



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

ÉMILLE SOUZA CERQUEIRA

**ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS
UM ESTUDO DA ADAPTAÇÃO LITERÁRIA COMO TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA**

Salvador
2023

ÉMILLE SOUZA CERQUEIRA

ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS
UM ESTUDO DA ADAPTAÇÃO LITERÁRIA COMO TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult – UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Área de Concentração: Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura. Linha de Pesquisa: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Kátia Aily Franco de Camargo

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Silvia La Regina

Salvador
2023

Dados Internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Cerqueira, Emille Souza.

Alexandre e outros heróis: um estudo da adaptação literária como tradução intersemiótica / Emille Souza Cerqueira. - 2023.

90 f. il.

Orientadora: Profa. Dra. Kátia Ally Franco de Camargo.

Coorientadora: Profa. Dra. Silvia La Regina

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2023.

1. Literatura brasileira - Adaptações para o cinema e vídeo. 2. Cinema e literatura. 3. Tradução e interpretação. 4. Semiótica e as artes. 5. Ramos, Graciliano, 1892-1953 - Adaptações para o cinema e vídeo. 6. Ramos, Graciliano, 1892-1953. O Olho Torto de Alexandre. 7. Ramos, Graciliano, 1892-1953. A Morte de Alexandre. 8. Abreu, Luis Alberto de, 1952 - - Alexandre e Outros heróis (Telefilme) 9. Carvalho, Luiz Fernando, 1960 - - Alexandre e Outros heróis (Telefilme). I. Camargo, Kátia Ally Franco de. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 801.959
CDU - 62.09



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)**

ATA Nº 27

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA (PPGLITCULT), realizada em 15/12/2023 para procedimento de defesa da Dissertação de MESTRADO EM LITERATURA E CULTURA no. 27, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, do(a) candidato(a) EMILLE SOUZA CERQUEIRA, de matrícula 2020110219, intitulada ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS: UM ESTUDO DA ADAPTAÇÃO LITERÁRIA COMO TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA. Às 14:00 do citado dia, Defesa remota, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Prof^a. KATIA AILY FRANCO DE CAMARGO que apresentou os outros membros da banca: Prof. Dr. JORGE HERNAN YERRO e Prof^a. Dra. ANNE GREICE SOARES LA REGINA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo(a) candidato(a), tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Dra. ANNE GREICE SOARES LA REGINA

Examinadora Externa à Instituição

Dr. JORGE HERNAN YERRO, UFBA

Examinador Interno

**KATIA AILY FRANCO DE CAMARGO,
USP**

Presidente

Documento assinado digitalmente



KATIA AILY FRANCO DE CAMARGO

Data: 15/12/2023 22:18:31-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

EMILLE SOUZA CERQUEIRA

Mestrando(a)

Documento assinado digitalmente



EMILLE SOUZA CERQUEIRA

Data: 16/12/2023 11:49:11-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

*À minha avó Vanda (in memoriam)
que, mesmo sem saber ler as
palavras, muito me ensinou pelas
páginas que escreveu lendo e
traduzindo a vida.*

AGRADECIMENTOS

Deixo aqui registrado os meus sinceros agradecimentos:

Aos meus pais, Edvaldo e Waldelina, que nunca mediram esforços para que meus caminhos fossem traçados.

Às minhas irmãs, Pollyana e Ellayne, que sempre me inspiraram, mesmo sem perceber.

À minha noiva, Adriana, pelo companheirismo e apoio de sempre.

À minha orientadora Kátia Aily e à minha coorientadora Silvia La Regina, pela paciência durante tantas incertezas que fizeram parte desta caminhada, além da troca de conhecimentos, condução acadêmica e generosidade.

Ao corpo docente do PPGLitCult (UFBA) e aos professores que passaram pela minha vida e que, direta ou indiretamente, de algum modo, me influenciaram para que eu chegasse até aqui.

A todos aqueles que estiveram comigo nos melhores, mas também nos piores momentos da construção desta dissertação.

Aos livros, aos filmes, às adaptações e traduções que me alimentam.

A mim mesma, realmente, por não ter desistido. Aliás, por ter resistido.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar os contos *O Olho Torto de Alexandre* e *A Morte de Alexandre*, de Graciliano Ramos, traduzidos (e adaptados) para o telefilme *Alexandre e Outros heróis* [Rede Globo, 2013], roteirizado por Luis Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho, a partir da observação da cena 'Alexandre passa mal' – (33min18s - 40min16s), tendo como base a discussão da adaptação literária para o audiovisual como uma das maneiras de se traduzir uma obra, em especial a partir do processo de tradução intersemiótica. Serão utilizadas para estabelecer esta análise abordagens que consideram a adaptação literária para o audiovisual como uma das maneiras de se traduzir e reler uma obra; que refletem o funcionamento da narrativa e linguagem televisual; e que ressaltam a importância do roteiro como um dos processos que uma adaptação literária passa ao se constituir como uma nova obra. Para isso, a argumentação teórica parte da leitura de Roman Jakobson (1975), Julio Plaza (2003), C. S. Peirce (1974; 1977), André Lefévère (1975; 2007), Iuri Lótman (1996; 1998), Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006), no que se refere aos estudos da tradução e da adaptação; da fortuna crítica de Roland Barthes (2011), Walter Benjamin (1987; 2000) e Tzvetan Todorov (2011; 2013), bem como de Arlindo Machado (2000), Ana Maria Balogh (2002), Umberto Eco (1994) e Renata Pallottini (1998), nas questões referentes ao funcionamento da linguagem e da narrativa televisual; e de Syd Field (1979) e Doc Comparato (1993), no que diz respeito à importância do roteiro para adaptação de uma obra. Buscamos, portanto, ampliar as discussões sobre o processo adaptativo, especialmente do literário para o audiovisual, e comprovar que uma narrativa adaptada da literatura para o cinema está passível de gerar outras narrativas, outras leituras.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica; Adaptação; Alexandre e outros Heróis; Audiovisual.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the short stories *Alexandre's crooked eye* and *The death of Alexandre*, by Graciliano Ramos, translated (and adapted) for the television film *Alexandre and Others Heroes* [Rede Globo, 2013], scripted by Luis Alberto de Abreu and Luiz Fernando Carvalho, based on the observation of the scene '*Alexandre goes bad*' – (33min18s - 40min16s), based on the discussion of literary adaptation for audiovisual as one of the ways of translating a work, especially from the translation process intersemiotics. Approaches that consider literary adaptation for audiovisual as one of the ways of translating and rereading a work will be used to establish this analysis; that reflect the functioning of narrative and televisual language; and that highlight the importance of the script as one of the processes that a literary adaptation goes through when it becomes a new work. Hence, the theoretical argument starts from the reading of Roman Jakobson (1975), Julio Plaza (2003), C. S. Peirce (1974; 1977), André Lefévère (1975; 2007), Iuri Lótman (1996; 1998), Linda Hutcheon (2013) and Robert Stam (2006), with regard to translation and adaptation studies; of the critical views of Roland Barthes (2011), Walter Benjamin (1987; 2000) and Tzvetan Todorov (2011; 2013), as well as of Arlindo Machado (2000), Ana Maria Balogh (2002), Umberto Eco (1994) e Renata Pallottini (1998), on issues relating to the functioning of language and televisual narrative; and of Syd Field (1979) and Doc Comparato (1993), regarding the importance of the script for adapting a work. We therefore seek to expand discussions about the adaptive process, especially from literary to audiovisual, and prove that a narrative adapted from literature to cinema is capable of generating other narratives, other readings.

Keywords: Intersemiotic Translation; Adaptation; Alexandre e outros Heróis; Audiovisual.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Alexandre exige aos seus ouvintes respeito e credibilidade às suas histórias	52
Figura 02: Rosnando, cego Firmino pede desculpas a Alexandre	52
Figura 03: Alexandre e os vizinhos cantando e dançando, após seus sinais de recuperação	55
Figura 04: Alexandre mostra seu olho torto	55
Figuras 05: Possível calçado de Alexandre afunda em um rio	56
Figuras 06: Vestes de Alexandre no telefilme	68
Figuras 07: Alexandre troca de roupa e aparece com vestes mais formais	68
Figuras 08: Alexandre passa mal, desmaia e é amparado por Cesárea	73
Figuras 09: Viagem de Alexandre “ao lado de lá”	74 e 75

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. ADAPTAÇÃO COMO TRADUÇÃO: NOVOS SIGNOS, NOVAS LEITURAS... 19	
2.1 Os processos de tradução intersemiótica e de reescrita.....	21
2.2 A vitalidade e o diálogo entre os textos.....	28
2.3 A adaptação literária como ato criativo da tradução intersemiótica.....	31
3. A HISTÓRIA NARRADA NA LITERATURA TRADUZIDA PARA O AUDIOVISUAL.....	34
3.1 Funcionamento da linguagem e da narrativa televisual.....	37
3.2 Gêneros e formatos da televisão brasileira.....	42
3.3 Contextualização dos contos <i>O olho torto de Alexandre</i> e <i>A doença de Alexandre</i> , do telefilme <i>Alexandre e outros heróis</i> e das suas unidades narrativas.....	45
3.3.1 Infância de Alexandre.....	48
3.3.2 Contação de <i>causos</i> folclóricos.....	49
3.3.3 A doença de Alexandre.....	53
3.3.4 Desfecho.....	54
4. DO TEXTO ESCRITO AO TEXTO AUDIOVISUAL: A CRIAÇÃO E A RECRIAÇÃO DE ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS.....	57
4.1 O roteiro: primeiro passo da tradução do literário para o audiovisual.....	59
4.2 Recriando o personagem principal dos contos para o telefilme.....	67
4.3 Recriando a cena 'Alexandre passa mal' – (33min18s - 40min16s).....	71
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS.....	85

1. INTRODUÇÃO

Embora não seja nosso interesse analisar a obra de Graciliano Ramos a partir de sua biografia, conhecer os primórdios de sua trajetória, em especial das suas origens alagoanas e, conseqüentemente, nordestinas, servirá como ponto norteador de algumas das análises realizadas durante esta pesquisa, dentre elas a relação que Graciliano estabelece com o sertão, mas, principalmente, com o folclore nordestino e com uma especificidade muito comum da região: a contação de causos.

Graciliano Ramos de Oliveira nasceu em Viçosa, agreste alagoano, em 1892, mas passou parte da sua infância no município de Quebrangulo, onde seu pai, Sebastião Ramos de Oliveira, “empenhava-se para levar à frente sua modesta loja de tecidos” (MORAES, 2012, p. 27). Em 24 de junho de 1904, com 11 anos de idade, Graciliano Ramos teve seu primeiro conto, *O pequeno pedinte*, publicado, no número 1 de *O Dilúculo*, “órgão do Internato Alagoano”, “publicação bimensal, com quatro páginas impressas em Maceió, tiragem de duzentos exemplares e distribuição de porta em porta” (MORAES, 2012, p. 34).

Depois de manter algumas atividades profissionais em jornais da cidade, Graciliano Ramos adquiriu a experiência com a escrita que o levou a escrever, em 1925, seu primeiro romance, *Caetés*. Após este, *São Bernardo* (1930) e *Angústia* (1936), são escritos e apresentados ao público, assim como, em 1938, sua célebre obra *Vidas Secas* é lançada (LEITE, 2022, p. 15).

Em 1944 é publicada pela Editora Leitura a primeira versão dos contos *O olho torto de Alexandre* e *A doença de Alexandre*, que integram a obra literária infantojuvenil *Histórias de Alexandre*, escrita por Graciliano Ramos entre os anos de 1938 e 1939. Com treze contos, a obra foca na narração de histórias da cultura popular e do folclore nordestino, especialmente alagoano.

“Os romances da década de 1930 em geral se concentram em dramatizações específicas das regiões onde se evidenciam as maiores dificuldades no Brasil da época” (Neto, 2018, p. 15). Ademais, a década de 1930, fez surgir na literatura brasileira um grupo denominado de Geração Regionalista de 30, formado, na sua maioria, por nordestinos que traziam os problemas sociais vividos pelos sertanejos, com uma linguagem simples e regional, em narrativas inovadoras (França, 2014, p. 10). E é neste contexto que o autor de *O olho torto de Alexandre* e *A doença de*

Alexandre utiliza o sertão nordestino como referência de lugar para narrar seus contos. Aliás, mais do que referência de lugar, como referência de hábitos, principalmente o da narrativa extraída do imaginário popular, do folclore, da cultura do Nordeste e da sua população, narrativa que será analisada no decurso desta pesquisa.

Antes de dar seguimento à apresentação de outros pontos que conduzirão esta análise, consideramos ser válido ressaltar que esse trabalho se relaciona e dá continuidade a um estudo iniciado no Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção de grau em Comunicação com Habilitação em Jornalismo (Faculdade de Comunicação da UFBA – 2015.1), em que, norteada pelas práticas de adaptação e tradução do romance *Dom Casmurro* (1899) para a minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e veiculada pela Rede Globo em 2008, foi discutida a relação estabelecida entre as linguagens das duas obras: literária e audiovisual, e as demais envolvidas nesse processo tradutivo, analisando quais os elementos, no que diz respeito à linguagem, presentes nas duas obras, que fizeram com que considerássemos a minissérie *Capitu* como uma tradução (CERQUEIRA, 2015).

Agora, partindo de uma compreensão de continuidade acadêmica, em que as características de uma tradução do literário para o audiovisual já foram discutidas em momento anterior, a esta discussão acrescentaremos o estudo da adaptação como uma das diferentes maneiras existentes para se traduzir uma obra, bem como a importância do roteiro para este processo de releitura, tendo como objetos de análise os contos *O Olho Torto de Alexandre* e *A Morte de Alexandre*, de Graciliano Ramos, adaptados para o telefilme *Alexandre e Outros heróis* [Rede Globo, 2013], dirigido também por Luiz Fernando Carvalho.

A escolha pelos contos de Graciliano Ramos, traduzidos (e adaptados) para Rede Globo, partiu, inicialmente, de um interesse pessoal em trabalhar com o autor, homenageado com a exibição desse telefilme pelos seus 60 anos de morte. Também, ainda no âmbito pessoal, há o interesse em estudar uma das obras de Graciliano Ramos pouco versada, mesmo este sendo um dos autores brasileiros mais conhecidos em diversos âmbitos sociais, e que já teve outras obras traduzidas para o audiovisual, como *Vidas Secas* (1963), *São Bernardo* (1972), *Insônia* (1982) e *Memórias do Cárcere* (1984).

Além disso, a escolha desta pesquisa e desta adaptação literária em específico, também é importante para estabelecer contribuições com as discussões teóricas que consideram a tradução intersemiótica como uma interpretação autônoma de signos, aberta a novas e infinitas interpretações e capacitada a renovar tradições culturais preexistentes; e que compreendem as traduções como reescritas e atos interpretativos e as adaptações literárias como ato criativo, em que o adaptador pode livremente decidir o que irá apresentar na obra final traduzida, isto é, no resultado do seu processo interpretativo.

Assim sendo, este trabalho propõe discutir a adaptação literária para o audiovisual como uma das maneiras de se traduzir e reler uma obra, em especial a partir do processo de tradução intersemiótica; bem como discutir como a história narrada nos contos *O Olho Torto de Alexandre* e *A Morte de Alexandre* foi traduzida para o telefilme *Alexandre e outros heróis*, e como a escrita do roteiro se configura como um dos processos pelos quais uma adaptação literária passa ao se constituir como uma nova obra.

Para instituir esta análise, direcionamos as teorias de modo a estabelecer no trabalho uma perspectiva argumentativa, analítica, reflexiva e crítica. No primeiro capítulo, por meio dos conceitos teóricos postulados por Roman Jakobson (1975), Julio Plaza (2003), C. S. Peirce (1974; 1977), André Lefévère (1975; 2007), Iuri Lótman (1996; 1998), Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006), argumentamos que o processo adaptativo consiste em uma das diferentes possibilidades existentes para se traduzir uma obra, considerando a tradução como releitura, reinterpretação e transcodificação criativa de uma obra preexistente.

Depois, no próximo capítulo, o funcionamento da linguagem e da narrativa televisual é debatido à luz das contribuições de Roland Barthes (2011), Walter Benjamin (1987; 2000) e Tzvetan Todorov (2011; 2013), bem como de Arlindo Machado (2000), Ana Maria Balogh (2002), Umberto Eco (1994) e Renata Pallottini (1998), tendo em vista que, tanto a linguagem quanto a narrativa televisual acontecem de modo diversificado, sem uma linha tênue de construção e com boa parte dos conteúdos divididos em blocos/séries, com duração variável e interrupções programadas, para atender públicos específicos, definidos e analisados previamente e posterior à sua divulgação.

Por fim, no último capítulo, analisamos os processos pelos quais uma adaptação literária passa para chegar à nova obra, com foco na importância do roteiro para uma destas etapas, a partir das contribuições de Syd Field (1979) e Doc Comparato (1993), para, em seguida, analisarmos como se deu o processo de recriação do personagem principal dos contos de Graciliano Ramos para o telefilme roteirizado por Luiz Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho, bem como da recriação da cena 'Alexandre passa mal' – (33min28s - 40min16s). É válido destacar que a análise do processo adaptativo não se deu a partir da obra como um todo, e sim a partir da escolha do recorte da cena supracitada, para um aprofundamento maior, mais preciso e assertivo nesta discussão.

Assim, dividida em três perspectivas teóricas, sendo a primeira argumentativa, a segunda reflexiva e analítica e a terceira também analítica e crítica, a discussão proposta por este trabalho parte do pressuposto de que a reescrita de um texto é possuidora de um alto caráter criativo e carrega consigo o resultado de um trabalho de reinterpretação de uma criação preexistente, com a consciência de que esta não pretende ser idêntica à obra que a originou, principalmente porque diversos fatores, dentre eles as interferências do tradutor e do meio para qual se está traduzindo estão envolvidos.

Os fundamentos de Roman Jakobson (1975) são norteadores na primeira perspectiva desta pesquisa, por justificarem a possibilidade da tradução entre linguagens, e não somente dentro dela mesma, desde que o autor indicou três maneiras possíveis de se traduzir um signo verbal: dentro da própria língua (intralingual), por meio de outra língua (interlingual) e através da interpretação do signo verbal por signos não verbais (intersemiótica). Isto é, seus fundamentos comprovam a existência da tradução da linguagem escrita (literária), por exemplo, para o mesmo formato, bem como para linguagens com configurações dessemelhantes, como da literária para a audiovisual.

Assim, a partir da teorização de Jakobson (1975), propomos a discussão do conceito de linguagem expandido para um campo além do signo verbal, observando que, para que a linguagem seja entendida, a princípio, a sua estrutura precisa ser compreendida e percebida como um sistema de elementos que se relacionam entre si. Para tal, é necessário apreender que há um processo estabelecido de recodificação de signos.

Na sequência, as discussões desta perspectiva são continuadas pelas contribuições de Júlio Plaza (2003) que, ao desenvolver a abordagem de Roman Jakobson (1975) acerca da tradução intersemiótica, expande a possibilidade da tradução do verbal por outros signos para a tradução entre os diferentes sistemas de signos além do verbal. Esta percepção assevera que qualquer linguagem e qualquer sistema de signos estão passíveis de ser traduzidos. Assim, salientamos que os esclarecimentos trazidos por Plaza (2003) se concretizam a partir das abordagens de C. S. Peirce (1974), em que a conceitualização de semiose garante que um signo é representado pelo resultado do processo mental e tradutório de outro signo interpretado.

Portanto, a teorização de Plaza (2003), corroborada pelas discussões já estabelecidas por Peirce (1974), considera que a todo o momento estamos voluntária ou involuntariamente traduzindo em nossas mentes, interpretando signos e estabelecendo transações criativas entre diferentes linguagens e entre sistemas de signos divergentes, transformando o original a partir de um movimento hermenêutico do tradutor.

Posteriormente nos embasamos nas discussões teóricas de André Lefévère (1975), que concebe a tradução como uma reescrita e ressalta a sua importância para garantia da sobrevivência de uma obra, tendo em vista que, quando traduzida, a obra de partida continua viva, embora tenha passado por um processo de interpretação tradutória. Desse modo, conforme afirma Lefévère (2007), a tarefa de quem se propõe a traduzir uma obra, além de interpretá-la, é possibilitar que sua reescrita mantenha a obra viva por tempo indeterminado, sendo esta passível de reescrituras subsequentes.

As discussões teóricas sugeridas pela Semiótica da Cultura estão também atinentes às discussões propostas por esta linha de pesquisa, e toma como ponto central a observação relativa a duas culturas distintas. A partir delas, constatamos que, no momento em que se dá a tradução do literário para o audiovisual devem ser considerados dois textos distintos, com referências culturais e sígnicas específicas, pois existe um processo vivo, capaz de renovar uma diversidade inimaginável de signos. Conforme aponta Iuri Lótman (1996), existe um habitat cultural denominado Semiosfera onde todos os sistemas convivem, interagem e geram um ciclo ininterrupto de experiências dialógicas e dinâmicas. Por isso, não há como nenhuma

linguagem existir isoladamente e nem como não ser possível que exista o processo tradutivo de uma linguagem literária para a audiovisual, já que há uma conexão contínua entre elas neste habitat cultural.

A partir destas contribuições teóricas validamos, então, fundamentando-nos em Hutcheon (2013) e Stam (2006), que adaptar uma obra envolve uma tradução de sistemas de signos em outros, configurando-se, assim, como uma das diversas possibilidades existentes da tradução. Conforme discorremos com base nas contribuições de Hutcheon (2013), ao adaptar uma obra é estabelecido um processo de recodificação de um conjunto de signos já existente para formação de um conjunto de signos posterior, passível de outras e incontáveis recodificações.

Na segunda perspectiva teórica, mas também analítica e reflexiva, discutimos como as narrativas se estabelecem, como estão presentes na vida das pessoas e como são feitas, amparadas, essencialmente, pela teorização de Barthes (2011), que considera que a narrativa está presente em todas as etapas da evolução da sociedade, e por Benjamin (1987), que descreve o papel do narrador neste processo comunicativo.

Ademais, Todorov (1939) traz contribuições fundamentais a esta pesquisa, ao explanar que a história e o discurso são os fatores formuladores das narrativas, elencando seus níveis e grupos. É a partir também do autor, que discutimos as estruturas de análises da narrativa, com elementos essenciais para que possamos compreender como funciona a estrutura interna e externa da narrativa televisiva.

E então, Machado (2000) nos guiará na análise da narrativa da televisão, tanto gratuita quanto paga, em especial com suas explicações acerca da programação, formatos e diferentes conteúdos que a constrói. Soma-se a este, Balogh (2002), que, com a apresentação de cinco critérios essenciais, justifica como um objeto constitui uma narrativa na televisão.

Após as definições propostas, considerando que a maior parte da narrativa da televisão é construída pela chamada ficção televisiva, Umberto Eco (1994) norteia-nos com suas reflexões acerca da realidade e do ficcional, apontando suas relações com a verdade e seus pontos de encontro. A partir disso, refletimos sobre os diversos gêneros ficcionais e sobre a classificação da narrativa produzida para a televisão, apresentada por Pallottini (1998), em programas unitários e não-unitários, onde são observados tempo, formato e distribuição dos conteúdos televisivos.

Por fim, realizamos ainda nesta segunda perspectiva da pesquisa, uma contextualização dos contos de Graciliano Ramos (2014) e do telefilme de Abreu e Carvalho (2013), a partir das suas unidades narrativas: infância de Alexandre, contação de causos folclóricos, a doença de Alexandre e o desfecho das obras. Antes, as conjunturas das obras são apresentadas, tendo em vista a importância de conhecer o contexto em que foram elaboradas e disponibilizadas para o público para, posteriormente, estabelecer uma análise entre as suas narrativas e os demais elementos que as compõe.

Na terceira perspectiva teórica e também analítica e crítica, compreendemos as definições do roteiro, início de tudo em um processo de adaptação do literário para o audiovisual, que, embora escrito, norteia a construção em imagens físicas e sons. Partimos da definição de Syd Field (2001, p. 02), que o roteiro é uma história escrita a ser contada através de imagens, com início, meio e fim, bem como de Comparato (2009, p. 35), onde a consciência lógica, da porção dramática e do que se quer dizer são fundamentais antes mesmo do roteiro ser escrito.

Tanto Field (2001) quanto Comparato (2009) continuam sendo fundamentais nas discussões da construção do roteiro para esta pesquisa, ao indicar que esta parte escrita da obra audiovisual deve conter, em sua composição “ação, personagens, cenas, sequências, Atos I, II e III, incidentes, episódios, eventos, músicas, locações, etc.” (FIELD, 2001, p. 02), ou, como sugere Comparato (2009), seis etapas fundamentais: a ideia, o conflito, os personagens, a ação dramática, o tempo dramático ou a função dramática e as unidades dramáticas/cenas.

À luz das contribuições trazidas pelos autores percebemos então o quão complexo é escrever um roteiro para conduzir uma obra, assim como o quão original e criativo é este processo tradutivo de reescritura, não podendo ser desconsiderado como ponto de partida de uma análise que reputa a adaptação como uma das diferentes maneiras existentes para se traduzir uma obra e o roteiro como essencial para este processo de releitura.

No decurso desta pesquisa foi necessária uma releitura mais aprofundada dos objetos de estudo em questão: os contos *O Olho Torto de Alexandre* e *A Morte de Alexandre* e o telefilme *Alexandre e Outros heróis*, especialmente da cena Alexandre passa mal, para aprofundarmos os estudos da adaptação com uma

tradução intersemiótica, considerando-a como reescrita, releitura e reinterpretação. Por fim, analisamos o processo tradutivo de uma linguagem para a outra e os caminhos percorridos para sua concepção.

2. ADAPTAÇÃO COMO TRADUÇÃO: NOVOS SIGNOS, NOVAS LEITURAS

A literatura, uma das formas mais antigas e tradicionais de narrar, consolidou-se também como uma das principais fontes de adaptações para obras audiovisuais. Diniz (2005), ao ratificar essa afirmativa, explica que “desde o início do aparecimento do cinema, verificou-se que a nova arte tinha a capacidade de narrar, com seus próprios recursos, uma história anteriormente contada em romances ou livros” (DINIZ, 2005, p. 13)¹.

Conforme corrobora Pereira,

Nos primórdios do cinema, D.W.Griffth (1875-1948), o pai da técnica cinematográfica não hesitou em reconhecer que seu trabalho tinha influências de Charles Dickens (1812-1870), o mais popular dos romancistas da era vitoriana, e que apreciava muito seus modelos narrativos, suas técnicas, sua concepção de ritmo e de suspense, articulando duas ações simultâneas e paralelas (PEREIRA, 2009, p. 46).

Este capítulo objetiva esclarecer de que forma as adaptações literárias se configuram como uma das maneiras de se traduzir uma obra, em especial através da tradução intersemiótica, considerando, principalmente, as abordagens teóricas apresentadas por Roman Jakobson (1975), Charles Peirce (1974; 1977), Julio Plaza (2003), André Lefévère (1975; 1992) e discussões estabelecidas pela Semiótica da Cultura.

De acordo com estatísticas da década de 1990, como esclarece Hutcheon (2013), 85% dos vencedores da categoria de melhor filme no Oscar já eram adaptações de livros. Além disso, na mesma década, das minisséries e filmes feitos para a televisão que venceram o Emmy Awards, 95% e 70%, respectivamente, foram adaptados de produções literárias.

Dentre estudiosos que investigam a relação da produção impressa com a televisão, Reimão (2004) contribui com dados que comprovam que um número expressivo das adaptações audiovisuais tem como uma das principais fontes a

¹Segundo Sant’Ana (2014), existe controvérsias sobre qual a primeira obra literária adaptada para o cinema. Alguns dizem ser Sherlock Holmes Perplexo (*Sherlock Holmes Baffled*) de Sir Arthur Conan Doyle, feito nos EUA em 1900, mas registrado somente em 1903, enquanto outros afirmam ser Alice no País das Maravilhas (*Alice in Wonderland*) de Lewis Carroll, adaptado pela primeira vez no Reino Unido, em 1903. Disponível em <<http://lounge.obviousmag.org/biblioteca/2014/03/qual-o-primeiro-livro-adaptado-ao-cinema.html>>. Acesso em 09 Jan. 2022.

literatura, afirmando que “entre 1951 e 1963, enfocando as telenovelas não-diárias veiculadas em São Paulo, têm-se 164 produções, sendo que cerca de 95 delas eram adaptações literárias e, destas, dezesseis eram adaptações de romances de autores brasileiros” (REIMÃO, 2004, p.18).

Em complemento, como explica Guimarães acerca dos textos literários como inspiração para obras adaptadas para a televisão,

Desde a instalação da televisão no Brasil, os programas de maior prestígio e/ou audiência das diversas emissoras regularmente realizam adaptações de textos literários. Nos anos 50, os teleteatros consistiam basicamente na transposição para o vídeo de obras da literatura internacional. A mesma fórmula logo em seguida foi aplicada às telenovelas, que ganharam crescente popularidade até se tornarem, nos anos 60, fenômenos de audiência. Na década de 70, criou-se um horário para a exibição de telenovelas baseadas em textos literários, desta vez exclusivamente brasileiros. A partir dos anos 80, as adaptações de obras brasileiras deslocaram-se para as minisséries (GUIMARÃES, 1996, p. 192).

Assim, adaptar obras literárias já é uma prática intrínseca à sociedade e qualquer obra está suscetível a gerar um número infinito de adaptações. A partir disso, uma vasta quantidade de pessoas passa a conhecer determinadas obras literárias por ter tido contato primeiro com sua adaptação, principalmente pelo enorme poder de alcance dos meios de comunicação de massa, e somente após este contato pode [ou não] interessar-se por ler o livro no qual a obra audiovisual tomou como ponto de partida, afinal “entre o cinema e a literatura, mais do que uma competição, tem havido trocas criativas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 259).

No processo de adaptar uma obra do literário para o audiovisual é fundamental considerar que a adaptação consiste em uma criação e nela uma reescritura é concebida tomando como ponto de partida a interpretação de um conjunto de signos já estabelecidos, onde o adaptador detém de total liberdade para decidir quais elementos irão compor a obra de chegada, isto é, o resultado do seu processo interpretativo.

No sentido metafórico, Genette (2010) define as obras adaptadas de uma obra anterior como “palimpsesto”. Sendo palimpsesto um “manuscrito em pergaminho que, após ser raspado e polido, era novamente aproveitado para a

escrita de outros textos” (DICIO, 2021), é possível observar que as adaptações literárias, enquanto reescrituras interpretativas do conjunto de signos da obra original, são independentes e podem apresentar elementos de adição, substituição e até mesmo subtração em relação à obra que lhes serviu de ponto de partida no percurso de constituição da nova obra.

Hutcheon (2013) afirma, inclusive, que, por não ser uma obra secundária e muito menos derivativa, a adaptação é a “sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Ou seja, através da metáfora do palimpsesto, a adaptação, em cima de algo que já não existe mais (o texto rasurado/o texto de partida), deixa perceber algum rastro muito tênue do texto apagado. Isso só reforça a autonomia da adaptação como nova obra.

Portanto, “uma adaptação deve ser vista como um roteiro original. Ela apenas começa no romance, livro, peça, artigo ou canção. Essas são as fontes, o ponto de partida. Nada mais” (FIELD, 2001, p. 175), afinal, todo filme, mesmo aqueles que não são declaradamente adaptados, isto é, os ditos “originais”, é a adaptação de um roteiro, que é precedido por uma leitura e uma escrita, passando por todo um processo criativo e hermenêutico até constituir-se numa obra audiovisual.

2.1 Os processos de tradução intersemiótica e de reescritura

Desde que Roman Jakobson (1975) indicou a existência de três maneiras de se interpretar um signo verbal, a tradução intersemiótica se consolidou, definitivamente, enquanto modo de diálogo e transposição de conjunto(s) de signos. Segundo Jakobson (2010, p. 81, grifo do autor), os signos podem ser interpretados 1) pela *tradução intralingual ou reformulação (rewording)*, em que os signos verbais são interpretados por outros da mesma língua; 2) pela *tradução interlingual* ou propriamente dita, em que os signos verbais são interpretados por meio de outra língua; 3) E pela *tradução intersemiótica ou transmutação*, que consiste na interpretação do signo verbal através de sistemas de signos não verbais.

Considerando que, “para Jakobson é o contexto linguístico que nos oferece o necessário para a interpretação dos sentidos, sendo esse um fator semiótico também significativo” (AMORIM, 2013, p. 16), a tradução deve ser entendida, a

partir disso, como uma interpretação de signos, aberta à troca de uns por outros onde são encontradas equivalências contextuais coerentes, mesmo que não necessariamente literais. Ou seja, “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo “no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo” (JAKOBSON, 2010, p. 80). Sendo assim, o processo tradutivo envolve a interpretação de sentidos, de aspectos envolvidos e de contextos.

Jakobson (1975) também sugere a expansão do conceito de linguagem para um campo além da linguagem humana, ou seja, além do signo verbal, visto que a tradução não se limita a traduzir apenas de e entre línguas humanas. O linguista defende, portanto, que para se compreender uma linguagem verbal, deve-se, primeiramente, compreender a sua estrutura. Logo, é imprescindível percebê-la como um sistema de elementos relacionados entre si. Isto é, a partir da teorização de Jakobson, é possível traduzir qualquer coisa, para qualquer língua e para qualquer sistema de signos.

Compreende-se, desse modo, que o ato de traduzir uma obra literária para uma obra audiovisual envolve um movimento de interpretação de signos em outros que não consiste em um simples transporte de um sistema para outro, pois toda tradução não se limita aos significados do sistema de partida, e sim em um exercício de transfiguração do texto, de recodificação da mensagem que é proposta em determinada comunicação visando o sistema de chegada.

Dessa forma, Jakobson (1975) é quem primeiro considera a tradução como uma recodificação de signos. Assim, a obra literária traduzida para a obra audiovisual passará por este processo de recodificação da mensagem, onde os signos da primeira serão codificados e adaptados pela segunda, em um movimento em que os contextos em que ambas estão estabelecidas são levados em consideração.

Júlio Plaza (2003) desenvolve a abordagem da tradução intersemiótica apresentada por Roman Jakobson e se soma às discussões aqui propostas por também considerar a possibilidade da tradução do verbal para outros sistemas de signos. Contudo, Plaza ainda acrescenta a existência do inverso: a tradução de outros sistemas de signos para expressões verbais, abrindo a possibilidade de uma

intensa relação dialógica entre os diferentes sistemas de signos, tendo em vista que “a noção de evolução, progresso ou regresso não existe, colocando em seu lugar a noção de movimento e pensamento analógicos, isto é, de transformação”² (PLAZA, 2003, p. 01).

Dessa maneira, em Plaza (2003), o ato de traduzir, extrapolando o limite exclusivamente linguístico, pode se desenvolver a partir de outros sistemas de signos, o que se concretizará a partir de uma relação entre as discussões acerca da tradução intersemiótica com a abordagem consolidada pela Semiótica Peirceana.

Todo processo de tradução está capacitado a se enquadrar no que C. S. Peirce (1974) denomina de semiose, onde “o significado de um signo é outro signo que, na semiose, corresponde ao processo tradutório que ocorre na mente do intérprete tão logo receba um signo” (SANTAELLA, 2020, p. 24).

Peirce considera que,

Um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim – é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O “representado” é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. (PEIRCE, 1974, p. 99)

Esta cadeia semiótica consiste, portanto, em um processo sucessivo, ininterrupto e contínuo, já que novas séries infinitas de representações estão sempre em surgimento. Deste modo, todo ato de tradução é fruto de novas interpretações e representações.

A partir dessa conceitualização de semiose, Plaza (2003) expende a tradução intersemiótica como pensamento em signos, considerando que qualquer

²Além da possibilidade das adaptações ocorrerem a partir de romances para obras audiovisuais, o inverso também ocorre, bem como ambos podem ser produzidos em conjunto. É o caso, por exemplo, do anime *Kimi No Na Wa (Your Name)*, realizado e escrito por Makoto Shinkai, lançado no Japão em 2016 e em 2018 no Brasil. Sucesso de bilheteria no Japão e no mundo, em paralelo à produção do filme, Makoto escreveu a romantização do roteiro e, um mês antes da estreia do filme, lançou o mangá homônimo. É possível dizer, inclusive, que o livro e o filme foram feitos juntos e um foi se adaptando do outro. Disponível em <<https://www.laoliphant.com.br/resenhas/resenha-your-name-makoto-shinkai>>. Acesso em 10 nov. 2021.

pensamento consiste necessariamente em um processo tradutivo, já que “todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante” (PLAZA, 2003, p. 18). Ou seja, a todo momento estamos traduzindo.

Ademais, Peirce (1977) indica que o signo possui uma natureza triádica e pode ser percebido a partir da sua divisão em ícones, índices e símbolos. A primeira refere-se a uma qualidade e a uma simples possibilidade; a segunda diz respeito ao caráter representativo em segundo nível, onde haverá referência a algo que se indica; enquanto os símbolos se configurarão em todos os signos convencionados por regularidade de um futuro indefinido ou por uma lei.

Como esclarece Peirce,

O ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa: simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não mantém conexão com elas. O índice está fisicamente conectado com seu objeto: formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O símbolo está conectado a seu objeto por força de ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria (PEIRCE, 1977, p. 73).

A partir desta natureza triádica do signo, Plaza (2003) institui três matrizes fundamentais de tradução: a Icônica (transcrição)³, a Indicial (transposição) e a Simbólica (transcodificação), onde

- A Tradução Icônica tende a aumentar a taxa de informação estética. Nesse sentido, a tradução como ícone produz significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original. É uma transcrição;
- Na Tradução Indicial há um contato entre original e tradução. O objeto imediato é apropriado e transladado para um outro meio. É uma transposição;
- Na Tradução Simbólica não há relação entre o original e a tradução. Aqui acontece uma transcodificação (ALVES, 2011, p. 04).

³Termo cunhado por Haroldo de Campos (2006) ao considerar a tradução como transcrição, compreendendo-a como a capacidade do criador de reescrever a informação estética do texto de partida no texto de chegada.

Por isso, a tradução icônica (transcrição) está apta a produzir significados a partir de uma relação de qualidade e aparência, sem necessitar de uma conexão com o original traduzido. Enquanto isso, a tradução indicial (transposição) vai precisar do signo que a antecede para estabelecer com ele uma relação de experiência e uma “associação por contiguidade” (PEIRCE, 1977, p. 76). Já a tradução simbólica (transcodificação) funcionará a partir do convencionalizado e do que já se está instituído como regra, dando surgimento a outros signos que também já funcionam como lei.

Na tradução icônica, desse modo, serão conservadas as qualidades, características e estética do signo de origem, sem necessária menção, conexão ou referência a ele no signo traduzido, que aparecerá equivalente ou similar ao primeiro, mas com estrutura independente. Na tradução indicial será imprescindível a conexão entre o signo de partida e o de chegada, onde a correspondência entre ambos estará claramente em evidência e a relação de continuidade entre o original e a tradução será indispensável. Por fim, na tradução simbólica há um distanciamento entre o original e o traduzido, constituindo-se, ambos, como dois signos convencionalizados e interdependentes, sem relação evidente entre a tradução e o original, conectados apenas pela força da ideia.

Partindo ainda da lógica da Semiótica Peirceana, a tradução em Plaza é compreendida também a partir da sua capacidade de reatualizar o passado, fundamentando-se especialmente em ‘A tarefa do tradutor’ de Walter Benjamin (1923), que aborda uma retextualização sobre o passado, pois a tradução é carregada de historicidade e temporalidade, e “cria um original sobre o passado, realizando uma ponte entre pretérito-presente-futuro” (AMORIM, 2013, p. 18).

Isto é, a tradução corresponde a uma transação criativa entre as diferentes linguagens ou entre os diferentes sistemas de signos (PLAZA, 2003), onde uma obra quando traduzida “não envelhece” – mesmo que a temporalidade da tradução esteja atinente à conjuntura vigente –, pois a nova obra original sempre vai carregar consigo a sua historicidade e a da obra passada.

O tradutor, portanto, em seu processo criativo de interpretação, se depara com um ocorrido, que por natureza já é considerado passado, o reatualiza e o

recontextualiza no presente, apresentando-o como um novo reconfigurado e transformado, e projetando-o para determinar o seu leitor, pois,

Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre o *passado como ícone*, como possibilidade, como original a ser traduzido, o *presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o *futuro como símbolo*, quer dizer a criação à procura de um leitor (PLAZA, 2003, p. 08, grifos do autor).

A tradução, desse modo, está capacitada a transformar o que lhe é original a partir de um movimento hermenêutico “onde o tradutor escolhe e é escolhido” (PLAZA, 2003, p. 33). Contudo, é preciso ter em vista que tudo pode e é traduzido, mas o tradutor é quem tem “afinidade eletiva” (PLAZA, 2003, p. 34) para definir o que integrará o seu processo de reconfiguração do ponto de partida. Desse modo, a tradução de uma obra literária para um telefilme, uma minissérie ou um filme, são somente algumas dentre as traduções que podem existir. Aliás, uma mesma obra literária pode ser ponto de partida para diversas obras audiovisuais, por exemplo, em diferentes conjunturas⁴.

⁴ O romance *Gabriela, cravo e canela* (1958) de Jorge Amado, por exemplo, foi adaptado para telenovelas brasileiras por três vezes (e ainda para o cinema em 1982): a primeira em 1961, produzida pela extinta TV Tupi, com título homônimo (REIMÃO, 2004); a segunda em 1975, sob o título de *Gabriela*; e a terceira em 2012, também sob o título de *Gabriela* (MEMÓRIA GLOBO, 2022). A versão adaptada em 1975 ainda foi rerepresentada pela emissora mais quatro vezes: em 1979; em 1980 numa versão compacta de noventa minutos para o Festival 15 anos da Globo; em 1982, agora compactada em doze capítulos; e de outubro de 1988 a fevereiro de 1989, na programação do *Vale a Pena Ver de Novo* (NASCIMENTO, 2007).

Dentre as diferenças, principalmente referentes às épocas em que foram veiculadas, além de terem sido escritas e dirigidas por autores distintos, uma das mais marcantes é a personagem Gabriela. Mesmo sendo descrita por Jorge Amado durante toda a obra como “mulata Gabriela”, ela foi interpretada na primeira adaptação por uma mulher branca de cabelos negros, longos e lisos (a atriz Janete Vullu), em decorrência da sociedade ainda não identificar, em especial na teledramaturgia, a mulher baiana com o tipo híbrido, e ainda repercutir, declaradamente, os padrões brancos europeus (NASCIMENTO, 2007).

Em 1975, interpretada por Sonia Braga, a personagem já se assemelha à mulher brasileira e baiana, e, como afirma Nascimento (2007, p. 5), “a adaptação de 1975 talvez tenha sido a convergência de duas personagens tão cheias de vida, satisfazendo a pretensão do autor em fazer de sua personagem a imagem do Brasil híbrido”. A Gabriela interpretada por Sônia Braga, além disso, conquista o público e se torna um grande sucesso nacional.

E, na terceira adaptação, em que a personagem é interpretada pela atriz Juliana Paes, características como a cabeleira ondulada e volumosa, os olhos amendoados, a sensualidade e a pele negra também se assemelham à mulher baiana com o tipo híbrido. Contudo, destoando da personagem principal do livro, assim como da aclamada personagem interpretada em 1975 por Sônia Braga aos 25 anos, a Gabriela da televisão interpretada por Juliana Paes aos 32 anos é mais madura, fato que há época recebeu diversas críticas desfavoráveis.

A tradução intersemiótica em Plaza (2003) é vista, por isso, em seu caráter de inteligir que todo signo está habitado de outros signos passíveis de traduções posteriores e anteriores. Este processo não é uma simples transferência de elementos de um signo para outro, pois “na passagem do signo original para o signo tradutor, passamos de uma ordem para outra ordem” (PLAZA, 2003, p. 72), o que implica, continuamente, interpretações e reinterpretações.

Além de Plaza, André Lefévère (1992), que embora não desenvolva sua teoria a partir da categorização apontada por Roman Jakobson – mesmo que em ambas sejam notados pontos análogos –, considera a tradução como uma das formas de reescrever algo, afirmando, inclusive, que “reescritores sempre estiveram presentes entre nós” (LEFEVERE, 2007, p. 15). Para o autor, a literatura também é um sistema aberto, onde “este e os outros sistemas pertencendo ao sistema social são abertos uns aos outros: eles se influenciam mutuamente” (LEFEVERE, 2007, p. 33).

Lefévère já havia observado que,

A tarefa do tradutor é, justamente, transmitir o texto-fonte, a interpretação original do autor de determinado tema expresso em um número de variações, acessível a leitores não familiarizados com essas variações, substituindo a variação do autor original por seus equivalentes em língua, tempo, local e tradição diferentes. Uma ênfase especial deve ser dada ao fato de que o tradutor tem de substituir todas as variações contidas no texto-fonte por seus equivalentes (LEFÉVÈRE, 1975, p. 99).

Como concorda e complementa Nunes,

Os reescritores interpretam os textos e introduzem novas poéticas que possibilitam inovações. A tradução se insere, deste modo, nos processos que permeiam a escrita, como uma ação que é sempre interpretativa e transformadora, no sentido de que realimenta os textos através de relações baseadas nos contextos histórico, político e cultural, dos quais passam a fazer parte quando traduzidos para outras línguas, linguagens, épocas ou sistemas (NUNES, 2014, p. 276).

Logo, quando uma minissérie ou um telefilme traduz uma obra literária, ele “dá vida” a outro texto capaz também de gerar leituras posteriores. Como afirma Diniz (2005, p. 17), “as adaptações fílmicas estariam situadas num redemoinho de

referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação”.

Ainda, Lefévère (2007) aponta a importância das reescrituras para garantir a sobrevivência de uma obra, sinalizando, inclusive, que “o valor ‘intrínseco’ de uma obra literária não é de forma alguma suficiente para garantir a sua sobrevivência. Essa sobrevivência é garantida, ao menos na mesma medida, pelas reescrituras” (LEFEVERE, 2007, p. 183).

Ou seja, as reescrituras podem dar projeção às obras e, como compreende-se com Benjamin (1923), a adaptação é uma prática capaz de garantir a sobrevivência e a sobrevivência de um texto, que perdurará por tempo indeterminado. Ocorre desta maneira, que uma obra literária pouco conhecida ou de pouco sucesso, após ser traduzida e reescrita para uma obra audiovisual, pode passar a fazer parte do cotidiano de um público incomensuravelmente diverso.

Diante dessas discussões, considerar a tradução como “uma reescritura de um texto original” (LEFEVERE, 2007, p. 11) e a tradução intersemiótica como “interpretação dos signos verbais através de outros sistemas de signos não verbais” (CARDOSO, 2011, p. 5) é importante para conceber a tradução como um ato interpretativo autônomo, onde cada texto é distinto, com referências culturais e sígnicas específicas, afinal “todo signo está habitado de outros signos” (PLAZA, 2003, p. 72), e quando em contato, cada um com suas especificidades, constitui um processo capacitado a renovar tradições culturais preexistentes.

2.2 A vitalidade e o diálogo entre os textos

A partir do exame dos mecanismos semióticos e da mediação que incide entre fenômenos diversificados, bem como das relações entre os sistemas de signos, a Semiótica da Cultura fundamenta uma hipótese de trabalho para orientar o funcionamento da cultura, tendo em vista que “a vida na cultura só pode estar vinculada à sobrevivência da diversidade dos signos” (MACHADO, 2007, p. 17).

A fim de indicar o local habitado por esta diversidade de signos no universo cultural, o semioticista Iuri Lótman (1996) formulou o conceito de Semiosfera, segundo qual tal ambiente está capacitado a garantir a interação entre os diferentes

e diversos sistemas de cultura, onde cada sistema só funcionará por estar imerso “em um *continuum semiótico*, completamente ocupado por formações semióticas de vários tipos e encontradas em vários níveis de organização” (LÓTMAN, 1996, p. 11, grifos do autor). Isto significa dizer que neste habitat, “cada cultura opera dialogicamente frente às demais, contaminando essas e aquelas e permitindo-se contaminar por outras, muitas outras, elaborando atualizações inusitadas” (RAMOS *et al.*, 2007, p. 35).

A proposta apresentada por Lótmán (1996) intenta compreender a dinâmica que circunda os encontros culturais, afinal “nesse espaço é possível a realização de processos de comunicação e a produção de novas informações” (LÓTMAN, 1996, p. 11), objetivando, principalmente, justificar como duas ou mais culturas são capazes de se encontrar, dialogar, interagir e criar experiências posteriores que infinitamente alimentarão este processo.

Assim, os estudos sobre Semiosfera descartam a ideia alimentada por muitos estudiosos de que “o encontro entre diferentes culturas ou sistemas são os principais responsáveis pelos choques culturais” (MACHADO, 2007, p. 17), pois os estudos da Semiosfera apostam na convivência das diversidades culturais.

Dessa forma, é possível considerar que diferentes culturas podem se encontrar dentro deste habitat cultural e gerar novas culturas que, sucessivamente, poderão dialogar com outras e propor novos surgimentos, afinal “os encontros culturais são dialógicos e geradores da renovação dos sistemas de signos” (MACHADO, 2007, p. 16).

Além disso, tendo em vista esta dinamicidade e este dialogismo cultural, é possível conceber que, justificada pelo conceito de Semiosfera, existe uma abertura dada pela cultura para criação de diversos sistemas de signos, que, a partir dos mecanismos de seleção e combinação de signos e códigos determinados, também pode originar outros sistemas que tomam como ponto de partida um signo anterior. Portanto, quando se estabelece um processo de tradução intersemiótica, este deve ser compreendido como um encontro entre diferentes culturas, de onde nascem códigos culturais que funcionam como um programa para posteriores desenvolvimentos.

Como esclarece Hutcheon,

As histórias são, de fato, contadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem (HUTCHEON, 2013, p. 59).

Ciente deste intenso diálogo cultural, a Semiótica da Cultura inclui em suas discussões a noção de texto e, ao invés de reduzi-lo a um enunciado unitário e indivisível, o considera como um mecanismo dinâmico na cultura, onde há interação com diversos outros textos, afinal “um texto dialoga com muitos outros textos, com muitas outras linguagens, criando uma teia” (CARDOSO, 2011, p. 02). Por isso, Lótman (1996, p. 56) concebe o texto como “um complexo dispositivo que armazena variados códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas e de gerar novas mensagens”.

Para que seja gerado algum sentido ou significado, o texto deve estar, segundo Lótman (1996), inserido na Semiosfera. Para tal, deve ser mantido um contato com outro texto que já esteja imerso neste habitat de sistemas de signos e culturas, pois “poderíamos dizer que o contato com outra cultura desempenha o papel de um "mecanismo inicial" que põe em movimento os processos gerativos” (LÓTMAN, 1996, p. 62).

Por isso, “sendo constituído por inúmeros subtextos e em permanente diálogo com vários outros” (RAMOS *et al.*, 2007, p. 31), o texto não deve ser considerado como acontecimento finito, e sim como mecanismo cultural heterogêneo e dinâmico, com fim indefinido. Assim, “o gerador textual operante mínimo não é um texto isolado, mas um texto em um contexto, um texto em interação com outros textos e com o meio semiótico” (LÓTMAN, 1996, p. 62).

Ademais, segundo Lótman (1998), um texto pode possuir três funções, sendo estas: comunicativa, geradora de sentidos e mnemônica. Como analisa Ramos (*et al.*, 2007), a primeira destas funções considera o texto como processo de realização da língua natural, em seu caráter de transmitir uma mensagem de um emissor para um receptor. Aqui, qualquer interferência se configurará como um ruído. A segunda considera o texto em seu caráter não homogêneo, onde coexiste a manifestação de

várias linguagens. Aqui, qualquer interferência se configurará como uma possibilidade de renovação, gestando, assim, novos sentidos. Ambas reduzem o real potencial de um texto.

Por fim, a função mnemônica estará ligada à memória da cultura. “Lótman afirma que poderíamos comparar o texto a uma semente, capaz de conservar e reproduzir a lembrança de estruturas anteriores e, ao mesmo tempo, produzir algo novo” (RAMOS *et al.*, 2007, p. 32). Esta função mais abrangente, inclusive, é a que mais dialoga com as obras traduzidas da literatura para o audiovisual, tendo em vista que, mesmo mantendo personagens, conflito e ações principais da obra de partida, isto é, a lembrança das estruturas anteriores, a obra audiovisual estará capacitada a reproduzir, sem deixar, de modo algum, de constituir-se como uma nova obra independente.

Por isso, tendo em vista que nenhum texto ou nenhuma cultura pode existir isoladamente e sem estabelecer diálogos, pois um signo, um texto, um organismo sempre reclama um outro signo, outro texto ou outro organismo para existir e viver, “a relação entre literatura e cinema deve ser vista como uma rede na qual os textos se comunicam entre si e ainda com os outros” (CARDOSO, 2011, p. 06).

Ademais, na relação entre literatura e cinema, bem como em toda outra que envolva dois ou mais sistemas, o texto trabalhará em conexão com outro texto – mesmo que não declaradamente –, interagindo de maneiras infinitas e diferentes, heterogêneas diante do primeiro texto, traduzindo-o e concebendo um novo texto vivo, capaz de dar seguimento a este mesmo ciclo semiótico.

2.3 A adaptação literária como ato criativo da tradução intersemiótica

Se todos os sistemas são oriundos de uma linguagem primária, o processo de recriação, dessa maneira, se encaixa nessa conceitualização, já que o telefilme se originou dos contos, que, como em um ciclo contínuo, foi gerado de uma linguagem primária e que pode originar uma obra posterior.

Então, é essencial levar em consideração que o processo adaptativo da literatura para o audiovisual é uma operação que envolve uma tradução de signos, onde uma nova leitura é feita para que outros signos sejam gerados e

apresentados. Assim, deve-se ter em vista que a adaptação literária faz parte de um processo macro, o da tradução, onde todo e qualquer signo existente pode ser concebido, a partir de uma leitura interpretativa, em outro signo.

Ou seja, dentre as diversas maneiras existentes para se estabelecer uma tradução entre signos, a adaptação literária é uma delas, afinal “as adaptações são traduções num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num conjunto de convenções e signos” (HUTCHEON, 2013, p. 40).

Além disso, dentro deste macro denominado tradução, podem existir diversas maneiras para se traduzir uma obra, tendo como ponto de partida livros, revistas, contos, obras audiovisuais, peças teatrais, músicas, pinturas, fotografias e etc. Todo conjunto de signos pode ser traduzido, bem como adaptado, e todo adaptador, num movimento hermenêutico, escolhe em sua leitura o que será traduzido.

Sendo assim, podendo se estabelecer de variadas formas, a adaptação, fazendo parte deste macro, tem total liberdade para recriar o conjunto de signos já estabelecidos, visando à elaboração de uma nova obra original.

É por isso que a adaptação literária deve ser compreendida em seu caráter criativo de construção, de nova leitura e de interpretação. E, uma adaptação, tendo ela como ponto de partida a literatura ou qualquer outra obra, não se fecha para que outras releituras e reescrituras surjam, com novos elementos, contextos, formas, enfim, como uma obra original, completamente autônoma e capaz também de gerar, a partir dela, outros resultados, tendo apenas o ponto de origem definido, mas sendo um processo com fim indefinido.

Corroborando com isto, Oliveira afirma que,

Cada adaptação impregna e revela os traços de uma atividade de tradução que, se por um lado guardará sempre algum vínculo formal ou temático com a obra que lhe deu origem – mesmo quando lhe subverte o sentido –, por outro corresponderá a uma construção regida por princípios muito próprios, que devem conferir-lhe autonomia em relação ao texto-base e sustentá-la enquanto obra fílmica (OLIVEIRA, 2004, p. 46).

Uma adaptação literária é, portanto, uma nova obra, leitura, texto e um novo conjunto de signos. Não existem ganhos para o audiovisual e, por conseguinte, perdas para a literatura quando estas obras entram em diálogo, pois ambas constituem-se como campos distintos de produção sócio-cultural e todo texto literário pode gerar infinitas leituras para adaptação, numa relação de simbiose ilimitada, afinal “as histórias tanto se adaptam quanto são adaptadas” (HUTCHEON, 2013, p. 58).

Portanto, esperar que as adaptações de obras audiovisuais incorporem integralmente os elementos narrativos das obras literárias que lhe foram pontos de partida, além de ser uma expectativa contraditória, afinal desconsidera o vínculo interpretativo criado entre o novo autor e a nova obra, é também atribuir à literatura uma superioridade axiomática e à adaptação um status de subalternidade, já superados, inclusive, pelos estudiosos da tradução no rompimento da tensão antes alimentada pelos históricos conceitos de altas artes e cultura de massa.

Ao ratificar estas considerações, Stam reflete que,

O senso intuitivo da inferioridade da adaptação deriva, eu especularia, de uma constelação de preconceitos primordiais. Em outros textos eu resumi esses preconceitos nos seguintes termos: 1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2006, p. 20).

É preciso não perder de vista então que cada adaptação é uma dentre tantas leituras possíveis de uma obra que lhe deu origem, com a qual, inevitavelmente, será guardado um vínculo, mesmo que sejam feitas alterações no conteúdo e na estrutura narrativa, afinal a toda tradução e, por conseguinte, a toda adaptação, deve ser conferida autonomia interpretativa.

3. A HISTÓRIA NARRADA NA LITERATURA TRADUZIDA PARA O AUDIOVISUAL

O ato de narrar histórias, fatos e acontecimentos acompanha o ser humano em tudo, em todas as civilizações, desde a sua origem e de seu registro na terra, tanto para explicar-se quanto para entender o que estava ao seu redor, bem como para manter vivo entre os descendentes as histórias que julgava importantes para a existência da sua comunidade.

São narrativas, por exemplo, as pinturas rupestres realizadas em pedras nos tempos da caverna, os mitos gregos contados para explicar fatos e fenômenos da natureza e as lendas contadas de geração a geração, pois “a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades” (BARTHES, 2011, p. 19).

Antes de existir a escrita, as narrativas eram feitas por quem detinha o mais alto cargo de representatividade na comunidade. Depois, quando a escrita ainda era mantida sob domínio de poucos, círculos de leitura eram formados para manter vivo o ato de narrar histórias. Conforme explana Rodrigues (2007, p. 25), “nossos primeiros contadores contavam as narrativas coletivas, eram os representantes e transmissores da memória cultural, lembravam a seus ouvintes os saberes, histórias orais que tinham um propósito utilitário metaforizado nas narrativas míticas”.

Este era então o hábito da contação de histórias. E, como afirma Azevedo (2014, p. 32), “como durante séculos e séculos, a parcela alfabetizada de todos os povos era ínfima, a comunicação oral era um instrumento de difusão literária, tanto a erudita quanto a popular”.

Desse modo, como esclarece Cardoso, o ato de narrar também

É uma das nossas muitas formas de (auto) reconhecimento, sociabilidade, referencialidade e comunhão entre os nossos semelhantes. Mais do que a mera necessidade imediata de comunicação, as histórias que contamos se exteriorizam, assumindo, por vezes, formas especulares, como possibilidades de representação da realidade (CARDOSO, 2011, p. 01).

Na atualidade, inúmeras narrações também nos acompanham a todo instante, seja em nossos diálogos cotidianos, ou em novelas, filmes, jornais e desenhos que também fazem parte do dia a dia da humanidade, e se expressam oralmente ou através da escrita, ou em prosa ou verso, além de apresentar-se usando imagens ou não. Assim, a literatura e o audiovisual, por exemplo, são apenas duas dentre tantas maneiras de narrar.

Estando a narrativa em tudo, em todas as civilizações e em todas as conjunturas, de modo amplo e diverso, Benjamin (1987, p. 201) descreve a figura do narrador como aquele que “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”.

O estudo e o desenvolvimento de teorias, a fim de descrever e classificar a infinidade de narrativas e suas estruturas é feito desde a origem da prática de contar histórias, percebida, por exemplo, dentre outros estudiosos de diferentes contextos sociais e culturais, por Aristóteles (335 a.C.), e acompanha a evolução da sociedade.

Mais tarde, no século XX, o problema da narrativa é então retomado por diversos pesquisadores estruturalistas, dentre eles Tzvetan Todorov (1939), que, fundamentando-se em algumas discussões do formalismo russo, traz como destaque dois planos fundamentais para a formulação da narrativa: a história e o discurso, sendo que, de acordo com os estudos de Ferreira e Santos (2010),

Nos domínios do plano da história, encontramos os personagens, suas modulações, caracterizações e composições; o espaço e os seus diversos modos; e a ação e as suas variedades de composição. Já no domínio do plano do discurso, temos o tempo, com a ordenação e a velocidade da narrativa; e a perspectiva da narrativa que condiciona a imagem que a história faculta (FERREIRA e SANTOS, 2010, p. 03).

Assim, com base nos fundamentos apresentados por Todorov (1939), a história corresponde ao argumento e o discurso à forma como o narrador nos faz conhecer os acontecimentos, personagens e suas ações.

Como história, a narrativa, segundo Todorov (2011), se distingue em dois níveis: o nível da lógica das ações e o nível dos personagens e suas relações. O

primeiro nível considera as ações destacando a relação que elas mantêm entre si, e não com os outros elementos da narrativa; enquanto o segundo destaca a importância dos personagens para a narrativa, ao considerar que “o personagem parece-nos representar um papel de primeira ordem e é a partir dele que se organizam os outros elementos da narrativa” (TODOROV, 2011, p. 230).

Já enquanto discurso, Todorov (2011) concebe a narrativa separada em três grupos: 1) o tempo da narrativa, “no qual se exprime a relação entre o tempo da história e o do discurso”, (TODOROV, 2011, p. 241), onde na história o tempo se dará de maneira pluridimensional, isto é, os acontecimentos se darão todos ao mesmo tempo; e no discurso será linear, colocando em ordem os acontecimentos da história, não necessariamente pela ordem cronológica em que os acontecimentos ocorrerão, mas a partir de uma lógica narrativa; 2) os aspectos da narrativa, que correspondem aos diferentes modos como a narrativa é vista e reconhecida, isto é, o narrador, por exemplo, pode ver o que se passa muito além do que os personagens sabem e podem ver, afinal o narrador pode “entrar na mente” dos personagens e conhecer seus pensamentos, estar em todas as partes e conhecer todas as ações; e 3) os modos da narrativa, que corresponde à maneira como o narrador expõe a história, ou seja, se há, por exemplo, uma representação ou uma narração, onde a primeira é quando o narrador apenas mostra o acontecimento, sendo mais descritivo e objetivo, e a segunda é quando ele mesmo é quem conta o acontecimento, expressando sua subjetividade.

Conhecendo então como se estabelece uma narrativa, Todorov aborda uma discussão também referente às estruturas de análise da narrativa, considerando que

A análise estrutural terá sempre um caráter essencialmente teórico e não descritivo; por outras palavras, o objetivo de tal estudo nunca será a descrição de uma obra concreta. A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural (TODOROV, 2013, p. 79).

Por isso, como explana Cardoso (2011, p. 02), “a literatura é apenas uma entre outras artes. Estrutura na palavra o seu alicerce referencial e o seu poder basilar. Num círculo vicioso ininterrupto, as palavras motivam as imagens, e as

imagens nos trazem de volta às palavras”. Ou seja, conhecendo esta característica inicial da estrutura literária é possível observar que a tradução de uma obra literária para uma obra audiovisual é uma das diversas realizações possíveis dessa estrutura abstrata a ser analisada, e não descrita.

Ademais, além da consideração da obra como uma estrutura abstrata, Todorov (2013) também discute outra oposição importante para uma análise da estrutura narrativa: a abordagem interna e a externa, sendo que a “abordagem interna é o conhecimento da obra e a externa é o conhecimento da estrutura social ou psíquica que se manifesta através da obra” (FERREIRA e SANTOS, 2010, p. 03).

Então, uma obra audiovisual originada a partir da tradução de uma obra literária pode ser compreendida partindo inicialmente dessa análise estrutural abstrata da antiga e sempre existente relação entre a palavra e o que ela pode significar por meio de imagens e sons. Contudo, ao observar uma história que foi narrada na literatura e traduzida para o audiovisual, é essencial também, para compreensão dessa tradução, conhecermos e analisarmos como funciona a estrutura interna e externa desta narrativa na televisão.

3.1 Funcionamento da linguagem e da narrativa televisual

O ponto de partida de uma análise acerca da narrativa e da linguagem da televisão deve se iniciar a partir da percepção de que a construção de ambas neste meio de comunicação se dá de forma diversificada, descontínua, com conteúdos, na grande maioria, divididos em blocos/séries, com duração variável e interrupções previamente programadas (comerciais, intervalos e propagandas). Também, não se pode perder de vista, logo de início, que cada conteúdo tentará atender a um público específico, com, por exemplo, idade, gostos e costumes diferentes.

Conforme explica Machado (2000), a programação da televisão gratuita se constitui, diariamente, por um conjunto de blocos previamente estabelecidos, bem como por “um segmento de uma totalidade maior – o programa como um todo – que se espalha ao longo de meses, anos, em alguns casos até décadas, sob a forma de edições diárias, semanais ou mensais” (MACHADO, 2000, p. 83). É o que

constatamos, por exemplo, na Rede Globo ⁵ que, em um dia, fragmenta a programação em diferentes telejornais, telenovelas, programas de entretenimento, filmes, minisséries, dentre outros conteúdos, sendo muitos desses transmitidos há anos, nos mesmos dias e horários, como é o caso do Jornal Nacional⁶.

Dentre os diversos argumentos que buscam justificar os motivos que fazem com que a narrativa televisual se apresente com este modo fragmentado e heterogêneo, está a relação indicada entre o modelo de produção industrial em série e a televisão, como aponta Machado (2000), sugerindo a adesão de um modelo de produção em larga escala, como funciona, sobretudo na indústria automobilística.

Contudo, como sinaliza Ferreira e Santos, esta fragmentação se origina de um movimento anterior a este, pois

O mosaico que forma a TV começa com a literatura, pois foi desse meio que a televisão aprendeu como narrar. Com o cinema ela buscou as técnicas de montagem, movimento de câmera, junção do som com a imagem, além da forma de narrar através de imagens. O enquadramento utilizado pela TV fica por conta da herança das artes plásticas, e do rádio e dos folhetins literários a TV utilizou os ganchos e as interrupções. Já por volta da década de 1980 a linguagem publicitária passa a tomar conta dos intervalos dos programas. (FERREIRA e SANTOS, 2010, p. 05).

O que se pode perceber é que, sem dúvidas, a linguagem e a narrativa televisual têm a capacidade de concatenar diferentes conteúdos das linguagens internas à televisão (conteúdos estabelecidos em sua programação) às linguagens externas (referências de outros meios, como a literatura, o rádio, o jornal e o

⁵Inaugurada em 26 de Abril de 1965, a TV Globo é considerada o embrião da hoje conhecida Rede Globo de Televisão. De propriedade da Família Marinho, a Rede Globo possui 115 afiliadas no Brasil, pertencentes a diversos grupos empresariais, e chega, atualmente, a 5.478 municípios brasileiros. Além disso, desde Setembro de 1999, o canal brasileiro também se dirige às comunidades de brasileiros e lusófonos ao redor do mundo, por meio da Globo Internacional, totalmente em português e 24h por dia. A programação oferece atrações a mais de 70 países. A Globo Internacional também transmite anualmente, a partir do canal BR Day, o Brazilian Day, festa da comunidade brasileira em Nova York. Disponível em <<https://robertomarinho.globo.com/hgg/>>. Acesso em 19 Mar. 2022.

⁶Considerado o principal telejornal da Rede Globo, o Jornal Nacional, o primeiro a ser transmitido nacionalmente, é produzido desde 1º de Setembro de 1969 e exibido por cerca de 45 minutos, apresentando as principais notícias do Brasil e do mundo. Desde o ano da sua criação até hoje, é líder de audiência e uma das principais estrelas da programação da Rede Globo. Disponível em <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-nacional/>>. Acesso em 08 Jan. 2022.

cinema), afinal, ao propor conteúdos diversificados, a televisão também dialoga com as linguagens de outros meios.

Por isso, assim como vimos no capítulo anterior, na narrativa televisual os signos e as linguagens que a compõe também trabalham em conexão com outros signos e outras linguagens, interagindo de maneiras infinitas, heterogêneas e concebendo novas linguagens, capazes de dar seguimento a este mesmo ciclo semiótico.

Além deste mosaico que constitui o desenvolvimento da linguagem televisual gratuita e da sua forma de narrar, a televisão recebe também influência do seu receptor, tendo sua linguagem e sua narrativa “revitalizadas por novos modos de recepção e veiculação” (BALOGH, 2002, p. 52), o que contribui para esta produção seriada.

Como corrobora Machado,

Um produto adequado aos modelos correntes de difusão não pode assumir uma forma linear, progressiva, com efeitos de continuidade rigidamente amarrados como no cinema, senão o telespectador perderá o fio da meada cada vez que sua atenção se desviar da tela pequena. A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da *collage* (MACHADO, 2000, p. 87).

Ademais, com o surgimento das TVs por assinatura⁷, bem como dos serviços de televisão via *streaming*, presenciamos uma heterogeneidade de conteúdos muito maior, mesmo que a segunda concentre uma oferta de segmento menor, isto é, são em sua maioria apenas filmes, documentários e séries. Em 2019, por exemplo, uma pesquisa da consultoria *Business Bureau* informou que a plataforma *Netflix* oferecia um total de 2.926 títulos de filmes no Brasil, sendo destes, mais de 70 de produtores

⁷ Criada nos Estados Unidos nos anos 40, a TV por assinatura chegou ao Brasil efetivamente no final dos anos 80 e início dos anos 90, tendo como pioneiras a retransmissão realizada pelo canal estadunidense CNN (1989) e pela transmissão nacional da MTV (1990). A partir da década de 90, as Organizações Globo, que desenvolveram a Globosat, além do Grupo Abril, que criou a TVA, passaram a investir em novas tecnologias, fortalecendo e ampliando a distribuição do serviço, quando então, o fim do século XX vem acompanhado de uma forte expansão das transmissões da televisão por assinatura. Disponível em <https://www.abta.org.br/historico.asp#:~:text=Nos%20anos%2080%20surgiram%20efetivamente,por%20um%20decreto%20de%201988.>>. Acesso em 16 Mar. 2022

brasileiros; e 950 séries, com mais de 28 mil episódios, sendo 26 séries pertencentes a produtores do Brasil (CROSSETTI, 2019).

Desse modo, mesmo com uma oferta de segmentos mais limitada, as TVs por assinatura e via *streaming* garantem aos usuários uma liberdade ainda maior na escolha de qual conteúdo consumir do que aos consumidores da TV gratuita, que se deparam com uma programação já previamente definida – mesmo que estes definam o quê da programação irá consumir.

Existe entre o telespectador e a televisão uma correlação constante. No telespectador da TV gratuita, a forma em mosaico da televisão possibilita a sensação de partícipe da narrativa, mesmo que involuntariamente, pois quanto mais interesse o telespectador despertar em determinada narrativa, maior será a audiência e maior será a distribuição e frequência desta. Ao mesmo tempo, como assegura McLuhan (2007), a televisão opera como uma extensão do sistema nervoso central do telespectador, provocando influências na vida pessoal, social e política, já que muito do que se discute no dia a dia da população é utilizado como pauta da narrativa televisual.

Já na TV por assinatura e via *streaming*, a atuação é ainda mais autônoma e ativa, pois, por exemplo, é o telespectador da TV via *streaming* quem define o quê, quando, em quanto tempo e como assistir o conteúdo por ele escolhido.

É perceptível, portanto, que essa correlação entre o telespectador e a televisão, principalmente a gratuita, provoca a necessidade de os conteúdos ofertados serem complementados. Ou seja, os indivíduos não são passivos perante a TV e complementam com base na sua conjuntura social as informações que a narrativa televisual fornece, voluntária ou involuntariamente, de maneira incompleta.

De todo modo, para além desta discussão acerca do formato não homogêneo da televisão, segundo explanação de Balogh (2002), para que um objeto cultural constitua uma narrativa são necessários cinco critérios essenciais, mesmo que nem todos estejam presentes nas narrativas e nem sigam os tópicos a seguir: 1) É necessário que haja em sua construção, para efeito de sentido, início, meio e fim; 2) É necessária a presença de personagens, esboçados a partir de um esquema mínimo de atuação; 3) É necessário que esses personagens possuam alguma

adjetivação, de modo que qualifique as ações ao longo da história; 4) É necessário que estes personagens definidos a partir de um esquema mínimo realizem ações que discorrerá a história e os relacione; 5) E “é necessário que haja uma temporalização perceptível na oposição entre um ‘momento anterior’ e um ‘momento posterior’ da ação que nos permite detectar o texto como narrativa” (BALOGH, 2002, p. 54).

Independente da discussão acerca da influência do receptor no desenvolvimento da narrativa da televisão brasileira, bem como do seu modo fragmentado, ela apresenta em sua programação, na maior parte do tempo, a chamada ficção televisiva. “Essa ficção é uma ficção intervindo no real, ou seja, a televisão proporciona ao telespectador acompanhar o dia a dia das personagens e também a criar certa empatia e intimidade para e com ela” (FERREIRA e SANTOS, 2010, p. 05).

Conforme afirma Eco,

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. Tal situação dá origem a alguns fenômenos bastante conhecidos. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade (ECO, 1994, p. 131).

A noção de realidade construída quando nos deparamos com o ficcional não está em seu objeto ou em seu sujeito, mas sim na relação, na experiência vivida e no conhecimento que temos se determinada ação ocorreu de verdade ou se está fundamentada em uma recriação da verdade. Assim, toda e qualquer ficção não se propõe a ser verdade e nem se coloca em uma posição de oposição, contudo, os seus elementos irão se dispor a funcionar como uma realidade e caberá à interpretação e vivências pessoais concebê-las como ficção.

Ainda como afirma Eco (1994, p. 131), “o que ocorre com frequência é que não decidimos entrar num mundo ficcional; de repente nos vemos dentro desse mundo”. Por isso que, em geral, a ficção televisiva se fundamenta a partir das vivências reais e se reinventa em novas ficções, não mudando a realidade, mas criando maneiras diferentes de tratar o que já foi ou o que poderá ser real, de modo

que o telespectador, sem nem perceber, se depara com dois tipos de realidade: a vivida e a inventada/contada.

Ao propor uma classificação que defina os diversos gêneros ficcionais da televisão brasileira, Pallottini (1998, p. 25), acredita que o que deve ser observado são “suas características de extensão, tratamento do material, unidade, tipos de trama e subtrama, maneiras de criar, apresentar e desenvolver os personagens, modos de organização e estruturação do conjunto – por meio, enfim, da linguagem própria de TV”.

Dessa forma, a autora classifica a narrativa produzida para a televisão em programas unitários e não-unitários, sendo o primeiro definido como “uma ficção para 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 na unidade e nela se encerra (PALLOTTINI, 1998, p. 25); e o segundo como programas de maior duração, distribuídos em minissérie, seriado e telenovela.

3.2 Gêneros e formatos da televisão brasileira

Inúmeros são os programas que constituem a ficção televisiva brasileira e inúmeras são as formas destes se apresentarem. De modo geral, os conteúdos televisivos são divididos de maneira vasta em cinco categorias: entretenimento, informação, educação, publicidade e outros, e dentro de cada categoria estão os gêneros (RIBEIRO, BARBOSA, SALES, 2017).

Na maior parte do tempo, a televisão brasileira destina sua transmissão aos programas inclusos na categoria do entretenimento. Como assevera Marcos de Melo *apud* Souza (2004, p. 39), “para cada dez horas de programas exibidos, oito se classificam nessa categoria”.

E é no entretenimento que a ficção se estabelece, numa vastidão de conteúdo definida por Pallottini (1998) a partir da divisão entre os conteúdos unitários e os não-unitários.

Os programas que estão incluídos no grupo dos conteúdos unitários são os que conhecemos como teleteatros, filmes para televisão e até mesmo os episódios

de seriados que apresentem histórias completas, com início, meio e fim durante o próprio episódio, vistos individualmente, antes de serem percebidos no conjunto maior que é o seriado. Já os programas não-unitários são distribuídos em minisséries, seriados e telenovelas.

Assim, de acordo com Pallottini (1998), temos o unitário como obras completas e apreensíveis no único momento em que é apresentado, pois

Não haverá outra oportunidade de torná-las verossímeis. O tempo é pouco, o autor não tem os seis meses de uma telenovela, os muitos dias de uma minissérie, as semanas de um seriado. É tudo aqui e agora. Se convenceu, contou, foi explícito, claro, expressivo: em suma, se provou interesse e agrado, o unitário deu certo. (PALLOTTINI, 1998, p. 41).

É em decorrência deste tempo mais curto que as obras concebidas como unitárias possuem poucos personagens, por exemplo, e narrativas que se apresentam de maneira mais direta, precisa, eficiente e objetiva. Desse modo, os programas da ficção televisiva brasileira que apresentam conteúdos unitários são aqueles feitos para serem vistos de uma só vez que, segundo Pallottini (1998, p. 25), “surgiu no Brasil como uma peça de teatro levada ao ar pela televisão, inicialmente ao vivo”.

Corroborando com este contexto, Andrade, Peruzzo e Reimão (2009) afirmam que em setembro de 1950 iniciaram as transmissões televisivas regulares no Brasil, com a inauguração da emissora TV Tupi em São Paulo e, cerca de dois meses depois, é iniciada a exibição do primeiro teleteatro brasileiro: *A vida por um fio*, uma adaptação do filme *Sorry, wrong number*, da *Paramount* de 1948, dirigido por Anatole Litvak.

Ademais, ainda conforme Andrade, Peruzzo e Reimão (2009), ratificando a importância que as peças de teatro tiveram para construção da ficção unitária na televisão brasileira, entre novembro de 1951 e 1965 foi transmitido pela TV Tupi de São Paulo o programa Grande Teatro Tupi, e entre 1956 e 1965 pela TV Tupi do Rio de Janeiro, sendo que esta última “transmitiu, ao vivo, mais de 400 encenações baseadas em peças, romances e contos, de autores brasileiros e estrangeiros, como

Flaubert, Goethe, Dostoievsky, Tennessee Williams, Machado de Assis e José de Alencar” (ANDRADE, PERUZZO, REIMÃO, 2009, p. 80).

Enquanto isso, os programas não-unitários possuem maior duração e muitas vezes se configuram em uma obra em aberto e se constroem no decurso da transmissão, pois a repercussão da trama junto ao público pode influenciar no rumo da história.

Como já mencionado, dentre os programas não-unitários, segundo Pallottini (1998) estão as minisséries, sendo estas já estruturadas e totalmente escritas antes das gravações, para serem desenvolvidas ao longo dos capítulos, tendo como norte uma trama básica e incidentes que acontecem ao seu redor. Conforme Pallottini (1998), a minissérie

Se biográfica, gira em torno de uma vida humana; se ficcional por inteiro (e supomos sempre que as biografias mencionadas sejam ficções que têm por base a vida de uma personalidade conhecida), a minissérie procura se conter num *plot*, num conflito básico, numa linha central de ação bem-definida, não comportando a diversidade de linhas de ação da telenovela, às só consolidadas depois que ela já está em andamento (grifos da autora) (PALLOTTINI, 1998, p. 29).

Além das minisséries, são programas não-unitários os seriados e as telenovelas, sendo os seriados estruturados, muitas vezes, para contar diversas histórias, em capítulos que podem ou não se conectar em uma ou mais tramas. Por isso, um episódio de um seriado pode ter início, meio e fim, e contar sua história de maneira integral, contudo eles irão convergir para um conjunto maior, em um objetivo único, definido por Pallottini (1998, p. 30) como “um propósito do autor, por um objetivo autoral, uma visão de mundo que ele pretende transmitir”.

Por fim, as telenovelas, “mais populares e expressivas no que diz respeito à quantidade de produções na ficção em TV” (PALLOTTINI, 1998, p. 203), consistem em um produto mais complexo, de extensão ainda maior que as minisséries, englobando conflitos menores, que vão sendo resolvidos ao longo da trama, e conflitos definitivos, que nortearão o propósito principal da trama até o seu desfecho. Assim,

A telenovela se baseia em diversos grupos de personagens e de lugares de ação, grupos que se relacionam interna e externamente -

ou seja, dentro do grupo e com os demais grupos; supõe a criação de protagonistas, cujos problemas assumem primazia na condução da história. E, na atualidade, tem uma duração média de 160 capítulos, sendo que cada capítulo tem, aproximadamente, 45 minutos de ficção”. (PALLOTTINI, 1998, p. 35).

Diferentemente de Pallottini (1998), mesmo que em ambas as explicações sejam encontrados pontos análogos, Souza (2004) aponta um número de gêneros ainda maior para o formato do entretenimento, no qual, segundo ele, é composto por 23 tipos:

Auditório, colonismo social, culinário, desenho animado, docudrama, esportivo, filme, *game show* (competição), humorístico, infantil, interativo, musical, novela, *quiz show* (perguntas e respostas), *reality show* (TV- Realidade), revista, série, série brasileira, *sitcom* (comédia de situações), *talk show*, teledramaturgia (ficção), variedades e *Western* (faroeste) (SOUZA, 2004, p. 92).

Apesar da divergência entre Pallottini (1998) e Souza (2004) no número total existente de gêneros, em especial da categoria entretenimento, o que podemos perceber é que, por certo, podemos encontrá-los sendo exibidos por diversos assuntos e em diversos formatos e conjunturas, atinentes, sobretudo, ao contexto vivido na época de apresentação, contribuindo, significativamente, para composição da narrativa televisual, bem como para sua audiência.

3.3 Contextualização dos contos *O olho torto de Alexandre* e *A doença de Alexandre*, do telefilme *Alexandre e outros heróis* e das suas unidades narrativas

Os contos *O olho torto de Alexandre* e *A doença de Alexandre* que integram a obra literária infantojuvenil *Histórias de Alexandre*, e que serão o ponto de partida da minissérie que analisamos a seguir, foi escrita por Graciliano Ramos entre os anos de 1938 e 1939, e publicada pela primeira vez, pela Editora Leitura, em 1944. O livro reúne treze contos, incluindo os dois já citados, focados em narrar histórias da cultura popular e do folclore nordestino, especialmente alagoano, estado de nascença do autor.

Segundo Azevedo (2014, p. 12), alguns dos contos que integram a obra *Histórias de Alexandre* “foram inicialmente publicados nos jornais do Rio *Diário de Notícias* e *O Jornal*, entre dezembro de 1938 e novembro de 1939, sem receber atenção da crítica e sem nenhuma menção de que seriam parte de um futuro livro”, diferentemente do que aconteceu com outras diversas obras do escritor, como *Vidas Secas* e *Infância*.

Em 1962, nove anos após a morte de Graciliano Ramos, à obra são adicionados o conto *Apresentação de Alexandre e Cesária*, que funciona como um prefácio, e uma compilação de outros dois livros do escritor, *Pequena história da República* e *Terra dos meninos pelados*, quando então a edição póstuma do livro, publicada pela Editora Martins, passa a se chamar *Alexandre e outros heróis*.

“A partir de meados da década de 70, essa obra passou a ser propagada pela Editora Record, que passou a publicar as diversas reedições das obras de Graciliano Ramos” (AZEVEDO, 2014, p. 22). Neste período, de acordo com Azevedo (2014), a edição póstuma *Alexandre e outros heróis* chegou a ser o terceiro título mais vendido do escritor, perdendo apenas para *São Bernardo* e *Vidas Secas*.

Em 2007, a obra *Histórias de Alexandre* foi novamente publicada pela Editora Record, com acréscimo do prefácio *Apresentação de Alexandre e Cesária*, da compilação dos livros *Pequena história da República* e *Terra dos meninos pelados*, como na obra póstuma *Alexandre e outros heróis*, e com adição do conto *Um missionário*. Utilizaremos a 11ª edição desta mais recente publicação da obra literária, datada de 2014, em que estão inclusos os dois contos (*O olho torto de Alexandre* e *A doença de Alexandre*) que escolhemos para integrar a análise do estudo das adaptações literárias como tradução intersemiótica, observando que não há divergências entre na escritura das versões de 2007 e de 2014.

Em *O olho torto de Alexandre* acompanhamos um narrador onisciente contando as histórias de Alexandre, um sertanejo contador de *causos*, que relata como ficou com o olho torto após cavalgar em uma onça, ainda em sua infância. A história é contada às pessoas que estão em sua casa, sua esposa Cesária e seus vizinhos Libório, Mestre Gaudêncio, Das Dores e Firmino. Este conto é uma espécie de continuidade do conto anterior, *Primeira Aventura de Alexandre*.

Já no conto *A doença de Alexandre*, o último das histórias, acompanhamos o narrador expondo o dia em que, Alexandre acamado, conta para os vizinhos, com a presença da esposa, o delírio que havia tido em decorrência de uma forte febre. Neste delírio, ele menciona todas as outras histórias já contadas anteriormente na obra, misturando as narrativas, ao passo que instaura uma nova história: uma febre que resultou em um suadouro que alagou toda a casa.

Estas duas narrativas são adaptadas e roteirizadas por Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho para serem exibidas através do telefilme *Alexandre e outros heróis*, em 18 de dezembro de 2013, na Rede Globo, como uma homenagem aos 60 anos de morte do escritor Graciliano Ramos. Sem alterar os personagens principais e coadjuvantes e mantendo a mesma estrutura narrativa de narrador onisciente, o telefilme chegou a ser finalista no 42º Emmy Internacional na categoria Telefilme/Minissérie (2014).

Conforme define Scire,

A ousadia e o mérito de Carvalho residem no fato de ele sempre trazer textos de grandes nomes da literatura nacional para a televisão, embalados por uma belíssima qualidade estética e visual. Já trouxe, por exemplo, Machado de Assis, Ariano Suassuna e, mais recentemente, Clarice Lispector. Mais uma vez, Carvalho conta com a parceria do dramaturgo Luis Alberto de Abreu, que assinou outros projetos da dupla, como *Hoje É Dia de Maria* (2005) e *A Pedra do Reino* (2007). (SCIRE, 2013).

À época em que foi exibido, o telefilme *Alexandre e outros heróis*, conforme afirma Scire (2013), marcou também a volta de Ney Latorraca à TV, ator que interpreta o protagonista Alexandre, depois de um longo período em que ficou internado para recuperar-se de um problema de saúde.

As cenas do telefilme foram gravadas em Pão de Açúcar, cidade do sertão de Alagoas (SANTOS, 2013), e nelas foram mantidos os aspectos folclóricos da obra literária, repleto de contação de *causos* e fantasias.

Além disso, assim como nos contos, o telefilme trouxe em destaque, além do protagonista, as quatro unidades narrativas que se destacam na obra literária: a infância e a doença de Alexandre, bem como a contação de *causos* folclóricos e a semelhança no desfecho. Assim, Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho

sustentaram uma equivalência com a obra de origem que permite uma narrativa e uma sucessão de ações quase completamente fiel ao romance.

3.3.1 Infância de Alexandre

Uma das primeiras unidades narrativas da obra literária e da obra audiovisual é apresentada pelo narrador onisciente da obra: a infância de Alexandre. Tomamos conhecimento, a partir da narrativa, não necessariamente de detalhes dessa sua fase da vida, principalmente no conto, mas sim de um dos episódios mais relevantes da sua infância, afinal é uma marca física que ele carrega para toda a vida: como ele ficou com o olho esquerdo torto/enviesado.

O narrador onisciente conta, tanto na obra literária quanto na obra audiovisual, os motivos que fizeram com que Alexandre, desde a infância, tivesse o olho esquerdo enviesado. Contudo, mais detalhes, como, por exemplo, o seu romance nesta época da vida com Cesária, são apresentados apenas na narrativa audiovisual, intercalados ao fato do olho torto de Alexandre.

Segundo o narrador, este fato se deu após Alexandre receber do pai a atribuição de encontrar uma égua pampa que havia se embrenhado na mata. A tarefa se estendeu até a noite e, devido à escuridão, ele arriscou-se no lombo de uma onça-pintada por confundi-la com a égua. Diante disso, Alexandre tem um confronto com a onça e seu olho fica preso num galho de um espinheiro. Contudo, ainda por conta da escuridão da noite, ele não percebe.

Como segue abaixo, de acordo com a narrativa literária, o vizinho Firmino questiona então a veracidade da história, tendo em vista que, de acordo com Alexandre, ele já havia narrado esse fato antes sem fazer menção ao espinheiro. Alexandre então afirma irritado que não seria possível esquecer o espinheiro, pois foi exatamente neste local que ele deixou seu olho.

— [...] Não é por querer falar mal, não senhor.

— Diga, seu Firmino, convidou Alexandre.

— Pois é, tornou o cego. Vossemecê não se ofenda, eu não gosto de ofender ninguém. Mas nasci com o coração perto da goela. Tenho culpa de ter nascido assim? Quando acerto num caminho, vou até topar.

— Destampe logo, seu Firmino, resmungou Alexandre enjoado. Para que essas nove-horas?

— Então, como o dono da casa manda, lá vai tempo. Essa história da onça era diferente a semana passada. Seu Alexandre já montou na onça três vezes, e no princípio não falou no espinheiro.

Alexandre indignou-se, engasgou-se, e quando tomou fôlego, desejou torcer o pescoço do negro:

— Seu Firmino, eu moro nesta ribeira há um bando de anos, todo o mundo me conhece, e nunca ninguém pôs em dúvida a minha palavra.

— Não se aperreie não, seu Alexandre. É que há umas novidades na conversa. A moita de espinho apareceu agora.

— Mas, seu Firmino, replicou Alexandre, é exatamente o espinheiro que tem importância. Como é que eu me iria esquecer do espinheiro? A onça não vale nada, seu Firmino, a onça é coisa à toa [...]. Como é que havia de esquecer o espinheiro, uma coisa que influiu tanto na minha vida? (RAMOS, 2014, p. 19).

Assim, após insistência dos ouvintes para que dê continuidade à história, Alexandre conta que ao retornar montado na onça-pintada, o pai é quem nota a ausência do seu órgão da visão. Então, ele volta à mata para procurar o olho e conta que ao encontrá-lo preso ao espinheiro, pega-o e o recoloca no rosto. Porém, após visualizar o interior do seu corpo, percebe que colocou o membro invertido, como narra:

E foi um espanto, meus amigos, ainda hoje me arrepio. Querem saber o que aconteceu? Vi a cabeça por dentro, vi os miolos, e nos miolos muito brancos as figuras de pessoas em que pensava naquele momento. Sim senhores, vi meu pai, minha mãe, meu irmão tenente, os negros, tudo miudinho, do tamanho de caroços de milho. É verdade. Baixando a vista, percebi o coração, as tripas, o bofe, nem sei que mais. Assombrei-me. Estaria malucando? (RAMOS, 2014, p. 24)

É quando então ele gira o olho para o lado de fora e nota que, além de estar vendo nitidamente, o olho esquerdo parece melhor que o direito.

Diante das demais, esta unidade narrativa pode ser considerada pequena, pois serve apenas para esclarecer o motivo do olho de Alexandre ser torto. Contudo, é a partir dela que conhecemos uma das principais características do personagem, para além da característica física: o hábito de contar histórias e *causos* folclóricos.

3.3.2 Contaçon de *causos* folclóricos

Todos os contos que compõem *As histórias de Alexandre* fundamentam-se em uma narrativa extraída do imaginário popular, do folclore, da cultura do Nordeste e da sua população, afinal, como sinalizado em nota logo no princípio do livro: “As histórias de Alexandre não são originais: pertencem ao folclore do Nordeste, e é possível que algumas tenham sido escritas” (RAMOS, 2014).

Com esta citação inicial, apontando a origem das histórias contadas por Alexandre para a plateia de vizinhos fiéis ouvintes dos seus relatos, nos deparamos ao longo do livro, com uma narrativa estruturada na comicidade, na ironia, em fatos inverossímeis, pertencentes ao imaginário popular, e, principalmente, em histórias narradas oralmente. Como esclarece Azevedo,

Elas pertencem a um universo muito comum no interior, o dos famosos contos de mentiroso, que são predominantes nas histórias de caçadores e pescadores. Essas marcas são características do folclore nordestino, para além de serem uma vertente narrativa que atravessou muitas fronteiras, difundindo-se na tradição oral e na escrita (AZEVEDO, 2014, p. 99).

Desde o princípio, a história da humanidade foi construída e conquistada a partir de viagens, de fugas de guerras, de busca por novos territórios, novas culturas e novas nações a serem exploradas. Com este caráter continuamente transitório, o homem sempre perpetuou o processo natural de carregar consigo, através da oralidade e da memória, sua história, as histórias de lugares por que passou e, por conseguinte, a cultura que lhe formou, afinal, como já foi dito no início deste capítulo, narrar histórias, fatos e acontecimentos sempre acompanhou o homem em todas as civilizações. Este caráter, além de manter as histórias vivas e imortais, faz com que estas se modifiquem, percorram novas culturas e carreguem consigo as interferências recebidas por onde passou.

Alexandre, desse modo, se apropria de histórias populares e se inclui nestas narrativas, tornando-se protagonista e vivenciando os próprios *causos* contados. Isto é, “ele cria uma paródia própria das histórias orais já existentes, incluindo-se nas histórias. Nessa paródia das histórias, ele cria uma nova, misturando-a com fatos que ele teria vivido e com outros fantasiados” (AZEVEDO, 2014, p. 100), mantendo viva a tradição heterogênea de contação de histórias do folclore brasileiro.

É neste aspecto transitório e de evidente enriquecimento cultural que As histórias de Alexandre, em específico os contos *O olho torto de Alexandre* e *A doença de Alexandre*, carregam formas populares da cultura, dentre elas a oralidade, a memória registrada no imaginário popular e as interferências de elementos diversos de outras histórias.

Quanto à oralidade, ela está presente ao longo de todo o livro e de toda a sua adaptação de filme para televisão *Alexandre e outros heróis*. O narrador onisciente expõe que Alexandre conta os *causos* do mesmo modo: com os vizinhos ao seu redor, por meio de uma exposição oral enriquecida de humor, ironia e fantasia. Não há, em momento algum, uma exposição escrita. Toda a narrativa se dá de forma oral, com a contação de *causos* vividos por Alexandre, acumulados ao longo da sua vida. Pela palavra, ele exerce o poder de evocar emoções, de mesclar fatos reais com histórias fantasiosas, bem como transportar sua imaginação para a realidade.

Ademais, gestos e características de Alexandre são descritos na obra literária no seu modo de narrar oralmente, a fim de estabelecer com o leitor um maior vínculo e exemplificar que está, de fato, havendo um momento de contação de *causos*. São exemplos disso as descrições: “Alexandre bocejou, estirou os braços e esperou a aprovação dos ouvintes” (RAMOS, 2014, p. 25) e “Alexandre enxugou a testa suada na varanda da rede e explicou-se” (RAMOS, 2014, p. 25).

Segundo Azevedo (2014, p. 104), “essa interação entre contador e ouvintes é um dos códigos do sistema semiótico presente na literatura oral, o chamado código cinésico, onde movimentos corporais do contador podem ser acompanhados ou não por seus ouvintes”.

Tais descrições não são feitas na obra televisual, afinal já estão sendo vistas pelos telespectadores (diferente da obra literária que necessita criar uma cena no imaginário do leitor). Contudo, a principal característica de Alexandre é também mantida: um contador nato de *causos* por ele vividos. Notamos gestos, expressões e movimentos corporais que, assim como no livro, são acompanhados, notados e interpretados pela plateia.

Por exemplo, quando Alexandre demonstra, através de expressão facial (Fig. 01), que está, ao mesmo tempo, irritado pela desconfiança do cego Firmino e

exigindo aos seus ouvintes respeito e credibilidade às suas histórias (ABREU e CARVALHO, 2013, 25min30s),



Figura 01: Alexandre exige aos seus ouvintes respeito e credibilidade às suas histórias

eles dão alguns passos para trás e, como demonstração de deferência ao “Mestre Alexandre”, como declara Libório (ABREU e CARVALHO, 2013, 25min39s), obrigam o cego Firmino a pedir desculpas ao dono da casa (ABREU e CARVALHO, 2013, 25min57s), que o faz rosnando (Fig. 02).



Figura 02: Rosnando, cego Firmino pede desculpas a Alexandre

A memória registrada do imaginário popular é comprovada também em trechos como o da contação do protagonista no conto *A doença de Alexandre*, em que ele narra seu estado febril, afirmando que um suadouro inundou a casa:

A verdade é que eu estava com febre. E estou. Pegue aqui no meu pulso. Escangalhado, seu Firmino. Felizmente agora já penso direito, a leseira desapareceu, Deus seja louvado. Pois, como ia contando,

sinha Terta chegou, estirou o beijo, foi à cozinha e ferveu muita flor de sabugueiro. Bebi uma panela toda. Sinha Terta me consolou, arrumou em cima de mim uma serra de panos e saiu com Das Dores, que não se aguentava nas pernas, coitada. Cesária, bamba também, se amadorrou ali na rede. Fiquei só. E começou o efeito do remédio, um despotismo, sim senhores. Quase me desmanchei em suor.

[...]

— “Está chovendo, Cesária?” — “Está não, Xandu. Certamente houve trovoada nas cabeceiras do riacho.” Foi ver as coisas lá fora e achou tudo em ordem: o tempo limpo, o céu estrelado, o riacho na largura do costume. Voltou — e percebemos o motivo daquele despropósito. O suor tinha enchido a casa, fazia um barulho feio no corredor, saía pelos fundos e entrava no barreiro. Entendem? Horrível, meus amigos. (RAMOS, 2014, p. 106)

É perceptível que Alexandre mescla um fato real: o seu estado febril e um remédio natural que tomou em excesso para curar a febre o mais rápido possível, com uma fantasia: um suadouro que inunda a sua casa, decorrente do efeito do remédio.

Ou seja, a relação entre o que é realidade e o que está no imaginário popular está sempre presente nas histórias de Alexandre, que, a todo o momento, exaltam feitos e acontecimentos vividos pelo protagonista, com exageros fantasiosos, afinal, cada história narrada por Alexandre prima pelo tom mentiroso e exagerado (AZEVEDO, 2014, p. 102).

3.3.3 A doença de Alexandre

Na obra literária, o último conto que compõe *As histórias de Alexandre* narra um entrelaçamento entre a realidade e a fantasia, que se dá na mente do protagonista, depois de um delírio fruto de um forte estado febril. Alexandre conta aos ouvintes um sonho que teve, em que fatos vividos por ele, anteriormente narrados no decorrer do livro nos demais contos, se misturam em sonho. Ou seja, as histórias anteriormente contadas como reais são confundidas em sonho, como efeito do delírio febril.

Desse modo, no delírio da doença de Alexandre, as histórias que ele contou durante todos os outros contos da obra literária se misturam com personagens de um conto em outra história, assumindo funções diferentes das que já haviam sido

mencionadas para eles, unidas por uma única sequência narrativa: a doença e quase morte de Alexandre.

Contudo, na ocasião de unificar os contos numa única narrativa, Alexandre também acrescenta mais um caso: um suadouro resultante de uma forte febre que foi capaz de inundar a casa e lhe tirar ainda mais as forças: “Ai! Aquele suadouro me arrasou. Eu queria conversar com os senhores, mas não posso, estou feito um molambo” (RAMOS, 2014, p. 108).

Na adaptação de filme para televisão, *A doença de Alexandre* segue quase que a mesma estrutura narrativa do texto e do ambiente narrado no livro. Contudo, no filme para televisão, Alexandre fica nervoso e passa mal, após um desentendimento com os vizinhos. Na sequência, “os amigos vão embora e retornam à casa com a notícia da morte do velho. Em meio às lamúrias dos amigos, o herói “ressuscita” e está pronto para contar a viagem que fez para o “lado de lá”” (MEMÓRIA GLOBO). Daí em diante, assim como na obra literária, Alexandre passa a narrar mais um caso fantasioso por ele vivido, incluindo o suadouro resultante da forte febre.

3.3.4 Desfecho

Enquanto no conto d’*As histórias de Alexandre* a narrativa do personagem principal se encerra com uma indisposição do mesmo: “Eu queria conversar com os senhores, mas não posso, estou feito um molambo. Não reparem na falta não, meus amigos. Vou dormir” (RAMOS, 2014, p.108), e uma espécie de despedida aos visitantes, no telefilme *Alexandre e outros heróis* a narrativa se encerra com uma sequência acrescida de mais informações e despedida diferente.

Após contar sobre o suadouro que teve, fruto de uma forte febre, Alexandre instiga os visitantes à escuta de mais uma história: “eu vou contar a história do peixe que me puxou, com anzol, vara e canoa para debaixo do Rio São Francisco. Querem ouvir? (ABREU e CARVALHO, 2013, 47min28s). Contudo, mesmo os visitantes demonstrando que estão dispostos a ouvir mais um caso, Alexandre, assim como no conto da obra literária, afirma que está com uma indisposição, pede desculpas e dá boa noite.

No entanto, ao invés do telefilme se encerrar com este diálogo, o que assistimos é uma espécie de comemoração entre os personagens, após a recuperação de Alexandre (ABREU e CARVALHO, 2013, 48min45s), que iniciam uma cantoria e uma dança (Fig. 03), intercalada por uma sequência que nos leva a acreditar que todos os *causos* contatos por Alexandre podem realmente ter acontecido, pois, primeiro ele mostra para os telespectadores o seu olho torto (ABREU e CARVALHO, 2013, 48min28s) (Fig. 04) e depois vemos uma sandália afundar em um rio (Fig. 05), nos conduzindo à referência do conto anunciado pelo personagem principal anteriormente: quando um peixe o puxou para o fundo do Rio São Francisco (ABREU e CARVALHO, 2013, 49min07s – 49min21s).



Figura 03: Alexandre e os vizinhos cantando e dançando, após seus sinais de recuperação



Figura 04: Alexandre mostra seu olho torto



Figuras 05: Possível calçado de Alexandre afunda em um rio

Mesmo com desfechos um tanto diferentes, comprova-se, mais uma vez, que uma adaptação pode gerar um número infinito de leituras, fruto de uma nova criação resultante de um processo interpretativo, onde o autor escolhe a maneira que mais considera apta para comunicar-se.

4. DO TEXTO ESCRITO AO TEXTO AUDIOVISUAL: A CRIAÇÃO E A RECRIAÇÃO DE ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS

Convencionalmente, aquilo que conseguimos articular em uma representação com base em imagens sensoriais, soma-se a um conceito escrito. Essa discussão embasa-se nas definições apresentadas por Saussure (1916), onde o signo linguístico corresponde à soma do significado ao significante, isto é, a soma de um conceito à imagem acústica que o representa, e um reclama o outro.

Ou seja, uma palavra diz o que determinada imagem acústica representa no mundo, mas não concreta e fisicamente, e sim foneticamente. Como explica Carvalho (2014, p. 14), “quando um falante de português recebe a impressão psíquica que lhe é transmitida pela imagem acústica ou significante /kaza/, graças à qual se manifesta fonicamente o signo casa, essa imagem acústica, de imediato, evoca-lhe a ideia de abrigo”. Assim, o significante casa remete à ideia de lugar onde se mora, onde se vive.

Desse modo, é possível compreender que o processo de aquisição do significado das coisas que nos cercam no mundo se estabelece, convencionalmente, a partir da soma que resulta da definição em palavra ao que a ela se associa através de uma imagem sensorial.

Ao avançar para além da imagem acústica, fundamentando-nos nas definições de Saussure (tendo consciência de que em seus argumentos essa imagem acústica não é material, mas sim fonética), podemos perceber que esta antiga relação de palavras com imagens segue uma lógica similar àquela que criamos, naturalmente, quando lemos algo e buscamos em nosso repertório mental a imagem, tanto sensorial quanto física, a qual a palavra que lemos ou ouvimos se associa.

Ainda, além disso, naturalmente, lemos algo e traduzimos em nossa mente a imagem daquilo que para nós se apresenta apenas em palavras. Isto é, quando lemos o trecho de um livro que, por exemplo, descreve, em palavras, uma cena em que um casal, montado cada um em seu cavalo, se encontra às escondidas em uma floresta cheia de arbustos e árvores, de pássaros a cantar, com o sol a se por, para planejar uma fuga, já que suas famílias não aprovam a relação existente entre eles,

traduzimos em nossa mente, automaticamente, estas palavras em imagens acústicas e em imagens materiais, conforme o repertório que já possuímos. Cada leitor definirá em sua mente as imagens materiais – afinal a imagem acústica já está convencionalizada e preestabelecida socialmente como tal – que representarão as características físicas e vestimentas deste casal, a floresta, os arbustos, o som dos pássaros e os demais elementos descritos em palavras, com base em suas vivências particulares.

Sendo assim, ao nos debruçarmos na leitura de um livro e imergirmos em sua narração, adaptá-lo a outra linguagem para além das palavras, principalmente, em nosso caso, a linguagem audiovisual, que vai evocar imagens e sons, é um processo ao qual já estamos habituados. Funciona como um ciclo ininterrupto: a palavra remete à imagem, a imagem volta a remeter à palavra.

Como complementa Devides (2018)

A leitura literária leva o leitor para dentro da narrativa por meio da imaginação, enquanto recria mentalmente as caracterizações descritas pelo narrador, compõe fisicamente seus próprios personagens, cria possíveis rumos para o desfecho do enredo, preenche as lacunas deixadas pelo autor. [...] O cinema compartilha da imersão literária quanto ao atinar destinos e desfechos para enredo e personagens, mas o ambiente da sala escura equipada com sistema de som eficiente, e, até mesmo de um prisma psicológico e emocional, com a pipoca típica de cinema e sua atmosfera pretensamente romântica, colaboram na imersão. (DEVIDES, 2018, p. 441).

Embora a preocupação de Saussure (1916) esteja em torno da defesa da língua como sistema autônomo que exprime ideias, da Semiologia como ciência geral e da Linguística como parte dessa ciência, amparando-nos em suas contribuições, podemos compreender as adaptações dos livros para o audiovisual partindo, inicialmente, dessa antiga e sempre relação existente entre a palavra e o que ela pode significar por meio de imagens e sons.

Este capítulo, com caráter discursivo e analítico, traçará um percurso para refletir sobre os processos pelos quais uma adaptação literária passa ao se constituir como uma nova obra, considerando, principalmente, as abordagens teóricas apresentadas por Syd Field (1979) e Doc Comparato (1993) acerca da elaboração

do roteiro de narrativas lineares, enquanto escrita dinâmica e criativa. Além disso, também será discutido e analisado como se deu o processo de recriação do personagem principal dos contos de Graciliano Ramos para o telefilme roteirizado por Luiz Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho, bem como da recriação da cena ‘Alexandre passa mal’ – (33min28s - 40min16s), tendo como norte não o roteiro original da obra, mas a observação dos elementos gerais apresentados a seguir como integrantes de um roteiro em paralelo à obra audiovisual adaptada.

Como ratifica Pereira (2009, p. 59) ao abordar tanto a linguagem literária quanto a linguagem audiovisual, “a página contém palavras que acionam os sentidos e se transformam na mente do leitor, em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras”, configura-se, desse modo, como já dito anteriormente, um ciclo ininterrupto.

Para estabelecer esta relação simbiótica e natural entre as palavras e as imagens, uma adaptação do literário para o audiovisual se iniciará, em primeiro lugar, na escrita, ainda em palavras que evocarão imagens acústicas, de um roteiro. Ou seja, por mais que o produto final se converta em imagens físicas e sons, ele manterá ainda uma estreita e inicial relação com o signo linguístico definido por Saussure (1916). Desta forma, em uma adaptação, e em qualquer outro tipo de obra audiovisual, o roteiro começa com a escrita, tendo a obra literária como fonte e ponto de partida, mas se constituirá em outra nova escrita.

Assim, a obra audiovisual inicia-se em um roteiro, que se fundamenta na leitura e na escrita até se constituir em imagens físicas e sons que, num ciclo ininterrupto irão remeter às palavras. Logo, retomando a discussão iniciada ainda no primeiro capítulo, cada roteiro se configurará como uma tradução possível de uma leitura preexistente, sendo ela autônoma e original, e será o ponto de partida para que as obras audiovisuais se constituam como tais (mesmo as que não são declaradamente adaptadas de obras literárias, se iniciam em roteiros, que são precedidos por uma leitura e uma escrita).

4.1 O roteiro: primeiro passo da tradução do literário para o audiovisual

Partindo da definição direta e simples apresentada por Syd Field (2001, p. 02), o roteiro de uma obra audiovisual consiste em uma história escrita a ser contada através de imagens, com início, meio e fim, possuidora de uma estrutura capaz de sustentar todos os elementos do enredo em um só lugar.

É possível afirmar, logo no primeiro momento, que o roteiro de uma obra audiovisual corresponde à parte escrita de um projeto a ser posteriormente narrado através da junção de imagens e sons. Ou, como esclarece Devides (2018, p. 445), “o roteiro é um texto visual pelo qual se deve conseguir visualizar as cenas e o desenrolar do enredo”. E ainda, como corrobora Rodrigues (2007, p. 26), o roteiro “trata-se de um projeto que traça um caminho para a concepção e a realização da obra cinematográfica”.

Por isso, é preciso para concepção do roteiro, inicialmente, a noção básica da junção das imagens aos sons, já que

Para criar a história é preciso saber contar com os meios cinematográficos; daí a especificidade da escritura do roteiro: tem um propósito utilitário como guia norteador e tem uma finalidade inventiva que é a criação do mundo imaginário da ficção. Para contar com os meios do cinema, a sua escritura diferencia-se de qualquer outra forma de criação textual: é preciso que o seu contar tenha uma dimensão narrativa e uma dimensão dramática (RODRIGUES, 2007, p. 26).

Assim, como acrescentam e argumentam Antunes e Anzuategui (2014),

O roteiro é na sua base texto cinematográfico e é também uma das etapas na produção de um filme, talvez a mais importante, pois esta etapa é que vai balizar todas as seguintes, é ali que vai estar impresso o conteúdo que será transmitido mais tarde numa obra audiovisual e principalmente é ali que estarão impressas as possibilidades financeiras desse roteiro ser aprovado e transformado em filme por algum produtor ou estúdio. (ANTUNES; ANZUATEGUI, 2014, p. 164)

Contudo, é importante salientar que o roteirista não será o responsável por definir e/ou esclarecer posições, ângulos e demais elementos, por exemplo, de câmera, pois “o trabalho do escritor é dizer ao diretor *o que* filmar, não *como* filmar” (FIELD, 2001, p. 155, grifos do autor).

O roteiro, de acordo com Syd Field (2001), correspondendo ao todo da parte escrita da obra audiovisual, deve conter, essencialmente, em sua composição “ação, personagens, cenas, sequências, Atos I, II e III, incidentes, episódios, eventos, músicas, locações, etc.”, onde cada uma destas partes se relacionará do começo ao fim na obra a ser narrada.

Conforme explana o autor, o primeiro de tudo é definir sobre do que o roteiro trata, qual o assunto dele. A ação vem depois e é o desenvolver da obra, ou seja, “a ação é o que acontece” (FIELD, 2001, p. 11), é o ponto de partida para feitura escrita do roteiro; os personagens são “o coração, a alma, e o sistema nervoso” (FIELD, 2001, p. 18) da história e é a quem acontece toda a ação contada. Como afirmam Antunes e Anzuategui (2014, p. 166), “é impossível se produzir uma obra de arte válida sem ter algo para dizer”; e as cenas ou episódios moverão a obra, sendo unidades específicas da ação onde algo acontece, tendo como principal propósito “mover a história adiante” (FIELD, 2001, p. 112). Quando em série, ligadas ou conectadas, as cenas corresponderão a uma sequência.

Ademais, também compõem a escrita de um roteiro apresentada por Syd Field (2001), os Atos I: apresentação da história/início, II: confrontação/meio da narrativa e III: resolução/fim; incidentes e eventos, que têm como função primordial propor um ocorrido “que “engancha” na ação e a reverte noutra direção” (FIELD, 2001, p. 97) para dar continuidade à história; além dos elementos acessórios, como as músicas, os efeitos sonoros e as locações, que, enquanto elementos também importantes para contar a obra, se somarão às partes descritas acima.

Portanto, com base nas definições de Field (2001), a escrita de um roteiro exige uma avaliação inicial do todo que se propõe escrever, bem como a soma da descrição em texto de cada um dos elementos que o compõe, sendo imprescindível a apresentação no roteiro dos elementos que funcionarão de forma acessória à obra.

Para o autor, a “coisa mais difícil ao escrever é saber o que escrever” (FIELD, 2001, p. 142). E esta escrita pode começar seguindo com a definição do assunto, depois da ação e do(s) personagem(ns) para quem as ideias serão criadas. Os demais elementos serão desenvolvidos no decorrer do processo de concepção do

roteiro criado e servirá como um norte para o projeto que nascerá a partir do roteiro já escrito.

Ademais, segundo Field (2001), ao adaptar um livro em roteiro, os personagens principais, a ação e um pouco da história, deverão vir nesta nova escritura e, no decurso dela, é possível que sejam necessárias diversas mudanças, afinal, o roteiro é um novo texto que se baseou em outro material já existente. O roteiro, portanto, não sendo a cópia de um romance, é a concepção de uma história que será, posteriormente, contada em imagens.

Além de Field (2001), Doc Comparato (2009), que também propõe reflexões sobre o roteiro e, entre os dois autores são encontrados pontos análogos, esclarece que, antes mesmo de ser escrito, o roteiro deve possuir três aspectos fundamentais: *Logos*, *Pathos* e *Ethos*⁸. O *Logos* consistirá “na organização verbal de um roteiro, sua estrutura geral. A lógica intrínseca do material dramático” (COMPARATO, 2009, p. 35), ou seja, é o que dará forma ao roteiro ao estruturá-lo em palavras, sendo que não será possível ao discurso ter consistência se não provar logicamente o que se quer dizer; o *Pathos* será “a porção dramática para ativar a ação. É a projeção da vida em ação, o conflito cotidiano que eclode em acontecimentos” (COMPARATO, 2009, p. 35), isto é, a capacidade de persuadir e extrair emoções; e o *Ethos* “aquilo que se quer dizer, a razão pela qual se escreve” (COMPARATO, 2009, p. 35).

Ainda, conforme Comparato (2009), a escritura de um roteiro é composta por seis etapas fundamentais: a ideia, o conflito, os personagens, a ação dramática, o tempo dramático ou a função dramática e as unidades dramáticas/cenas.

A ideia corresponde ao que se propõe contar e seu nascimento se dá a partir de “um processo mental, fruto da imaginação” (COMPARATO, 2009, p. 50). Ou seja, assim como o assunto para Field (2001), a ideia representa a premissa básica e o norte de todo roteiro.

⁸ Estes são os três pilares fundamentais, conforme Aristóteles definiu em a Retórica (composto por três livros: I: 1354a - 1377b, II: 1377b - 1403a, III: 1403a - 1420a), necessários para buscarmos argumentos e discernirmos os meios para persuasão. Segundo o filósofo, a combinação destes três pilares é o que tornará os propósitos da fala ou da escrita mais persuasivos, e o que garantirá mais credibilidade ao que se pretende comunicar. Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%B3rica_\(Arist%C3%B3teles\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%B3rica_(Arist%C3%B3teles))>. Acesso em 23 Mai. 2022.

Fundamentando-se nas discussões propostas por Lewis Herman (1951) ao estabelecer um quadro de ideias, Comparato (2009) explica que há seis tipos de ideias: 1) A ideia selecionada, advinda de nosso repertório mental com base em uma experiência vivida anteriormente, tendo assim, um caráter absolutamente pessoal; 2) A ideia verbalizada, que surge daquilo que captamos do ambiente que nos rodeia, principalmente de algo que nos foi contado em alguma circunstância; 3) A ideia lida (*for free*), que encontraremos após procedermos com a leitura de, por exemplo, um jornal, uma revista, um livro ou até mesmo um folheto, sendo que, inclusive, “os jornais e revistas são uma excelente fonte de ideias” (COMPARATO, 2009, p. 60); 4) A ideia transformada (*twist*), onde seu nascimento se dá a partir de uma ficção já existente e contada, que é manipulada para ser utilizada de outra maneira – diferentemente do que ocorre na adaptação, onde a história anterior é recontada a partir de uma reinterpretação, e não de uma manipulação/transformação; 5) A ideia proposta, sendo esta uma ideia encomendada por outra pessoa para ser roteirizada; e 6) A ideia procurada, que corresponde ao roteiro criado com base nas atualizações mercadológicas. Um roteiro pode conter mais de um dos tipos de ideias, pois, segundo Comparato (2009, p. 64), “os diferentes tipos de ideias não são, portanto, excludentes”.

Além da ideia, o conflito também corresponde a uma etapa fundamental para escrita de um roteiro e é por meio dele que “a ação se organiza e vai se desenvolvendo até o final” (COMPARATO, 2009, p. 74). Os conflitos podem ser comparados aos elementos que Field (2001) referenciou como sequências e Atos I, II e III.

Existem, conforme Comparato (2009), três tipos de conflito: 1) Conflito com forças humanas, isto é, filmes, por exemplo, de ação violenta ou de guerra; 2) Conflito com forças não humanas, ou seja, filmes em que são travados conflitos com a natureza ou outros obstáculos, como filmes de catástrofe; e 3) Conflito com forças internas, que se dá a partir do conflito do personagem consigo mesmo, a exemplo dos filmes psicológicos. Assim como ocorre com a ideia, “um conflito audiovisual pode conter todos os conflitos: **homem versus homem, homem versus força da natureza e homem versus ele próprio**. No entanto, temos um único conflito matriz,

aquele que chamamos de predominante” (COMPARATO, 2009, p. 76, grifos do autor).

Os personagens são sobre de quem a história fala. Eles são essenciais no roteiro e, mesmo sendo ficcionais, “devem ocasionar a sensação de realidade com porções de verossimilhança e alguma veracidade” (COMPARATO, 2009, p. 88). Ao personagem principal é conferida a titulação de protagonista, sendo que este “pode ser uma pessoa, um grupo de pessoas ou qualquer coisa que tenha capacidade de ação e de expressão” (COMPARATO, 2009, p. 99). Além deste, existe também o coadjuvante, que estará lado a lado ao personagem principal; o antagonista, o oponente do protagonista; e “componentes dramáticos, que servem como elementos explicativos, de ligação e conclusão [...] e podem ser personagens ou objetos inanimados” (COMPARATO, 2009, p. 118).

Por fim, a ação dramática, o tempo dramático ou a função dramática e as unidades dramáticas/cenas compõem os três últimos elementos essenciais para elaboração do roteiro. O primeiro diz respeito ao “encadeamento dos feitos e dos acontecimentos que formam a história” (COMPARATO, 2009, p. 150). Como complementa e esclarece o autor,

Ao centro da ação dramática chamamos *plot*. O **plot** é a espinha dorsal de uma história, o núcleo central da ação dramática. Ou seja, as ações organizadas de maneira conexas de forma que se suprimirmos ou alterarmos alguma, alteraremos o conjunto.

Um roteirista deve juntar o **como** ao **qual**, ao **quando**, ao **onde**, ao **que** e ao **quem**.

Esse **como** consiste em desenvolver a ação dramática por meio de um ou vários *plots* e procurar a maneira mais criativa, harmoniosa e emocionante de contar uma história. O roteirista deve saber **estruturar** sua história sob o ponto de vista **dramático**, pensando na reação da plateia. Uma boa estrutura é um dos pontos-chave na construção de um bom roteiro (COMPARATO, 2009, p. 150, grifos do autor).

Já a noção de tempo dramático, em sua complexidade, remete ao lapso temporal que cada ação dramática percorrerá, podendo ser curto, lento ou rápido. Existe um tempo dramático total, o todo da obra, que condirá à soma de todos os tempos parciais do roteiro, isto é, o tempo de cada cena. Esta corresponde ao último elemento sinalizado por Comparato (2009) como essencial para um roteiro. É quando “o roteiro final se transforma em produto audiovisual. A racionalidade

numeral e funcional da produção toma conta” (COMPARATO, 2009, p. 289). Assim, com as cenas, tudo que está no papel começa a tomar corpo e ser interpretado, e o que antes era texto se transforma, através das cenas, em produto audiovisual.

Portanto, conforme afirma Comparato (2009, p. 227, *grifos do autor*), “escrever um roteiro é fazer constantemente perguntas. A **que** (conflito), **quem** (personagem), **quando** (temporalidade), **onde** (localização), **qual** (ação dramática), **como** (estrutura), devemos acrescentar, finalmente, **quanto** (em que quantidade de tempo vai ocorrer)”. Ao que Field (2001, p. 150) corrobora ao afirmar que “escrever é a habilidade de fazer-se perguntas e obter respostas”.

Considerando, desse modo, que a escrita de um roteiro abarca diversos e diferentes elementos, não há como desconsiderar a complexidade e originalidade desta etapa para adaptação de uma obra do literário para o audiovisual, pois, não há obra adaptada sem que antes haja roteiro contextualizando-a e direcionando-a. O processo de adaptar um livro para um roteiro consistirá em adaptar uma obra escrita para outra, e não sobrepor uma a outra. São obras distintas, que desempenharão, inclusive, objetivos distintos e a originalidade tornará um texto diferente do outro.

Ao escrever um roteiro, a criatividade é tão essencial e indispensável quanto os elementos já citados e explanados através das proposições de Field (2001) e Comparato (2009). Como reforçam Antunes e Anzuategui (2014, p. 165), “o roteiro é um texto onde o gênero dramático e técnico se fundem, pois ele não é um fim em si. Ele é o ponto de partida para uma nova aventura onde o melhor instrumento a ser usado é a imaginação”.

Em uma escrita criativa a proposta não deve girar em torno da noção de escritor detentor do suposto e equívoco privilégio de ser um indivíduo iluminado ou que tenha ideias incomuns e espetaculares. Pelo contrário. Ao propor uma escrita criativa é preciso que o escritor, possuindo uma informação, organize-a, interprete-a, transforme-a e inove-a, adaptando ao contexto o que ele avaliar como relevante, com base em seus processos criativos e reinterpretaivos, para que se torne original.

Ou seja, ao reescrever uma obra literária de maneira criativa, o roteirista “pode ter que acrescentar novos personagens, eliminar outros, criar novos incidentes ou eventos, talvez alterar a estrutura inteira do livro” (FIELD, 2001, p.

151), e isso fará parte do seu livre processo de reescritura e reinterpretação. Por isso, os elementos que comporão este roteiro adaptado de uma obra anterior serão decididos pelo roteirista. A ideia, o conflito, os personagens, a ação, o tempo dramático, as unidades dramáticas/cenas, as sequências, os Atos e todos os demais elementos acessórios serão definidos pelo roteirista da nova obra para compô-la, por mais que esteja tendo como ponto de partida uma obra anterior.

Contudo, caso haja o interesse de dar vida posterior ao roteiro, é imprescindível estar atento ao que Antunes e Anzuategui (2014) designam como poder de sedução do roteirista. Segundo eles,

No roteiro se faz necessário um poder de sedução para atrair produtores e diretores, para incutir neles a vontade de ver aquela estória materializada e imortalizada em película [...]. Talvez por isso mesmo este seja o papel mais importante que caiba ao roteirista, o de seduzir através de palavras para ver o seu filme realizado. De plantar a semente para que ela se transforme em fruto que será apreciado por multidões e marcará as pessoas indelevelmente. (ANTUNES; ANZUATEGUI, 2014, p. 168).

Devemos também considerar no audiovisual que “o roteiro final é um texto que nos põe em contato não só com outros profissionais, mas também com o olho da câmera” (COMPARATO, 2009, p. 289) e, propõe, conforme Rodrigues (2007),

Um encadeamento narrativo-dramático realizado com palavras que, durante o procedimento de construção do filme, será realizado com a cenografia, com a iluminação, com a atuação da personagem, com os movimentos de câmera, com a sonorização e os demais elementos técnicos. (RODRIGUES, 2007, p. 28).

Além disso, conforme sinalizado por Devides (2018, p. 444), “o processo criativo exigido para escrever um roteiro original é o mesmo para os adaptados e o roteirista tem os mesmos méritos ou deméritos pela obra”. Ou seja, não há nenhuma distinção entre o processo de escrita de um roteiro adaptado e a escrita de um que não proveio de uma obra anterior – diríamos, inclusive, declaradamente, pois, como já vimos no primeiro capítulo, os conjuntos de signos estão a todo o momento representando outros conjuntos de signos –, afinal ambos devem ser considerados roteiros originais, fruto de um processo criativo de quem o escreveu.

Portanto, escrever um roteiro adaptado é o mesmo que “produzir um que não tenha relação direta com outro texto e que o adaptador tenha liberdade para criar” (DEVIDES, 2018, p. 447), e o processo de escrita é tão laborioso para um roteiro adaptado quanto para um que não o é.

Sem dúvidas,

O roteiro de um filme é o princípio onde tudo se origina, a estória vai se resolver primeiro no papel, vai ter que se estruturar ali, para depois buscar uma interpretação, uma versão dela nas filmagens e por último a montagem, onde também se exerce a narrativa fílmica e o roteiro permanece como um norte para onde o diretor e montador podem consultar para ver se está no caminho ali proposto (ANTUNES; ANZUATEGUI, 2014, p. 172).

4.2 Recriando o personagem principal dos contos para o telefilme

Os personagens são os condutores de uma narrativa. Como vimos anteriormente, é sobre eles que a história fala e é principalmente por meio deles que os roteiros, especialmente os ficcionais, surgem, se desenvolvem e se transformam posteriormente em obras passíveis de traduções e adaptações, ou em roteiros que darão vida a outras obras, mesmo as escritas.

Concebemos como imprescindível na análise de uma tradução, a recriação do(s) personagem(ns), tendo como destaque o personagem principal, o protagonista, pois, de modo geral, ele quem contará a história e o desenvolver desta se dará a partir dos acontecimentos e das ações dramáticas que serão norteadas, direta ou indiretamente, por ele.

Tanto nos contos de Ramos (2014) escolhidos para esta análise quanto no telefilme de Abreu e Carvalho (2013), Alexandre é o personagem principal, que narra todos os acontecimentos das obras, e os demais personagens acompanham as narrativas e interagem com base no que lhes é apresentado.

Ao ser recriado para a obra audiovisual, embora não sejam feitas descrições físicas do personagem na obra escrita, Alexandre é fisicamente representado por um homem (o ator Ney Latorraca) aparentando ter mais de 70 anos de idade, de barbas e pele brancas, utilizando um ‘tapa olho’ a todo o momento, ao lado do olho esquerdo – o olho torto. Veste desde as primeiras cenas, quando inicia a narrativa

de como ficou com um olho torto, uma calça bege, com um suspensório afixado e, por cima, uma longa camisa social azul aberta na frente, e calça nos pés uma sandália de couro (ABREU e CARVALHO, 2013, 06min32s; 24min15s).



Figuras 06: vestes de Alexandre no telefilme

Depois que se chateia com as indagações duvidosas do cego Firmino sobre sua versão de como ficou com o olho torto, Alexandre interrompe a contação, vai para o quarto com Cesárea, deita em seu colo na cama e, por acreditar que os vizinhos haveriam ido embora sem terminar de ouvir a narrativa, é consolado pela esposa. Então, dando-se conta que os vizinhos continuavam o aguardando na sala, o protagonista decide se vestir novamente e retornar ao encontro deles. Agora, Alexandre usa uma calça no mesmo tom da anterior, uma camisa branca, colete cinza com botões frontais, paletó cinza com lenço no bolso, calçado com uma sandália de couro e um chapéu típico de vaqueiro na cabeça, colocando-se de maneira mais formal, sem perder as aparências de homem mais velho, respeitoso e respeitado, simples e sertanejo (ABREU e CARVALHO, 2013, 25min35s; 26min58s).



Figuras 07: Alexandre troca de roupa e aparece com vestes mais formais

Estes detalhes da sua representação física reforçam o retrato convencional da identidade regional de um homem nordestino da primeira metade do século XX, especialmente do final dos anos 30 e início dos anos 40, quando foi escrita a primeira versão dos contos de Graciliano Ramos. As sandálias de couro são, inclusive, a principal referência convencional socialmente de calçado da população nordestina, além do uso do chapéu típico de vaqueiro e do gesto culturalmente difundido, especialmente no interior do nordeste, de retirá-lo quando o personagem vai à mesa com os demais, em sinal de respeito pelo alimento sagrado que se encontra à sua frente.

Alexandre é o personagem envolvido por completo ao que propõe narrar e nota-se que seu objetivo ao ser criado é envolver nas suas histórias os demais personagens, espectadores, bem como os leitores. Ao passo em que ele traz narrativas folclóricas, carregadas de oralidade, contextualizando-as com o real, percebemos que há sempre um ponto de vista do encantamento que se torna questionável ao real, como uma espécie de “e se isso de fato tiver acontecido e ele estiver somente super dimensionando?”, pois, em especial no personagem da obra audiovisual, vemos a representação do que antes estava escrito e livre para a construção narrativa na mente do leitor.

E é dessa forma por vezes questionável que Alexandre passeia com desenvoltura pelas suas histórias e envolve os demais personagens e os leitores em seus encantamentos folclóricos integral e intencionalmente dialogáveis com o real.

Por isso, enquanto Alexandre buscar dar sentido à sua existência e aos acontecimentos que o formaram, vemos um personagem se situando no mundo, se representando e se construindo enquanto um grande contador de *causos*, segundo ele, vividos, bem como comprovados, presenciados e inquestionáveis. Como ele afirma em certo momento: “não é história, é fato, é verso vivido, testemunhado” (ABREU e CARVALHO, 2013, 26min20s).

Assim, Alexandre busca estabelecer sua identidade perante os demais personagens e seus fiéis espectadores a partir do que tenta fazer – e por vezes alcança – ao narrar fatos que procuram representar a sua existência. É o tipo de personagem que intenta transformar e ratificar a percepção dos demais perante a si.

Ademais, conforme Dalcastagnè (2012) afirma, enquanto o leitor pode, a qualquer momento, encerrar a sua leitura fechando o livro, para o personagem, em especial o principal, não existe outra opção, senão continuar dando rumo ao que estabeleceu como narrativa no início da obra.

E desse modo, Alexandre, mesmo sendo confrontado pelos demais personagens em vários momentos, sustenta as suas versões contadas e dá sequência aos seus *causos*, ora explicando-os, ora esbravejando e simulando zangar-se com as dúvidas – o que não deixa de ser uma estratégia persuasiva para que os demais personagens se sintam mal por apresentar indagações ao grande contador de *causos* que ele busca representar – conquistando a confiança dos personagens, leitores e espectadores com mais habilidade, e até mesmo usando de afirmações como “Quem viu, viu. Quem não viu, acredite” (ABREU e CARVALHO, 2013, 12min33s). Ou seja, vemos um personagem acreditando que sua narrativa pode dar sentido ao que muitas vezes não tem.

Podemos observar também que, os acontecimentos que o personagem principal narra, pressupõe a existência de alguém que o ouça, senão ele não terá com quem ratificá-los. Os *causos* de Alexandre apenas se efetivam a partir da sua estratégia de narrá-los, repetidas vezes, aos vizinhos, ouvintes assíduos das suas histórias. A palavra sobre si se concretiza quando o personagem principal dos contos e do telefilme narra repetidas vezes para os seus vizinhos os fatos que ele supostamente viveu no passado.

Nos contos de Ramos (2014) e no telefilme de Abreu e Carvalho (2013) também observamos que o personagem principal se vale do passado para organizar, de diferentes formas, o seu presente e a ele dar sentido – mesmo que este sentido carregue o viés folclórico, questionável e ilusório.

Em diferentes graus, Alexandre tende a dominar a sua história e dominar a interpretação dos demais sobre ela, afinal, sendo “dono” das narrativas do seu passado, ele é quem também detém o poder de gerenciar o seu presente e até mesmo, até certo ponto, o seu futuro. E, em diversos momentos, em especial na obra audiovisual, podemos nos questionar se Alexandre, de fato, busca iludir seus espectadores com aquelas histórias ou busca manter viva a tradição nordestina de contação oral de *causos*. Contudo, para o personagem, não basta ter tido a

concepção de que viveu suas histórias, ele também precisa narrá-las, inclusive, para dar sentido a elas.

Desse modo, mesmo apresentando certos delírios e um conjunto de declarações inverossímeis, Alexandre busca garantir uma estrutura cronológica e temporal coerente e convincente, por vezes apresentando comprovações (na obra audiovisual, seu olho, de fato aparenta ser “torto”, por exemplo) e sustentando-as no decorrer de toda a narrativa, com argumentos de acontecidos no passado, que estão vivos no presente. Com isso, Alexandre dá lógica ao ilógico e atribui identidade e ordem ao que busca narrar.

Ao mesmo tempo em que reinterpreta o mundo, Alexandre também emenda outro mundo paralelo. Ele consegue abrir múltiplas possibilidades para o que viveu transformando, gradualmente, a percepção do leitor e do espectador, sobre o que o constitui no presente. Há estabelecido nas obras uma diversidade de mundos em intenso diálogo, pois Alexandre nos apresenta uma narrativa cercada de ideias delirantes, bem como uma estrutura temporal coerente para narrar sua história, convergindo as suas narrações com a sua existência.

A importância dos relatos de Alexandre não está necessariamente nos acontecimentos que ele narra, mas sim na capacidade que ele desenvolve de dar ordem e credibilidade ao mundo que se propõe narrar, sendo este o mundo que lhe confere identidade e confirma os fatos por ele vividos.

A recriação do personagem da obra escrita para a obra audiovisual dá-se, portanto, de maneira a caracterizar fisicamente o homem nordestino da primeira metade do século XX, bem como a tradição de contação de *causos* folclóricos, tendo Alexandre, como traço marcante, a narração como forma de construir e recontar incontáveis vezes a própria história de vida e reforçar para si e para os demais os acontecimentos do passado que o compõe no presente.

4.3 Recriando a cena ‘Alexandre passa mal’ – (33min18s - 40min16s)

Como já mencionado reiteradas vezes no decurso desta dissertação, adaptar uma obra faz parte das inúmeras formas de construir, reinterpretar e gerar novos sentidos a um texto. Por isso, uma mesma obra pode ter variadas reinterpretações

em contextos histórico-culturais distintos, bem como pode ter valores, ideologias e opções de linguagens divergentes. Este subcapítulo propõe uma discussão de como se deu o processo de recriação da cena que intitularemos de ‘Alexandre passa mal’ (33min18s - 40min16s), do telefilme *Alexandre e outros heróis*.

Segundo Volli (2007), para se analisar uma obra traduzida é primordial considerar os dois textos, tanto o de partida quanto a sua reescritura. Por isso, em paralelo à cena supracitada, serão utilizadas também neste processo analítico, as últimas páginas do conto *O olho torto de Alexandre* (RAMOS, 2014, p. 25-26), que dão início ao mal-estar de Alexandre na cena, bem como a ideia principal do conto *A doença de Alexandre* (RAMOS, 2014, p. 103-108), que é uma consequência do seu mal súbito.

Contudo, antes de estabelecermos esta análise, é válido explanar os principais motivos que conduziram a escolha da cena supracitada. De antemão, o trecho dos 33min18s aos 40min16s consiste na transição da recriação de um conto para outro. Logo, o momento da narrativa em que Alexandre passa mal é o que ligará a história contada pelo personagem principal, de como ele ficou com um olho torto, ao incidente que o levará a ficar doente e passar pelo estado de quase morte. Ou seja, a cena escolhida representa o ponto de convergência entre os dois contos recriados do literário para o audiovisual.

Observamos, neste sentido que, ao instituir na obra audiovisual uma cena que consiste no ponto de encontro entre os dois contos, Abreu e Carvalho (2013) estabelecerão, para além de uma recriação fundamentada numa anterior, uma nova criação não existente na obra literária, interessando-nos por analisar especificamente este trecho.

Comprovamos, deste modo, que nesta adaptação uma nova leitura é gerada a partir de um processo interpretativo, fundamentando-se numa leitura anterior, e os roteiristas, naturalmente, que escolheram a maneira que consideraram mais pertinente para estabelecê-la no audiovisual.

É a partir da cena sobredita também que conhecemos emoções e comportamentos dos personagens reinterpretados na releitura de Abreu e Carvalho (2013) e, principalmente, conhecemos comportamentos dos personagens que não

são necessariamente descritos na obra literária (nem nos contos escolhidos para a adaptação e nem nos demais que compõe o todo da obra), mas que, ao serem recriados para a televisão e, por conseguinte, tomarem forma e corpos visuais, apresentam-se de maneira adaptada.

Assim, como ponto de partida para esta análise, iniciaremos uma descrição da narrativa tendo como base o ocorrido no telefilme (ABREU e CARVALHO, 2013). Já é noite e ao finalizar a explicação de como ficou com um olho torto ainda na infância, Alexandre é confrontado pelo cego Firmino, que quer saber o paradeiro da onça (principal causadora do olho de Alexandre ser torto) após ter ficado presa no mourão. Ao responder para o cego Firmino, primeiramente, Alexandre diz que ficou preocupado em apenas encontrar seu olho perdido e acabou esquecendo-se do animal.

Depois, após intervenção de sua esposa Cesárea falando dos seus atributos na excelente intimidade com os animais, e encabulado com os elogios proferidos pela mulher, Alexandre relembra que amansou a onça com papa de milho cozido no leite. O cego Firmino continua duvidando do protagonista, mesmo após argumentações de bom relacionamento do personagem com a onça. É então que se inicia uma discussão entre os dois personagens, com o cego Firmino professando ofensas e afrontando Alexandre, que, sentindo-se extremamente destrutado, passa mal, devaneia e desmaia (ABREU e CARVALHO, 2013, 36min31s).



Figuras 08: Alexandre passa mal, desmaia e é amparado por Cesárea

Instaura-se um caos. Cesárea busca socorrer Alexandre e os demais personagens ficam consternados. Inicialmente Firmino apenas dá altas gargalhadas,

ou por ser cego e não compreender, num primeiro momento, o que estava visualizando, como os demais, ou por continuar debochando do personagem principal, com o qual ele acabara de ter um confronto verbal. Mas depois que Cesárea dá um tiro de espingarda para cima o cego se junta ao cenário de desordem e afirma estar acontecendo um pandemônio. Das Dores e Libório então ajudam Cesárea a colocar o contador de *causos* na cama e Gaudêncio vai para o exterior da casa e inicia uma espécie de culto religioso. Neste conflito, os animais da casa ficam também alvoroçados.

Com a saída de Libório, Gaudêncio e Firmino, ficam em casa Das Dores e Cesárea, que, mantém-se a todo o momento aos prantos, no quarto, próxima à cama em que o marido está deitado desacordado. Enquanto isso, o narrador passa por uma espécie de viagem no que nos parece ser para o mundo dos que acabaram de morrer.

Começamos então a ver três cenas acontecendo paralelamente, com transições apenas para demarcar a mudança de uma para outra. Na primeira cena, ainda é noite e, sentado em terra firme, defronte às águas do rio, no meio da escuridão, Alexandre avista um barco (ABREU e CARVALHO, 2013, 38min29s). Na segunda cena, ao chegar mais próximo, um homem, com as mesmas feições de Firmino – porém com plena visão – lhe estende a mão, afirmando que é chegada a hora e o convida para fazer a travessia (ABREU e CARVALHO, 2013, 39min20s). Mesmo com receio e desconfiado, relutando inicialmente, Alexandre dá a mão ao homem, entra no barco e segue viagem (ABREU e CARVALHO, 2013, 39min42s; 39min49s). Em paralelo a estas duas, na terceira cena, vemos Alexandre deitado na cama em condição de desmaio, com Cesárea chorando acreditando que ele estava morrendo.





Figuras 09: Viagem de Alexandre “ao lado de lá”

Depois da transição, destas cenas, por fim, Cesárea acreditando que realmente Alexandre está falecendo, pede que Das Dores chame os amigos do contador de *causos* para que se inicie a despedida.

Já os trechos dos contos que norteiam esta interpretação e construção narrativa, podem ser descritos da seguinte maneira: após narrar o acontecimento que o deixou com o olho torto, Alexandre se espreguiça e fica na espera da aprovação dos vizinhos que o escutam. É quando Cesárea, como sempre, o admira, Das Dores o aplaude e Libório, cantador de todas as ocasiões, afirma que colocará os fatos em cantoria. Então, o cego Firmino interrompe as manifestações enaltecidas e questiona ao narrador qual o paradeiro da onça que até então se sabia apenas que tinha ficado presa em um mourão.

Alexandre reforça que realmente esqueceu-se de contar o paradeiro da onça, mas justifica-se, ao afirmar que o esquecimento se deu por conta de uma preocupação maior: a narrativa de como recuperou o seu olho, e de como o mesmo ficou torto.

Assim, ele narra que a onça se misturou ao gado de criação da fazenda do pai e caiu em uma tristeza tão grande que nunca mais fez nada e todos perderam o medo dela. A única coisa que a onça fazia mesmo, segundo Alexandre, era se alimentar de carne fresca ofertada por ele, pois tinha apetite somente para isso, mesmo ele lhe tendo ofertado sabugo de milho e caroço de algodão, e andar pelo pasto, solta, com o rabo entre as pernas. Com pouco tempo, a onça não resistiu e morreu.

Alexandre ainda narra, direcionando-se, especificamente para Firmino que, no fim das contas, teve pena de a onça não ter se acostumado à nova vida e não ter

resistido à morte, e mandou curtir o seu coro, que seu irmão tenente levou quando entrou na polícia. Ao sugerir que confirmem os fatos com Cesárea, o cantador, mais uma vez, enaltece o narrador e afirma que a história está muito amarrada, não havendo necessidade de confirmação da sua esposa, afinal a palavra de Alexandre “é um evangelho” (RAMOS, 2014, p. 26). Encerra-se, desse modo, o primeiro conto recriado.

O segundo conto, ‘A doença de Alexandre’, já se inicia com um diálogo entre os vizinhos e o enfermo, onde os primeiros perguntam o que houve e Alexandre justifica que o que se deu foi um mal-estar por conta da idade. Em seguida, continuam dialogando sobre os sintomas do mal súbito do personagem principal que, agora recuperado, mesmo sob insistência dos vizinhos para que descanse, quer desabafar e contar o que se passou durante o seu estado de quase morte.

Desse modo, a primeira constatação que podemos fazer nesta análise é que não é possível, e nem necessário, estabelecer um comparativo com descrição de semelhanças e diferenças entre o todo das obras literárias e a cena escolhida, pois ela não existe nos contos. Contudo, é exatamente este caráter que nos interessa como ponto de partida para compreensão da adaptação como uma nova leitura, pois, mesmo não existindo em sua integralidade, a cena ‘Alexandre passa mal’, criada para unir as recriações dos contos, preserva elementos da escrita de um roteiro que manterão o seu caráter de adaptação literária, dentre eles a ideia, a ação, as sequências, o conflito e os personagens.

Assim como em ‘A doença de Alexandre’, a ideia principal da cena escolhida para esta análise é narrar as consequências do mal-estar do contador de *causos*, sendo que também em ambas este estado de saúde será, inclusive, o propulsor para contação de mais uma história. Além disso, tanto nas obras literárias quanto na cena ‘Alexandre passa mal’, fica a dúvida sobre se realmente Alexandre teve um mal-estar ou simulou apenas para dar um susto nos vizinhos ou até para que mais um *causo* fosse contado. A diferença entre as obras está na causa desse mal-estar. Enquanto nos contos Alexandre refere-se que passou mal por conta da idade, no telefilme este ocorrido é consequência do estresse gerado pela discussão dele com o cego Firmino. Acreditamos que a idade avançada possa ser um fato que se some

ao alto nível de estresse encenado no telefilme. Contudo, em nenhum momento isto é referenciado.

Já a ação e as sequências das duas obras, literárias e audiovisual, acontecem de maneira diferente: enquanto nos contos já encontramos o narrador acamado, mal de saúde e ao despertar contando a viagem que fez em seu estado de quase morte para “o mundo de lá”, a ação da cena ‘Alexandre passa mal’ é integralmente apresentada aos telespectadores, desde o momento em que se inicia, após uma irritabilidade que o personagem principal passa com o ouvinte Firmino, que contesta a fidedignidade dos seus *causos*, durante o momento em que todos os vizinhos presentes e sua esposa ficam alvoroçados para socorrê-lo, e ao final, quando ele já está desacordado e acamado. Ou seja, nos contos a sequência é imediata: já houve o mal-estar e Alexandre já está acamado. Enquanto isso, no telefilme, uma ordem cronológica é criada para narrar este mal subido, com cenas explanando o que ocorreu, como ocorreu e qual o resultado final.

O mesmo ocorre com o conflito. Inclusive, é possível afirmarmos que nas obras literárias, não houve um conflito demarcado, afinal os contos são apresentados separadamente, sem, necessariamente, conectarem as narrativas umas com as outras, enquanto na obra audiovisual o conflito é criado para unir a releitura dos dois contos desconectados linearmente, e funcionar, exatamente, como o propulsor da cena escolhida e das consequências da mesma. O conflito que se dá quando Alexandre se irrita e passa mal no telefilme é a etapa fundamental para organizar a ação seguinte e dar norte ao desfecho da história. É no alvoroço dos vizinhos, na preocupação de Cesárea e no mal-estar de Alexandre que se instaura o momento posterior da narrativa: a contação de mais um *causo* – o que o personagem principal viu do lado de lá. Este conflito se trava, seguindo a definição de Comparato (2009), em especial, simultaneamente, com forças humanas e internas.

Mesmo não havendo troca de força física, ao passo em que o personagem principal se confronta verbalmente com o vizinho Firmino, ele também enfrenta a sua própria indignação, ao não ser convincente o suficiente com todos os ouvintes ao ponto de um deles duvidar do que está sendo narrado. É a partir dessas duas forças

de conflito que Alexandre passa mal e organiza a próxima ação a ser apresentada aos telespectadores.

Por fim, tanto nos contos quanto na obra audiovisual, mantêm-se os mesmos personagens, vizinhos do narrador, e o sentimento de fidelidade dos mesmos, que estão acompanhando Alexandre tanto na saúde, quanto na doença. Embora no telefilme os momentos de afronta do cego Firmino sejam muito mais frequentes e acirrados do que nos contos – na obra literária, as discussões entre os personagens não passam de meras divergências e dúvidas de Firmino –, a manutenção dos personagens, ponto de semelhança entre as obras, dá sustentação à presença da plateia nas contações de *causos* de Alexandre, fato importante para que existam as narrativas do contador.

Contudo, a presença do personagem Firmino no barco que o personagem principal entra quando está partindo para o “mundo de lá”, não mais cego e sem provocar ou duvidar de Alexandre, também chama a atenção no telefilme. Para quem está assistindo isso pode ter diferentes interpretações. Pensamos nas seguintes sugestões: a primeira delas pode ser o fato de em sonho ou em devaneio Alexandre esperar que a relação com o cego Firmino seja mais harmoniosa; ou pode ser a ideia convencional de que, na pós-morte, as pessoas que tinham divergências na terra se reconciliam; e até mesmo pode ser uma ironia do destino, pois em vida os que tanto se desentendem, podem precisar um do outro em algum momento, mesmo que seja no momento da “passagem”.

Além disso, são semelhantes as características de figuras nordestinas nas duas obras, o que sustenta também o caráter interiorano e sertanejo de ambas. Isso pode ser percebido na linguagem e na forma de interagir dos personagens e, no telefilme, nas vestimentas, na decoração da casa de Alexandre, bem como nos acessórios utilizados pelos vizinhos (o pandeiro de Libório, por exemplo, que o acompanha em seu hábito de colocar fatos em cantoria).

Sendo assim, podemos perceber que a existência de pontos divergentes nas obras consiste muito mais em uma estratégia para conexão da narrativa, do que em uma busca de distanciar-se da obra adaptada. Não que evitar divergências seja uma obrigatoriedade em roteiros adaptados. Como já dito, cada adaptador, tem total liberdade para definir como se dará seu processo de adaptação e sua nova obra.

Mas, especificamente em 'Alexandre e outros heróis', percebemos com esta análise que a cena com as ações e os conflitos diferentes – a discussão entre o cego Firmino e Alexandre, que dá início à próxima cena, onde Alexandre conta que passou mal– é criada de modo a conectar os dois contos da obra literária e garantir sentido com a presença deste ponto de congruência narrativo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das contribuições mais relevantes que uma adaptação literária para o audiovisual pode dar à contemporaneidade é reinterpretar uma narrativa do passado, que, por vezes esteve restrita a um contexto ou público limitado, e fazer com que outros públicos conheçam a obra adaptada. Inevitavelmente, esta nova leitura atualizará a obra para que esta esteja atinente ao contexto vigente e, claro, passará pelo processo de reinterpretação do adaptador. Mas, de todo modo, haverá uma importante contribuição para que se mantenha viva a narrativa escrita em outra(s) época(s).

No audiovisual brasileiro, a adaptação de obras literárias, historicamente, ocupa um lugar de relevância, tendo em vista a quantidade de filmes, minisséries, telefilmes e materiais afins produzidos que se iniciam, declaradamente, de uma fonte literária. Nesta dissertação, por meio de um mapeamento de produções acadêmicas já existentes, constatamos que, desde o surgimento do cinema, as adaptações literárias já eram fontes para construção das narrativas audiovisuais, servindo de influência, inspiração e objeto de reinterpretação adaptativa. O mesmo foi possível afirmar das telenovelas e minisséries, onde, desde a instalação da televisão no Brasil, já eram traduzidas para o audiovisual, obras da literatura internacional e de romances de autores brasileiros.

Por isso, para ampliar as discussões sobre o processo adaptativo, especialmente do literário para o audiovisual, vimos no primeiro capítulo desta dissertação que a tradução intersemiótica discute como uma obra é capaz de “dar vida” a outro texto, que irá, naturalmente, por conviver em um sistema de signos, onde todos os sistemas interagem e geram um ciclo ininterrupto de experiências dialógicas e dinâmicas, gerar leituras posteriores. Desse modo, não existe uma narrativa pura, já que para se constituir como tal ela sofrerá influência de outra(s), em um processo em que o adaptador cria uma reescritura tendo como ponto de partida sua interpretação de um conjunto de signos já estabelecidos anteriormente.

Além disso, buscamos ratificar, também com base em discussões acadêmicas já estabelecidas, que uma narrativa adaptada para o cinema gera outras narrativas, outras leituras e, a depender da hermenêutica aplicada pelos

adaptadores, algumas diferenças podem ser fixadas no produto final. Contudo, é possível que sejam definidos e explorados traços da narrativa oriundos do próprio texto de partida. Sendo assim, percebemos que adaptar envolve os processos de traduzir, escolher, reler e interpretar uma obra preexistente, e que os estudos da adaptação ajudarão a reforçar a importância do processo criativo e individual do adaptador, além de reforçar o rompimento de uma antiga discussão acerca da necessidade de fidelidade à obra.

Dentro desse contexto, foram importantes os conceitos de tradução intersemiótica, cunhado por Roman Jakobson (1975), que garante a possibilidade da interpretação do signo verbal através de sistemas de signos não verbais; de semiose, formulado por C. S. Peirce (1974), para justificar que o significado de um signo é outro signo traduzido já na mente do intérprete logo que o recebe; e de Semiosfera, apresentado por Iuri Lótman (1996), o habitat capaz de garantir interações, onde convivem diferentes e diversos sistemas de cultura que, em diálogo, se renovam e geram novas culturas capazes de dar continuidade a esta renovação.

O adaptador é, portanto, um produtor autônomo para definir quais os elementos da obra de partida que comporão a sua reinterpretação, que consistirá na obra de chegada. Isto é, o resultado do seu processo interpretativo é definido por ele mesmo por meio da sua operação criativa de interpretação, ao se deparar com o que irá traduzir, reatualizar e recontextualizar, apresentando uma nova configuração.

As reflexões sobre o antigo ato de narrar, estabelecidas no segundo capítulo desta dissertação, que justificaram no decurso desta pesquisa a prática de contação de histórias, ratificado com a análise aqui proposta dos contos de Graciliano Ramos para o telefilme *Alexandre e outros heróis*, bem como o funcionamento da linguagem e da narrativa televisual, tanto gratuita quanto via *streaming*, também foram cruciais para esta discussão, pois através delas abordamos as maneiras de narrar e a construção de conteúdos diversificados e variáveis para atender diferentes públicos, inclusive, cada vez mais exigentes, criadores e engajados com o que consumirão.

Percebemos que, por certo, isso exigirá narrativas atinentes ao contexto social vigente, sendo papel importante do narrador, neste processo comunicativo das adaptações, contextualizá-las à conjuntura e à época em que estão sendo

apresentadas. Consideramos este fator como um dos que contribuem para validar a vastidão de releituras e interpretações possíveis de uma obra, afinal as narrativas são também elementos de formação dialógica social.

Desta forma, nos fundamentamos em Tzvetan Todorov (1939) para nos aprofundarmos em como se constrói a narrativa e observamos que a história e o discurso são os elementos capazes de formulá-la, sendo o primeiro o argumento a ser utilizado para narrar e o segundo a forma como o primeiro será narrado. Na sequência, ao analisarmos a estrutura narrativa de uma obra e percebê-la como uma manifestação abstrata, afinal, conforme Todorov (2013), ela será apenas uma das realizações possíveis de existir, confirmamos que a tradução de uma obra literária para uma obra audiovisual será uma das inúmeras realizações possíveis de uma estrutura abstrata que pode ser analisada, mas não descrita.

Ademais, nos aprofundamos nas discussões sobre a linguagem e o funcionamento da narrativa televisual, a fim de iniciarmos uma análise da obra traduzida para o audiovisual, e comprovamos que a realidade e o ficcional convivem simultaneamente na construção das narrativas televisuais, criando gêneros ficcionais que alimentarão a sua produção. Observamos, assim, a partir das argumentações de Umberto Eco (1994), como o mundo real está intimamente ligado ao mundo ficcional e como isso interfere na experiência vivida do leitor e do espectador.

No capítulo final, antes de darmos início à análise do processo tradutivo dos contos de Graciliano Ramos para o telefilme *Alexandre e outros heróis*, buscamos demonstrar a importância do roteiro para uma adaptação, tendo em vista que este se configura como uma nova leitura de uma obra de chegada que desencadeará em outra leitura para construção da obra de partida, entendendo a concepção do roteiro como uma criação extremamente necessária em um processo de recriação de uma obra literária para uma obra audiovisual.

Para destacar esta relevância, nos ativemos a compreender como se dá o processo de escrita do roteiro, que norteará a construção em imagens físicas e sons, à luz das definições de Syd Field (2001) e de Comparato (2009), percebendo a complexidade desta escrita e a sua originalidade e criatividade enquanto tradução de uma obra para nascimento de outra.

Conhecemos e observamos as principais etapas necessárias para construção de um roteiro, como a ação, os personagens, as cenas, a ideia, o conflito e o tempo. A partir daí, então, com satisfatório repertório teórico, nos ativemos a analisar o processo tradutivo das obras de Graciliano para o telefilme, percebendo e reconhecendo o papel fundamental do personagem Alexandre para conduzir a narrativa e, além disso, promover a interação entre os demais personagens da história.

No processo tradutivo analisado, reconhecemos a importância do caráter criativo do adaptador de uma obra, ao traduzir as características físicas do personagem principal da obra escrita, que não foram claramente evidenciadas, em um homem de aparência sertaneja, simples, respeitosa, com uma identidade regionalizada e, acima de tudo, vivida, ratificando um contador de um número expressivo de *causos*; bem como dos personagens coadjuvantes, que carregam traços na obra audiovisual, também não evidenciados na obra escrita, de uma população visivelmente simples, interioranas e nordestina/sertaneja.

E, ao escolher uma cena do telefilme *Alexandre e outros heróis*, integralmente criada por Abreu e Carvalho (2013) para unir os dois contos, comprovamos o que o estado da arte estabelecido nesta dissertação acerca da tradução como ato criativo nos trouxe: o adaptador é autônomo para criar uma nova leitura a partir do seu processo tradutivo e escolher o que lhe é pertinente para sua obra de chegada.

Concluimos que um comparativo descritivo entre semelhanças e diferenças em análises de adaptações é desnecessário, quando se concebe este processo como uma recriação criativa, e não como uma cópia fiel da obra de partida para a obra de chegada; que ao preservar elementos abstratos, como a ideia, as ações e os principais conflitos da obra de partida na obra de chegada – elementos que compõem, inclusive, um roteiro – o caráter de adaptação literária já deve ser considerado; e que a manutenção dos personagens e das suas características físicas e/ou emocionais garante e dá sustentação à classificação da obra como adaptada.

Sendo assim, pontos divergentes nas obras poderão existir, por vezes, como estratégia para promover um elo de conexão entre as narrativas, e intencionalmente para sustentar o processo interpretativo e garantir uma marca própria do adaptador,

contudo eles não são obrigatórios na tradução. Convergir ou divergir fará parte do processo hermenêutico e autônomo do adaptador.

E assim, acreditamos que, diante de uma recorrente discussão de fidelidade à obra e de críticas às divergências nas traduções, com respaldo de produções acadêmicas que também já discutem a liberdade interpretativa dos adaptadores, contribuimos com os estudos e demarcamos nosso posicionamento acerca das discussões das adaptações literárias como traduções intersemióticas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luiz Alberto de; CARVALHO, Luiz Fernando. **Alexandre e outros heróis**. Rede Globo de Produção, 2013. Disponível em <<https://www.dailymotion.com/video/x195vps>>.

ABTA: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TELEVISÃO POR ASSINATURA. **Histórico: a TV por assinatura no mundo**. São Paulo. Disponível em <<https://www.abta.org.br/historico.asp#:~:text=Nos%20anos%2080%20surgiram%20efetivamente,por%20um%20decreto%20de%201988.>>. Acesso em 16 Mar. 2022.

ALVES, Bruno Fernandes. Histórias em quadrinhos e cinema: um caso de tradução intersemiótica. **1^{as} Jornadas Internacionais de História em Quadrinhos**. São Paulo, p. 1-12, ago., 2011.

AMORIM, Marcel Álvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p. 15-33, jan./jun. 2013.

ANDRADE, Antonio Rodrigues de; PERUZZO, Cicilia M. Krohling; REIMÃO, Sandra. Teatro 2 - Um teleteatro de experimentação, difusão e resistência. **Revista Comunicação & Informação**. Rio Grande do Sul, v. 12, n.1, p. 78-90, jan./jun., 2009.

ANTUNES, Valdelis Gubiã; ANZUATEGUI, Sabina Reggiani. O roteiro e sua importância na realização de uma obra audiovisual. **Revista O Mosaico**. Paraná, n. 10, p. 161-173, jul./dez., 2014.

AZEVEDO, Carlos Benites. **Vozes e saberes da cultura popular em Histórias de Alexandre, de Graciliano Ramos: do imaginário do contador à recepção de seus ouvintes**. 2014. 182 f. Dissertação (Pós-Graduação em Letras Vernáculas – Faculdade de Letras), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ARISTÓTELES. **Poética: tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa**. Tradução de Eudoro de Sousa. 7^a ed. [S.l.]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2003.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: Sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BARTHES, Roland *et.al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. The task of the translator. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The translation studie reader**. London/New York: Routledge, 2000.

BRANCO, Lucia Castello (Org). **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Debates).

CARDOSO, Joel. Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos. **Revista Literatura em Debate**, Frederico Westphalen (RS), v. 5, n. 8, p. 1-15, jan./jul., 2011.

CARVALHO, Castelar de. Saussure e a língua portuguesa. **Revista Matraca**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 34, jan/jun. 2014.

CERQUEIRA, Émille. **Do romance à televisão: uma análise semiótica do processo tradutivo da minissérie Capitu**. 2015. 78 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Faculdade de Comunicação), Universidade Federal da Bahia, Bahia.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus, 2009.

CROSSETTI, Melissa Cruz. **Quantos filmes têm na Netflix?**. [S.l.]. 2019. Disponível em <<https://tecnoblog.net/responde/quantos-filmes-tem-na-netflix/>>. Acesso em 16 Mar. 2022.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012.

DEVIDES, Dílson. Adaptação e roteiro. **Revista Letras Escreve**, Macapá (AP), v. 8, n. 1, 1º sem., p. 437-464, 2018.

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

DICIO, Dicionário online de Português. **Palimpsesto**. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/palimpsesto/>>. Acesso em: Ago, 2021.

ECO, Umberto. **Seis Passeios Pelo Bosque da Ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERREIRA, Murilo Luiz; SANTOS, Goiamérico F. C dos. A arte da Narrativa: um estudo da adaptação entre literatura e televisão. **XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste**. Goiás, p. 1-12, mai., 2010.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FRANÇA, Mírian Sousa Medeiros de. **A representação da identidade do nordestino na obra *Vidas Secas* de Graciliano Ramos**. 2014. 47f. Monografia de Especialização (Curso de Especialização em Fundamentos da Educação: práticas pedagógicas interdisciplinares), Universidade Estadual da Paraíba, Paraíba.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Cibele Braga, Erika Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Coutinho, Mariana Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GUIMARÃES, Hélio. A presença da literatura na televisão. **Revista USP**, São Paulo, n. 32, p. 191-198, dez/fev. 1996.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

KOLLENZ, Beatriz. **Your Name, por Makoto Shinkai**. 2019. Disponível em <<https://www.laoliphant.com.br/resenhas/resenha-your-name-makoto-shinkai>>. Acesso em 10 nov. 2021.

LEFÉVÈRE, André. **Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint**. Assen/Amsterdam: Van Gorcum, 1975.

_____. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEITE, Bruno Alves. Adaptação cinematográfica dos contos “Primeira aventura de Alexandre” e “O olho torto de Alexandre”, do livro Alexandre e outros heróis, de Graciliano Ramos. **VII Seminário Avançado de Pesquisa**. Paraná, p. 1-110, 2022.

LÓTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1998.

_____. **La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto**. Tradução de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MACHADO, Irene. Por que semiosfera. In. **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de Comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MEMORIA GLOBO. **Alexandre e outros heróis**. Rio de Janeiro. Disponível em <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/especiais/alexandre-e-outros-herois-especial/>>. Acesso em 26 Dez. 2021.

_____. **Gabriela - 2ª versão**. Rio de Janeiro. Disponível em <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-2a-versao/>>. Acesso em 08 Jan. 2022.

_____. **Jornal Nacional**. Rio de Janeiro. Disponível em <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-nacional/>>. Acesso em 08 Jan. 2022.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos**. São Paulo: Boitempo, 2012.

NASCIMENTO, Renata. Eu nasci assim... A construção de Gabriela como símbolo de mulher baiana e brasileira. **XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural**. Bahia, p. 1-7, out., 2007.

NETO, Darli. **A resistência em um cenário de dor e precariedade: a realidade do sertão nordestino representada por Graciliano Ramos em seu personagem Fabiano de Vidas Secas**. 2018. 33f. Monografia de Especialização (Pós-Graduação em Ensino da Língua Portuguesa e Literatura – Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Paraná.

NUNES, Francisco Romario. The Road: a tradução das personagens para as telas. **Cultura & Tradução**, João Pessoa, v. 3, n. 1, p. 274-285, 2014.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PEIRCE, Charles Sanders. Escritos Coligidos. In. **Os Pensadores**. Tradução de Armando Mora D'Oliveira e Sergio Pomerangblum. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

_____. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e literatura: dos sistemas semióticos distintos. **Kalíope**, São Paulo, ano 5, n. 10, p. 42-69, 2009.

PERRONE-MÓISES, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade**. Salvador: Quarteto, 2004.

RAMOS, A. V. *et al.* Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura. In: **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

RAMOS, Graciliano. **Histórias de Alexandre**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1944.

_____. **Alexandre e outros heróis**. 1ª ed. São Paulo: Martins Editora, 1962.

_____. **Histórias de Alexandre**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

_____. **Histórias de Alexandre**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão: correlações**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

RIBEIRO, Grasielle Andressa da Silva; BARBOSA, Gustavo Batistão; SALES, Leonardo Matheus Balsalobre Barbosa. Estação **taba: documentário sobre gêneros na televisão brasileira**. 2017. 179 f. Monografia (Graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo), Centro Universitário Toledo, Araçatuba-SP.

ROBERTO MARINHO. **História/Grupo Globo**. Rio de Janeiro. Disponível em <<https://robertomarinho.globo.com/hgg/>>. Acesso em 19 Mar. 2022.

RODRIGUES, Elisabete Alfred. Roteiro: o projeto narrativo audiovisual. **Mediação**, Belo Horizonte, n. 06, 1º sem., p. 24-33, 2007.

SANTAELLA, Lucia. **Charles Sanders Peirce: excertos**. São Paulo: Paulus, 2020.

SANT'ANA, Lorena. **Qual o primeiro livro adaptado ao cinema?**. 2014. Disponível em <<http://lounge.obviousmag.org/biblioteca/2014/03/qual-o-primeiro-livro-adaptado-ao-cinema.html>>. Acesso em 09 Jan. 2022.

SANTOS, Sérgio. "**Alexandre e outros heróis**" **prima pela qualidade estética e reforça os vícios de Luiz Fernando Carvalho**. 2013. Disponível em <<http://zamenza.blogspot.com/2013/12/alexandre-e-outros-herois-prima-pela.html>>. Acesso em 08 Jan. 2022.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

SCIRE, Raphael. **Direção 'seca' faz a qualidade técnica de Alexandre e Outros Heróis**. São Paulo, 2013. Disponível em <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/opiniaao/direcao-seca-faz-a-qualidade-tecnica-de-alexandre-e-outros-herois-1577>>. Acesso em 08 Jan. 2022.

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

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-51, jul/dez. 2006.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et.al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Móises. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VOLLI, Ugo. **Manual de Semiótica**. São Paulo: Loyola, 2007.

FICHA TÉCNICA DO TELEFILME

Direção

Luiz Fernando Carvalho

Roteiro

Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho

Elenco

Flávio Bauraqui – Firmino; Flávio Rocha – Gaudêncio; Hugo Freire – Alexandre na infância; Isa Joseane Bezerra – Cesária na infância; Luci Pereira – Cesária; Marcélia Cartaxo – Das Dores; Marcelo Serrado – Mestre Libório; Ney Latorraca – Alexandre

Elenco de apoio

Carlos Betão; Iza Silva; Linda Martinelly

Equipe

Direção de arte: Raimundo Rodriguez; Produção de arte: Marco Cortez; Figurino: Luciana Buarque; Direção de fotografia: Miqueias Lino; Caracterização: Rubens Libório; Assistentes de direção: Lara Carmo e Antônio Karnewale; Música: Tim Rescala; Edição: Marcio Hashimoto e Iury Pinto; Direção de produção: Maristela Velloso; Câmera: Leandro Pagliaro; Gaffer: Alexandre Vaz; Maquinária: Cesar Coelho; Produção de elenco: Marcia Andrade; Instrução de dramaturgia: Tiche Vianna, Lucia Cordeiro e Agnes Moço; Sonoplastia: Irla Souza, Jairo do Santos e Marco Salles; Colorista: Wagner Costa e Marcelo Luksik; Efeitos visuais: Capy Ramazzina; Abertura: Alexandre Pit Ribeiro, Roberto Stein e Fabricio Duque; Produção de engenharia: Andre Costa; Supervisão executiva de produção: Marcelo dos Santos; Supervisão executiva de produção de linha: Lucas Zardo; Produção executiva/direção: Maristela Velloso.