros recursos? Como levar para a tela da TV aquilo que foi engendrado nas páginas do livro? É na elaboração do roteiro, e, a seguir, na condução do processo dramático que um texto escrito vai se transformar em um filme, uma telenovela ou um episódio para a televisão.

## 2.2 DO TEXTO ESCRITO AO TEXTO TELEDRAMÁTICO

Os procedimentos do roteirista para transformar a linguagem literária em dramática resultam em mudanças significativas na obra e no discurso. Enquanto a palavra é elemento central para a transmissão da obra literária e para a condução da história, no cinema ou televisão ela é apenas mais um dos dispositivos narrativos.

No caso dos episódios analisados, a equipe responsável pela adaptação utilizou ferramentas próprias do audiovisual para construir o discurso, através de mecanismos como ângulos, iluminação, cortes, trilhas sonoras, figurinos, cenário, atuação e edição, criando desta forma uma linguagem mais pautada na ação, modificando assim a apresentação do enredo, dos personagens e do discurso.

Adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original. A adaptação é definida como habilidade de ‘fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste’ – modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação. (FIELD, 1994, p.174.)

Na relação intertextual existente na transmutação, os problemas relativos à traduzibilidade/intraduzibilidade, fidelidade/infidelidade desembocam na questão do estatuto, da individualidade das obras que participam do processo. Assim, uma obra audiovisual fruto da adaptação de uma obra literária tende a preservar em primeiro lugar a sua autonomia de obra ficcional audiovisual, evitando uma tradução “servil” ou meramente ilustrativa (Balogh, 1991, p.53). Nesses casos, pode-se dizer que a equipe de realização da obra ficcional audiovisual procurou transformar um livro em roteiro, buscando a transformação de palavras em imagens em movimento e sons.

Em suma, quando se busca uma conjunção com a obra matriz, elementos da linguagem audiovisual, como os movimentos de câmera, os enquadramentos, a música, a cor e a luz são usados pelos roteiristas e demais profissionais da realização para reconstruir o espírito do texto literário na tela, de modo que exista um reconhecimento desta obra primeira.

No caso do roteirista, Angélica Coutinho lembra que ao, se adaptar um texto para o audiovisual, é preciso que se faça um roteiro do que irá ser filmado, e, para isso é necessário que o roteirista estabeleça sua leitura para definir como transpor acontecimentos e personagens para o roteiro adaptado (1991, p.27). Traduzir a significação de um texto que chegará à tela supõe, portanto, as etapas tradicionais da redação de um roteiro. Dentre elas, há as definições quanto ao conflito principal e ao modo de se recontar a história, se através dos mesmos narradores, se irá se passar na mesma época ou mesmo cenário.

No conto “Lúcia McCartney”, por exemplo, a história é narrada a partir do ponto de vista da personagem-título e esta escolha se manteve no episódio – mas isso poderia ter sido alterado caso a escolha da equipe de televisão escolhesse contar a história sob o ponto de vista do cliente, José Roberto, ou de Isa, com quem Lúcia dividia o apartamento.

Examinar a recriação da história através do roteiro implica, assim, na observação dos momentos significativos selecionados pelo roteirista, dos *plot points*, dos incidentes que moveram a história, da progressão dramática. Caso se tenha desenvolvido uma estrutura dramática clássica, é preciso, por exemplo, observar os principais personagens, do que se trata a história, o que foi apresentado no início até que um evento dramático quebrasse o equilíbrio provocando uma crise, como a história se desenvolveu, até que um outro evento dramático chamado clímax mova a história para o final e as possíveis mudanças nos personagens na nova situação de equilíbrio (COUTINHO, 1991, p.35).

Apesar desta frutífera troca que o processo da transmutação permite, a adaptação é marcada por preconceitos e hierarquizações que tendem a valorizar positivamente os casos em que se atesta a fidelidade de uma obra em relação à outra.

Marinyze Prates defende uma perspectiva mais contemporânea de adaptação, como um processo de recriação da obra original, e toma de empréstimo o comentário de Haroldo de Campos: “Para realizar uma tradução recreativa, o tradutor precisa antes submergir criticamente na obra a ser traduzida. Assim, além de ser um ato de recriação, a tradução é também uma leitura crítica da obra original” (CAMPOS, 1982, p.6 apud PRATES, 2002, p.20).

Como posiciona historicamente Prates (2002, p.21), a aproximação entre literatura e cinema se estreita de modo considerável com o aparecimento da proposta de crítica cinematográfica batizada de “política dos autores”. A política, surgida na década de 1950, defendia a existência de um autor cinematográfico concebido com base em elementos essencialmente literários.

A tendência inicial dos cultores da ‘Política dos Autores’ foi vincular a idéia de autor à função de roteirista ou argumentista, supervalorizando o aspecto literário o trabalho cinematográfico. E somente após longa e penosa evolução o autor vai perdendo seu peso literário e se torna diretor. (PRATES, 2002, p.22)

No caso da teledramaturgia brasileira, em especial a produzida pela TV Globo, observa-se ainda o reconhecimento da autoria associada ao campo literário, à atuação do roteirista, principalmente na produção de telenovelas (SOUZA, 2004). A figura do autor tende a se associar à do roteirista contador de histórias, e não à do diretor geral, ou até mesmo à do produtor. Nos contos que foram para TV, Rubem Fonseca era considerado o autor, os roteiristas foram adaptadores que buscaram uma conjunção com os contos desse autor, uma recomposição da “função de autor” reconhecida no campo literário para os episódios únicos. Fonseca foi retomado não apenas nos seus traços estilísticos, mas na referência ao seu nome através dos *letterings* que anunciavam: “Uma obra de Rubem Fonseca”.

Para Foucault o que torna um indivíduo um autor é o fato de que, através de seu nome e das suas marcas de estilo, é possível identificarmos os textos que lhes são atribuídos. A “função-autor” não se constrói simplesmente atribuindo um texto a um indivíduo com poder criador, mas se constitui como uma “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (1992, p.46).

Em relação às temáticas presentes na obra fonsequiana, a violência é um dos traços que atravessa seus contos, seja na manifestação real, uso da força, ou na manifestação simbólica, uso da cultura, como observa Dionísio Silva (1978 p.51). Para alguns críticos, o fato de Rubem Fonseca ter atuado como advogado, aprendido medicina legal, bem como ter sido comissário da polícia nos anos 1950, no subúrbio do Rio, teria contribuído decisivamente para o escritor compor histórias deste submundo dentro de uma linguagem direta com elementos de oralidade (CARVALHO, 1995).

É escritor dotado de extrema sensibilidade e argúcia no captar de costumes de sua sociedade. Realista, dominando os recursos que a técnica literária mais recente proporciona ao ficcionista. O erotismo e a pornografia que ele expõe não são sua invenção, pertence à vida que o cerca e a todos nós. A violência, a criminalidade, o abuso, o crime, a toxicomania, a permissividade, a libertinagem, não são criações suas, mas estão aí, nas ruas, nas praias, nos edifícios, nas favelas. Os livros de Rubem Fonseca são obra de arte no melhor sentido, seja pela sua língua vivaz e franca, seja pelo uso de todos os recursos técnicos da arte ficcional moderna, seja pela segura e arguta visão dos costumes sociais contemporâneos. (SCALZO, 1979)

A maneira que Fonseca conduz suas histórias através das suas temáticas e do estilo de narrativa permite que o leitor-modelo o reconheça com facilidade. O escritor tem muita habilidade na construção da narrativa e sua linguagem se assemelha à linguagem cinematográfica, pois ele utiliza procedimentos fílmicos como imagens sugeridas na narrativa. Como observa Angélica Coutinho (2001, p.72), Fonseca compõe seus contos de forma dramática, fazendo com que se pareça com um roteiro, pois a história se desenvolve diante dos olhos do espectador através da fala dos personagens. No caso de “Lúcia McCartney”, por exemplo, há a reprodução de diálogos verdadeiros ou imaginados, cartas recebidas ou enviadas, a personagem conta e vive o que conta, e tece comentários sobre os fatos.

De acordo com a crítica literária de jornais e revistas da década de 1960, percebe-se que Fonseca passou a ser considerado um escritor que em seus livros foi capaz de tratar da condição humana e dos dilemas do homem contemporâneo atormentado e massificado por uma sociedade opressora. Alfredo Bosi (1975, p.23) foi o primeiro estudioso que se debruçou sobre a obra e a identificou como inauguradora de uma estética brutalista.



Nas investigações de Prates (2002) podem ser encontrados indicativos que sugerem uma forma de identificação do autor e de traços de identidade que podem ser levados em conta no momento em que se pergunta se a obra de Fonseca representada na TV pode ou deve ser reconhecida como a obra de Fonseca.

A 'Política' buscava encontrar nos filmes de autor pegadas que revelassem a subjetividade do cineasta, traços que unissem vida e obra, nuances capazes de transparecer sua visão da vida e dos homens. Além disso, considerava um terceiro pressuposto como indispensável para que o cinema pudesse ser inserido na categoria de autor: O filme deveria ser marcado autoralmente pelo seu realizador, sem, no entanto, que tenha sido obrigatoriamente roteirista e produtor do filme, hoje talvez falássemos em estilo - o que a política acabará entendendo como *mise en scène*. Para a 'Política', a temática é aspecto de alta relevância no conjunto da obra de um cineasta, condição indispensável para que ele faça jus ao título de autor. As realizações subseqüentes, vão revelando com clareza cada vez maior, pela recorrência, a 'matriz' temática, a ponto de torná-la uma marca do autor. (2002, p.24)

Levando-se em consideração que o conceito de autoria é bastante amplo e relativo, entender a relevância de um autor a partir da sua temática e do seu estilo de escrita é de grande valia para a investigação e identificação do autor nas obras transmutadas. Tendo em vista o caso Rubem Fonseca, pode-se perceber com freqüência uma constituição de textos com o mesmo estilo e gênero, pois são contos com uma estrutura concisa e com a mesma temática, como nos casos de "Mandrake", "Lúcia McCartney" e "A Coleira do Cão", que tratam de histórias de violência e marginalidade nas grandes cidades. O texto de Rubem Fonseca, segundo Angélica Coutinho (2001, p.71) imprime uma marca comum à sua obra, uma linguagem transparente, ou seja, busca, entre outras estratégias, colocar o homem diretamente em contato com a realidade.

Não é novidade dizer que a literatura de Rubem Fonseca reflete sobre si mesma e nem que o narrador-personagem, inúmeras vezes, escreve enquanto é escrito. Também não é novidade que Rubem Fonseca goste de se repetir a cada nova obra. O livro dentro do livro, a reflexão sobre a própria escrita, e os elementos de sempre – o grotesco, muito sexo, violência, crimes e suspense.<sup>16</sup>

Alfredo Bosi considera Fonseca o representante de um estilo "brutalista yankee":

---

<sup>16</sup> Informações disponíveis em: <[http://portalliteral.terra.com.br/rubem\\_fonseca/biobiblio](http://portalliteral.terra.com.br/rubem_fonseca/biobiblio)>. Acesso em: fev. 2007.

O termo 'brutalista yankee' é adequado para classificar um modo de escrever recente, que se formou nos anos 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões. Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contravento, segue de perto modos de pensar e dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee. Daí os seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares. (BOSI, s.d., p.18)

O ultra-realismo de Rubem Fonseca, como foi classificado por Antonio Candido, se insurge contra os enfeites e rodeios literários e propõe a preferência das frases curtas, o aproveitamento do linguajar das ruas, dos diálogos do dia-a-dia e o brutalismo da linguagem que nada mais é do que o equivalente ao brutalismo dos temas e dos crimes das grandes cidades (CANDIDO, 1989, p.211).

É possível verificar que, assim como a imprensa de um modo geral, os críticos e analistas de Fonseca, tanto Alfredo Bosi como Antonio Candido, ao conceituarem a narrativa de Rubem Fonseca, remetem à forte presença de um realismo violento, intrinsecamente ligado ao cenário urbano.

Ao enveredar por esses conceitos, buscamos examinar o caso dos roteiristas e diretores, autores que transmutaram os contos de Rubem Fonseca para a tela da Globo: buscaram transpor esse "realismo feroz", ou "ultra-realismo", ou "estilo brutalista"? O que pode ser considerado na análise como presença do estilo de Fonseca na TV?

Foi observado que os episódios examinados buscaram reconstruir um reconhecimento das marcas de estilo de Rubem Fonseca. Interessou, pois, identificá-los para examinar melhor as relações entre a busca da reafirmação destes traços autorais com as disjunções e conjunções observadas nas adaptações. Nesta pesquisa não se buscou aprofundar as possíveis dimensões autorais dos roteiristas, diretores e outros realizadores envolvidos. O objeto central deste estudo foi investigar as implicações da construção da identificação dos traços estilísticos e marcas de Fonseca pelos realizadores nos contos adaptados para a televisão

A transcrição de uma obra de um meio para outro condiciona a nova obra as convenções e formatos dessa nova linguagem. Assim, os roteiristas e os diretores recriaram o discurso inicial e podem ter-se transformado em co-autores reconhecidos no campo da ficção para a TV. Todavia, tal experiência não será examinada nessa dissertação, pois exigiria uma pesqui-

sa rigorosa sobre as experiências autorais em produtos de ficção na televisão, principalmente em episódios únicos.

Em suma, para um autor ser identificado pelo público, supõe-se que ele conseguiu demarcar na formatação da sua obra traços do seu percurso, configurando então o seu estilo de criação. Partir-se-á da premissa de que os episódios que refletem os traços de Fonseca continuariam tendo Fonseca também como autor, mesmo após ser recriada por um novo modo de produção e de provável co-autoria com os roteiristas e diretores que a recriaram. Isto porque se observa o esforço dos realizadores de recriarem estas marcas reconhecidamente autorais do escritor da obra matriz, neste caso, dos contos.

Para identificar um autor, como indica Bourdieu (1996), é preciso se perguntar sobre a posição dele no seu campo de atuação e também questionar o modo pelo qual tal autor chegou a ser o que é e a ocupar aquela posição no campo. Este lugar das lutas simbólicas entre os artistas e o espaço de produção cultural é um importante fator de hierarquização do autor. Quanto maior o grau de autonomia e independência deste autor e do campo em que atua maior o reconhecimento do mesmo, maior notoriedade da sua obra e reconhecimento do seu traço estilístico.

Deste modo, a impressão inicial que se pode ter é que a apropriação temática da literatura na TV parece ser também uma apropriação da autoria. Quanto mais os escritores são reconhecidos por sua obra e por seu estilo de escrita, quanto mais comerciais forem suas obras, maior interesse por parte da indústria televisiva de incorporá-las nas produções de sua dramaturgia e maiores as chances de que eles continuem sendo reconhecidos como autores mesmo nas obras recriadas.

Como os caminhos da dominação, os caminhos da autonomia são complexos e impenetráveis, como assinalou Bourdieu (1996). No seio dos campos de produção, existe uma subordinação estrutural que comanda as regras de inserção dentro destes campos. Hoje a televisão é um importante espaço de articulações para o campo literário, pois possui o poder de consagrar e legitimar obras literárias e seus escritores além de contribuir para remodelar os conceitos de autoria.

A atividade tradutória no campo audiovisual, como já salientado nesta dissertação, envolve um universo multifacetado de questões. Nesse universo, o autor do texto matriz, bem como o tradutor-adaptador, o roteirista, o diretor, o produtor, o editor, o veículo e os recepto-

res atuam em conjunto. Cada um desses possui suas especificidades dentro do complexo processo intersemiótico que relaciona literatura e televisão, ou literatura e cinema.

No campo específico da televisão, cabe interrogar: o que é fazer teledramaturgia e quem responde pela autoridade dos produtos que envolvam esta categoria? O meio televisivo, por exemplo, não parece ser um campo que permita grande independência aos autores, já que a sua produção está vinculada a questões comerciais, como a busca dos índices de audiência. Além dessa suposta subordinação da obra em relação a questões comerciais, o complexo processo de produção presume a interferência de diversos profissionais na criação. Quem é autor de uma obra audiovisual senão todos aqueles que a produzem? Apesar de tantos fatores, o reconhecimento neste campo como realizador tende a ser do roteirista e quanto maior autonomia maior consagração e legitimação do seu poder.

As regras de funcionamento deste campo mostram que o valor da obra produzida, isto é o produto audiovisual se deve não só ao autor, mas à crença no poder criador deste autor, já que a obra só será dotada de valor se conhecida e reconhecida pelo público.

No caso das obras adaptadas, quem ocupa a posição de autor não é apenas o escritor, mas também o roteirista e o diretor que realizaram esta adaptação; pode-se falar, então, em co-autoria, já que uma obra transmutada é uma nova obra. Os realizadores do produto audiovisual, ao traduzirem a obra, utilizam outros métodos de abordagem além do texto, definem enquadramentos, fotografias, ângulos, iluminação, cenário, figurino, trilha, atores, convocando dispositivos que recriam a obra, de forma que ela possa produzir sentido no novo suporte. Isso constitui, portanto, uma outra construção de autoria que merece ser posteriormente investigada.

Considerando os conceitos de hipotexto como texto de partida e de hipertexto como, texto de chegada (COUTINHO, 2001, p.35), é possível considerar de que em algumas experiências de adaptação, o hipertexto, nesse caso o produto audiovisual, transporte o hipotexto para um outro quadro geográfico histórico, espacial e temporal mais próximo da realidade da TV e do perfil de telespectador. Deste modo, apesar de a ação manter no seu conteúdo a mesma história, pode ter alterações significativas na forma em que se apresenta, como, por exemplo, a época em que se passa, ou o local onde a história é vivida ou até mesmo no número de personagens.

Cabe à equipe que adapta a obra decidir o que suprimir e o que acrescentar, seguindo não critérios da fidelidade que se pretende com a audiência, mas de funcionamento interno da

obra e coerência com o meio em que será exibido. A tendência geral é que os hipertextos possuam locações, tempo e personagens em menor quantidade que os seus hipotextos, até mesmo por uma questão de custo, ou ainda para facilitar os esforços da equipe de produção. No caso do episódio *Lúcia McCartney*, por exemplo, todo o cenário e a turma da praia à qual a personagem se refere foi suprimida e substituída pelo personagem Chico Roleta. Ele funciona como uma espécie de personagem-síntese, que informa aquilo que, para a lógica interna da obra, é necessário informar – a ambiência social da personagem-título.

As diferenças entre os textos dependerão, pois, das escolhas dos realizadores, que podem ser percebidas não só pelo ponto de vista adotado para narrar a história, como também através dos diferentes tipos de representação do discurso, já que a mesma história pode ser contada por enunciadores diversos e de formas diferentes. Uma história contada em um conto ou em um especial de TV serão narrativas distintas, pois dependerão das escolhas dos responsáveis pela realização.

Quanto aos roteiristas que recriaram as obras aqui estudadas, existe uma presença recorrente dos realizadores na adaptação de alguns produtos da literatura para a TV em determinadas épocas.

*Mandrake*, o primeiro dos episódios aqui estudados, foi roteirizado por Euclides Marinho, a partir da releitura de dois contos deste autor, “Mandrake” e “O Caso de F.A.”. O episódio foi dirigido por Roberto Farias e veiculado em 16 de Março de 1983.

No mesmo ano em que Euclides Marinho levou *Mandrake* às telas, ele também fez duas outras adaptações, *Casal Vintém*, episódio adaptado da obra de Luís Fernando Veríssimo e *Domingo em Família*, adaptado da obra de Oduvaldo Vianna Filho. Realizou ainda a minissérie *Meu destino é pecar*, da obra do renomado escritor Nelson Rodrigues, que foi exibida em 1984; roteirizou também *O Negro Léo*, episódio adaptado da obra de Chico Anysio, veiculado em 1986. Depois disso, Marinho voltou a realizar uma adaptação uma década depois, em 1996, quando novamente levou Nelson Rodrigues às telas em *A vida como ela é*, série de episódios exibida no programa dominical Fantástico.

Roberto Farias, que dirigiu o episódio *Mandrake*, também foi um importante nome na direção de produtos da Rede Globo, na época, e volta a dirigir outra adaptação da obra de Fonseca, o episódio *A Coleira do Cão*, exibido em 27 de Março de 2001.

Cineasta brasileiro, natural de Nova Friburgo (Rio de Janeiro), Roberto Figueira de Farias nasceu em 27 de março de 1932. Irmão do ator Reginaldo Faria, teve um “s” adiciona-

do ao seu sobrenome por erro do cartório. Considerado um dos mais habilidosos diretores brasileiros, consegue ser um seguro e criativo artesão, especialmente em filmes policiais e de suspense, como os inovadores *Cidade Ameaçada* (1960) e *O Assalto ao Trem Pagador* (1962), o vigoroso *Selva Trágica* (1963) e o impactante *Pra Frente, Brasil* (1982). Dirigiu os três filmes que Roberto Carlos participou, realizados entre o final da década de 1960 e o início de 70, conseguindo algumas das maiores bilheterias da história do nosso cinema. Também se destaca como um dirigente da área cinematográfica, atuando como diretor da Embrafilme em meados dos anos 1970, período que coincidiu com o auge da empresa estatal. Ainda hoje, milita na política cultural. A partir dos anos 1980, trabalha para a televisão, dirigindo minisséries como *A Máfia no Brasil* e *As Noivas de Copacabana*, geralmente em parceria com o irmão<sup>17</sup>.

Antes da exibição da *A Coleira do Cão* (2001), no início da década de 1990, Fonseca volta às telas com *Lúcia McCartney*, exibido em 31/05/1994, sob a direção de Roberto Talma. Geraldo Carneiro foi o responsável pelo roteiro do episódio e o autor fez a adaptação a partir de uma peça de teatro adaptada do conto de sua autoria. Geraldo Carneiro, na década de 1990, também foi responsável por diversas adaptações de obras de destaque da literatura. Através das filmagens dos seus roteiros, os telespectadores puderam assistir a minissérie, *O sorriso do Lagarto*, da obra de João Ubaldo Ribeiro, exibida em 1991 e ao especial *O Santo que não acreditava em deus* (1993), do mesmo autor. No mesmo ano, trabalhou nos episódios *Lucíola*, da obra de José de Alencar e *Menino de Engenho*, da obra de José Lins do Rego. Em 1994, fez a adaptação do conto “Feliz Aniversário” de Clarice Lispector e, no mesmo ano, adaptou “A desinibida do Grajaú”, de Sérgio Porto.

Geraldo Carneiro nasceu em 11 de junho de 1952, em Belo Horizonte. Poeta, publicou **Na Busca do Sete-Estrelo** (1974, Mapa Editora), **Verão Vagabundo** (1980, Editora Achiamê) e *Piquenique em Xanadu* (1988, Espaço & Tempo, Prêmio Lei Sarney), entre outros. Geraldo Carneiro também escreveu letras para músicas de Egberto Gismonti, Astor Piazzolla, John Neschling, Wagner Tiso, Francis Hime e outros. Para o teatro, escreveu “Lola Moreno”, parceria com Bráulio Pedroso (encenada em 1979 e 82), “Folias do Coração”, “Apenas Bons Amigos” (a última em parceria com Miguel Falabella, ambas encenadas em 1983) e “Por Mares Nunca Dantes” (encenada em 2002). Traduziu “A Tempestade”, de W. Shakespeare (encenada em 1982 e 83), “As 1001 Noites” (1991), “A Megera Domada” (2000), “Fausto”

---

<sup>17</sup> Informações disponíveis em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto\\_Farias](http://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_Farias)>. Acesso em: nov. 2006.

(2002) e “Antonio e Cleópatra” (2004). Roteirista, escreveu *Eternamente Pagu* (em parceria com Márcia de Almeida) e *O Judeu* (em parceria com Millôr Fernandes). Escreveu ainda a minissérie *Tudo em Cima* (em parceria com Bráulio Pedroso), exibida em 1985, e participou da criação da série *Você Decide*<sup>18</sup>.

Roberto Talma também dirigiu uma diversidade de gêneros na Rede Globo e esteve presente durante este período na execução de importantes produtos da emissora. Já foi diretor de núcleos de teledramaturgia, comandando sucessos, como as minisséries *Anos Dourados* e *O Sorriso do Lagarto*, e novelas como *Pai Herói*, *De Corpo e Alma* e *A Padroeira*. Talma foi também produtor da minissérie *Os Maias* e do seriado *Armação Ilimitada*. Em 2000, Talma assumiu a direção do núcleo infantil da TV Globo. Depois participou da direção do *Sítio do Pica Pau Amarelo*. Fora da Rede Globo, durante a década de 1990, escreveu e dirigiu *Colégio Brasil*, *Dona Anja* e *O Direito de Nascer*, para o SBT. No currículo do diretor destaca-se direção de diversos especiais musicais para a TV, como os de Roberto Carlos, Daniela Mercury, o programa *Chico & Caetano* e outros. Talma também dirigiu videoclipes de grandes nomes da música brasileira como Djavan, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento. O diretor também assina os especiais *Rock In Rio* (1991) e *Hollywood Rock I /II /III* (1989/1990/1992), todos exibidos pela TV Globo.

O último conto adaptado do autor exibido em 27 de março de 2001, na Rede Globo, foi o episódio *A Coleira do Cão*, já mencionado anteriormente. Este episódio, dirigido por Roberto Farias foi adaptado por Antônio Carlos da Fontoura. Fontoura também adaptou *A Paixão Segundo Nelson Rodrigues*, em 1981, e a minissérie *Chapada do Bugre*.

Diante das informações sobre a criação televisiva no caso das adaptações, é possível concluir que neste tipo de produto há uma colaboração entre diversos produtores e uma espécie de parceria de autoria que reúne os conhecimentos e os traços estilísticos de todos os envolvidos na obra. A investigação da co-autoria no processo de adaptação é aqui pressuposta. Vale ressaltar que não será objeto de estudo as marcas de autoria destes realizadores nos contos adaptados para a tela. O importante é procurar perceber como cada autor redimensiona ou reitera elementos dos contos do autor Rubem Fonseca.

---

<sup>18</sup> Informações disponíveis em: <[http://www.abtu.org.br/hotsites/seminario\\_gramado2005/cv/cv.asp](http://www.abtu.org.br/hotsites/seminario_gramado2005/cv/cv.asp)>. Acesso em: nov. 2006.

### 2.3 OS CONTOS DE RUBEM FONSECA NA TELEVISÃO: A PRIMEIRA ABORDAGEM

É possível perceber inúmeras citações e alusões literárias, musicais e cinematográficas nos contos de Fonseca, que podem ser percebidos também nas adaptações realizadas na TV. Pode-se observar em “Lúcia McCartney” (assim como no episódio) a referência à música e à literatura durante a apresentação dos personagens:

‘Você gosta de quê?’, pergunta Zé Roberto.  
 ‘De música e de poesia’, diz Lucia.  
 ‘Gosta de que poetas?’  
 ‘Gosto de Fernando Pessoa, Beethoven, Lenon&McCartney. já me chamei Lúcia McCartney’ [...]  
 ‘Gosta de Kafka?’  
 ‘Gosto de Kafka também. Aquele pobre homem virando inseto!’  
 É a primeira miss que diz que leu Kafka e leu mesmo, pensa Zé Roberto.

Em “Mandrake” há uma citação de um filme no diálogo entre Paulo Mender e Berta: “Dando uma de Lê Bonheur pra cima de mim? É um filme medíocre, eu disse”. Ou como no conto “O Caso de F.A.”, em que é feita uma referência a um personagem do cinema e das histórias em quadrinhos: “Você é uma pedra. Vai morrer sem amar. Como o Super-Homem”. Tais situações estão presentes também nos diálogos realizados no episódio. A fala do personagem é transposta para a tela.

Nas ficções de Fonseca muitos protagonistas são anti-heróis que vivem oprimidos e buscam a fuga no erotismo, na perversão e na violência. Ora tratando-se da prostituta que protagoniza um mundo de ilusões, como em “Lúcia McCartney”, ora do investigador que busca encontrar uma prostituta escravizada, como em “O Caso de F.A.”, ou do delegado, em “A Coleira do Cão”, que percebe que também pode incorporar a violência que condenava, ou do advogado em “Mandrake”, que vive o sexo e a investigação criminal como brincadeiras.

No mundo proposto por Rubem Fonseca, os personagens ferem, matam, se corrompem, tomam atitudes meticulosas e injustificadas e, no geral, não se preocupam em argumentar contra o que combatem, mas quase todos eles sofrem de uma angústia perturbadora e questionam as suas vidas e sua existência. Washington, personagem do conto “A Coleira do Cão” diz ao policial: “O senhor mexe comigo no seu jeito de pensar mas não tem outro jeito de in-



terrogar, só na psicologia não dá”. Em “Lúcia McCartney”, José Roberto provoca em Lúcia um questionamento através de suas cartas: “Palavras, palavras, palavras, diz Hamlet para Polonius no segundo ato. Palavras, palavras, palavras, dirá você vítima também da mesma dúvida existencial do personagem shakespereano ao ler esta carta”. No conto “Mandrake”, discute-se a personalidade do advogado: “[Mandrake] “Eu não sei o que eu estou fazendo aqui, eu não sou subversivo, eu sou corrupto” [Pacheco] “Você não é uma coisa nem outra mas não é difícil provar que você é as duas coisas ao mesmo tempo”.

Segundo Fernando Gil, as características primordiais de Fonseca, além dos temas abordados, é a virtude do escritor ao contar suas histórias, ao se transformar em narrador e fazer com que exista grande coerência entre a realidade e a ficção; os personagens narradores assumem suas falas de modo bastante verossímil. O escritor é capaz de dar voz ao diferentes tipos de personagens de esferas antagônicas, podendo ser tanto um marginal quanto um burguês e realizar uma identificação verossímil dos mesmos com a realidade social na qual estão inseridos: “Rubem Fonseca se ordena e toma a direção primeiro no sentido da impossibilidade de os personagens estabelecerem relações substantivas com a realidade social diante das relações pessoais totalmente degradadas” (1991, p.162).

Gil (1991, p.162) ressalta também que o conteúdo, juntamente com os pressupostos histórico-culturais, é fundamental para dar sentido à composição dos romances de Rubem Fonseca. Pode-se dizer que existe nos textos de Rubem Fonseca, uma sincronia entre o tempo histórico e o tempo ficcional. Gil afirma que há uma gradativa inserção do país na esfera do capitalismo industrial de consumo e massa, presente na obra do autor, pois é perceptível a realidade na qual a obra está inserida, a maioria das histórias tem como cenário a cidade do Rio de Janeiro.

Na obra de Fonseca se percebe a existência de vários ingredientes utilizados no gênero policial, como crimes, mistério, suspeitos, detetives. Porém esta reedição não obedece ao objetivo principal desse gênero de elucidação do mistério e detecção do criminoso, mas vai muito além do caso policial, à proporção que o escritor relata e problematiza os vários níveis e tipos de violência presentes no cotidiano humano, passando até mesmo pelos desejos e pela sexualidade, indicando que todos, direta ou indiretamente, são capazes de atos de violência. A formalização dessa crueldade inerente ao ser humano pode ser percebida nas múltiplas falas dos personagens dos contos examinados.

Em “A Coleira do Cão” há a fala do personagem Washington para o delegado Vilela: “Não adianta, doutor, o senhor não vai me convencer que a gente tem que tratar esses vagabundos com bondade”. No conto “O Caso de F.A.”, quando se descreve um dos personagens: “Foi tira. Expulso, andou matando mendigo. Foi a única coisa boa que fez na vida. Fora disso só fez maldade”.

O universo da violência na obra desse autor coexiste com o universo do sexo. Na relação sexual ou amorosa dos personagens de sua obra, a dor ou a crueldade se cruzam de maneira inseparável. E mesmo quando se fala de amor é quase automático um desfecho trágico, no qual a solidão ganha espaço em detrimento do sentimento de alegria.

Em “Lúcia McCartney”, a personagem acaba solitária e se auto-violenta:

Meu coração está negro. O ar que eu respiro atravessa um caminho de carne podre cancerosa que começa no nariz e termina com uma pontada em algum lugar nas minhas costas. Quando penso em José Roberto um raio de luz corta o meu coração. Ilumina e dói. Às vezes penso que a minha única saída é o suicídio. Fogo às vestes? Barbitúricos? Pulo da janela?

Fábio Lucas, na crítica realizada em seu livro **A Situação do Conto** (1976, p.122), afirma que a prática literária de Rubem Fonseca se constituiu como uma das experiências mais válidas do moderno conto brasileiro. Segundo o crítico, os contos do escritor seriam essencialmente “contos de ação”, característica que permitiu rápida aceitação e popularidade do autor, que foi capaz de cativar o público por suas histórias narradas com dinamismo, expressividade veloz, conflito de personagens e muita ação.

A argumentação de Fábio Lucas e a leitura do conjunto da obra de Rubem Fonseca apontam para o fato de que o escritor recupera de uma maneira moderna a arte de se contar histórias, na proporção que sua obra reúne elementos como o vigor do enredo, a cuidadosa caracterização dos personagens, o clímax, o suspense, a mistura de gêneros, a descontinuidade cronológica, as mudanças bruscas de ponto de vista, a linguagem escatológica, a gíria e o clichê.

Rubem Fonseca compõe o conto de forma dramática, fazendo com que as histórias pareçam um roteiro se desenvolvendo através das falas dos personagens. Os contos do autor de um modo geral são narrados em primeira pessoa na forma de narrador-personagem. Porém, o surpreendente é a variedade lingüística. Cada tipo social se expressa com uma fala distinta.

O assaltante tem seu código, o seu estilo, assim como o advogado, o empresário, o jornalista, a prostituta, etc.

Vale ressaltar que a pesquisa aqui realizada não teve a pretensão de examinar exaustivamente os programas de efeitos dos contos de Fonseca selecionados. Todavia, foi necessário compreender as marcas de Rubem Fonseca presentes nestes contos para identificar os modos de recriação efetuados nas adaptações para a televisão. Enfim, seguiu-se a orientação da premissa de que para se compreender e se analisar o audiovisual derivado de contos, é importante entender a composição dos contos selecionados.

#### 2.4 OS CONTOS DE RUBEM FONSECA SEGUEM PARA A TELEVISÃO

Ao analisar as transmutações dos contos de Fonseca para a TV, é possível perceber que o modo de construção da obra deste escritor foi retomado nos episódios exibidos. As adaptações buscaram reconstituir a atmosfera do submundo vivenciado pelos personagens dos contos. Logo, observa-se que os programas de TV buscaram recursos que traduzissem o programa de efeitos dos contos do autor. Roteiristas, diretores e equipe envolvida nesta tradução buscaram, portanto, recriar, através de outra linguagem, espaços, cenários, personagens e mecanismos que garantissem a instauração de um clima reconhecidamente fonsequiano.

A realização desta transmutação do universo desse autor para a tela supõe que o papel da equipe de TV é bem maior que a missão de retomar a temática do escritor. O desafio estava na libertação das amarras da fidelidade e na criação de uma linguagem audiovisual para a televisão usando recursos próprios deste universo. A tarefa, portanto, seria reconstruir programas de efeitos reconhecíveis das obras de Fonseca numa estética plasmada através da TV.

Uma das estratégias usadas foi aquela que aproximava os programas do mosaico da programação da TV Globo, levando-se em conta a grade existente no momento em que foi exibido e o tipo de produto que a emissora veiculava. As estratégias de programação são pensadas de forma conjunta atualmente, como observa Balogh (1991, p.142), pois o telespectador e a emissora também sabem que um mero *zapping* coloca o telespectador de imediato em contato com qualquer programa disponível. Portanto, pensar uma obra adaptada para veiculação

dentro de uma grade de programação significa pensá-la sobre os aspectos de audiência, de um modo que ela desperte a atenção do espectador para que este se mantenha fiel ao canal. Essa alta taxa de competitividade entre as emissoras gera estratégias de programação que garantam índices de audiência, cujos resultados incidem diretamente sobre os programas de TV que se tornam mais formatados nas grades de programação, gerando pouco espaço para programas que fujam dos formatos mais assistidos.

*A Coleira do Cão*, por exemplo, foi exibido dentro de um programa especial voltado para a veiculação de episódios adaptados de contos de autores da literatura brasileira. O desafio de adaptação, neste caso, já tinha um formato previsto de tempo de veiculação e horário de exibição, promovendo de certa forma uma unidade entre as obras que foram colocadas no ar.

Outro desafio que o roteirista e o diretor enfrentaram ao trazer o universo de Fonseca para a televisão foi a tarefa de manter o ritmo da história dramatizada, pois, como elucidado por Balogh (1991, p.144), a televisão demanda uma forma específica de produção na escolha de temas e programas narrativos, diante da fragmentação em blocos e interrupção para os intervalos comerciais. Tal forma de veiculação gera um ritmo diverso da literatura ou do próprio cinema nas salas de exibição, já que estes meios permitem a apreciação de forma contínua. A TV, em sua produção, gera mecanismo de suspensão, manutenção e reatamento do sentido, daí a criação de estratégias e termos como “gancho” de conteúdo, isto é, um recurso que ligue um bloco a outro e as trilhas sonoras que geralmente reservam temas musicais para a representação do universo passional da trama. Criar *plots* neste universo descontínuo de exibição foi uma tarefa importante na execução do roteiro que serviu como guia para as imagens captadas pelo diretor.

Para tanto, o trabalho do roteirista-adaptador e do diretor se deu na tentativa de encontrar elementos conjuntivos propiciadores da tradução intersemiótica como a fragmentação, posto que este é um dos elementos responsáveis pela coerência e coesão do texto televisivo, e assim o trabalho se fez no sentido de se criar ou se excluir novos personagens, novos espaços e tempos (BALOGH, 1991, p.152). Estima-se que o caráter unitário dos episódios especiais de certo modo permitiu a singularidade dessa criação, já que não estava atrelada a uma produção de conteúdo anterior e posterior.

No caso dos programas que devem gerar uma analogia relativamente estreita com a obra matriz, a equipe que adapta a obra busca definir as conjunções e disjunções possíveis na transmutação. No caso das conjunções, os temas e isotopias, como adverte Balogh (1991,

p.153), constituem importantes elementos na passagem do literário para o audiovisual exibido na TV, além de serem os elementos por excelência de coesão e continuidade das obras consideradas individualmente.

No que diz respeito aos contos de Fonseca e à transmissão de um submundo e do caos emocional presentes na obra, a equipe conduzida por roteiristas e diretores traduziu para a TV as estruturas de linguagem capazes de criar um ambiente de violência e exibição da intimidade dos personagens, através dos pensamentos narrados em um diário, como no caso de *Lúcia McCartney*. Nesse episódio, a proximidade, a intimidade e o mistério foram transpostos para a linguagem televisual através de planos de detalhe, fechados na expressão dos personagens e de diálogos que retomavam o que tinha sido apresentado no conto através do diário de Lúcia.

Balogh relembra que a linguagem televisual usualmente abusou do close, dos olhares dos atores, privilegiando as relações próximas entre os personagens, fazendo com que o rosto do ator fosse o primeiro objeto de ação da câmera (1991.p.155). Este mecanismo é usado durante os diálogos, para preservar um dos principais veios temáticos de Fonseca, que é o caráter confessional da narrativa, que desvenda as intimidades dos personagens e os mistérios da trama.

Além das similaridades básicas existentes entre as obras envolvidas no processo de adaptação, a identificação e criação de disjunções também devem ser observadas na tradução, pois são as disjunções as responsáveis pelo reconhecimento da individualidade da obra televisiva adaptada.

As proposições de Balogh (1991, p.181) permitiram aferir que a possibilidade de preservar a mesma história contribuiu no trânsito intertextual, facilitando a passagem transmutada do texto de partida para as materialidades heterogêneas do sincrético e seus diferentes tratamentos televisivos (texto de chegada).

Os contos na tela da televisão priorizaram a manutenção do clima da obra de Rubem Fonseca. Observam-se conjunções, como a conservação dos personagens principais, dos fios narrativos dos contos e da atmosfera criada pelo escritor.

Nas leituras das obras literárias estudadas, tornou-se evidente que as isotopias sustentadoras das transmutações foram, no caso de “Lúcia McCartney”, o amor não-correspondido, centrado na relação da garota de programa Lúcia com seu cliente, e a violência emocional, centrada no abandono de Lúcia e no submundo da profissão que ela exerce na grande cidade.

Em “A Coleira do Cão”, foi o cotidiano da violência policial e da criminalidade carioca do mundo do tráfico; destaca-se ainda a crueldade humana e a difícil manutenção de uma postura contra a corrupção mostrada na experiência de transformação de um policial honesto e avesso à agressão num policial passível de cometer as mesmas atrocidades que condenava. Quanto a “Mandrake”, a isotopia foi a relação descomprometida que o personagem tem com o mundo e com as mulheres e o cunho investigativo da trama, que narra as descobertas de um detetive. Em “O Caso de F.A.”, a descoberta se refere ao sumiço de uma prostituta, mas no conto “Mandrake”, a descoberta gira em torno do desvendamento do crime realizado.

No caso dos contos mencionados, uma importante modificação foi a mudança no ponto de vista do narrador-personagem. No caso de “Lúcia McCartney”, aquele que no conto narra a conversa ao mesmo tempo com um interlocutor imaginário, divide as suas emoções através da escrita de um possível diário ou leitura de cartas. Este conto na televisão trouxe os pensamentos de Lúcia travestidos em diálogos e em ações mostradas através da câmera. Outra modificação foi o fato de a personagem não ser necessariamente o tempo todo o narradora da história, já que na tela a câmera ocupava o papel de narrador e as histórias – com exceção de *Lúcia McCartney* – foram mostradas de modo que os personagens dividissem entre si as vozes da narrativa através do diálogo.

Em relação à repetição de temas como a violência e o submundo, ou de nomes de personagens e de situações dramáticas, próprios da obra de Rubem Fonseca, verificou-se que, nas transmutações observadas, as repetições dos temas e das situações permaneceram. Isso pode levar a crer, mais uma vez, que se buscou com esta manutenção o reconhecimento e a consagração associadas à posição de autoria de Fonseca no campo literário.

Ao analisar os programas de televisão selecionados foi possível perceber marcas e estratégias utilizadas pelo escritor nos contos. Embora os autores dos produtos audiovisuais adotem outra forma de narrativa proveniente da utilização dos recursos técnicos próprios da televisão, há uma equivalência na forma de compor situações e personagens salientando estratégias estilísticas de Fonseca.

No caso das obras adaptadas de Fonseca, os autores que a realizaram mantiveram o fluxo de consciência dos personagens, conduzindo a história e a situação dramática. É possível perceber então, ao analisar as adaptações em questão, as relações entre as estruturas dos

produtos audiovisuais traduzidos e o estilo de Rubem Fonseca, isto é, o modo como ele elabora, constrói e conduz suas histórias privilegiando a manutenção do contexto, garantindo a conservação do ambiente social e de suas estruturas dinâmicas. Portanto, se os contos de Fonseca reproduzem os problemas da violência e do submundo moderno das grandes cidades, as suas adaptações mantiveram o mesmo viés.

## 2.5 METODOLOGIA DE ANÁLISE DOS CONTOS PARA OS EPISÓDIOS NA TELINHA: PREMISSAS BÁSICAS

Ana Maria Balogh (2000, p.49) aponta que as obras literárias e filmicas constituem conjuntos, séries culturais com pontos de intersecção claros. Ela relembra ainda que estas obras são regidas pela função poética ou estética da linguagem, o que constitui o elemento mais fascinante da adaptação. Nessa medida, ao se realizar uma transcrição de uma obra em outra, neste caso de obra literária em audiovisual, deve-se examinar a funcionalidade dramática para encontrar aproximações, verossimilhanças. Para tanto, sugere a observação do modo pelas quais as histórias recriadas foram capazes de “funcionar” com suas unidades de ação.

A análise dos episódios buscou, pois, compreender os materiais estruturais expressivos do meio televisivo, como parâmetros cênicos, visuais, sonoros e narrativos; o modo deles organizarem as estratégias de produção de efeitos no apreciador. Para se compreender o modo de construção de um produto audiovisual e a função desempenhada pelo roteiro, música, cenografia, iluminação, edição e finalização, é necessário, então, levar em conta a relação que a instância de produção busca estabelecer com a recepção. Este ato coletivo de programar tem em vista prever uma série de efeitos, como sensações, afetos e significações que devem ser realizados no momento da apreciação, da fruição.

No que se refere a esta premissa que orienta a análise interna de obras audiovisuais, Wilson Gomes (1996, p.113) evidencia o aspecto da apreciação como importante fator na elaboração do conjunto de efeitos programados, pois a obra de arte é um conjunto de efeitos possíveis sobre um fruidor possível.

Através deste conceito de recepção, se defende a idéia de que o produto só existe para e na fruição. Deste modo o produtor individual e coletivo precisa atuar como o primeiro fruidor, isto é, ser capaz de antecipar a cooperação do consumidor, prevendo os efeitos sobre ele.

Entender as estratégias de produção de efeitos de uma obra é, nessa medida, um momento chave do método de análise. Se um conjunto de obras de Rubem Fonseca programa efeitos cognitivos e emocionais de questionamento, indagação, estranheza e até mesmo perplexidade diante da violência urbana, o investigador deverá identificar as modificações previstas e esperadas na fruição das obras adaptadas, assim como o que na experiência de adaptação foi realizado para criar uma rede de efeitos similar.

Trata-se aqui de entender o mundo possível proposto por Fonseca e pelos autores que o recriaram e de ver em cada uma das 7 obras – os 4 contos “A Coleira do Cão”, “Mandrake”, “O Caso de F.A.”, “Lúcia McCartney” e os 3 episódios resultantes da tradução –, as estratégias de produção de encanto, destacando em que perspectiva elas se assemelham e se diferenciam, em outros termos, as conjunções e disjunções, no que diz respeito aos programas de efeitos observados nos contos e nos episódios. Portanto, ao transpor a obra para um outro signo, o roteirista-adaptador e o diretor, em especial, executam e interpretam a obra e se utilizam de novas ferramentas para constituir um conjunto de efeitos programados.

Essas observações, que resgatam o traço ativo da equipe que realiza a adaptação como primeiros intérpretes e tradutores da obra matriz, convergem com os conceitos desenvolvidos por Eco sobre os limites da interpretação. Este autor trouxe importantes conceitos a esse respeito, como observa Vanoye (1994, p.52), ao distinguir a interpretação semântica, processo pelo qual o leitor dá sentido ao que lê e ao que vê e ouve, quando se trata do audiovisual; e a interpretação crítica, aquela que trata da atitude do analista que estuda por que e como, no plano da sua organização estrutural, o texto literário ou filmico produz sentido, ou interpretações semânticas.

Em outras palavras a interpretação crítica desenvolvida nesta dissertação pretendeu averiguar o sentido e a produção de sentido nas obras adaptadas, partindo da premissa de que se busca evitar a análise das intenções explícitas de Fonseca ou dos responsáveis pela adaptação. O que se buscou examinar foi a organização dos elementos que constituíram o texto literário na relação com aqueles que constituíram o texto televisivo.



Em suma, a intenção ao se realizar a análise interna das obras a seguir foi demonstrar como os contos de Fonseca apresentaram determinadas estratégias de produção de efeitos e também de sentido e como as obras audiovisuais análogas re-apresentaram essas e outras estratégias.

Segundo Gabriela Almeida (2005, p.18) o analista tem o interesse em desvendar a engrenagem dos livros e filmes, isto é, em querer saber como a arrumação das frases, a escolha da voz narrativa e a estrutura do enredo na literatura foi reconfigurada na trilha sonora, na montagem através da arrumação dos planos, na interpretação dos atores no produto audiovisual.

Diante deste aspecto, pode-se perceber na análise dos contos que na adaptação para a TV ocorreu uma conjugação com o gênero da narrativa. A palavra gênero é utilizada pela literatura e pela dramaturgia para catalogar os tipos de padrões discursivos e os modos como cada texto é construído. Segundo Tzvetan Todorov (1978, p.35) a palavra gênero tem sido usada, desde a Antigüidade Clássica, para distinguir o lírico, em que apenas o narrador falava, o épico em que o narrador e o personagem falavam, e o dramático em que apenas os personagens falavam. Se o gênero é uma estratégia de comunicação que estrutura a produção de efeitos no apreciador, acredita-se que a manutenção desta estrutura facilita o reconhecimento da obra matriz.

Além disso, um outro aspecto examinado foi a permanência, nas obras adaptadas, de estratégias que geram a identificação de estilos e marcas de um programa de efeitos que ao mesmo tempo se associa ao autor dos contos e aos realizadores dos episódios de televisão. O pressuposto que orientou a análise supõe que cada obra tem a sua própria enunciação. Como aponta Ludmyla Carvalho, em dissertação de mestrado (2004, p.22), a fidelidade à obra em si (tentativa de expressar a obra da maneira como ela mesma pede para ser expressa) e liberdade (a singularidade do modo como se tenta atingir esse objetivo) são, portanto, pressupostos necessários à interpretação e devem ser aplicáveis no caso da tradução dos contos de Rubem Fonseca para os episódios de TV.

Analisar as histórias narradas nos contos e nos episódios escolhidos pressupôs como objeto de análise o modo de contar as histórias, observando personagens, cenários, conflitos e cenas. Foram identificados, nos contos e nos episódios, a implantação do conflito, o desenvolvimento, o clímax, o desfecho, dando atenção especial às peripécias dos personagens.

A informação a que o leitor ou que o telespectador teve acesso, no caso dos contos e no caso dos episódios, foi regulada a partir de pontos de vista dos narradores. Como aborda Angélica Coutinho (2002, p.75), Genette classificou focalização zero ou narrativa não focalizada, quando o narrador é onisciente e diz mais do que sabe qualquer personagem, como acontece na narrativa clássica. Este foi o caso da adaptação de *Mandrake* vista na TV. No caso em que o narrador diz menos do que sabe a personagem, a narrativa é objetiva ou behaviorista e o herói age em frente ao espectador sem que este conheça seus pensamentos e sentimentos, a focalização é externa. Porém, quando o narrador diz apenas o que certa personagem sabe, existe a focalização interna que se divide em três tipos: interna fixa, restrita a um personagem, interna variável, passa a vários personagens, e interna múltipla quando o mesmo acontecimento é contado por vários personagens.

No exame dos contos e dos episódios foi avaliado se o narrador era do tipo clássico, isto é, onisciente com conhecimento completo de toda a narrativa e de todo o aspecto de cada personagem e situação; se o narrador participava da narrativa como um dos personagens, se assumia o papel de narrador – personagem narrando na primeira pessoa, se apenas atuava como um narrador observador, ou se era um narrador oculto isto é, não estava aparente na trama. A participação do narrador na história, de que modo isso ocorreu, se ele foi personagem da história ou não, que posição ele ocupou como personagem, qual a focalização adotada pelo narrador, isto é, a perspectiva adotada pelo narrador em relação ao universo narrado, foi objeto de análise.

Observou-se, também, o modo de se manter os mesmos protagonistas do conto nos episódios, isto é, como foi apresentado o personagem principal, como os cenários foram apresentados, qual o contexto social em que a narrativa se apresentou. Atentou-se para o modo de estruturação da ação dos segmentos narrativos, o encadeamento que permitiu o entendimento da história. Foi avaliado o tempo da narrativa, a ordem das coisas que aconteceram na história, assim como, o tempo histórico da obra, isto é, a construção do momento em que a ação se desenvolveu.

Por fim, observamos as seqüências, como os personagens da narrativa foram divididos e apresentados nos contos e nos episódios. Neste caso, destacou-se a composição dos personagens centrais, como foram construídos: como personagem redonda, capaz de alterar seu comportamento no decorrer da narrativa, como personagem plana, comportando-se de forma previsível ao longo da narrativa, como personagem-tipo, representando um grupo profissional ou social ou personagem coletiva, que representa um grupo de indivíduos. A caracterização

destes personagens foi examinada. Ocorreu de forma direta, isto é, foi feita uma auto-caracterização, a própria personagem refere-se as suas características? A caracterização da personagem foi facultada pelo narrador ou por outra personagem; foi de maneira indireta, o narrador colocou a personagem em ação deixando ao leitor a operação de traçar o seu retrato?

Enfim, privilegiou-se na análise o que Balogh (2002, p.61) chama de essencial dos modelos narrativos, ou seja, estratégias que giram em torno das ações dos personagens que afetam a busca de seus objetivos. Este conjunto de estados e transformações de que é passível a relação do sujeito do desejo com o objeto do desejo é denominado por Balogh de programa narrativo.

No caso dos contos de Fonseca: Mandrake quer desvendar um crime e conquistar novas mulheres; Vilela que combater o crime e Lúcia quer conquistar o amor de seu cliente e sair do mundo de abandono da prostituição. A partir do momento em que o personagem tem um desejo, ele se torna, dentro da história, o SUJEITO de uma série de ações que o levam à conquista ou ao fracasso. O cliente por quem a prostituta Lúcia se apaixona constitui o OBJETO de desejo. Neste momento em que foi constituída a relação S-O, como observa Balogh (2002, p.61), ela passou por uma série de estados e transformações (por exemplo, os dois personagens têm outros encontros, se envolvem, José Roberto manda cartas para Lúcia, José Roberto começa a desaparecer aos poucos e Lúcia tem saudades).

Logo, podemos definir a narrativa de “Lúcia McCartney”, que será desenvolvida mais adiante, como uma narrativa em que a personagem central Lúcia quer conquistar José Roberto e não é correspondida. O sujeito é Lúcia, o objeto é José Roberto e o programa narrativo é a tentativa frustrada de Lúcia de alcançar o amor de José Roberto. Neste caso, o programa narrativo que tende a projetar na história o seu programa narrativo contrário, uma espécie de anti-programa narrativo, faz de José Roberto o antagonista de Lúcia, pois o objeto de desejo de Lúcia que não quer o tipo de envolvimento afetivo desejado por ela.

## CAPÍTULO 3 RUBEM FONSECA EM CENA: ANÁLISE DO *CORPUS*

Após discutir os principais pressupostos teóricos que orientam este trabalho, passa-se, nesta seção, à análise dos episódios *Mandrake*, *Lúcia McCartney* e *A coleira do Cão*, *corpus* eleito pela pesquisa. Além de observações gerais, concernentes aos contos e a suas respectivas adaptações, serão tecidas considerações acerca das conjunções e disjunções localizadas no processo de transposição. A análise procura dar conta da linguagem específica dos episódios, localizando elementos pertinentes à narrativa audiovisual, como movimentos de câmera, participação das trilhas sonoras, entre outras.

### 3.1 MANDRAKE



Os contos “O Caso de F.A.” e “Mandrake” (ambos publicados em 1967), do escritor Rubem Fonseca, foram aglutinados para formar a narrativa do episódio que recebeu o nome de *Mandrake*, roteirizado por Euclides Marinho e dirigido por Roberto Farias. Primeira adaptação de contos desse autor exibida na Rede Globo, *Mandrake* foi veiculado em 16 de março de 1983, no programa Quarta Nobre, às 21h.

Essa transposição da obra de Rubem Fonseca, conhecido escritor brasileiro, dispõe de certas referências ao escritor para entrar na trama – como, por exemplo, o *lettering* indicando a adaptação de sua obra.

O mundo ficcional dos contos escolhidos é revelado na tradução realizada por Euclides Marinho e Roberto Faria, através dos personagens e da trama de uma das obras que é, em grande parte, recuperada na tela. Além disso, numa tentativa de definir o ponto de vista através

do qual o programa deve ser visto pelo espectador, a emissora faz a opção de identificar a obra como realizada pelo escritor ao colocar a assinatura: “Uma obra de Rubem Fonseca”.



De fato, estão presentes no episódio o mundo fictício e a imaginação de Fonseca, com suas descrições realistas de situações de crime, colocadas diante do espectador, mas se deve levar em conta que esse mundo se apresenta na tela a partir das escolhas dos realizadores do meio televisivo. O roteirista, o diretor e uma equipe de produção imprimem novas leituras, gerando também um novo texto, o texto audiovisual, com características próprias.

O desenvolvimento da história contada não diz respeito apenas às estruturas narrativas do texto matriz, mas também ao uso da imagem e do som como dispositivos técnicos. Assim, a história se expressa não apenas pela linguagem verbal, mas através da imagem em movimento e das escolhas de construção de personagens, de enquadramento, movimento, luz, cenário, figurino, ritmo, interferências sonoras de ruído ou trilha e, finalmente, montagem dos planos, compondo um conjunto de estratégias que possibilitam a unidade da história.

No conto “Mandrake”, o personagem Mandrake, cujo nome é Paulo Mendes, é um *bon-vivant* que encanta as mulheres e leva a vida de maneira descomprometida, apaixonado por jogos, em especial o xadrez. É um cínico advogado criminalista, especialista em casos de extorsão e estelionato, e ganha a vida como investigador. No episódio, além de ganhar o mesmo nome que tem no conto, o personagem principal possui funções e características similares, como ele mesmo diz: “Mandrake - ‘Minha função é livrar as pessoas das garras da polícia’ ”.

No conto “O Caso de F.A.”, Mandrake volta à narrativa. Nessa história, Paulo Mendes é um investigador que ajuda um político a encontrar a mulher por quem é apaixonado: uma garota de programa que havia desaparecido – toda a trama acontece em torno dessa situ-

ação. O episódio *Mandrake* não resgata a narrativa central desse conto, o sumiço da prostituta, mas, como conjunção, aproveita as características do personagem, que permanecem as mesmas do conto.

O Mandrake do episódio é construído como um homem mulherengo, debochado, envolvido com pessoas de diversos tipos, o que o torna uma pessoa bem informada a respeito do que se passa no submundo da cidade. Interessado em viver tranquilamente, usufruindo da paixão que as mulheres sentem por ele, finge ser casado para conseguir namorar várias mulheres simultaneamente. De “O Caso de F.A.”, o personagem traz o perfil mais boêmio, mais mulherengo; há ainda a governanta da casa, com quem ele divide alguns segredos, como o fato de fingir que é casado para ter liberdade com as mulheres. Do conto “Mandrake”, ele traz o lado investigativo, que quer descobrir o assassino e desvendar o crime, levando a vida como se estivesse em um jogo de xadrez.



Os personagens do episódio são construídos de maneira caricatural, exagerada, como se pode perceber na situação do escritório, em que a secretária (construída fisicamente de modo vulgar e exagerado, com cabelos loiros e maquiagem forte) mente sobre a ausência de Mandrake. A caracterização da personagem, através de uma atuação canhestra de quem não

diz a verdade (e também a má atuação dos atores), coloca em evidência perfil desonesto e querido pelas mulheres, enquanto seu sócio é construído por contraste: um homem sério, maduro, de paletó, óculos de grau (“fundo de garrafa”) e gel no cabelo:

Sócio de Mandrake – ‘Cadê o Paulo, dona Marion?’

Secretária Marion - ‘Não sei, ele saiu daqui tão abafado coitado, eu acho que ele tinha uma audiência na segunda vara de família, uma coisa assim’.

Sócio de Mandrake - ‘Que segunda vara, dona Marion, ele está jogando xadrez com alguma dona e tomando um vinho. Eu aqui dando um duro e ele traçando as mulheres’.



No conto “Mandrake”, a história contada é uma narrativa de mistério. Paulo Mendes é procurado por Cavalcanti Meyer, grande empresário do Rio de Janeiro, para que ele o ajudasse a se livrar das acusações de assassinato de sua amante e secretária, pois estava sendo chantageado por alguém que dizia ter provas da sua culpa.

Mandrake começa as investigações procurando informações na polícia, com a equipe que pesquisa o caso. Após um encontro com o chantagista, Cavalcanti Meyer dispensa os serviços de Mandrake, alegando ter resolvido sozinho os próprios problemas. Como Mandrake havia se apaixonando pela filha do cliente, em uma das visitas a sua casa, e também continua sendo procurado pela polícia para fornecer informações sobre o caso, decide levar as investigações adiante. Acaba descobrindo que os crimes foram cometidos por Lili, sobrinha e amante do Cavalcanti Meyer, que alega ter feito isso para livrar o tio das chantagens da ex-amante, mas que ele não sabia de nada. Ao desvendar o crime, Mandrake menciona que tudo chegou ao fim.

Lili - Está tudo perdido não é?

Mandrake - Infelizmente para todos nós, respondi.

Lili - Pensei em Eva. Adeus minha querida, longo adeus. (1994, p.550)

No episódio, o percurso da história é uma das conjunções: a implantação do conflito como o desvendamento das mortes, o suspense gerado na tentativa de se descobrir o mistério, o envolvimento de Mandrake com a filha do cliente e a descoberta da relação proibida entre o cliente e sua sobrinha, como clímax, impulsionam o desenvolvimento da narrativa e o desfecho (desvendamento do crime) são representados de modo similar. Como disjunção entre o conto e a história realizada na tela, o desfecho do episódio dá lugar a reafirmação das características do protagonista como *bon-vivant*. No vídeo, ao solucionar o crime, Mandrake perde o interesse pela filha de Cavalcante Meyer e volta a sua vida inicial com a amante, com quem joga xadrez.

No episódio *O Caso de F.A.*, as características de apresentação do personagem principal correspondem ao conto, conforme já assinalado, mas o universo ficcional não é correspondente, pois o enredo é uma importante disjunção – nesse conto, Mandrake vive uma outra história de mistério, não a exposta na TV.

Na primeira parte do conto “O Caso de F.A.”, um político contrata Paulo Mendes para resgatar uma mulher de um prostíbulo por quem se apaixonou. Paulo Mendes vai ao bordel e não encontra a garota de programa descrita pelo cliente. Mas, através das informações que coleta, consegue descobrir escondida uma moça que quase não aparece e que é conhecida por diversos nomes.

Na segunda parte do conto, o advogado começa as investigações. Nesse momento, é possível conhecer melhor o temperamento de *bon-vivant* do protagonista. Paulo Mendes contrata um lutador para ir ao prostíbulo resgatar a garota; ao tentarem por a missão em prática, os dois entram em conflito e saem aos tapas com os leões de chácara do bordel. Conseguem, entretanto, descobrir Miriam-Elizabeth-Laura, a prostituta pela qual o cliente é apaixonado.

Na terceira parte, Paulo Mendes leva a garota de programa para seu apartamento. F.A. e Paulo Mendes conversam ao telefone e ele informa ao cliente que a garota o passaria para trás, mas o político diz não se importar, pois a ama. Paulo Mendes acaba levando a garota para a cama, enquanto espera que o cliente vá buscá-la, no dia seguinte.

No episódio *Mandrake*, tem-se uma releitura dos dois contos. No audiovisual, Mandrake é um advogado *bon-vivant*, mulherengo e inescrupuloso como é descrito pelo personagem Cavalcanti Meyer nas duas obras: “Também tenho a sua ficha, cínico, inescrupuloso, competente. Especialista em caso de extorsão e estelionato”.

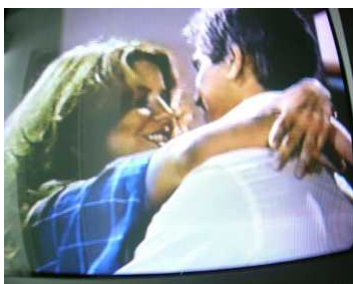




No episódio, a linha central da história é elucidação do crime e a resolução desse fato, que se passa nas delegacias e no escritório; mas há outras situações tratadas, como a vida íntima de Mandrake com suas mulheres e a vida do empresário, acusado como criminoso, sua casa e seus familiares, a filha e a sobrinha, importantes personagens da trama.

Na adaptação, Mandrake é contratado por um cliente para ajudá-lo a se livrar da acusação do assassinato de sua amante e secretária. No meio das investigações, entretanto, o empresário dispensa os serviços de Mandrake, que decide continuar a investigação e colaborar com a polícia para descobrir quem havia sido o mandante do crime. A situação se complica quando o ex-cliente entra em conflito com o investigador, sugerindo que ele se afaste do caso, e quando Mandrake, com seu perfil mulherengo, decide conquistar a filha do suposto assassino. É possível reconhecer que a retirada de Mandrake da investigação foi capaz de introduzir um novo curso de acontecimentos. A partir daí, o desvendamento da vida emocional de Mandrake passou a ser tão importante quanto o desfecho dos assassinatos.

Começa então uma estranha aventura policial, que passa pela descoberta do assassinato da vítima, cometido por outra amante do empresário, sua sobrinha. Diante dessa trama, o telespectador acompanha não só o desvendamento do crime como também as peripécias do protagonista e suas mulheres.



Esse mundo, que se apresenta em *Mandrake* depende da organização de um clima de suspense, construído pela articulação entre imagem e som. Isso se dá desde a escolha dos atores que vão encenar os personagens até a montagem final da trama – uma narrativa, com Mandrake como personagem central, os crimes como conflitos a serem resolvidos, e a história do desvendamento de um crime, em paralelo à história de Mandrake com suas mulheres, desnudando as características do personagem principal.

A história se passa na cidade do Rio de Janeiro, nas delegacias e nas casas dos suspeitos, do investigador e das mulheres. A maior parte da trama se passa dentro dos lares e locais de trabalho dos personagens, como se convidasse o espectador a compartilhar daquelas intimidades e segredos. São poucas as cenas externas, que servem mais para pontuar passagem de tempo e localizar o fato na capital carioca. Mesmo situações de deslocamento, em que o personagem vai até a casa do suspeito, a opção utilizada no episódio é de mostrar, em pouco tempo de exibição, um quadro que priorize os detalhes. Filma-se o carro chegando à entrada da casa, mas não a imagem da estrada ou do personagem em trânsito pelas ruas da cidade, ou no local do crime. São poucas as exceções que contrariam esse fato, como a abertura do episódio, que é realizada através de um *travelling* que acompanha uma ambulância da estrada até o local do crime.



Em “Mandrake” e em “O Caso de F.A.”, as histórias são contadas por um personagem-narrador que dá voz a outros personagens através dos diálogos. A narrativa se realiza no tempo passado, contando histórias que já haviam acontecido, de modo que elas se desenvolvem cronologicamente, uma ação levando a outra.

Mandrake - Eu jogava com as brancas e empregava o bispo em fianqueto. Berta preparava um forte centro de peões. Aqui é do escritório do Dr. Paulo Mendes, disse a minha voz no telefone-gravador, dando a quem ligava trinta

segundos para deixar sua mensagem... O sujeito ligou de novo... Estou em casa, expliquei dando meu endereço. (“Mandrake”, p.524)

Paulo Mendes - Quem me recebeu foi o pederasta, a Gisele não estava. Fui correndo para o quarto, enquanto ele dizia, ‘uma coisa especial, o senhor vai gostar, acabou de se perder’. Eu estava com medo de ser reconhecido, havia na sala algumas pessoas, dois homens, uma mulher. (“O Caso de F.A.” p.270)

No episódio da TV, a história se passa no presente, é narrada pela câmera e diversos personagens dividem o discurso. As coisas são mostradas cronologicamente, no tempo em que acontecem, com exceção do momento em que o crime é desvendado, tendo o *flashback* como forma de reconstituição do assassinato. O espectador se depara com o mundo vivido por Mandrake, e embora não seja ele o responsável pela narrativa, pois divide o discurso com outros personagens, o que move a trama são as situações pelas quais ele passa e como ele trata os eventos ocorridos, sem compromisso e sem ética.

Como a história na TV é contada através da câmera, os acontecimentos são fragmentados, gerando diversos pontos de vista. Mas é possível perceber a presença de multi-narradores nos momentos em que os personagens dividem entre si as vozes da narrativa. Em alguns trechos, os diálogos cedem espaço para a narração *off*, permitindo ao espectador acompanhar os pensamentos dos personagens.

O interessante é que a narrativa do episódio é dividida entre o desvendamento do crime, a vida profissional de Mandrake, o universo das delegacias e os tipos de policiais, alguns corruptos e outros honestos, e a vida sexual do protagonista, fazendo o espectador se envolver com suas experiências – uma amante com quem joga xadrez e toma vinho, uma amante mais velha que espera tê-lo com exclusividade, a filha do cliente, que se torna seu mais novo objeto de desejo, e suas outras 6 mulheres, como ele mesmo menciona – as quais, apesar de não serem mostradas no episódio, fazem parte da narrativa e são importantes para a caracterização do personagem.

A abertura do episódio tem um papel importante para situar o espectador no tipo de atmosfera em que se desenrola a trama. Nesse primeiro contato com a obra, o espectador recebe as pistas de como usufruí-la. Mas a relevância da abertura, no caso deste episódio, vai além de fornecer as pistas desse universo de crime e investigação; é aí que também se apresenta um tipo de um resumo do que será abordado no episódio.



Esse resumo da narrativa, como uma espécie de sinopse, é utilizado como recurso para captar a atenção do espectador. No primeiro bloco são as apresentações e o conteúdo das investigações que servirão como temática da narrativa. Logo na primeira seqüência, uma narrativa *em off* e diversas cenas do episódio permitem ao espectador não só a antecipação da história como conhecer também o tom do episódio. Esse resumo conduz o espectador para a situação de investigação e suspense, não só diante de trechos que virão na seqüência, mas com a utilização das trilhas sonoras que sugerem suspense, compondo a situação.

Cenas cobrem o áudio e *take* fechado do milionário, música de suspense e corta para cena de rua, carro de polícia, cadáver no chão. Um narrador observador antecipa ao telespectador uma visão geral da história e, através de uma voz *off* se apresenta uma seqüência do que será contado:

Voz Off – ‘Um poderoso milionário envolvido na morte de sua ex-secretária. Para evitar o escândalo os serviços profissionais têm um experiente advogado, Paulo Mendes’.

Close em Mandrake (vivido pelo ator Nuno Leal Maia), que se apresenta:

Mandrake – ‘Pode me chamar de Mandrake, baby’.



Na imagem, closes dos rostos dos personagens, e na trilha uma música de suspense, barulho de tiros e voz *off*:

*Voz Off*- ‘Chantagem e violência Em cada rosto, um provável suspeito. Um Perigoso jogo de interesses para descobrir um verdadeiro culpado’.

Na imagem, 2 homens se enfrentam, antecipando também um dos conflitos presentes no episódio, e uma música de suspense (guitarra) cria o clima da trama. Um dos personagens faz uma ameaça ao protagonista:

Meyer – ‘Não se atreva, não se atreva com minha filha’.

Ainda na sinopse, imagem de um homem com várias mulheres diferentes e uma voz *off* apresenta o perfil do personagem:

*Voz Off*- ‘Para um caso tão complicado, um homem cheio de truques e artimanha’.

Na próxima seqüência, imagens de ambulâncias, camburões de polícia, multidão e um cadáver indicam a trama policial que se passa na cidade do Rio de Janeiro; e a música – uma peça de jazz misteriosa, com instrumentos de sopro e tom de suspense – situa o espectador no tipo de narrativa. A música que acompanhará o episódio servirá como elemento de comunicação que sublinha e enfatiza o que será mostrado nas imagens.

Há diversas referências literárias e cinematográficas no conto e no episódio. Essa incorporação de elementos de outras obras pode ser percebida nas falas dos personagens, que usam trechos da literatura como instrumento para compor suas opiniões ou citam filmes que exemplifiquem as situações que vivem. Como exemplo, há a descrição no conto que Mandrake faz de Meyer na sua narração:

Mandrake - ‘Cavalcante Meyer estava, como na primeira vez, trajado com roupas elegantes. Seu cabelo bem penteado, um risco ao lado, nem um fio sequer fora do lugar. Parecia o Rodolfo Valentino em A Dama das Camélias, com Alia Nazimova’. (“Mandrake”, p.530)

No episódio, a situação foi transposta através de um diálogo entre Mandrake e o cliente:

Mandrake - O senhor assistiu àquele filme, Dama das Camélias, com Rodolfo Valentino e Alia Nazimova?

Meyer - Não, eu nem era nascido quando passou.

Mandrake - Nem eu, mas freqüento cinemateca.

Meyer - O que isso tem a ver conosco?

Mandrake - Nada não, só veio à minha cabeça.

Ou, como por exemplo, no trecho do conto e do episódio em que Mandrake confessa para Berta que está apaixonado pela filha do Cavalcante Meyer:

Berta- ‘Como? Dando uma de Le Bonheur pra cima de mim?’

Mandrake - ‘É um filme medíocre, eu disse’. (“Mandrake”, p.539)

A fascinação pelo submundo humano é um traço comum do trabalho de Fonseca. A forma como ele aborda temas como incesto, criminalidade, promiscuidade, falta de caráter, e vícios é apresentada na trama do episódio *Mandrake* através dos assassinatos, do envolvimento praticamente incestuoso entre Meyer e a sobrinha que criou como filha, o vício de Lili com cocaína, a promiscuidade de Mandrake e a falta de caráter com as mulheres.

A conexão entre sexo e as fraquezas humanas também é explorada na narrativa do episódio. Fonseca exhibe ao leitor um lado “sujo” ou “ilícito” da sexualidade: amantes, incestos, promiscuidade e crimes passionais. No episódio, o espectador é inserido nesse imaginário realista de submundo e fraquezas humanas através de elementos como a música, a fotografia, o discurso escolhido. As cenas iniciais, como o resumo da história apresentada no episódio, pontuam o relato da trama.

Neste caso, o roteirista optou por transportar o discurso para a primeira pessoa e repartindo a narrativa entre os protagonistas, transformando as extensas falas de Mandrake em diálogos, narrações e comentários, numa dinâmica de discurso que a teledramaturgia exige: através de um *ping-pong* criado pelos diálogos.

Mandrake tem duração de 1 hora e 20 minutos e é dividido em 7 blocos no seu formato de veiculação. A vinheta que inicia e termina cada bloco e que será usada para encerrar o episódio também colabora para marcar o perfil misterioso do personagem.

No primeiro bloco, cuja duração é de 10 minutos, o crime é introduzido, a situação de investigação é apresentada ao espectador; também se introduzem na história alguns personagens importantes, como a vítima, o possível suspeito e o investigador. O espectador se vê diante de uma história de um assassinato e um problema a ser desvendado – qual seria o culpado pelo crime.

Uma música instrumental acompanha a cena de camburão de polícia passando pela estrada e, ao fundo, um morro situando a cidade do Rio de Janeiro. A câmera sem cortes abre *zoom* da paisagem e acompanha a chegada do camburão no meio da rua tumultuada, com carros e pessoas; uma sucessão de *takes* revela a existência de uma morte. Pessoas observam a cena, fotógrafos registram o fato, o corpo de uma mulher é removido e os carros da polícia deixam o local.



Na seqüência, numa cena de escritório com um diálogo apresenta o nome e quem é o personagem principal:

Mandrake- ‘Alô, alô, gatona tá bom o laço?’

Secretária - Perfeito.

Mandrake - Tô indo pro fórum.

Secretária - Claro Dr. Paulo.

Mandrake - Pode me chamar de Mandrake, baby. (piscadela)

Na cena seguinte, a câmera sai da secretária eletrônica numa *pan* para a imagem de Mandrake se arrumando e uma voz *off* antecipa o problema que envolverá a trama:

Meyer- ‘Eu necessito falar com o senhor o mais rápido possível, meu telefone é 2947722. Estão tentando me envolver num crime’.

Na seqüência, num plano aberto, a câmera mostra uma sala e uma senhora serve um vinho para Mandrake, revelando no diálogo entre os dois (montado através de plano e contra-plano) as características que compõem o personagem mulherengo, num trecho retirado do conto “O Caso de F.A.”:

Mandrake - Se alguém ligar dizendo que é amante do seu marido você desliga imediatamente dizendo que não gosta de maledicências, está bem?!

Palmira - Posso falar fofoca ao invés disso doutor?

Mandrake - Pode falar dona Palmira, mas eu conto com a senhora.

Palmira - Eu acho uma graça o senhor fingir que é casado.

Mandrake dá um tapa na bunda da governanta.



Até esse trecho, o episódio apresenta uma ambientação do mundo de Mandrake, este personagem entregue às investigações e às suas aventuras amorosas.

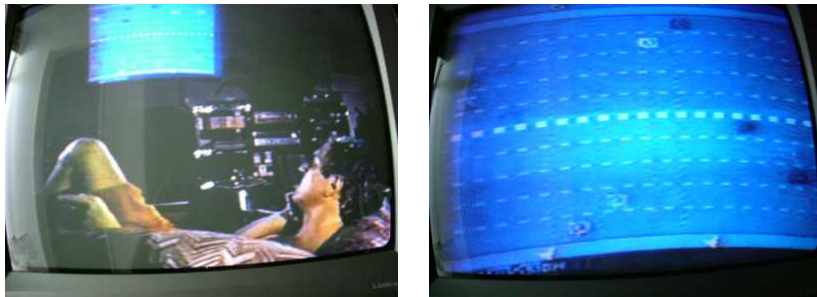


Numa cena escura, a casa do personagem e sua intimidade são apresentadas. Mandrake joga videogame enquanto investiga no telefone quem era Cavalcante Meyer, o sujeito que havia ligado para ele. O modo como o personagem é construído fisicamente colabora para instaurar a imagem de descompromisso e de *bon-vivant*. Através da performance do ator Nuno Leal Maia, com seu bigode, o cabelo curto grisalho, o porte debochado sem camisa, quan-



do está jogando videogame, as características mais marcantes deste personagem são retomadas na tela.

No que diz respeito ao enquadramento, este é um dos poucos momentos em que a câmera assume o ponto de vista do personagem, aproxima-se da tela da TV e apresenta a imagem do joguinho e o som do videogame como se o expectador visse através dos olhos de Mandrake o que se passa no jogo.



Tudo que se passa no interior dos lares, seja de Mandrake ou de suas amantes, serve para construir a atmosfera que molda o caráter do personagem: gosta de jogos, desafios, investigações, enigmas e o maior dos seus jogos são as mulheres. Pode-se dizer que a sucessão de seqüências do primeiro bloco serve para revelar o problema a ser resolvido e caracterizar aquele que irá protagonizar a história e que dá nome ao episódio.

Quando Mandrake encontra com Cavalcanti nos escritório, a cena construída com plano e contraplano apresenta, através de diálogo as características dos personagens e a tensão entre eles:



Mandrake - Fazendeiro, exportador, ex-suplente de senador, serviços prestados a nação.  
Meyer - Irrelevantes.

Mandrake - Membro do Rotary Club, um líder, um homem de bem, um patriota.

Meyer - Não brinque comigo.

Mandrake - Não, não, não estou brincando.

Meyer - Também tenho a sua ficha. Cínico, inescrupuloso, competente, especialista em casos de extorsão e estelionato.

Mandrake - (plano americano, sem bg, Mandrake coloca pé na mesa). Competente sim, cínico e inescrupuloso não, apenas um homem que perdeu a inocência senhor.

Meyer - o senhor já leu os jornais?

Mandrake - Não, eu não leio jornais.

Meyer - Bem, o caso é o seguinte. Uma jovem, ela foi encontrada morta nas canoas dentro do seu próprio carro. Eu e essa jovem nós tínhamos ligações.

Mandrake - São amantes?

Meyer - Já havíamos terminado. Eu achava que Marli devia encontrar um jovem como ela, casar-se e ter filhos. Nossa relação era muito discreta, secreta mesmo, ninguém sabia de nada, de absolutamente nada. Ela foi encontrada na sexta feira, no sábado eu recebi um telefonema de um homem me ameaçando, dizendo que eu a havia matado e dizendo que tinha provas de que nós éramos amantes.

Mandrake - Provas como?

Meyer- Cartas. Eu realmente não sei que cartas são essas.

Mandrake - Por que, o senhor não procura a polícia?

Meyer - Eu não posso fazer isso, eu tenho inimigos políticos que iriam usar isso contra mim. Além do mais eu não tenho nada pra ajudar a esclarecer esse crime. E o principal, minha filha única ela casa em 1 mês.

Mandrake - O que eu poderia fazer pelas núpcias da sua filha única?

Meyer - Bom, esse homem ficou de ligar novamente para marcar um encontro, eu queria que você fosse no meu lugar e negociasse com ele. Eu quero evitar um escândalo, dinheiro não é problema. O nome dele é Marcos.

Mandrake- 'Dr. Rodolfo Cavalcanti Meyer, quem é que lhe indicou meu nome?'

Meyer- 'Dr. Medeiros'.

Os diálogos no episódio são elementos muito importantes da composição da narrativa e, através do modo como ele ocorre entre Mandrake e os outros personagens, não são apenas elementos informativos, mas um modo de construção da narrativa, que prioriza a fala que orienta o desenvolvimento da ação. Mandrake conta das suas 6 mulheres, mas nem todas elas são apresentadas sob a forma de ação:

Leon – Que é que há? Suspirando?

Mandrake - Estou apaixonado.

Leon - Você simplesmente quer todas as mulheres do mundo. Eu acho que você nunca esteve apaixonado por ninguém.

Mandrake - Eu sou um sultão Leon, um sultão das mil e uma noites. Agora mesmo eu to apaixonado por essa menina, por ela e por minhas outras seis mulheres.

Para entrar na intimidade do personagem, anunciando o clima emocional, um jazz lento é utilizado no decorrer do episódio quando Paulo aparece jogando xadrez com Berta,

uma de suas amantes. Nesses momentos, a câmera acompanha detalhes das mãos dos personagens no tabuleiro.



Mandrake está de volta no cenário do apartamento em que se encontrava com a mulher. O jazz retorna para situar o envolvimento entre os dois personagens na cama. Na passagem de uma cena para outra, usa-se um efeito de edição, um quadro se abre na tela desfigurando uma nova imagem, um telefone nas mãos de Mandrake, indicando passagem de tempo. Nesta seqüência, é possível perceber marcas da época em que o episódio foi produzido, tipo de cenário e figurino próprios da década de 1980 – os atores e personagens que marcavam a beleza e a sensualidade na época; o recurso audiovisual de uma câmera cuja narrativa mais lenta prioriza o detalhamento das seqüências, sem muitos cortes, mas num acompanhamento mais prolongado para descrever as imagens; a atuação, o cenário e o figurino substituem os recursos estéticos.

No escritório, Mandrake tenta conseguir, com o policial Raul, informações que o ajudem a desvendar o crime. Numa montagem de plano e contraplano, com enquadramento de plano americano, através de um diálogo Mandrake diz que conta com as informações da polícia como colaboração na investigação. Através do diálogo é possível perceber que o advogado tem a polícia como fonte; a polícia anuncia que não havia sido roubo, que a vítima não tinha namorado e eles combinam de encontrar o delegado que cuida do caso.

O segundo bloco anuncia os passos da investigação, o apoio policial, com novas informações, e a visita de Mandrake à casa de Cavalcanti para encontrar o homem que o ameaça. São apresentadas duas novas personagens: a filha (interpretada por Bruna Lombardi) e a sobrinha de Meyer (vivida por Maitê Proença). A cena do Mandrake chegando à casa de Dr. Rodolfo é acompanhada de uma música de suspense, e a imagem mostrada na câmera é como se a alguém visse de longe a entrada do investigador. Mandrake conversa com a filha de Ca-

valcanti, observa a moça sem saber que ela é filha do cliente, o que sugere a partir daí uma curiosidade do investigador em relação à moça.



Dentro da casa, os dois personagens conversam e o espectador acompanha através de um jogo de plano e contraplano; são poucos os movimentos de câmera e o diálogo é o ponto central da cena. Mandrake pede informações sobre a moça e o cliente informa que é a filha Eva, que vai se casar. Ele confirma que a vítima era empregada de Cavalcanti e o motoqueiro chantagista chega, mas pede que Mandrake saia, pois deseja falar a sós com Cavalcanti.

Do lado de fora, plano e contraplano mostram Mandrake observando a filha que parece se exibir ao se sentir observada. A trilha sonora passa a ter uma melodia de suspense, o motoqueiro deixa a casa e Cavalcanti Meyer dispensa os serviços de Mandrake:

Cavalcanti - Tá tudo resolvido.

Mandrake – ‘Como?’

Cavalcanti - Eu cheguei a um entendimento com o rapaz, não preciso mais dos seus serviços. Quanto eu lhe devo.

Mandrake - Não é nada não.

A partir daí, além do desvendamento do crime, surge um novo ponto de conflito: Mandrake é dispensado após Cavalcanti conversar com o rapaz que o ameaça; o investigador pede informação ao porteiro e o bloco se encerra.

O terceiro bloco retoma o mesmo ponto em que o segundo se encerrou. Nesse bloco, se reafirmam as características do personagem principal e Mandrake continua a investigar, apesar de ter sido dispensado por Cavalcanti. Aqui se firma a posição de Mandrake, ao descobrir que o casamento de Eva não irá acontecer, usa isso como pista e decide observar o dia-a-dia dos Cavalcanti.

Nesse bloco, outras relações amorosas de Mandrake são apresentadas para o espectador. Há muitas cenas do personagem deitado, ora na cama ora nos sofás, mostrando o lado preguiçoso da sua personalidade. Numa cena interna de um apartamento, jazz instrumental com melodia romântica. Mandrake se encontra com outra mulher. O cenário interno outra vez revela a intimidade dos personagens e Tereza, outra mulher de Mandrake, reivindica a presença dele e a exclusividade do amante, que replica:

Mandrake - Pena, que vou ter que voltar mais cedo para casa, a minha mulher tá me esperando. Não posso abandonar-la doente em cima de uma casa, tenho que esperar ela morrer.

Em outra cena, já em sua casa, Mandrake ouve os recados saudosos e desesperados das mulheres que abandonou. Nesse trecho é apresentado um pouco mais do caráter do personagem através dos elementos referenciados no conto “O Caso de F.A.”, os diálogos que o personagem mantém com D. Palmira, sua governanta. Estes trechos das falas e brincadeiras entre eles demonstram o quanto o personagem é mulherengo e debochado:

Palmira - Essas mulheres são uma praga na sua vida né, doutor?  
Mandrake - Isso porque eu ando dizendo para elas que eu sou casado imagine se elas soubessem que eu não tenho mulher. Diz aí fome de farofa frita.  
Palmira - Ah! doutor mas eu to de dentadura nova.

No quarto bloco, Mandrake procura a filha de Cavalcanti para continuar as investigações e constata para si mesmo – e para o telespectador – a paixão por ela. Com música de suspense ao fundo, Mandrake entra na academia de ginástica onde Eva pratica exercícios. Ele a observa dançando e dá falsas informações para a atendente. Mandrake aborda Eva para colher novas informações:

Mandrake - A polícia tá suspeitando dele, tá achando que foi crime passionnal. A situação não tá muito boa pro lado do teu pai, não.  
Eva - Você devia falar com ele, eu não tenho nada a ver com isso, piração dos outros não me interessa.  
Mandrake - Mas acontece que ele dispensou os meus serviços.  
Eva - Alguma razão ele teve. Anda logo que eu não tenho muito tempo, a vida é muito curta.

Um efeito de edição de um quadro desfigurando outro serve para indicar a passagem de tempo e de espaço:

Eva - E você acha que meu pai matou essa moça?

Mandrake - Realmente eu não sei.

Eva - Meu pai tem muitos defeitos, mas ele não é assassino.

Mandrake - Seu rosto parece uma pintura de Boticelli; não se bronzeie nunca não, ta? Você é muito bonita

Eva - E você é uma pessoa feia, desagradável e ridícula.

Diante da rejeição de Eva, Mandrake se vê apaixonado e, ao mesmo tempo em que decide conquistar a personagem, continua levando as investigações adiante.

Acontece uma outra cena de assassinato, um close na arma e alguém atira nas costas de um rapaz de barba, talvez o motoqueiro que havia chantageado Cavalcanti Meyer. Através de um corte seco na imagem, a câmera mostra Mandrake no escuro jogando um videogame eletrônico.



Nesse trecho do episódio, Mandrake sofre ameaça de um outro delegado para acabar com as investigações do caso Cavalcanti Meyer e para se afastar da família. Esse delegado é caracterizado fisicamente como um senhor negro e psicologicamente como um profissional aliado aos homens do poder e por isso desprezado por Mandrake:

Delegado Pacheco - As suas atividades estão sendo investigadas, Dr. Paulo Mendes.

Mandrake - Eu não sei o que eu estou fazendo aqui, eu não sou subversivo, eu sou corrupto.

Pacheco - Você não é uma coisa nem outra, mas não é difícil provar que você é as duas coisas ao mesmo tempo. Meu amigo me procurou para dizer que você o está incomodando, para com isso palhaço.

Nesse bloco, outra pista do assassinato é desvendada. O outro delegado, envolvido na investigação do crime pede a colaboração de Mandrake. Esse outro delegado é construído de modo oposto ao personagem mencionado anteriormente: preza pela ética e pela justiça no interior da polícia, e por isso decide desvendar o caso, mesmo enfrentando altas patentes do poder e colocando sua profissão em risco. O delegado diz que suspeita de Cavalcanti Meyer

ao ler uma carta encontrada na roupa de uma vítima que havia acabado de ser assassinada na noite anterior:

Carta Marli – ‘Rodolfo, não pense que você pode me tratar dessa maneira como um objeto que se usa e joga fora. Estou disposta a fazer as maiores loucuras, falar com sua mulher, fazer escândalo na firma, botar a boca no mundo. Você não sabe do que eu sou capaz, não quero mais apartamento nenhum, você não me compra como faz com todo mundo. Você é o homem da minha vida, nunca conheci outro nem quis nem quero, Ando muito doída nervosa, sou capaz de tudo. Marli’.

Delegado Mendes - Encontramos essa carta com o tal do Marcos Amaral

Mandrake - É mulher quando endoida é fogo, hein?! Onde é que ele tá?

Mendes - Na geladeira do instituto médico legal e eu tenho certeza que foi seu cliente aí, o Cavalcanti Meyer.

É no quinto bloco que o mistério começa a ser desvendado, através da carta que havia sido encontrada no bolso da vítima. O delegado tenta colher mais informações de Mandrake, mas ele diz que pouco sabe da história. Mandrake tenta alertar Eva que o pai dela corre perigo e declara sua paixão por ela, que o despreza.

Na casa de Berta, enquanto eles jogam xadrez, a amante tem um ataque de ciúme e diz que não aceita que ele goste de Eva, ele pensa no assunto enquanto jogam xadrez e decide ir à casa de Cavalcanti Meyer. Na casa do ex-cliente Mandrake é recebido por Eva, que, inicialmente, diz que o pai não pode atender. Através de um zoom na janela da casa, o telespectador acompanha Meyer observando a conversa entre os dois até que ela recebe a ordem do pai de liberar a visita ao saber que a polícia tem a carta nas mãos.

Através da utilização de *takes* fechados e de um jogo de câmeras de plano e contraplano, o telespectador acompanha a imagem dos 3 personagens e a instauração do clima agressivo:



Mandrake - Eu acho que foi você.

Meyer - Você odeia todos aqueles que venceram na vida, que não acabaram a vida como advogados de porta de xadrez.

Mandrake - Eu não odeio ninguém eu simplesmente desprezo canalhas como você  
Meyer - Você veio aqui na minha casa para me ofender?  
Mandrake - Eu vim atrás da sua filha,  
Meyer - O que você quer com minha filha  
Mandrake - Tudo!  
Meyer - Parasita. Não se atreva com minha filha  
Mandrake - Pra mim chega, tentei tudo mas vocês os Cavalcanti Meyer são arrogantes demais para o meu gosto.

Nesse bloco, ainda, a filha de Cavalcanti Meyer procura Mandrake em seu escritório, pedindo que ele salve o pai das garras da polícia. Ela acaba se envolvendo com Mandrake, que se declara apaixonado de maneira caricata e se diz disposto a ajudá-la:

Eva - Eu te amo, desde a primeira vez que eu te vi eu te amei.  
Me ajuda?  
Mandrake - Para isso você vai ter que parar de mentir para mim.



Mandrake se envolve sexualmente com Eva, conversa com ela sobre os suspeitos, descobre que o rapaz que havia sido assassinado era traficante e fornecia cocaína para a prima dela, que morava com a família na casa.

Ainda no mesmo bloco, o delegado envolvido com as esferas do poder volta a ameaçar Mandrake para que ele se afaste de Eva, dos Cavalcanti Meyer e das investigações. Por outro lado, o delegado Guedes, que representa o lado honesto da polícia, se mostra disposto a provar a culpa do empresário e a incriminá-lo e o bloco se encerra desta maneira:

Guedes - Eu to preparando a documentação e vou entregar para os jornais o Cavalcanti Meyer vai para a cadeia.

No sexto bloco, o mistério é desvendado, quando Mandrake vai à casa do senador para tentar alertá-lo:

Mandrake - Boa tarde, senador, eu só avisá-lo que o delegado afastado do cargo vai reunir a imprensa para acusá-lo do assassinato de Marli Moreira e do motoqueiro.



Meyer - Fui eu sim.

Eva - Pai não é verdade.

Meyer - Já disse que fui eu agora pode avisar lá ao seu amigo da polícia para vir me prender.

Na seqüência, Mandrake entra no carro e dentro do veículo a personagem Lili, a prima de Eva, o espera no banco do carona. Chorando, ela afirma que o empresário é inocente. Na casa de Mandrake, os dois conversam. Ela revela a relação que mantém com o tio e confessa que havia matado Marli para protegê-lo das ameaças. Conta também que ela havia acabado de confessar a ele ter cometido os crimes. Por isso, havia dito que era culpado para protegê-la.



Nesse trecho do episódio, pela primeira vez, as cenas são montadas através de uma construção não-linear, através de um *flashback* de cenas que reconstroem os fatos narrados pela personagem. Enquanto Lili conta como foram realizados os assassinatos, as imagens são reconstruídas na tela. Através da música de suspense e da edição das cenas, o telespectador acompanha a reconstituição do crime:

Lili - Ela chegou cheia de onda agressiva, ela disse assim, quando aquela velha morrer aquele canalha vai ter que casar comigo. Eu tava com o revólver do tio Rodolfo na bolsa eu não agüentei e dei um tiro.

Lili - Fui para a casa de Marcos ele me deu um troço e apaguei, ele achou a carta e pegou. Ele diz que não ia devolver a carta porque era uma mina de ouro.

Mandrake - Aí você decidiu acabar com ele também, né?

Lili - Eu disse que queria uma coisinha. Eu não senti nada, só nojo, sabe quando a gente mata uma barata?

Em seguida, Mandrake tira o revólver da bolsa de Lili; Eva, que chega à casa de Mandrake, acusa e ofende a prima ao descobrir que ela havia sido a culpada pelo crime. Uma sucessão de diálogos mostra que a resolução do crime também havia levado Mandrake a concluir sua paixão pela filha do cliente. O desfecho do mistério também serviria para o desfecho do envol-

vimento emocional de Mandrake com Eva. Ele volta a ser o homem mulherengo que era no início da trama. Dispensa Eva, que já estava apaixonada por ele e volta para a antiga amante:



Eva – ‘Eu não quero vinho, eu quero que você me diga porque que você tá me dispensando assim sem mais nem menos. Que foi? Não quer mais é isso. Você pensa que eu sou o quê? Usou jogou fora?’

Mandrake – ‘Não tô pensando nada, nem acho nada de você. Acabou, acabou, não dá não dá pronto’.

Eva – ‘Você é nojento, as palavras são lindas e os gestos horrorosos Dr. Paulo Mendes’.

Mandrake- ‘Eu sei, eu sei por isso que eu tô saindo ta tua vida. Você é muito limpinha demais, purinha demais para o meu gosto, eu não valho nada e tô satisfeito assim. Além do mais, eu gosto mesmo é de uma mais velha, ninfa pra mim não é mulher não, é picolé eu gosto mesmo de uma balzaquiana, que sabe viver, que sabe gostar, que não tem mais vergonha, sabe’.

O episódio termina com Mandrake chegando à casa de Berta, a música que marca o encontro dos dois entra na trama como trilha sonora e Mandrake encerra o episódio:

Mandrake - Cheguei à conclusão de que você é a única mulher da minha vida com exceção da patroa é claro.



### 3.1.1 CONJUNÇÕES E DISJUNÇÕES EM MANDRAKE

Um conjunto de correspondências e aproximações é observado entre os contos “O Caso de F.A.” e “Mandrake” e o episódio da TV. A conjunção de duas histórias que são aproveitadas com seus principais fios narrativos e personagens, uma história de investigação e mistério em que o principal programa narrativo é o desvendamento do crime realizado.

Mandrake é um advogado criminalista especializado em casos de chantagem e extorsão. Um homem *bon-vivant* e sedutor que trafega entre as figuras da alta sociedade carioca e o baixo mundo dos pequenos mafiosos. Um detetive disposto a desvendar tais crimes – assim se caracteriza Mandrake e essa foi a representação do personagem transposta para a tela.

O conflito apresentado no episódio é a resolução de um fato, a descoberta de quem haveria matado a vítima, mas assim como é possível acompanhar o personagem em ação, em busca da sua descoberta, também é possível perceber o envolvimento emocional de Mandrake com a filha do suspeito, que termina quando se encerra o mistério das investigações, pois ele perde o interesse. Mandrake leva a vida pessoal como a sua vida profissional, de modo misterioso e o desvendamento dos desafios é a sua prioridade: seja vencer uma batalha no xadrez seja descobrir o culpado por um assassinato ou conquistar uma nova mulher.

Essa trama de mistério configura-se através de uma solicitação de desvendamento: quem matou Marli e o motoqueiro? Embora a trama trate de mistério, o espectador não tem maiores dificuldades para compreender a narrativa, pois, no episódio, cada fato conduz ao seguinte, através de uma sucessão de planos construída por meio de diálogos. O espectador percebe que está diante de algo previsível, a resolução de um assassinato e da vida emocional do protagonista.

No mundo ficcional de Mandrake, o suspense é construído e desvendado através das imagens e dos diálogos na tela. O movimento de câmera, em plano e contraplano, produz um efeito de sentido do texto. Não é possível perceber informações que não são vistas na tela, não há grandes induções ou abstrações.

Em *Mandrake* o espectador relaciona-se com os elementos envolvidos no jogo dramático, inclusive com aqueles que inicialmente não são identificáveis por fazerem parte do mistério da trama. Assim, o suspense é elaborado não apenas pela apropriação temática do “universo de Rubem Fonseca”, mas, sobretudo, pelo desenvolvimento da narrativa audiovisual, cujas escolhas, principalmente de montagem, se encaixam no formato utilizado no campo

de práticas da ficção na televisão dos anos 1980: planos fechados e médios, plano e contraplanos.

Nesse episódio, o clímax da história acontece quando ele é retirado do caso, a desordem é um fruto da irreverência de Mandrake, que acompanha o caso mesmo quando é colocado fora dele, desafiando a autoridade e o poder do cliente, e que tem a “audácia” de transformar a filha do cliente em uma de suas aventuras.

A resolução da trama do episódio é a descoberta do assassino e seus motivos para salvar, em tempo hábil, a pele de um colega de polícia, que seria expulso da profissão ao incriminar a pessoa errada. Assim como o desvendamento do mistério, outro fator importante da resolução é o fim do romance com Eva e o retorno à vida que tinha antes, confirmando as características implantadas no início da trama: ele é um bom investigador, mas é também inescrupuloso.

A ordem é retomada quando o caso é desvendado e quando Mandrake volta a agir do mesmo modo com as mulheres, abandona a sua aventura e volta para Berta, para recomeçar outro jogo, quando ele diz gostar das balzaquianas.

A conjunção mais importante é como a obra do escritor Rubem Fonseca está apresentada na história, a partir da construção dos personagens, do mundo ficcional da violência e investigação, fazendo uso integral, muitas vezes, dos diálogos, do encadeamento das cenas, do ritmo da narrativa. Chama a atenção, portanto, um sistema de colagem nos recursos narrativos do conto. A excessiva conjunção predomina.

### 3.2 LÚCIA McCARTNEY

“Lúcia McCartney” é um conto do escritor Rubem Fonseca publicado em 1967, foi adaptado para a televisão e exibido pela Rede Globo em 1994, como um episódio especial único, veiculado após a novela das oito no programa Terça Nobre, às 21h30min. Como ressalta Coutinho (p.140, 2001), o nome desse programa foi criado pela Rede Globo para denominar o horário específico exibido após a novela das oito, a partir da década de 1980, para veicular suas adaptações. A adaptação mencionada foi feita por Geraldo Carneiro, que usou como base para o roteiro uma peça teatral produzida por ele mesmo. A direção é de Roberto Talma. Fernanda Torres vive Lúcia McCartney, a protagonista da história e Taumaturgo Ferreira vive José Roberto, objeto de desejo de Lúcia.



A trama do conto se passa no Rio de Janeiro. Apesar de o escritor não fazer uma definição exata de época, é possível deduzir que a história se passa num período semelhante ao de sua publicação. Isso pode ser percebido nas referências realizadas por Lúcia, que indicam uma relação de tempo próximo ao final da década de 1960 ou início de 70, como a associação com os Beatles, o hábito de discoteca e o tipo de gíria desta época.

‘A gente vai para a boate, bebe, dança e depois em venho para casa’.  
‘Me levanto ponho um disco na vitrola e começo a dançar. Eleanor Rigby’.  
‘Eu era chamada de graveto, o graveto mais lindo do mundo’, dizia ele me beijando. (“Lúcia McCartney”, p.37)

Também é criada, no conto, uma referência de tempo, ao mencionar o verão como no trecho em que Lúcia narra:

‘Hoje é 4 de dezembro está um sol bárbaro lá fora’. (“Lúcia McCartney”, p.11)

Já no episódio, exibido em 1994, construiu-se uma referência temporal para o telespectador se sentir próximo da época vivida. A estética da década de 1990, a utilização de elementos contemporâneos do período como grades para as pessoas dançarem dentro da boate, utilização de celular e Internet, foram adicionados às cenas e serviram para adaptar a história à época em que foi exibida na TV.

O conto é dividido em oito partes e é conduzido por uma narradora-personagem – Lúcia. Fonseca conta a história dessa personagem, que diz se denominar assim por gostar dos Beatles. Lúcia, uma garota de programa, se apaixona por seu cliente, um paulista misterioso cujo nome é José Roberto. Este personagem sempre encomenda garotas bonitas, inteligentes e depravadas para um cafetão chamado Renê. Lúcia mora com Isa, a quem ela considera como uma irmã. Isa é uma mulher amarga, uma ex-prostituta que foi abandonada pelo marido, mas

continua a espera de seu retorno. Depois de abandonada por José Roberto, Lúcia decide ir para casa dos tios rabugentos em São Paulo. Lúcia fica deprimida, pensa em suicídio, mas supera este momento e decide a voltar para a vida que levava antes da decepção amorosa.

A produção adaptada para a TV, mais de 20 anos depois, em 1994, é um episódio de amor e mistério que conta esta mesma história da garota de programa envolvida com um cliente e desapontada na sua paixão. Na exibição televisiva, a narração também é feita sob o ponto de vista da personagem principal, as duas histórias se passam no presente e a história é montada de forma cronológica de modo que uma ação leve a outra, mas embora exista semelhança na história e na narração as duas obras se diferenciam na forma de contar a história.

No conto “Lúcia McCartney”, três trechos podem ser considerados importantes como elementos significativos da narrativa, apresentação da personagem como prostituta, o envolvimento dela com o cliente e o abandono da personagem que se vê sozinha e obrigada a retomar a sua vida cotidiana. Assim como no conto, no episódio esses três acontecimentos desenharam a narrativa, o envolvimento de Lúcia com seu cliente o que culmina com a garota de programa apaixonada e finalmente rejeitada.



A atmosfera, o clima, a situação geral que o episódio cria é construído a partir de uma narrativa que envolve basicamente os dois personagens e sua imaginação, e alguns outros (poucos), que servem de apoio à narrativa. Na linguagem da TV, os planos utilizados, na sua maioria, foram planos de detalhes dos rostos dos personagens durante os diálogos.



Em *Lúcia McCartney*, a boate e os apartamentos serão palcos para o desenlace da trama; o tom azulado, com iluminação escura, colabora para a sensação de que o espectador entra na intimidade da personagem e realça a frieza do mundo em que ela vive.

Esse ambiente criado por sucessivas demonstrações de decepção amorosa é construído nos cômodos do lar de José Roberto e de Lúcia, não há cenas externas situando os personagens no cenário do Rio de Janeiro. A maior parte da história se passa no interior desses apartamentos, mostrando a vida íntima dos protagonistas. As únicas imagens fora destes ambientes domésticos servem para construir as características e hábitos destes personagens com cenas curtas que acontecem em locais como a boate Zum Zum, o escritório de Renê, o avião, o escritório de José Roberto e o boliche.

São poucas as cenas com um enquadramento de plano aberto ou geral, a maior parte da montagem é realizada através de planos de detalhes, e da valorização do close no rosto dos personagens.

No episódio, há um cenário de personagens enigmáticos que escondem segredos e agem sem muita explicação: Lúcia com sua vida paralela, Chico que sobrevive à roleta russa devido ao segredo da bala de pólvora, Isa cujo marido desapareceu, José Roberto com profissão indefinida e diálogos misteriosos que também desaparece da trama.

Na trama se desenvolve a história de Lúcia, que faz programa e mora com Isa sua confidente. A situação dramática se põe desde o início: os dois personagens se cruzam, um em busca da satisfação sexual o outro por razão profissional. Os dois terminam envolvidos.

O conflito acontece quando ocorre o envolvimento emocional de Lúcia com o cliente, que não corresponde a sua demanda de amor. A moça acaba frustrada, pois não realiza seu sonho de ficar com o seu amado e termina envolvida num caos emocional narrado através de cartas. A história de amor sonhada por Lucia não se realiza, termina quando ela sente abandonada por Zé Roberto. Lúcia sofre e pensa em suicídio. Depois de uma breve revisão de sua

vida, acaba ironizando a própria situação e voltando ao seu cotidiano de vida noturna e garota de programa.

Numa boate escura, uma cena de apresentação. Uma sensação de mistério é anunciada com uma trilha sonora de suspense e o diálogo entre Chico Roleta e Lúcia. Com a mesma trilha ao fundo, um homem de dentro de um avião contrata os serviços de uma garota de programa; do outro lado da linha, aparece o agenciador, escolhendo no computador o perfil da mulher.



Através de elementos como cenário, figurino e discurso (construído através dos diálogos), o episódio comunica ao espectador o perfil dos personagens, uma garota misteriosa que se prostitui com um executivo rico também misterioso que contrata serviços de garotas de programa.

No conto, a focalização da narrativa é interna fixa e aplicada com bastante rigor, como observa Angélica Coutinho (2002, p.75); tanto que Lúcia nunca é descrita por ser a fonte da informação e controladora das outras vozes que falam. Já no episódio, apesar de a história ser contada a partir do ponto de vista de Lúcia, em muitos momentos ela divide a instância narradora com outros personagens e a câmera também assume o papel de narradora ao mostrar as situações.

Como registra Angélica Coutinho (2002, p.142) a abertura do episódio, com a procura de uma garota de programa através do computador, é uma resposta para a pergunta que



Chico Roleta faz na boate: “O que é que tu faz na encolha quando tu some do mapa, Lúcia McCartney?”. Ou seja, os espectadores já têm as respostas para a pergunta e, através da montagem, é construído um saber a partir da focalização do espectador, e se mantém o controle da informação até que a focalização passe para Lúcia, na cena em que ela está só com o José Roberto, e assim permanece até o final.

No que diz respeito ao áudio, o episódio utiliza a música dos Beatles para narrar o sentimento da personagem. A trilha sonora serve para dramatizar situações e é um recurso importante nessa adaptação, gerando um clima de expectativa e envolvimento emocional. A música dos “She loves you” apresenta a personagem, enquanto ela se arruma, a câmera passeia detalhadamente pelo corpo de Lúcia, os créditos aparecem na tela. A mesma música servirá para pontuar os trechos de dramaticidade da trama, como os momentos em que Lúcia e Zé Roberto estão juntos ou naquele em que ela lê as suas cartas.

Trata-se de uma história de amor e mistério: há o mistério da profissão de Lúcia e de quem é José Roberto. E há o envolvimento entre as duas personagens, o que termina fazendo Lúcia sofrer por amor. No momento em que o sentimento amoroso está em jogo, usa-se o recurso poético da câmera lenta aliada à voz *off* de José Roberto como sub-narrador.

Nessa história, há uma solicitação de desvendamento de mistérios e de entendimento da trama emocional dos personagens. Há um elemento cognitivo nisso – descobrir e entender quem é José Roberto, o que ele quer dizer com suas cartas enigmáticas e se ele ficará com Lúcia ou desaparecerá, como o marido de Isa.

Há inúmeros fatos expostos ilustrando histórias que se misturam entre imaginação e realidade. Cenas verdadeiras que ocorrem entre os protagonistas e cenas imaginadas por Lúcia como a que ela se vê matando Antônio Paulo ou revelando o seu ciúme ao cliente, ou ensaia a declaração de amor para José Roberto.



Através do clima de mistério e sedução, o espectador é colocado na posição de montar o quebra-cabeça com Lúcia e desvendar junto com ela quem é José Roberto. Como a história é narrada por Lúcia e em muitos momentos as cenas são montadas através de narração *off*. O apreciador é colocado na posição de ouvinte de uma história de amor, como se ele compartilhasse dos segredos, dos pensamentos e da emoção da personagem.

O episódio é organizado para provocar comoção e o principal programa afetivo é o emocional, pois mexe com o espectador através deste ponto de vista. Apesar de utilizar o sexo como mola propulsora da ação não é de sexualidade nem de prostituição que o episódio trata, mas sim de um amor não correspondido. Sexo neste episódio é apresentado de forma alusiva, não sendo explicitado de fato, aparecendo apenas para ilustrar a trama de amor, funcionando como mola propulsora que desencadeia a ação.

A trama, na TV, se divide em três etapas. A primeira parte é a apresentação do mundo possível, dos personagens e uma anunciação do que acontece na segunda parte (o conflito, o envolvimento da garota de programa com o cliente) e a terceira, com a resolução (a decepção e a desolação amorosa de Lúcia, e o retorno da personagem a sua vida normal).

Do ponto de vista cognitivo, *Lúcia McCartney* permite algumas possibilidades de se obter alternativas de leitura. A história inquieta o espectador através da narrativa de Lúcia. Suas cartas e pensamentos construindo cenas são elementos sensoriais que servem como prerrogativa para a história, que pode ser analisada como imaginação de Lúcia, por conta do seu envolvimento amoroso.

A câmera, além de registrar as cenas de fora, ocupa também o espaço de protagonista já que acompanha o ponto de vista da personagem principal. Nos diálogos que compõem a trama, o uso da câmera em primeiro plano e os closes permitem ao apreciador se aproximar das personagens e participar da sua intimidade, como se estivesse face a face com elas.

Ora a câmera assume o ponto de vista de Lúcia, ora de José Roberto. Esse recurso do plano/contraplano ajuda a revelar o comportamento das protagonistas e capta a atenção do apreciador para os detalhes e para a atuação dos atores.



No episódio, a construção dos personagens é feita de maneira bem teatral para ressaltar a dramatização. Em alguns momentos, os dois personagens são enquadrados em close como no trecho em José Roberto é visto em primeiro plano lendo o poema de Shakespeare, e Lúcia atrás em segundo plano; o apreciador observa a admiração que ela sente por José Roberto e o vazio que ele sente com a vida, aumentando a intensidade dramática.

O tom escuro e o uso de sombras e luzes marcam também o episódio, aguçando a atmosfera intimista e de mistério. A iluminação é escassa, sombria e o tom azulado presente em quase todas as cenas do filme parece indicar ou sustentar o que existe de secreto naquelas relações.



O encontro dos dois culmina em noites calorosas de envolvimento e o espectador é conduzido a se sentir próximo à Lúcia e a se identificar com a sua paixão triste e melancólica, já que é ela quem inicia o discurso que traz à tona as frustrações por não ser correspondida nos seus sentimentos.

O episódio trata do envolvimento da garota de programa por seu cliente e do conflito gerado com o afastamento dele, girando ao redor do afeto dos dois. Num flerte com a psicologia o vídeo traz a tona os problemas que Lúcia enfrenta em consequência da ausência de José Roberto. Ela chora de saudade ao ler as cartas e tentar decifrar as intenções do amante e porque ela não é compreendida. A posição afetiva do episódio assim como no conto é constituída a partir de Lúcia, pois o fluxo da narrativa, as interpretações das cartas e as suposições de encontro são feitos por ela.

Embora Lúcia sofra por amor e pense em suicídio, o especial não tem um tom trágico. Lúcia revela seu mistério na última cena: depois de declarar vontade de morrer, sai do lugar de fragilidade e surpreende o espectador. Ironizando a situação, retoma sua vida normal e volta para o cotidiano dançando na boate.

O conflito central é a paixão de Lúcia por José Roberto, mas, diferentemente do conto, existem outros conflitos paralelos: a paixão não-correspondida de Chico por Lúcia, a interferência de Isa na vida de Lúcia, o conflito de José Roberto com Antônio Paulo.

Com forte teor psicológico, o episódio apresenta uma relação afetiva desequilibrada, o relacionamento frio de José Roberto e a paixão de Lúcia, o que fica expresso não só nas cartas, mas também na interlocução de Isa, que critica a amiga. Há um clima confessional na narrativa, o drama pessoal de Lúcia é narrado pela personagem de uma maneira que dá a entender, no conto, que ela escreve num diário e, no episódio, que ela dialoga como o telespectador.

A história é contada na ordem em que acontece, tanto no conto quanto no episódio. A narrativa se inicia na marcação do encontro de Lúcia com o cliente, a primeira noite em que eles passam juntos; os próximos encontros através dos quais eles vão gradativamente se envolvendo; o afastamento de José Roberto; o fluxo da narrativa através de cartas; e culmina com o desaparecimento do cliente, o que acaba desequilibrando Lúcia emocionalmente.



A cronologia dos fatos só é rompida no caso do episódio pelas cenas imaginárias dos diálogos e *flashbacks* que ilustram as cartas de José Roberto e relembram algumas situações vividas por eles. Estas elipses da narrativa quebram a densidade das falas e trazem ação à trama. Um exemplo deste modo de narrar pode ser visto no momento em que acompanhamos

Lúcia lendo a carta de José Roberto, em meio a fusões que ilustram este discurso desvendando o encontro do personagem com Eliete, no Boliche e no motel.

O episódio é feito para mostrar e produzir uma atmosfera de sedução, mistério e tristeza relacionada ao estado emocional da personagem: a angústia diante do ciúme, do desaparecimento do seu amor e do entrelaçamento emocional criado através das cartas.

Mesmo nas cenas de ação, a importância está no discurso oral, o que é dito e de que forma é dito. A fala é trabalhada com destreza na construção das estratégias de produção de efeito, a realidade é moldada assim como no conto a partir do texto verbal, é através dele que conhecemos as personagens e não da ação.

As características da personagem Lúcia McCartney são desvendadas nos diálogos entre ela e os outros personagens. O episódio trata do desenlace emocional a partir das memórias que elas resgatam de José Roberto, a partir das cartas que ela apresenta ao espectador através da palavra. Outro fato relevante na narrativa é a importância do diálogo e da sabedoria de José Roberto ao usar as palavras como um dos fatores de encantamento de Lúcia. Este traço pode ser percebido na trama numa discussão entre Lúcia e Isa, quando Isa argumenta que Lúcia está impressionada com a linguagem de José Roberto e comenta um dos trechos da carta dele como razão da paixão da amiga. Lúcia lê a carta na qual José Roberto diz:

‘Você é meu Minotauro, sinto que entrei no meu labirinto’.

Isa comenta: ‘Para mim, o problema está neste Minotauro. Se ele te chamasse de tesouro, coração, bibelô. Vá lá. Mas Minotauro, francamente: é uma coisa que impressiona. Eu nem sei que diabo é isso’ (“Lúcia McCartney”, p.38)



O efeito provocado pelo episódio deve-se em parte à exploração da psicologia humana. Nesta narrativa as personagens não se modificam, apesar de colocarem seus sentimentos

em evidência. Não há salvação nessa aventura de afetos, mas as amarguras da vida da protagonista aumentam e a personagem continua na sua trajetória como garota de programa.

O vídeo se encerra com o monólogo de Lúcia, e a cena de confissão torna o vídeo bastante conceitual, quase sem ação. A fala vai sublinhar a falência do amor, mas também a reviravolta de Lúcia, a ironia diante da dor e da decisão de mesmo com a ausência dele voltar a sua vida normal.



A realidade da garota de programa volta à tona e ela surpreende o espectador ao revelar que vai à boate, dando continuidade assim a sua vida anterior. A trilha sonora encerra a construção do discurso com a cena em que Lúcia dança sozinha, ao som da música dos Beatles, tocando na versão original.

No conto, é a própria Lúcia quem conta a história é ela também, como identifica Angélica Coutinho (2002, p.73), que reproduz diálogos verdadeiros ou imaginados, cartas recebidas ou enviadas e tece comentários acerca de sua própria impressão dos fatos, ou seja, registra o cotidiano e sentimento ao mesmo tempo em que conta e vive o que conta. Há um deslocamento entre a fala e a ação; o mesmo acontece com cenas e diálogos que se apresentam sobre duas formas: uma subjetiva ou inventada, o que Lúcia gostaria de dizer, fazer ou ser. E a forma verdadeira, o que ela realmente é, ou seja, se constrói um jogo entre a aparência e a essência, pois Lúcia define-se pelo que diz no interior da sua mente, mas age de outro modo:

Torço para o paulista não me escolher. Ele me olha e quase enfio o dedo no nariz para ele ficar com nojo. Mas não enfio, até rio para ele, um riso de garota tímida que eu sei fazer. (“Lúcia McCartney”, p.19)

No caso do conto, o leitor é solicitado na montagem dos diálogos, no modo em que estes são organizados. E o escritor brinca com as letras, com a linguagem e com a literatura:

O estéreo tava ligado, Eleanor Rigby, chovia, chovia mesmo, bolas e quadrados tinham virado Lúcia, l u c, ucia, LÚCIA, etc. (“Lúcia McCartney”, p.26)

Uma das disjunções possíveis de se observar é a construção da protagonista como prostituta. No conto, a apresentação da profissão de Lúcia é feita logo de início quando ela narra um encontro realizado num apartamento e os procedimentos da sua profissão:

Como ninguém conhece ninguém começa aquela escolha chata, de sempre. Os clientes de Renê são todos coroas, muito educado mas danados de lentos para se decidir. (“Lúcia McCartney”, p.35).

Além disso, Lúcia é construída de maneira mais erotizada e escrachada através do discurso da protagonista:

Ele me olha e quase enfio o dedo no nariz para ele ficar com nojo. Mas não enfio, até rio para ele, um riso de garota úmida que eu sei fazer. (“Lúcia McCartney”, p.35).

No episódio, há um suspense maior na apresentação de Lúcia. No primeiro bloco, a profissão da personagem ainda não é apresentada e ela é construída de um modo misterioso, através das insinuações de Chico Roleta, um personagem criado pela versão audiovisual, que serve como apoio para a apresentação do mundo paralelo de Lúcia, distante da sua profissão. Só será possível confirmar mesmo que Lúcia é garota de programa após a vinheta de passagem.



Na segunda parte do conto o que move a ação é a paixão de Lúcia que não é correspondida pelo cliente, ele estabelece uma relação com ela através de cartas e apesar de estar distante cultiva em Lúcia um envolvimento emocional:

‘Eu estava sozinho, e não queria, como sempre quis, uma mulher perto de mim, para fruí-la física e espiritualmente e depois mandá-la embora, essa é a melhor parte, mandar a mulher depois embora e ficar só, pensando e pensando. Pensando em você, é o que estou fazendo agora. Você é o meu Minotauro, sinto que entrei no meu labirinto. Alguém será devorado. Adeus?’ (“Lúcia McCartney”, p.42)

Esta estratégia foi retomada no audiovisual, pois as cartas são aproveitadas praticamente na íntegra como elemento de construção do afastamento de José Roberto e, ao mesmo tempo, para demonstrar o crescente envolvimento de Lúcia ao se encantar com as palavras inteligentes do cliente. Através de mecanismos como narração em *off*, e a divisão da tela mostrando em quadro os dois personagens, o telespectador acompanha Lúcia ao ler a carta e ao mesmo tempo o pensamento de José Roberto:

O som tava ligado tocando uma música dos Beatles, eu tava sozinho e não queria como sempre quis uma mulher perto de mim para depois mandar embora e ficar só pensando, pensando em você, é o que eu tô fazendo agora. Você é meu minotauro, eu sinto que entrei no meu labirinto, alguém será devorado. Adeus, José Roberto.



No conto, o abandono de Lúcia é traçado através do discurso da própria personagem que reproduz as cartas de José Roberto e nos pensamentos de Lúcia que o leitor pode acompanhar na narração:

É tão bom quando a gente recebe uma carta dessas, inteligente. José Roberto em faz pensar. Será que ele foi para a cama com a moça do boliche? Deve ter ido. Ah, meu Deus, eu poderia estar lá com ele, marcando o jogo do boliche no lugar daquela piranha. (“Lúcia McCartney”, p.44)

No episódio o abandono de Lúcia também é evidenciado nos diálogos que ela tem com Isa quando a amiga alerta que ele não está interessado nela. Como por exemplo, após a



carta que ele manda para Lúcia falando que havia ido ao motel com Eliete, onde pergunta se o Leão é o rei dos animais e diz que tem saudades de Lúcia. A protagonista reflete sobre as intenções de José Roberto com a amiga:

O leão é o rei dos animais Isa?  
Claro que é, nunca vi nada mais idiota.  
Você não entendeu, às vezes as palavras não querem dizer aquilo que elas dizem.  
Ah não, pra mim, pão é pão, e queijo é queijo.  
Por isso que eu gosto do José Roberto, por que ele me faz pensar.  
E enquanto você pensa, ele se dispensa.  
Por favor, né, ele está lá de proso com a sirigaita e você aqui com fé no leão.  
Olha aqui Isa não fala assim ta.  
Ta certo, eu calo a minha boca e lavo as minhas mãos.

A segunda parte se encerra com a partida definitiva de José Roberto e a decepção de Lúcia, que já antecipa o abandono:

Hoje estou muito angustiada. Ele não precisava me dar adeusinho como se eu fosse um súdito (uma súdita?) (“Lúcia McCartney”, p.38)

Na terceira parte do conto, Lúcia está na casa dos tios; sente-se a mulher mais infeliz do mundo, diz que Isa substitui a família que perdeu e tenta sanar a dor com música e cartas. Pensa na morte como a última saída, mas por fim decide ir à boate.

No episódio, Lúcia chora em seu quarto após saber da partida de José Roberto, ela diz que se sente infeliz, também pensa em suicídio, mas assim como no conto, decide ir à boate e retomar a vida.

Na adaptação algumas personagens secundárias à trama principal são suprimidas ou condensadas. Em compensação existe a criação de dois personagens, Antônio Paulo que ajuda a compor as características do protagonista José Roberto devido aos diálogos entre os dois. E Chico Roleta que serve como coadjuvante de Lúcia, que faz um show de roleta russa na boate freqüentada por Lúcia e é importante para desvendar o mistério de que ela é uma garota de programa e que tem uma vida misteriosa.

Vale ressaltar a contigüidade orquestrada entre a morte de Chico Roleta e a decepção de Lucia com a ausência de Zé Roberto. Lucia na Boate recusa Chico que descobriu a vida secreta de Lucia, a prostituição. Lucia rejeita Chico que se mata diante do desamor. Lucia também se matará diante da rejeição de Zé Roberto, deve perguntar o telespectador.

No episódio o primeiro bloco serve para apresentar os personagens e a história. Lúcia encontra José Roberto para a realização de um programa, mas o primeiro ato termina com o acontecimento que fará a história existir: José Roberto liga para Lúcia, indicando que os dois voltarão a se reencontrar (*plot point*).



No segundo bloco, Lúcia começa a se encantar por José Roberto, a personagem já sofre com a ausência do cliente. Isa adverte a amiga das intenções de José Roberto e faz com que Lúcia prometa que não irá se envolver, mas a personagem não consegue cumprir a promessa. O conflito estabelecido no primeiro bloco se torna ainda mais forte (*mid point*).



No terceiro bloco, acontece o desenvolvimento do segundo ato, ela demonstra sua paixão, seu ciúme, mas cede a todas as vontades do cliente, indo para a sua casa.

No quarto bloco, a situação parece estar estabilizada, pois ela está na companhia de José Roberto, defende o cliente e tenta agradá-lo. O bloco e o segundo ato acabam quando ele rompe a relação.

No quinto bloco Lúcia está sozinha pensa na morte, mas acaba voltando à vida normal, indo à boate.



### 3.2.1 DISJUNÇÕES E CONJUNÇÕES EM LÚCIA McCARTNEY

Ao realizar a análise do conto e do episódio *Lúcia McCartney* se conclui que a principal das conjunções é a manutenção da história e dos personagens principais o que permite que a obra seja reconhecida na tela, mas prevê o exercício das adaptações, são muitas as disjunções entre as obras.

Entre as diferenças mais marcantes que podem ser observadas está o cenário onde a obra se desenvolve. No episódio não existe praia e o cenário que representa a roda de amigos é substituído pelo ambiente noturno da boate Zum Zum. Um cenário inserido na trama para valorizar a posição social de José Roberto é o jatinho que aparece logo no início do episódio quando o personagem solicita uma garota de programa para Renê.



Outra disjunção importante se dá no modo em que são construídos alguns personagens, Chico Roleta, por exemplo, inexistente no episódio, serve para representar a vida social de Lúcia no conto e o grupo da praia que não sabe dos seus mistérios.



Isa também é construída na trama de uma outra forma, de uma maneira menos amarga que no conto e de forma bem humorada, encenada como uma personagem mais jovem amiga e confidente de Lúcia que apesar de ter a mesma história do conto não é representada por uma mulher mais velha que trata Lúcia como criança, mas uma amiga ainda bonita, mais experiente e capaz de alertá-la.

No episódio os outros homens que fizeram parte do primeiro programa de Lúcia e José Roberto são encenados por Antônio Paulo que divide as primeiras cenas e serve para ilustrar a posição de poder que José Roberto ocupa:

‘Se você for da arraia miúda eu sou o cocô do cavalo do bandido’.

Antônio Paulo um dos personagens novos, incluso na trama, apesar de aparecer poucas vezes serve como importante elemento de caracterização dos protagonistas. No começo da trama Antônio Paulo através das suas falas, ajuda a compor o ambiente em que José Roberto vive: uma rede de relações poderosas, alto ramo de negócios e prática da prostituição. No meio da trama este personagem solicita a ajuda de José Roberto ao argumentar que ele faz parte da alta esfera da república, indicando deste modo o poder do protagonista. O mesmo personagem também serve para situar as mazelas da profissão de Lúcia e o modo como ela repudia os seus clientes através da ironia como na cena inicial do encontro em que ela se imagina matando Antônio Paulo em que o espectador é cúmplice do desejo desta personagem.

Os tios de Lúcia, personagens com os quais ela vive os últimos momentos do conto, são suprimidos no episódio.

Outra disjunção presente na narrativa é o modo de apresentação da personagem Lúcia. No conto, ela é apresentada a partir da narrativa que constrói descrevendo suas confidências e é ela mesma quem diz seu nome na segunda parte, quando se apresenta para o coroa: “Já me chamei Lúcia McCartney”.

No episódio, a personagem é apresentada através da ação, na cena da boate e na cena descritiva, quando a câmera passeia pelo corpo de Lúcia enquanto ela se veste, tendo como trilha a música dos Beatles.



Em *Lúcia McCartney*, o espectador saberá o nome de Lúcia na primeira cena quando Chico roleta menciona o nome dela na boate:

‘Lúcia, quer dançar comigo?’ ‘O que é que tu faz na encolha quando tu some do mapa, hein Lúcia McCartney?’.

No conto o nome de José Roberto só aparece na parte III quando Isa menciona a ligação do cliente. No episódio José Roberto já se apresenta ao dizer seu nome na cena 2 quando no seu avião particular ele liga para Renê pedindo uma garota de programa.

A indicação de que Lúcia e José Roberto se envolveriam acontece na quarta parte do conto, apesar de na terceira parte já haver a indicação de que não será apenas um programa:

Lúcia – ‘Alguma novidade?’  
José Roberto – ‘Eu queria me encontrar com você’.

No episódio, no final do bloco 1, na última cena, é implantado o envolvimento dos dois, mas a situação é intermediada por Isa e serve de gancho para a história que continua no bloco seguinte:

Lúcia – ‘Que horas Zé Roberto Ligou hein?’  
Isa – ‘Ao meio dia’.  
Lúcia – ‘Mas ele falou se ia ligar de novo, deixou algum recado?’  
Isa – ‘Disse. Mas afinal, quem é esse José Roberto?’

Outra dissonância é como o universo de fantasia de Lúcia é construído, no conto ela relata a história como se escrevesse num diário e é possível se perceber um rebuscamento na linguagem, na forma de escrever a história e inclusive no modo de organizá-la graficamente. O narrador personificado por Lúcia brinca com as palavras e com a composição das frases colocadas de tal forma que se solicita que o leitor monte os diálogos como pode ser observado no trecho em que se segue (p.224):

Você:  
É carioca?  
Gosta de quê?  
Gosta de quê, poetas?  
Gosta de Kafka?  
É a primeira miss que diz que leu Kafka e leu mesmo.  
leu Pessoa etc.?

Eu:  
Sou  
Gosto de música e de poesia.  
Gosto de Fernando Pessoa, Beethoven, Lennon & McCartney.  
Já me chamei Lúcia McCartney.  
Gosto de Kafka também. Aquele pobre homem virando inseto!  
(Conto a história chamada Metamorfose)  
não sou nem li. Um garoto me contou a história, chama-se Metamorfose. Faz sempre um grande efeito, nas conversas.  
Li Pessoa etc.

No episódio a história é contada de um modo mais simples e neste caso não se recupera a linguagem rebuscada de Fonseca mesmo com a reprodução exata do diálogo, pois não há como se solicitar do telespectador a montagem do diálogo, a organização da estrutura, pois já vem organizada no roteiro e a partir daí é apresentado em imagens.

Como foi abordado anteriormente, é possível transpor a narrativa, mas difícil e desnecessário é transpor o discurso. Para exemplificar, vale ressaltar que o diálogo da escolha das garotas de programa no conto e no vídeo tem o mesmo conteúdo, mas não o mesmo discurso. No conto, entre os clientes é recriado por Lúcia:

A moreninha tem um ar melancólico que me seduz. E a loura é um ser esplêndido, cheio de luz que me atrai como se eu fosse uma libélula. (“Lúcia McCartney”, p.243)

No episódio, o diálogo é mostrado através da câmera e acontece entre Antônio Paulo e José Roberto:

A de cabelo solto me lembra uma atriz de cinema mudo, sem falar que Arlete é a deusa do..., a outra com trança me lembra Dominique Sandart um anjo de candura, mas eu garanto que por traz daquela áurea angelical existe uma mulher capaz de cometer as piores torpezas.

O mesmo acontece no que se refere à escolha de Lúcia e o tipo de ojeriza que ela tem de paulista é construído de um modo diferente nas duas obras. No conto ela dá um depoimento:

‘Eu não gosto muito de paulista, eles são todos ignorantes e brutos e acham que resolvem tudo com dinheiro. Torço para o paulista não me escolher. Ele me olha e quase enfio o dedo no nariz para ele ficar com nojo’. (“Lúcia McCartney”, p.243)

No episódio ela dialoga com Arlete:

‘Tenho horror a paulista, paulista é tudo grosso, acha que pode comprar tudo com dinheiro. Depois eu li num jornal que a pior forma de solidão que existe é a companhia de um paulista’.



No momento em que Lúcia está com o paulista, no quarto, também há diferenças no discurso, apesar dos acontecimentos narrados serem muito similares. No conto, Lúcia descreve os acontecimentos:

‘Eu não quero fazer isso’, diz ele tirando a roupa. Eu também tiro a roupa e nos deitamos, ele sempre dizendo que não quer, mas me papando assim mesmo. (“Lúcia McCartney”, p.244)

No episódio, o telespectador acompanha através da câmera o diálogo entre Lúcia e José Roberto:

Lúcia - Vamos para o quarto?

José Roberto – ‘Eu prefiro ficar aqui conversando’.

Lúcia – ‘Você quer que eu tire a roupa?’  
José Roberto – ‘Você quem sabe...’  
José Roberto – ‘Lúcia, você pode tirar a roupa?’



A forma que a narrativa intelectual é construída é praticamente a mesma, a garota que gosta de Kafka e tem o nome de Lúcia McCartney. No conto, é através de um diálogo entre Lúcia e o cliente, que acontece na parte II, antecedendo a ida dos dois para o quarto que Lúcia se apresenta para o personagem e para o leitor:

‘Já me chamei Lúcia McCartney’. (“Lúcia McCartney”, p.244)

No episódio, esta referência é feita através de um diálogo entre Lúcia e José Roberto, na cena antecedendo a ida dos dois para o quarto:

“Sabe que eu já me chamei Lúcia McCartney”.

É possível perceber após a realização da análise das duas obras e a percepção das dissonâncias existente a analogia na produção do sentido devido à manutenção dos elementos básicos do fio narrativo como a história contada, a temática que as obras tratam e os principais personagens que protagonizam as duas narrativas. Nos dois casos Lúcia é uma garota de programa jovem que se envolve com um cliente mais velho. Ela tem uma vida misteriosa, nem todos sabem que ela é garota de programa. Ele é misterioso no discurso que constrói, na relação com Lúcia e na profissão indefinida. Lúcia vive com Isa com quem divide as confidências de um amor que ela cultivava, mas não é correspondido e acaba em abandono. A história da prostituta abandonada e sozinha se repete, assim como Isa, Lúcia acaba sozinha, mas decide retornar a sua vida antiga.

Realidade nua e crua, violência moral e psicológica: prostituição, abandono, idéia de suicídio fazem parte dessa trama protagonizada na TV e que como a maioria das obras de



Rubem Fonseca, não há redenção ou saída para a situação que o personagem vive. Lúcia idealiza uma paixão romântica enquanto o que existia de fato era uma relação de sexo e negócio, portanto o encontro amoroso dos dois estava fadado ao fracasso.

As citações de Fonseca a outras obras artísticas podem ser observadas também na Lúcia exibida na TV, não só na referência aos Beatles, mas também na cena em que Antônio Paulo liga para José Roberto de um bordel que o personagem denomina de *rendez-vous* japonês, chamado “La Chinoise”, mesmo nome do filme de Jean-Luc Godard, de 1967.

No que diz respeito às gravações e ao tipo de imagem, na maioria das vezes a câmera está em movimento, há poucos planos fixos. Os recursos de câmera e montagem estão a serviço da subjetividade dos personagens. Uma das inovações de movimento de câmera é quando esta realiza uma panorâmica de 360 graus, ou seja, roda sobre o próprio eixo, acompanhando em plano próximo Lúcia e José Roberto, que andam em círculos.

Como conclui Angélica Coutinho, em **Todas as Lúcias do mundo**, é possível dizer que, no plano do conteúdo, as Lúcias de Rubem Fonseca e Geraldo & Talma são análogas. As alterações ocorreram no plano da expressão (2001, p. 28). Enquanto no conto apenas a história de Lúcia e José Roberto é o bastante para fazer a narrativa existir, na adaptação para a TV buscou-se montar uma estrutura, criando novas histórias para dar ritmo ao episódio, mas é a trama entre os dois a responsável pelo reconhecimento da narrativa.

Pode se concluir, a partir desta análise, que, mesmo diante de tantas conjunções entre o conto e o episódio, cada uma dessas obras apresenta suas particularidades na narrativa. Como são as semelhanças entre o enredo que permitem a identificação da obra matriz, vale ressaltar que o tom fonsequiano foi transposto para a tela, não apenas através dos acontecimentos da narrativa, mas no tipo de atmosfera construída durante o discurso audiovisual, garantindo a funcionalidade dramática da obra.

### 3.3 A COLEIRA DO CÃO



O título do Conto é “A Coleira do Cão”, escrito por Rubem Fonseca e publicado em 1965 e foi exatamente este mesmo nome dado ao episódio que foi exibido na Rede Globo de Televisão em 2001, dirigido por Roberto Faria e roteirizado por Antônio Carlos da Fontoura. A veiculação foi realizada às 22h na série “Brava Gente”, especial criado pela Globo, em 2000, para exibir uma série de obras adaptadas da literatura.

O episódio é dividido em três blocos, tem duração de 30 minutos e a ação, que acontece no presente, tem a câmera como a principal narradora, dividindo a instância de contadora de história com narradores múltiplos – cada personagem colabora para a construção dessa história, ao ganhar voz e assumir pontos de vista. O episódio começa com uma imagem fechada numa poça de sangue e a trilha sonora, um Rap que cita os nomes das favelas cariocas, colabora para antecipar o tom da trama, uma história sobre violência e morte na grande cidade do Rio de Janeiro.



Mais uma morte acontece dentro de um ônibus, instaurando a atmosfera de “chacina que permeia o lugar”. Nesta seqüência observa-se a manutenção da narrativa sanguinária e

realista fonssequiana. Não se poupa sangue para descrever a realidade violenta que o episódio de TV buscou representar, coloca-se em cena o sangue gotejando e a vítima sucumbindo.

Tudo indica que ali começa uma trama policial clássica. Morte, testemunhas, o princípio da investigação coordenada pelo delegado Vilela e sua equipe de policiais que começam a rastrear e desvendar os crimes. Segundo Boileau Narcejac, os três elementos fundamentais do romance policial seriam o criminoso, a vítima e o detetive, destacando um problema, um mistério e o desvendamento de um crime (p.1, 1991). As pistas dadas no início do episódio confirmam a trama policial, assim como a particularidade das narrativas de Fonseca que levam o leitor a se surpreender com uma questão maior que o ato investigativo, o teor da violência no ser humano.

A história é construída de tal forma que a investigação perde a importância para uma discussão mais ampla que é a capacidade humana de se corromper e se violentar mostrando passo a passo a construção da teoria chamada “A coleira do cão” que apesar de no conto aparecer como título e apenas nas entrelinhas, na TV ganha forma através de um depoimento do personagem da polícia sintetizando o significado de toda a obra: “Eu tenho uma teoria doutor, depois que o cão agarra o pescoço da gente ele nunca mais larga”.

O conto “A Coleira do Cão” retrata a história do delegado Vilela, um homem jovem e bom caráter que assume o posto numa delegacia e tenta mostrar aos policiais uma nova maneira de lidar com a criminalidade, sem cometer outros crimes como suborno, tortura ou quaisquer outras formas de ilegalidade. Vilela repudia a violência praticada contra os detentos de sua delegacia e tenta implementar um novo modo de realizar as investigações. No começo do conto e do episódio, ele parece não tolerar a violência como no trecho que se segue: “Não gosto de ver os outros serem espancados”, disse Vilela, quebrando o silêncio” (“A Coleira do Cão”, p.219).

A clara referência à obra escrita por Fonseca pode ser observada não só pelo título do episódio, mas sobretudo na manutenção de programas de efeitos e de características que compõem a narrativa como personagens e história que representam importantes conjunções.

No episódio, a figura do protagonista é construída de modo semelhante à do conto. Vilela é um delegado jovem, ético, que se choca com os crimes cometidos no interior da pró-

pria polícia também desajustada. Vilela enfrenta uma situação em que é impelido a atuar violentamente e se sente muito mal com isso.

A ênfase dada à rejeição de Vilela às humilhações e crimes dentro da delegacia de polícia, como uma crítica social da situação do sistema policial, que vai das condições de trabalho dos policiais, ao suborno e a tortura, serve como contraponto para o desfecho quando o espectador é surpreendido pelo impacto que estas condições podem chegar a produzir em Vilela.

Tanto no conto quanto no episódio o leitor e o espectador são conduzidos a este desfecho que revela a capacidade do ser humano de se violentar e se descontrolar. O delegado que combatia a violência é construído como vítima de sua própria armadilha: para tentar arrancar a confissão de um criminoso, simula que irá matá-lo, mas o fingimento quase se transforma em assassinato, tamanho o envolvimento do delegado na situação em que ele mesmo havia chamado de teatro:

‘Vilela encostou o cano da arma no peito de Jaiminho’.  
 ‘Vou matar esse cara’, gritou Vilela.  
 ‘Washington deu um golpe na arma segura por Vilela, no instante da detonação.’  
 ‘Eu conto, eu conto!’, exclamou Jaiminho.  
 Vilela começou a andar lentamente..  
 ‘Eu ia mesmo matar ele’, disse Vilela.  
 Washington segue-o.  
 ‘Eu senti isso. Só tive tempo de dar um safanão na arma.’  
 ‘Me deu vontade de atirar na cabeça dele...’  
 (“A Coleira do Cão”, p. 232]



O conto e o episódio pretendem salientar um sentimento de violência que assola as grandes cidades. O que parece ser um conto policial ganha outro rumo. É mantida a forma das investigações típicas do gênero, o investigador visita o local do crime em busca dos primeiros indícios que vão nortear o processo investigativo. Destaca-se, todavia, o personagem do dete-

tive que será construído como herói humanizado, virtuoso e passível de cometer erros e até crimes.

A narrativa constrói um mundo realista, sujo e violento onde a moral e a ética estão deixando de ter importância. Ressaltar a capacidade do homem de não se corromper e não se violentar foi, neste contexto, mais importante que o desvendamento do crime.

Em “A Coleira do Cão”, portanto, o primeiro enigma é o desvendamento de um homicídio brutal gerador de uma atmosfera de mistério e tensão. O segundo e mais importante trata do mistério humano de decidir e atuar segundo princípios da ética e da justiça num ambiente hostil e violento.

Tanto o conto quanto o episódio constituem-se num exemplo de narrativa urbana que problematiza a crueldade nas relações humanas e o crime nas delegacias e nos morros do Rio de Janeiro, a violência podendo tomar conta dos indivíduos. Conto e episódio estabelecem uma narrativa de forte apelo emocional, a partir de uma linguagem direta e realista, sobre os dilemas do personagem atormentado por uma sociedade opressora.

O cenário do episódio aproxima-se do ambiente construído no conto e a fotografia e as locações escolhidas colaboram para compor e refletir a veracidade deste mundo particular de criminalidade e delegacia do Rio de Janeiro. Os cenários externos situam a grande cidade do Rio de Janeiro, a imagem da favela na abertura do episódio, a cena do limite do morro, a fronteira entre o morro e a cidade onde ocorre a conversa do delegado com o informante e o lixão revelam os ambientes em que a violência se desenvolve.



Tanto o conto quanto o episódio expõem e problematizam vários níveis e tipos de violência para demonstrar que em última instância todos podem cometer crimes direta ou indiretamente. O protagonista evidencia isso, pois sofre ao perceber que depois de algum tempo

no serviço policial, pode perder o controle e matar um marginal num acesso de fúria após uma investigação.

A violência é dada como uma realidade inerentemente social, que atinge a todos os seres humanos e se concretiza a partir das múltiplas falas dos personagens que formalizam o conto e a ação no episódio. Pode-se perceber essa formalização principalmente nas falas do delegado Vilela, em que ele critica a política de reabilitação dos criminosos utilizada nas delegacias de polícia e destaca que a criminalidade não é a única parte doente e problemática da sociedade. A violência policial é apresentada sobre suas formas mais explícitas (confissão sob tortura, prisões arbitrárias) e o delegado é o elemento denunciador e questionador deste fato, diante do dilema que se depara e que depara o leitor sobre as vantagens e as desvantagens da tortura:

Vilela - 'Você não sente mesmo vergonha quando espanca um infeliz destes?  
Washington - Se não doer eles não falam.  
Vilela - E se o sujeito for masoquista?  
Washington - Aí eu não vou estar fazendo nenhuma maldade.  
(“A Coleira do Cão”, p.229)'

A violência em “A Coleira do Cão” é formulada para ser entendida como subproduto de uma sociedade violenta onde todos estão passíveis de crimes e punições. As falas do policial Washington também caracterizam esta leitura da violência:

‘É preciso que ele seja culpado, sempre somos culpados de alguma coisa. Às vezes não sabemos de quê’. (“A Coleira do Cão”, p.229)

Mais do que desvendar o ato criminoso, o que, inclusive, não é completamente resolvido na história, “A Coleira do Cão” tende a ser um registro dos dramas humanos resultantes da criminalidade e violência. Esse tom predomina tanto no conto quanto no episódio.

O conto “A Coleira do Cão” é narrado através de uma focalização zero, isto é, o narrador onisciente diz mais do que sabe qualquer personagem (COUTINHO, 2001, p.75). A história é narrada em terceira pessoa e o narrador conta fatos que aconteceram no tempo passado. A história é organizada através dos diálogos e das experiências brutais de seus personagens. No episódio de TV, a focalização da narrativa é uma das conjunções com o texto literário. O ponto de vista assumido pela câmera é onisciente e mostra os fatos que acontecem de

modo linear, do presente para o passado, dando ao telespectador condições de ver quando e como “tudo” aconteceu.

A história é apresentada sob a estrutura de uma narrativa policial com fortes elementos de oralidade, segue os princípios de unidade na ação dramática, ou seja, na narrativa de *A Coleira do Cão* há um desenvolvimento que leva a uma conclusão.

Assim como no conto, a estrutura da narrativa é linear, um fato conduz a outro, mas o episódio possui algumas quebras realizadas para se encaixar no formato televisivo. Essas quebras são as passagens de um bloco que são interrompidos pelos intervalos comerciais. A situação dramática é fragmentada e são criados pontos de virada para prenderem a atenção do telespectador para o bloco seguinte, o episódio de 30 minutos é dividido em 3 blocos de 10 minutos.

Também em ambos os casos – conto e episódio – há a manutenção do protagonista, isto é, o delegado Vilela permanece como personagem principal. Este é construído como uma personagem redonda, ou seja, imprevisível e apresentada sobre vários aspectos (PALLOTTINI, 1989, p.67) capaz de alterar seu comportamento no decorrer da narrativa. Ele começa a trama como um personagem de bom caráter e avesso a violência, um herói empenhado em combater a criminalidade sem o a corrupção e a violência. Ao final da trama ele consegue superar a “tentação” de usar a violência, de não respeitar seus princípios. Esta experiência gera um estado de inquietude mais agudo do que no início da trama, mostrando um personagem que passa a duvidar de si mesmo. “O que será de Vilela?”, pensarão os leitores/telespectadores.

Outro personagem importante no conto e no episódio é o policial Washington, subordinado de Vilela que serve como contraponto às caracterizações do investigador através do seu posicionamento agressivo diante dos presos. Washington é construído como personagem-tipo (p.72) representando um grupo profissional ou social composto pela polícia corrupta carioca, como pode ser observado a partir do diálogo realizado no conto e no segundo bloco do episódio quando ele revida a repreensão do delegado diante das torturas realizadas:

Eu não sou mal, acontece que nessa cidade polícia não pode dar mole não. Com essa infração de vagabundo que tem por aí a gente vai ficar brincando de polícia inglesa?



Os personagens de um modo geral são construídos de modo semelhante no conto e no episódio, existe a manutenção do quadro principal de personagens e de suas características cujas disjunções estão mais na caracterização e nos nomes adotados. O policial morto no conto tem o nome de José e no episódio é representado por Demétrio. A caracterização psicológica do informante Pernambuco Come Gordo é a mesma no conto e no episódio, mas a caracterização física difere: o homem negro e grande do conto é apresentado na TV de forma mais franzina, interpretado pelo ator Stênio Garcia.

Os figurinos colaboram de modo realista para o apelo visual do episódio, o delegado bem trajado, os policiais sempre fardados e os personagens que compõe as cenas de marginalidades com trajes como camisa desabotoada e corrente de ouro pendurada.



É possível observar disjunções no que diz respeito ao tempo da narrativa, enquanto o conto é narrado no passado, através de uma história contada por um narrador que parece ter testemunhado fatos já realizados e que através dos diálogos dá voz aos personagens, o episódio se passa numa ação contínua no presente em que a câmera mostra uma seqüência de cenas encadeadas, que também são montadas através dos diálogos. O tempo do conto pode ser observado logo na página inicial:

O carro não pode subir até ao alto do morro, onde havia uma clareira. Vilela saltou, acompanhado de Washington e Casemiro. Havia chovido na véspera; o caminho enlameado sujava o sapato dos três. De cima, imóveis, umas seis



peessoas observavam a aproximação dos que subiam. (“A Coleira do Cão”, p.200)

Quanto ao tempo histórico da narrativa do episódio, não há evidência muito clara, mas se sabe que a história se passa na capital carioca, num período que pode ser tanto na década de 1970, quando o conto foi escrito, quanto em 2001, quando foi encenado, pois os problemas que são tratados no conto são, de certo modo, atemporais no episódio, pois não envelheceram e continuam fazendo parte da sociedade brasileira. Outra questão referente ao tempo da narrativa é que a ordem dos acontecimentos é estruturada de modos diferentes no episódio e no conto. No conto o desfecho acontece através de um diálogo entre os personagens Vilela e Washington, que ganham voz e dão a notícia da morte do policial para a viúva. Em seguida Vilela faz uma reflexão diante da realidade na casa do ex-companheiro:

Flores artificiais sujas dentro de uma jarra de falso cristal. Móveis velhos estragados. Nem um livro sequer à vista. Roupas desbotadas. Um sagrado coração de Jesus na parede, também desbotado. O menino descalço. Houve um momento em que a tristeza das coisas foi maior do que a dor das pessoas. (“A Coleira do Cão”, p. 234)

No episódio o desfecho acontece num trecho que aparece anteriormente no conto, quando Vilela leva um bandido para ameaçá-lo de morte no lixão, encenando a situação, mas termina tomado por uma fúria e quase comete o crime. Então Washington dá o mote da trama que serve para nomear o episódio:

‘Eu conheço essa sensação, quando a Coleira do Cão agarra no pescoço da gente, nunca mais solta’.



Embora Syd Field afirme que a essência do personagem é a ação (1995, p.20-30), ou seja, o que faz, não o que diz, os personagens no episódio *A Coleira do Cão* são construídos como no conto, de modo que suas características são reveladas muito mais pelos seus diálogos

do que pela ação. No episódio, os diálogos têm um papel importante na representação e revelação dos personagens e servem para mover a história para frente, comunicar fatos e informações, estabelecer relacionamentos entre personagens, comentar a ação e ligar as cenas, como observa Syd Field. No exemplo seguinte de um diálogo de “A Coleira do Cão” é possível perceber esta função:

‘Olha’, disse Vilela para os dois, ‘eu já sei quem matou o Claudionor e acho que o sujeito participou dos outros dois casos também. É um tal de Bambaia. Vocês conhecem?’ ‘Já ouvi falar’, disse Casemiro, ‘é um maconheiro, assaltante de ponto de bicho, um cara perigoso. Já andou preso aqui no Distrito, mas há muito tempo, antes do senhor vir pra cá’. (“A Coleira do Cão”, p.207)

A câmera focalizada como nas narrativas televisivas está quase sempre voltada para o diálogo dos personagens mostrando-os mesmos através de plano americano e plano de detalhes. O enquadramento quase sempre fechado seja nos personagens ou nos detalhes de cenário revelam umas das práticas da televisão, cujos planos fechados servem como solução para as locações realizadas dentro de estúdios de gravação.

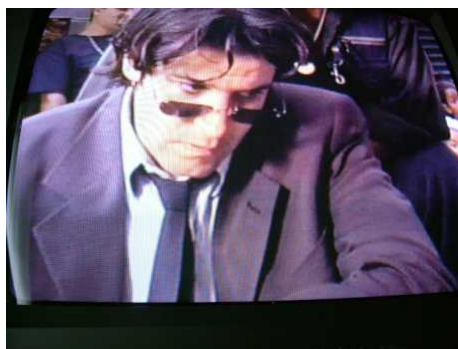


Os diálogos entre os personagens são muito comuns na narrativa televisiva que se constrói através de múltiplos narradores que alternam o ponto de vista. Outra ferramenta audiovisual empregada para captar a atenção do apreciador muito utilizado na televisão é o recurso do plano e contraplano. Este episódio não foge deste padrão de linguagem. Ora a câmera assumiu o ponto de vista de Vilela, ora de um dos seus policiais, ora de algum dos suspeitos ou informantes.

Com esta construção do diálogo, o espectador é lançado para dentro do espaço da narrativa. Ele, ao mesmo tempo, intercepta e identifica-se com duas direções de olhares, num

efeito que se multiplica pela percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos dos personagens (XAVIER, 1977.p.26).

Através dessa alternância de pontos de vista, o espectador desvenda aos poucos o comportamento dos personagens, aumentando a intensidade dramática. É possível ver que o delegado e seus policiais têm personalidades radicalmente diferentes, mas que há uma modificação no comportamento de Vilela ao final da trama. A partir deste recurso narrativo o apreciador participa dos diálogos construídos. A composição por angulação da câmera leva o espectador a uma posição no espaço, em relação ao que ele vê na tela, permitindo maior participação no desenvolvimento da trama. Vale salientar que a utilização de close nos rostos dos personagens durante os diálogos permite ao espectador uma maior proximidade com o personagem o que dá uma sensação de que o telespectador participa da intimidade dos personagens.



A música ocupa um espaço importante nos audiovisuais, sendo um importante elemento de significação das obras. No episódio, a música tem um papel relevante na narrativa aparecendo nos momentos de maior intensidade dramática. O repertório de Rap que compõe a trilha sonora de *A Coleira do Cão* produz uma atmosfera de violência e colabora para recriar o cenário urbano onde os crimes acontecem. A trilha em *A Coleira do Cão* está claramente relacionada aos momentos de violência. Isso é mostrado em várias seqüências, especialmente nas cenas de abertura e na cena final:

(...) Se vacilar, o bicho vai pegar, tiro daqui tiro de lá... (1995, p.20-30 - Mv BILL, 1999)

No episódio são eliminados alguns trechos da narrativa que compõem o discurso de Fonseca e o modo deste contar história como utilização de elementos de escatologia no diálogo

go dos personagens. No conto, os personagens usam esse artifício para descrever o ambiente da favela:

Pedro – ‘Para onde vai essa merda toda?’

Washington – ‘Quando chove, tudo desce pelas valas, misturada com urina, restos de comida, porcaria dos animais, lama e vem parar no asfalto. Uma parte entra pelos ralos, outra vira poeira fininha que vai parar no pára-lama dos automóveis e nos apartamentos grã-finos das madames, que não fazem a menor idéia de que estão tirando merda em pó de cima dos móveis. Iam todas dar um chique se soubessem disso’. (“A Coleira do Cão”, p.221)

A cena do jovem morto sendo observado por policiais e pela comunidade da favela e o trecho final da letra da música “Em qualquer favela, tem que seguir as ordens sem vacilação pra não virar finado” são mais um indício que parece confirmar que a trama trata da violência do tráfico nos morros cariocas. No episódio os acontecimentos são mostrados e não apenas sugeridos, as cenas mesmo chocantes são vistas acompanhando o fio narrativo do conto que descreve tudo com minúcia e detalhes.

Em *A Coleira do Cão*, a narrativa policial mesclada a uma trama de denúncia social é elaborada passo a passo. O delegado informa da morte de um outro criminoso e a insistência do policial Washington para acompanhar a perícia indica não só sua curiosidade com a temática de morte, mas que o mesmo irá revelar alguma coisa importante no decorrer da trama quando o mesmo afirma “Eu tenho uma teoria” e o delegado replica “depois você me fala da sua teoria”. Essa é uma informação que passa despercebida para um primeiro apreciador da obra, mas, na resolução do conflito, este indício será reconhecido como uma das principais informações que irão compor o conteúdo deste episódio.

Pouco se mostra dos cenários nos quais a narrativa acontece, isto é favelas e delegacias da capital carioca. Em sua maioria, as cenas são fechadas em close nos rostos dos personagens como nas narrativas de teledramaturgia que vêm sendo adotadas pela Rede Globo de Televisão. Em dado momento, os policiais saem para averiguar o assassinato no ônibus a câmera mostra uma *pan* das escadarias do morro onde a morte havia acontecido, um plano geral através de um *travelling*.

A diferença de posicionamento diante da violência entre o delegado e o policial já pode ser percebida na cena do ônibus quando vão averiguar outra morte. O policial narra o episódio de um outro assassinato de um modo banal, rindo:

Ele se escondeu aí embaixo pra se esconder da bala. “Pô cara, uma vez um cara de 1,80 de altura se escondeu numa vala de medidor de gás foi incrível cara, ele ficou do tamanho de um gato, mas não adiantou nada, detonaram ele ali dentro mesmo. Ruim depois foi pra tirar o cadáver do buraco.

Enquanto isso a expressão do delegado é de perplexidade, indicando que ele reprova tal atitude.



O cenário da delegacia e o clima de investigação são apresentados quando o terceiro crime é anunciado e o policial Casemiro diz que marcou o encontro com um camelô que serve de informante para a polícia. A investigação ganha destaque na trama, a seqüência gravada externamente situa a cidade do Rio de Janeiro, a trama urbana fica evidenciada. O primeiro indício é revelado ao delegado e ao espectador, do mesmo modo como ocorre no conto, o camelô delata: “Foi o pessoal do jeitoso, ele que mandou”.

Música de suspense e começo das pistas para desvendar o mistério. A partir daí o investigador tem a informação de que a quadrilha do Jeitoso havia eliminado o Claudionor, o Zé Perneta e o Pulga e de que na Gamboa ele teria mais dados. Na chegada na delegacia Vilela pega Washington sentado na sua cadeira e ele se assusta com a situação, o que parece revelar que não há um clima de confiança entre os dois.

Assim como no conto, o episódio faz referência à literatura, embora no conto exista um destaque maior para o fato, gerando até crítica de jornal contra o delegado. No audiovisual a cena em que Vilela lê um livro com a voz em *off* serve para reforçar o lado intelectual e humanista do delegado:

Não amei bastante meu semelhante, não catei o verme nem curei a sarna, só proferi algumas palavras, melodiosas, tarde, ao voltar da festa.



Vilela informa que sabe que o Jeitoso é o mandante do crime e questiona aos policiais se alguém pode colaborar. Demétrio encontra outro informante Pernambuco Come Gordo e parte com o delegado ao encontro dele para colher mais informações. Demétrio apresenta o personagem a partir uma descrição exata do conto. Procedimento recorrente que indica uma conjunção no modo em que muitos personagens foram descritos.

Mais uma vez a violência e as atrocidades também acometidas pela polícia são narradas no depoimento de Demétrio que conta o fato de modo heróico, enquanto novamente a expressão de Vilela parece desaprovar. Demétrio diz que a valentia de Come Gordo acaba depois do dia que ele fora enviado para o Distrito do falecido delegado Moreira:

A turma sacudiu o Come-Gordo, jogou na sala do delegado todo amarrado, todo coberto de porrada, quando ele viu que o homem ainda tava vivo, teve um acesso de raiva e começou a pisar em cima do corpo do cara, aos berros, mandei quebrar, mandei trazer morto.

A narrativa é construída de modo linear, mesmo nas referências a fatos passados, não há elipses da narrativa, nem recursos como *flashbacks*, mas o mesmo recurso de linguagem utilizado no livro, o diálogo através do qual a história é contada por meio de um dos personagens que naquele momento assume o ponto de vista de narrador.

O clima de tensão entre a polícia e a população da favela é retratado no episódio. Isto pode ser percebido quando os policiais chegam à base do morro. *Travellings* mostram em plano geral o cenário que se dará a cena, uma música de suspense e *takes* dos moradores em close assustados tentando se esconder com a chegada do policial e de sua equipe.



O medo da violência no interior da polícia pode ser percebido com o discurso amedrontado do motorista Orlando:

Aqui é perigo, né não, Demétrio? Deixa pra amanhã de manhã doutor, o senhor tá armado? Eu ouvi dizer que o senhor nunca anda armado, acho melhor deixar para amanhã de manhã.

A ineficácia da polícia e o despreparo para lidar com o crime também é evidenciado com a cena que Demétrio se diz desabituated a usar o revólver, essa cena é retirada do conto com a mesma exatidão:

O único problema é que o último tiro que eu dei tem uns quinze anos, pra o senhor ver a polícia que o senhor se meteu.

O suspense aumenta quando Demétrio chama pelo personagem “Pernambuco Come-Gordo”, e ele aparece na encolha, assustado com o chamado, aparecendo de forma desconfiada e ao fundo a trilha colabora para que o efeito de suspense seja mantido. O delegado investiga o informante, na tela o personagem assume características físicas diferentes do livro. Enquanto no conto ele é um negro alto no vídeo parece mais um sertanejo franzino, mas a caracterização psicológica é a mesma e inclusive a delimitação de poder é feita quase do mesmo modo no diálogo entre os dois:

Pernambuco – ‘Acho até que eu já sei o que o doutor quer?’

Vilela – ‘Não quero te prejudicar’.

Pernambuco: ‘Prejudica não doutor, sabe porque doutor? (mostra a arma). Eu nunca abandono esse meu amigo aqui, me perdoa doutor, sei que isso fere a lei mas o delegado Freitas disse que eu tenho licença especial para usar, desde que eu não saísse da jurisdição’.

Demétrio: ‘Mas se o doutor Vilela quiser, ele revoga’.

Vilela ‘Permissão mantida’.

Come-Gordo confirma que foi o jeitoso e a gangue dele e delata quem fazia parte da quadrilha: “Gente ruim doutor, Valdir Criolo, Beicinho, Groselha, Orelha, tudo Zé fuzil”. Há um trecho que não está no conto: após recolher as informações, ele repreende o ex-marginal por conta dos documentos falsificados:

A próxima vez que eu vier aqui e ver esse material te prendo como falsário.

O trecho da ameaça a Come-Gordo, assim como o subsequente servem para construir o personagem Vilela como um delegado honesto e bom caráter.

Demétrio: ‘Olha só doutor eu só não entendo uma coisa, porque o senhor perde tanto tempo com a morte desses bandidos, afinal de contas, cada bandido que morre é menos um pra gente tomar conta’.

Vilela: ‘Lei proíbe matar Demétrio, lei é lei, serve para você, serve para mim e serve para bandido também’.

A ênfase no bom caráter do delegado serve como *mid point*, como elo de que as investigações irão continuar. Como policial honesto ele afirma que continuará a averiguar as mortes dos bandidos. O bloco se encerra com esta afirmação, deixando a dica para o espectador que as investigações terão continuidade no bloco seguinte.

O segundo bloco se inicia com cena interna da delegacia. A fotografia sombria e a câmera na mão dão ao telespectador a impressão que o cenário é visto pelos olhos do delegado Vilela ao entrar na sala da delegacia. Como sempre com aspecto assustado como se fosse pego de surpresa pelo delegado Washington rapidamente se levanta e a música de suspense colabora para o clima de mistério e desconfiança.

Logo no começo do bloco, retoma-se a ligação com o anterior no que diz respeito à boa conduta de Vilela. Isso acontece através do diálogo quando ele é informado pelo policial que os repórteres o haviam procurado chateados por não terem sido informados da morte e Vilela critica o fato. Washington se justifica dizendo que eles fizeram reportagens de denúncia de corrupção policial e mais uma vez Vilela condena a atitude do meio e reafirma o seu bom caráter:

Washington – ‘Estão fazendo uma série de reportagem sobre corrupção policial, entregando o nome de todo mundo’.

Vilela – ‘Não fazem mais do que a obrigação, policial honesto não tem motivo pra queixa’;



Washington – ‘Acontece que eles também levam e depois ficam tirando onda com a cara da gente. Não disseram o nome de nenhum chefe só da arraia miúda, os detetives’.

Vilela – ‘Você ta dizendo que tem gente acima de detetive que também leva, não tem?’

Washington – ‘Tem doutor, tem...’

Vilela – ‘Aqui?’

Washington – ‘Aqui o único que não leva é o senhor’.

Vilela – ‘Então você também leva?’

Washington – ‘Eu tenho família pra sustentar, a gente ganha uma miséria, uma merreca...’

Diferentemente do conto, no episódio é apenas Vilela quem critica a sujeira policial e não há quem questione o bom caráter do delegado, pois na transcrição da narrativa para TV o personagem foi poupado das críticas dos repórteres e não há a denúncia da corrupção policial feita pela imprensa. Nas páginas, há menção dos jornalistas de que o delegado não se importa com crime e que, enquanto as mortes aconteciam, ele se divertia com a leitura:

Sobre sua mesa um livro que a subserviência do detetive não conseguiu esconder de nós. Chama-se Claro Enigma. É esse o enigma da polícia – um enigma claro, fácil de resolver, com uma limpeza nos seus quadros, nos seus núcleos de corrupção, uma reorganização dos seus serviços. Só a cidade poderá ter a polícia que precisa e que merece. (“A Coleira do Cão”, p.217)

Com uma fotografia mais escura e uma trilha sombria, a trama continua – após ser jogado numa sala mal iluminada, um marginal é torturado pelos policiais comandados por Washington, para que ele confesse o paradeiro de Jeitoso, mandante dos crimes. Os policiais que se divertiam com a situação da tortura são surpreendidos mais uma vez pelo delegado que desaprova a atitude e repreende a equipe. Fica claro aí, para o espectador, que não se trata apenas de uma história de mistério e investigação, mas é antes de tudo uma crítica, uma denúncia à violência, seja no mundo policial ou no mundo do crime. Vilela conduz a narrativa neste momento e coloca essa questão para o telespectador; há mudança de atitude na chegada dele, assim como mudança de clima com a instauração de um tom pesado, dado pela substituição da trilha sonora por uma melodia quase fúnebre e pela câmera que, em detalhe, mostra o rosto dos personagens.

A situação dramática do episódio apresenta estratégias semelhantes às do conto. O modo de construção dos personagens é um bom exemplo. Ao acompanhar um dos diálogos do episódio, é possível perceber a distância entre a realidade de vida de Vilela e a dos outros policiais:

Vilela – ‘Que negócio é esse aqui?’

Washington – ‘Enquanto o senhor tava descansando, a ronda trouxe o Lilico, ele é olheiro do Jeitoso, ele sabe onde é que ele tá’.

Vilela – ‘Deixa eu ver a mão. Casemiro, leva o preso e diz que eu mandei recolher. Washington, eu não quero isso aqui, é a última vez que eu to falando’.

Os policiais saem da sala e se dirigem à sala do delegado, discutindo a forma do interrogatório. O primeiro bloco e estas poucas seqüências na delegacia são o bastante para mostrar o contraste entre os personagens. Em comum Vilela e seus funcionários parecem ter apenas o fato de trabalharem na polícia. Este contraste entre o delegado e os outros policiais é importante para mostrar o que mais tarde virá à tona: Vilela incorpora a atmosfera violenta no final da narrativa, quando perde o controle. Em um trecho da trama, Vilela ainda condena a violência em contradição à posição dos policiais e de Washington:

Washington – ‘É a única maneira doutor, ele sabe onde o Jeitoso tá’.

Vilela- ‘Bom, eu tô avisando pela última vez, se eu pegar você, ou qualquer um fazendo isso aqui dentro de novo, eu vou mandar o preso fazer exame de corpo delito e vou abrir inquérito. Entendeu? Não gosto de ver ninguém ser espancado’

Demétrio - ‘Mas é assim no mundo inteiro’.

Washington – ‘Ah, não adianta doutor, o senhor não vai fazer a gente tratar vagabundo com bondade’.

Vilela - ‘Eu não quero que seja tratado com bondade, o que eu quero é que não seja tratado com maldade’.

No conto, a narrativa segue já desvendando que o delegado Vilela também é capaz de perder o controle, pois na seqüência ele insiste com os policiais que é possível fazer diferente e chama todos para uma encenação na qual ele mesmo se vê quase matando o marginal que havia salvo das torturas minutos antes. Apesar da crítica a violência e a capacidade do homem de perder o controle ser a mensagem central do enredo, a história da investigação policial é retomada em seguida no livro, pois depois disso há a tentativa de flagrante no morro e a morte de um policial.

No conto, a morte do policial, que neste caso tem o nome de José, associada à notícia da fatalidade a ser levada para sua mulher, é o que encerra a narrativa. Diferente é a opção realizada no episódio. Para a criação de clímax e de elos para manterem a atenção do telespectador, alguns fatos foram invertidos.

O episódio continua com Vilela recrutando sua equipe para uma batida policial no morro e a equipe sai da delegacia para a tentativa de capturar o suspeito. Na cena do carro de

polícia, todos os componentes vestidos à caráter como esquadrilha de embate e o diálogo entre eles mostra o teor das relações entre a polícia e o tráfico e mais uma vez a perplexidade de Vilela diante daquele mundo que se vê inserido.

Vilela – ‘Eu quero que você deixe dois homens em cada saída. É pra revistar todo mundo que ta descendo, quem tiver armado manda preso, trabalhador a essa hora ta dormindo’.

Demétrio – ‘O Pessoal da boca já foi avisado de que a parada não é com eles, nosso negócio é com beicinho, e mandaram avisar que se for só isso mesmo eles não vão criar problema pra gente’.

Vilela – ‘Só o que me faltava, pedir permissão pro tráfico’.

Washington – ‘Não custa nada ser prudente, né doutor?’

Uma imagem aberta mostra a cena da favela à noite. Vilela organiza a forma da invasão e eles entram no morro. Uma cena do alto mostra a invasão e o rap colabora para conduzir o clima de tensão da narrativa:

Aí playboy, ao entrar numa favela você sente que está sendo vigiado, coração acelerado, você fica preocupado, porque tem uma lei que impera no lugar e se você fica de bobeira a chapa pode esquentar.

O cenário é mal iluminado, há silêncio, com um BG de suspense ao fundo; uma câmera nervosa mostra detalhes dos policiais que cercam um barraco. As luzes se apagam no interior do barraco e os tiros disparam após o aviso de Washington:

Quieto, é a polícia!!!

O tiroteio se inicia, fogo cruzado de todos os lados e, na cena mal iluminada, o que se pode ver é o clarão provocado pelos tiros e rajadas, detalhes em vidros sendo quebrados e uma lanterna ilumina um corpo imóvel.

Washington anuncia: ‘Beicinho já foi pra vala’.

Casemiro grita: ‘certaram o Demétrio!’

O policial ferido tem o sangue e o furo exposto na traquéia – assim como Fonseca não poupa as descrições da violência. O espectador pode ver no episódio apenas detalhe dos rostos dos personagens e o ferimento exposto na sua garganta, enquanto a vítima questiona se vai sobreviver.



A equipe retira o policial atingido do morro e parte em direção ao hospital. Essa é a ligação para o segundo bloco; fica em aberta a questão da sobrevivência do policial, o que só se resolverá no bloco seguinte.

O terceiro bloco começa com os policiais no hospital esperando a notícia do estado da vítima. Câmera aberta e cortes de plano e contraplano mostram a conversa dos policiais especulando de onde havia saído o tiro e o fato de o policial ter muitos filhos. Uma música fúnebre antecipa a notícia da morte que a freira traz. Vilela convoca Washington para dar a notícia para a família de Demétrio e após resistir um pouco ele acompanha o delegado.

Na cena que ocorre na casa de Demétrio, Marelene abre a porta com uma criança na mão, oferece café ao compadre e colega do marido, pergunta por Demétrio. *Takes* de plano e contraplano em plano americano e detalhes fechados nos rostos acompanham a conversa dos personagens. Uma música triste colabora para criar o clima triste da notícia de que um acidente havia acontecido e que finalmente Washington revela:

Ele morreu Marlene, Demétrio morreu.



Chorando, a viúva é socorrida pela vizinha e os policiais deixam a casa. Do lado de fora, num cenário de uma vila popular, Vilela comenta a tristeza do lugar e da casa, transcrevendo quase na íntegra a cena que encerra o conto:

Vilela – ‘Flores artificiais sujas em um vaso falso de cristal, móveis velhos estragando, uma imagem do sagrado coração de Jesus na parede, nem um livro a vista sequer. Chega uma hora que a tristeza do lugar é maior do que a dor das pessoas’.

Washington – ‘Ah, doutor parece que o senhor nunca entrou numa casa de pobre’.

Vilela – ‘Já entrei sim, mas meus olhos nem sempre sabem ver’.

Washington – ‘Tem horas que o senhor fala umas coisas que fica difícil de entender’. (“A Coleira do Cão”, p.234)

Eles chegam à delegacia e a câmera na mão acompanha Vilela subindo as escadas e se dando conta do cochicho entre Washington e outro policial – eles planejavam, na ausência do delegado, torturar novamente o olheiro do Jeitoso. Vilela percebe o que os policiais estão tramando e desiste de ir embora:

Sei que você tá querendo fazer seu trabalho, mas a gente pensa diferente.

Washington – ‘O senhor mexe comigo no seu jeito de pensar, mas não tem outro jeito de interrogar só na psicologia não dá.

Vilela – ‘Só na porrada?’

Washington – ‘Só na porrada’.

Vilela – ‘Tem outro jeito sim. A gente vai fazer uma teatro’.

Vilela retira Lilinho da cela e segue com ele e os policiais, numa simulação de que iria matá-lo. Uma música de suspense indica o clima de tensão e a câmera mostra os personagens dentro do carro, como se realmente todos tivessem a intenção de eliminar o marginal. O cenário da violência é apresentado a partir da imagem aérea de um grande depósito de lixo da cidade. Música de suspense e o carro. Os policiais ameaçam Lilinho e uma câmera na mão acompanha a situação trazendo mais realidade para a cena. Um close no revólver e a trilha aumentam o suspense, e a voz de Vilela ecoa:

“Fala senão eu te mato!”



Um tiro é disparado, mas Washington consegue afastar a arma da cabeça de Lilinho, e apenas os urubus levantam vôo. Vilela fala descontrolado:

Eu ia matar ele Washington, eu ia matar esse canalha.

A câmera acompanha Washington e Vilela, que caminham e conversam lado a lado. Plano e contraplano no rosto dos dois personagens.



Washington - Eu sei que o senhor ia matar ele, eu conheço essa sensação.

Vilela - Conhece? Qual é essa sensação?

Washington - Conheço, essa é a minha teoria doutor, quando a Coleira do Cão agarra o pescoço da gente, não solta nunca mais. Vem doutor, agora vai ser fácil, moleza a gente pegar o Jeitoso.

Plano geral da situação, uma aérea mostra os policiais recolhendo Lilinho e entrando no carro. O rap dá o desfecho da história:



Se vacilar o bicho vai pegar, tiro daqui, tiro de lá. (Mv BILL, 1999)

Na cena que encerra o episódio, finalmente é desvendada a teoria, e exposta a possibilidade de qualquer ser humano cometer atos de violência. Até mesmo o delegado, que defendia a ética e a moral, fora surpreendido por seu instinto de violência.

O fato de Vilela enfrentar dificuldades para se manter lúcido e ético como opção para o desfecho final funcionou muito bem. Vale ressaltar a função de Washington, que colabora com Vilela na manutenção da sua lucidez e da atitude honrada de não ser considerado corrupto. Embora Washington seja corrupto e também violento, ele não é um personagem construído como corrupto por convicção, mas é construído como corrupto por necessidade. Apesar disso, faz esforço para ser um bom policial. Isso pode ser percebido quando ele diz a Vilela:

Valeu a pena, agora vai ser fácil descobrir onde o criminoso está.

Muitos dos elementos da história, que foram recuperados na transposição das páginas para a TV – como o comportamento dos personagens, os conflitos básicos do enredo e a crítica contra a violência – formaram conjunções relevantes para instaurar o clima das obras de Fonseca, e são tão importantes quanto as disjunções, como um novo discurso e as escolhas de modo de construção do discurso, próprias de outro meio expressivo, como a música, e as imagens que representam novas dimensões cognitivas de produção de sentido.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De um modo geral, esta seção é um resumo da análise realizada nesta dissertação, portanto são apresentados aqui os resultados da pesquisa proposta e retomados alguns dos importantes conceitos discutidos sobre tradução ou transcrição.

A terminologia “transcrição” foi retirada da Teoria da Literatura, mais precisamente na conceituação de Haroldo de Campos para a Tradução Poética para designar uma obra dramática proveniente de uma obra literária narrativa.

No desenrolar da pesquisa cuja temática é “Uma Análise das Adaptações dos Contos de Rubem Fonseca para a Teledramaturgia”, foi possível observar as configurações dos episódios produzidos pela TV Globo baseados na obra deste autor, identificando conjunções e disjunções entre as obras matrizes e traduzidas, mas adotando como critério a tentativa de abandonar preconceitos como a necessidade de ser fiel à obra matriz.

Diante da escassez de publicações sobre adaptação de literatura para a TV, especialmente de contos para episódios, a realização deste estudo também representou a intenção de ampliar o debate sobre a adaptação de obras literárias para a televisão, buscando colaborar para o conhecimento dos elementos organizados do funcionamento desta estratégia tão utilizada na história da produção ficcional na TV.

A investigação aqui proposta se voltou para identificar e examinar as principais etapas da tradução utilizando uma bibliografia que conceitua a adaptação como uma ferramenta de recriação. A partir de pressupostos teóricos defendidos por autores como Rosemary Arrojo, Haroldo de Campos, Angélica Coutinho, Anna Maria Balogh e Marynise Prates, foi possível responder à questão central desta dissertação, que procurava investigar de que modo se deveria analisar estes episódios adaptados e como se realizou a adaptação destes contos para a tela.

Foi possível reconhecer a partir da leitura da bibliografia utilizada que a análise de uma adaptação deve ser feita com independência de fidelidade em relação à obra matriz, já que este representa um novo texto, veiculado em outro meio expressivo. No que diz respeito às obras televisivas resultantes da literatura, se reconheceu como adaptada, a obra “que conta a mesma história” do texto no qual se inspirou. Ou seja, a existência de uma mesma história possibilitaria o reconhecimento da obra matriz por parte do telespectador.



Se por um lado é possível que o analista encontre na obra adaptada a identificação da história presente na literatura, por outro, não deve esperar que este conteúdo seja exibido da mesma forma, já que se trata de um veículo diferente. Neste caso, ao realizar a análise o pesquisador deve demonstrar também as disjunções como um dos elementos fundamentais pois são as diferenças que permitem que o outro produto seja reconhecido como uma obra independente.

Na elaboração desta análise, tentou-se demonstrar que, embora a história e o reconhecimento do autor da obra matriz sejam uma importante conjunção, a principal disjunção se deu no modo como a história foi contada e nos elementos audiovisuais utilizados para a produção de efeitos, evidenciando assim a existência de caminhos diferentes que proporcionam a apresentação de uma situação dramática.

A história como de fato é contada com suas deslocções temporais e descrições forma para Eco (1991, p.41) um contexto que se oferece à tradução, mas relembra que é possível transpor a história, mas difícil transpor o discurso. Segundo este autor, a história é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações, a sintaxe dos personagens, o curso dos eventos ordenados temporalmente. O enredo é a história contada com suas deslocções temporais, descrição que forma para Eco um contexto que se refere à tradução. O discurso é a forma de expressão do enredo e torna-se operação difícil e algumas vezes impossível de ser traduzida.

A partir destas demonstrações, se comprovou a hipótese de que cada obra é singular e, portanto, as traduções devem ser analisadas sob a perspectiva da analogia ou da funcionalidade dramática e não da cópia do texto original pois mesmo que um tradutor conseguisse chegar a uma repetição total de um texto, sua tradução não recuperaria nunca a totalidade do original, revelaria inevitavelmente uma leitura, uma interpretação do original.

Foi possível esclarecer então a partir desta pesquisa, que traduzir não pode ser meramente o transporte ou transferência de significados, já que a tradução da obra é a expressão da visão que o tradutor tem da obra matriz.

Fez-se necessário também constatar a importância da presença da literatura nas telas da TV e para isso foi feito um levantamento das obras adaptadas. No que diz respeito à utili-

zação da literatura como argumento para a criação de outras obras artísticas esta é uma prática realizada no rádio, na TV e no cinema desde o seu período de implantação dessas linguagens.

Tendo em vista que as obras que foram examinadas nesta dissertação foram produzidas e exibidas na Rede Globo e levando-se em conta a quantidade inestimável de obras adaptadas para a TV e a dificuldade de se trazer nesse momento uma análise mais ampla dessas experiências diante das limitações bibliográficas e do difícil acesso dos pesquisadores aos arquivos das emissoras de TV, decidiu-se explorar apenas a prática destas realizações na Rede Globo, que proporcionou aos telespectadores a recapitulação de mais de 200 histórias da literatura brasileira.

Como retrata Ana Maria Balogh (2002, p.133) as adaptações compuseram um importante painel na televisão brasileira. As transposições da literatura para a TV têm um valor didático e uma força educacional muito grande, já que recuperam uma breve trajetória da obra desses autores, expondo elementos do mundo literário e favorecendo sua disseminação entre os estudantes, por exemplo. Além disso, esses gêneros televisivos preservam as tradições culturais presentes na literatura, incentivam a leitura e divulgam a obra adaptada. Em muitos casos a adaptação da obra para a TV é acompanhada de relançamento dos livros originais e de um aumento de venda dessas edições.

As transposições literárias de grandes clássicos da literatura ou da literatura moderna trouxeram para as grades de programação das TVs a vantagem de títulos e mensagens conhecidas antes mesmo da veiculação da programação em si, como observa Balogh (2002, p.119). No Brasil as adaptações de obras mais leves como romances clássicos, tiveram espaços privilegiados nas novelas e as mais ousadas como o caso de Fonseca, foram feitas em formato preferencial de minisséries ou de obras únicas em formatos unitários de episódios.

Foi possível perceber ainda que para pensar adaptação na TV era preciso estar atento ao manejo da temporalidade dentro deste veículo que exhibe a obra de maneira fragmentada, seja através da serialidade ou através da interrupção por conta dos intervalos comerciais. Os sentidos dessas narrativas são organizados por blocos criando-se ganchos de modo que se possa abrigar os *breaks* comerciais.

Para compreensão da obra no meio televisivo foi necessário respeitar algumas especificidades do meio televisivo e do objeto de estudo em questão, isto é episódios únicos de

TV. Reconheceu-se que a tradução na TV envolve um universo multifacetado de questões no qual atuam o autor do texto de partida, o tradutor-adaptador, o diretor geral e os demais profissionais envolvidos nesta prática. Cada uma dessas instâncias possui suas especificidades, estabelecendo um grande número de problemas de pesquisa.

Percebeu-se que o maior desafio nas transposições literárias para a TV começa pelo próprio roteiro, no qual as estratégias de enunciação deixam suas primeiras grandes marcas. Como percebe Balogh (2001, p.130) essas estratégias são muito mais complexas no âmbito da TV porque o sujeito empírico da enunciação se divide numa vasta equipe de profissionais, sendo que cada um desses submete o roteiro a um “filtro” específico de seu fazer de base (roteiro, produção, edição, direção, fotografia, etc.)

No processo de filmagem do roteiro adaptado, notou-se que a intenção é que se abandone a idéia de apenas filmar uma história para que possa se adotar de fato a produção de uma nova obra, identificada com o texto original através da história e da produção de uma rede de efeitos, mas autônoma, com suas próprias características.

Ao se acompanhar e analisar o processo de transposição dos contos abordados para os episódios de TV se observou uma semelhança muito grande entre os episódios e texto matriz, os roteiros de certa forma colaram no conto, reproduzindo em grande parte das cenas trechos completos dos diálogos, mantendo o mesmo corpo de personagens.

Percebeu-se, nesses casos, que o elemento conjuntivo era de fato a narrativa, mas foi importante notar que existiram gradações diversas para estas conjunções e que as disjunções também foram necessárias, pois possibilitaram que a história fosse transposta para o audiovisual.

No caso das três adaptações realizadas, mantiveram-se as performances principais, ou seja, o elemento central da seqüência narrativa. A investigação e o relacionamento com as mulheres em *Mandrake*, a paixão não-concretizada da prostituta por seu cliente, em *Lúcia McCartney* e o desvendamento de um crime e o teor da violência no interior da polícia em *A Coleira do Cão*.

Em *Mandrake* houve uma contaminação, isto é, junção de dois textos e um retardamento da performance de desvendamento do crime em relação à obra literária “Mandrake”, já que o episódio aglutinou elementos de outro texto.

Nos textos, foi possível perceber uma diferença na ordenação sintática das fases da narrativa. No episódio *A Coleira do Cão*, por exemplo, há uma opção do autor por finalizar a obra com o trecho em que Vilela quase mata o marginal durante uma encenação, já no conto

este acontecido tem função de clímax no meio da narrativa, não de resolução, já que o que finaliza o conto é a notícia da morte de um dos policiais dada pelos companheiros à viúva da vítima.

Finalmente foi possível concluir que nos quatro contos e nos três episódios adaptados para TV existiu um discurso ficcional que expôs e construiu uma atmosfera onde coexistia a violência e a sexualidade, como uma das marcas estilísticas de Rubem Fonseca, mas sem a visão de transformar ou modificar a sociedade a partir daí, podendo ser considerado mais como uma denúncia que uma crítica.

Também se observou a presença de elementos do teatro, do cinema e da música e da própria literatura, contemplados através de nomes de personagens, trechos de obras, preservando como conjunção um dos traços de Fonseca – o flerte com outras obras de arte, as referências as outras mídias presentes em suas obras.

Como conclui Balogh (1991, p.151), acredita-se que na adaptação se prevê a conservação da narrativa, do conjunto de efeitos programados e dos temas principais da obra original para a transmutada, bem como as isotopias básicas constituem mais uma das conjunções fundamentais da transposição. No caso da transmutação televisual, além de serem fundamentais na passagem da obra original para a obra traduzida, os temas e isotopias preservados são importantes elementos de coesão nos textos televisuais, bem mais longos, descontínuos e fragmentários.

Mas de qualquer modo dentro do exercício de adaptação as disjunções são tão importantes quanto as conjunções, pois é através dessas diferenças e das novas opções dentro da narrativa que é possível transportar um texto de um meio para outro. Além da primeira disjunção evidente que é o diferente formato da obra puderam ser observadas disjunções na alteração da sintaxe narrativas, no foco narrativo, na organização temporal e na utilização de recursos audiovisuais de gravação e montagem, enfim, no discurso, isto é, a forma que esta história foi contada na TV.

Foram examinadas, neste trabalho, as propostas de recriação em que se destaca a idéia de que a adaptação não se limita ao conteúdo e estrutura, mas aos diferentes modos de se contar uma história. A intenção foi desvendar de que forma se organizaram as estratégias discursivas na TV para narrar uma história que mantivesse um elo com a obra de Rubem Fonseca. Isto é, quais foram as escolhas dos roteiristas, diretores e produtores, no que diz respeito à instância narradora, ao enredo, a configuração dos materiais audiovisuais como escolha de ângulos e planos, cor e textura das imagens, cenário e figurino, interpretação dos atores, mon-

tagem e efeitos de edição, organização do espaço e do tempo e trilha sonora que foram organizadas para produzir um conjunto de efeitos semelhantes no telespectador.

A análise mais detalhada do corpus de análise foi apresentada na terceira parte, buscando as relações de proximidade dos contos do autor com os episódios, caracterizando os desafios da adaptação de obras de Rubem Fonseca para os roteiristas e diretores que fizeram essa experiência na TV.

No que se refere ao *corpus* examinado há que se lamentar a dificuldade para a obtenção de cópias de produtos audiovisuais televisivos. O acesso aos episódios selecionados nesta pesquisa deveu-se ao fato de a analista trabalhar numa emissora afiliada da Globo, o que garantiu uma cópia do material audiovisual selecionado.

Finalmente, a análise das obras adaptadas desse contista contemporâneo cuja escrita tem traços notadamente audiovisuais, possibilitou a compreensão do modo como a literatura se transforma em ação assumindo a estrutura da teledramaturgia.

## REFERÊNCIAS

- ABTU. Disponível em: <[http://www.abtu.org.br/hotsites/seminario\\_gramado2005/cv/cv.asp](http://www.abtu.org.br/hotsites/seminario_gramado2005/cv/cv.asp)>. Acesso em: nov. 2006.
- ARISTÓTELES, **Poética**. Col. Os Pensadores. Vol II. Trad. Eudouro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Baby Abrão. São Paulo. Editora Nova Cultural, 2004.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1999.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993
- BALOGH, Anna Maria. **Adaptações, conjunções-disjunções-transmutações** (da literatura ao cinema e à TV). São Paulo: USP/ECA, 1991. Tese (Livre Docência, ECA/USP).
- BALOGH, Anna Maria. **O Discurso ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- BERNADET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, s.d.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRANDÃO, Cristina. Recordando A TV dos anos 70 – ficção, crítica, história e teatro na TV. O Click. Coluna Televisão e cultura (on line). Disponível em: <<http://www.oclick.com.br/colunas/brandao61.html>>. Acesso em: mai. 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. São Paulo: PUC, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CÂNDIDO, Antônio. **A Nova Narrativa: a educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1987.
- CARVALHO, Mario C. **A verdadeira história de Rubem Fonseca**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 25 de junho de 1995.
- CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/adaptac.htm>>. Acesso em: nov. 2004.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTINHO, Afrânio. **O erotismo na literatura** (o caso Rubem Fonseca). Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1979.

COUTINHO, Angélica. **Todas as Lúcias do Mundo**: um estudo sobre a adaptação literária para o cinema e a TV. Rio de Janeiro: Editora MAMC, 2001.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO. Vol. 1: Programa de Dramaturgia & Entretenimento. Coord. do Projeto de Memória: Sílvia Regina de Almeida Fiúza. Jorge Zahar Editor/Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

FANINE, Ângela Maria Rubel. **O amor e a violência em a Grande Arte**. Dissertação apresentada ao curso de mestrado da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1991.

FARIAS, Roberto. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto\\_Farias](http://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_Farias)>. Acesso em: nov. 2006.

FIELD, Syd. **Como resolver problemas de roteiro**. Trad. Angela Alvarez Matheus. Rio de Janeiro. Editora Objetiva, 2002.

FONSECA, Rubem. **Contos Reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. São Paulo: Editora Vega: Passagens, 1992.

FURTADO, Jorge. **A adaptação literária para cinema e televisão**. Palestra na 10ª Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo/RS. 29/08/2003. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/adaptac.htm>>. Acesso em: 2006.

GÊNERO NARRATIVO. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/generonarrativo>>. Acesso em: fev. 2007.

GIL, Fernando Cerisara. **A poética da destrutividade**: texto e contexto em Rubem Fonseca. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação de Letras da UFRGS, 1991.

GOMES, Wilson. A poética do cinema e a questão do método em análise fílmica. [inédito] Salvador, 2002.

GOMES, Wilson. As Estratégias de Produção de Encanto. O alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. **Textos**, n.35, junho de 1996.

Hegel. **Estética**. 4 vols. São Paulo: Edusp, 2001/06.

IASBECK, Luiz Carlos. Eisenstein e as funções da linguagem cinematográfica. **Revista Usina de Letras** (on line). Disponível em <<http://www.usinadeletras.com.br>>. Acesso em: 2003.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1971.

KAPLUN, Mário. **Produccion de Programas de Rádio, El Guion. La Realizacion**. Quinto: Ediciones CIESPAL, 1978.

LUCAS, Fabio. **A Situação do Conto**. O caráter social da literatura brasileira. São Paulo. Edições Quirón, 1976.

Machado, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo, SENAC, 2000.

MARTINS, Maurício. Vieira. Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. *Revista brasileira de Ciências Sociais* (on line). out. 2004, vol.19, no.56. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>>. Acesso em: mai. 2006.

MATTELART, Armand e Michele. **O carnaval das Imagens: a ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

O CLICK. Disponível em: <<http://www.oclick.com.br/colunas/brandao61.html>>. Acesso em: mai. 2006.

O MESTRE DA AÇÃO: um estranho cinema sem imagens, José Castello e Marília Martins *Jornal do Brasil*, 19/11/88.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **E a Tela Invade a Página**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 2002.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **Olhares Roubados**. Cinema, literatura e nacionalidade. Salvador: Quarteto Editora, 2004.

ORTIZ, Renato *et al.* **Telenovela - História e Produção**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PEÑA-ARDID, Carmem. **Literatura y cine: una aproximación comparativa**. Madri: Ediciones Cátedra, 1992.

PEREIRA, Maria Antonieta. **Signos em trânsito**. A grande arte de Rubem Fonseca. Dissertação apresentada ao Mestrado em Estudos Literários da UFMG. Belo Horizonte, 1993.

PÓLVORA, Hélio. **Itinerários do Conto Interfaces críticas e teóricas da moderna short story**. Salvador: Editus, 2002.



PORTAL LITERAL. Disponível em:

<[http://www.portalliteral.terra.com.br/rubem\\_fonseca/biobilio/sobreele.html](http://www.portalliteral.terra.com.br/rubem_fonseca/biobilio/sobreele.html)>. Acesso em: nov. 2006.

REGINA CÉLIA. Disponível em:

<<http://www.Reginaceliaseusite.Hpg.Ig.Com.Br/Lit.L.6histconto.1.Htm>>. Acesso em: dez. 2006.

ROSSO, Mauro O cinema vai à literatura (e a literatura se vale do cinema). **Paralelos: tendências, literatura e outros subtítulos.** Disponível em:

<<http://www.paralelos.org/out03/000850.html>>. Acesso em: 2006.

ROSSO, Mauro. O cinema vai à literatura. Disponível em: <<http://www.paralelos.org>>. Acesso em: mai. 2006.

SCALZO, Nilo. **Arte e moral.** Velho debate sobre uma falsa relação. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 jan. 1979.

SILVA, Deonísio da. **O palimpsesto de Rubem Fonseca:** violência e erotismo em Feliz Ano Novo. Dissertação de Mestrado, do curso de Pós-Graduação de Letras da UFRGS, 1980.

SOUZA, Maria Carmem. Analisando a autoria das telenovelas. In: SOUZA, Maria Carmem (org). **Analisando telenovelas.** Rio de Janeiro: e-papers, 2004. p.11-52.

SOUZA, Maria Carmem. Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria das telenovelas. In: GOMES, Itania; SOUZA, Maria Carmem (orgs) **Media e cultura.** Salvador: Poscom/UFBA, 2002

SOUZA, Maria. Construção social da representação do popular nas telenovelas. In: SOUZA, Maria Carmem. **Telenovela e Representação social.** Rio de Janeiro: e-papers, 2004. p.25-74.

UNICAMP. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/~hans/mh/autor.html>>. Acesso em: mai. 2006.

