

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
CAMPUS DE BAURU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DANIELA DIAS GOMIDE

**REVELAÇÕES DO MOMENTO DE TRANSITORIEDADE DA COMUNICAÇÃO
CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO DE CASO NA SÉRIE TELEVISIVA *TUDO O
QUE É SÓLIDO PODE DERRETER***

BAURU

2012

DANIELA DIAS GOMIDE

**REVELAÇÕES DO MOMENTO DE TRANSITORIEDADE DA COMUNICAÇÃO
CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO DE CASO NA SÉRIE TELEVISIVA *TUDO O
QUE É SÓLIDO PODE DERRETER***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação Midiática, sob orientação da Profa. Dra. Nelyse Ap. Melro Salzedas.

BAURU

2012

Gomide, Daniela Dias.

Revelações do momento de transitoriedade da comunicação contemporânea: um estudo de caso na série televisiva *Tudo o que é sólido pode derreter*/.Daniela Dias Gomide, 2012
164 f.

Orientador: Nelyse Aparecida Melro Salzedas

Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual Paulista.
Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação, Bauru, 2012

1.Análise audiovisual.2.Estética da Recepção.3.Teoria das Mediações . I. Universidade Estadual Paulista.
Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA COMUNICAÇÃO
MIDIÁTICA

A dissertação **“Revelações do momento de transitoriedade da comunicação contemporânea: um estudo de caso da série televisiva *Tudo o que é sólido pode Derreter*”**, desenvolvida por Daniela Dias Gomide, foi submetida à Banca Examinadora como exigência para obtenção do título de Mestre em Comunicação, junto ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Faac/Unesp), campus Bauru-SP.

Presidente: Profa. Dra. Nelyze Ap. Melro Salzedas
Instituição: Faac/ Unesp- Bauru-SP

Titular: Prof. Dr. Adenil Alfeu Domingues
Instituição: Faac/ Unesp- Bauru- SP

Titular: Profa. Dra. Therezinha Fátima Tagé Dias Fernandes
Istituição: Escola de Comunicação e Artes- USP

Bauru, 28/06/2012

AGRADECIMENTOS

Apreendi durante esta etapa da vida que muitas são as pedras, mas muitas são as pessoas que nos ajudam a removê-las. Os obstáculos foram necessários para aprender a valorizar e agradecer essas pessoas na minha vida. A primeira delas é Deus, fonte de toda a sabedoria, e os Grandes Mestres que sopraram o caminho. Outra grande amiga foi a poesia e a arte da linguagem, que traduzem o que minha alma grita. Essa aproximação transmitiu muitas vezes o que minha razão não conseguia mais.

Agradeço à minha orientadora Professora Doutora Nelyse Melro Salzedas, sua determinação e persistência foram imprescindíveis para que eu não desistisse. Encontrei pedras no caminho e sem ela não as retiraria:

*“A porta da verdade estava aberta
mas só deixava passar
meia pessoa de cada vez...” (Carlos Drummond de Andrade).*

Professor Mestre Pedro Padovini, que muito me ajudou na obtenção de dados, pelas sugestões de autores e fontes bibliográficas sobre Jesus Martin-Barbero, do qual é exímio conhecedor e por sua didática e paciência em direcionar-me em momentos difíceis desta pesquisa.

*"Há pessoas que transformam o sol numa simples mancha amarela,
mas há também aquelas que fazem de uma simples mancha amarela o
próprio sol!" (Pablo Picasso)*

Faço um agradecimento especial aos integrantes do departamento de Pós-Graduação, Helder Gelonezi e Silvio Decimone, sem os quais eu não teria terminado esta etapa. Obrigada pela paciência, dedicação e amizade nos momentos de aflição.

Agradeço especialmente à minha mãe que nunca deixou de acreditar que eu seria capaz de conciliar tantas atividades com competência, somente seu amor e palavras poderiam ter me dado tamanha confiança e força para concluir este trabalho.

*“Não me lembro mais qual foi nosso começo. Sei que não começamos
pelo começo. Já era amor antes de ser”. (Clarice Lispector)*

Agradeço minha filha, Alanis Gomide, pela paciência e compreensão por tantas ausências.

"Ela acreditava em anjo e, porque acreditava, eles existiam".

(Clarice Lispector)

Agradeço aos amigos de caminhada, Sarah Moralejo da Costa, Vivianne Lindsey Cardoso, Daira Botelho e Erica Franzon. Sarah pela magia da sua alma, que me fez acreditar novamente na verdadeira sabedoria acadêmica, Viviane pelo imenso carinho e otimismo sempre, Daira pela alma iluminada e cheia de alegria e Erica pela paciência em me ouvir.

"Já chamei pessoas próximas de "amigo" e descobri que não eram... Algumas pessoas nunca precisei chamar de nada e sempre foram e serão especiais para mim."

(Clarice Lispector)

E principalmente agradeço ao meu marido, Professor Mestre Rafael Virgílio de Carvalho, pela grande colaboração nestes estudos, pela paciência, compreensão e dedicação durante todo o tempo em que este trabalho foi o foco das minhas atenções. Pelos momentos em que me apoiou, me fez seguir em frente, e mostrou que minha alma teria que estar contida nessas palavras sem me deixar contaminar pela ausência de paixão que muitas vezes o caminho da racionalidade nos conduz. O agradeço por me ensinar que é preciso "viver apesar de". Ao meu Ulisses:

"...Muitos de nós fazem arte por não saber como é a outra coisa. Temos disfarçado com falso amor a nossa indiferença, sabendo que nossa indiferença é angústia disfarçada. Temos disfarçado com o pequeno medo o grande medo maior e por isso nunca falamos no que realmente importa. Falar no que realmente importa é considerado uma gafe".

"...Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que não quero desvendar com o meu raciocínio que é frio. Tenho que não indagar do mistério para não trair o milagre".

(Clarice Lispector)

“...uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida.”

In: LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

GOMIDE, D. D. **“Revelações do momento de transitoriedade da comunicação contemporânea: um estudo de caso na série televisa Tudo o que é sólido pode Derreter**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – Universidade Estadual Paulista (Unesp). Bauru, 2012. 164 f.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma análise a partir do programa *“Tudo o que é sólido pode Derreter”*, produzido pela IoIô Filmes e exibido pela TV Cultura em 2009, buscando compreender o processo de comunicação que se estabelece a partir do ato de leitura dos textos literários objetivando sua transposição para o formato audiovisual. Assim, utilizando como referencial teórico a “Estética da Recepção” e a teoria das Mediações de Jesus Martin-Barbero, o trabalho apresenta um exame da atualização das obras literárias a partir da leitura realizada pela produção televisiva, já que no ato de leitura se realiza uma interação entre a estrutura do texto e seu receptor, produzindo um efeito estético sobre a obra. Para tanto é proposto identificar os elementos empregados na produção identificando um formato para a inserção da literatura na linguagem audiovisual diante de um contexto de convergência dos meios midiáticos. Considerando que no conteúdo do programa o próprio ato de leitura é utilizado como ponto de fruição, se faz necessário um estudo sobre como a televisão – enquanto leitora das obras literárias – produziu o conteúdo audiovisual, utilizando os processos decorrentes do ato de leitura e, requisitando-o como componente do processo de comunicação.

Em síntese, é elaborada a análise da narrativa audiovisual examinando o ato da leitura realizado pela televisão, enquanto receptora, produtora e formadora de um efeito estético sobre a obra literária que conduz ao questionamento sobre a possibilidade de um formato de adaptação e inserção da literatura no atual contexto comunicacional.

Palavras chave: Análise audiovisual, Estética da Recepção e Teoria das Mediações.

GOMIDE, D. D. “**Revelations of the transience of the moment of contemporary communication: a case study in the television series *All that is solid can melt***”. Dissertation (Master in Communication). Post-graduate Program in Communication. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – Universidade Estadual Paulista (Unesp). Bauru, 2012.164 pages.

ABSTRACT

This work proposes an analysis from the program "All that is solid can melt," produced by Yoyo Films and aired by TV Cultura in 2009, seeking to understand the communication process that is established from the act of reading literary texts aiming for its transposition audiovisual format. So, using as a theoretical framework "Aesthetics of Reception" and the Theory of Mediation of Jesus Martin-Barbero, the work presents an examination of the redevelopment of literary works from the reading done by the television production, since the act of reading takes place a interaction between text structure and its receptor, producing an aesthetic effect on the work. For this it is proposed to identify the elements used in the production identifying a format for insertion of the literature on audiovisual language before a context of media convergence media. Considering the content of the program the very act of reading is used as a point of fruition, it is necessary a study on how television - as a reader of literary works - produced audiovisual content using the procedures under the act of reading and ordering it as a component of the communication process.

In summary, the analysis is drawn from the audiovisual narrative examining the act of reading done on television, while receiving, production and forming an aesthetic effect on the literary work that leads to questions about the possibility of a form of adaptation and integration of literature in current communication context.

Keywords: Analysis audiovisual, Aesthetics of Reception, and Theory of Mediation

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Abertura do programa <i>Tudo o que é sólido pode Derreter</i>	64
Figura 2 - Capa do livro de Marshal Berman.....	64
Figura 3 - protagonista escreve em seu blog	66
Figura 4 - O blog sendo mostrado através da televisão.....	66
Figura 5 – Livro da minissérie	72
Figura 6 – DVD da minissérie.....	72
Figura 7 - Episódio Senhora, decupagem 1.....	74
Figura 8 – Episódio Senhora , decupagem 2	74
Figura 9 - Episódio Senhora, decupagem 3.....	74
Figura 10 - Episódio Senhora, decupagem 4.....	74
Figura 11 - Episódio Senhora, decupagem 5.....	75
Figura 12 – Episódio Senhora, decupagem 6	75
Figura 13 - Episódio Senhora, decupagem 7.....	75
Figura 14 - Episódio Senhora, decupagem 8.....	76
Figura 15 - Episódio Senhora, decupagem 9.....	76
Figura 16 - Episódio Senhora, decupagem 10.....	77
Figura 17 - Episódio Senhora, decupagem 11.....	77
Figura 18 - Episódio Senhora, decupagem 12.....	77
Figura 19 - Episódio Senhora, decupagem 13.....	77
Figura 20 - Episódio Senhora, decupagem 14.....	77
Figura 21 - Episódio Senhora, decupagem 15.....	77
Figura 22 - Episódio Senhora, decupagem 16.....	77
Figura 23 - Episódio Senhora, decupagem 17.....	77
Figura 24 - Episódio Senhora, decupagem 18.....	77
Figura 25 - Episódio Senhora, decupagem 19.....	77
Figura 26 - Episódio Senhora, decupagem 20.....	79
Figura 27 - Episódio Senhora, decupagem 21.....	79
Figura 28 - Episódio Senhora, decupagem 22.....	79
Figura 29 - Episódio Senhora, decupagem 23.....	79
Figura 30 - Episódio Senhora, decupagem 24.....	79
Figura 31 - Episódio Senhora, decupagem 25.....	79

Figura 32- episódio senhora, decupagem 26	80
Figura 33- Episódio Senhora, decupagem 27	80
Figura 34- Episódio Senhora, decupagem 28	80
Figura 35- Episódio Senhora, decupagem 29	80
Figura 36- Episódio Senhora, decupagem 30	80
Figura 37- Episódio Senhora, decupagem 31	80
Figura 38- Episódio Senhora, decupagem 32	82
Figura 39- Episódio Senhora, decupagem 33	82
Figura 40- Episódio Senhora, decupagem 34	82
Figura 41 Episódio Senhora, decupagem 35	82
Figura 42 Episódio Senhora, decupagem 36	82
Figura 43- Episódio Senhora, decupagem 37	82
Figura 44- Episódio Senhora, decupagem 38	82
Figura 45- Episódio Senhora, decupagem 39	82
Figura 46- Episódio Senhora, decupagem 40	83
Figura 47- Episódio Senhora, decupagem 41	84
Figura 48- Episódio Senhora, decupagem 42	84
Figura 49- Episódio Senhora, decupagem 43	84
Figura 50- Episódio Senhora, decupagem 44	84
Figura 51- Episódio Senhora, decupagem 45	84
Figura 52- Episódio Senhora, decupagem 46	84
Figura 53- Episódio Senhora, decupagem 47	85
Figura 54- Episódio Senhora, decupagem 48	85
Figura 55- Episódio Senhora, decupagem 49	85
Figura 56- Episódio Senhora, decupagem 50	86
Figura 57- Episódio Senhora, decupagem 51	86
Figura 58- Episódio Senhora, decupagem 52	87
Figura 59- Episódio Senhora, decupagem 53	87
Figura 60- Episódio Senhora, decupagem 54	87
Figura 61- Episódio Senhora, decupagem 55	87
Figura 62- Episódio Senhora, decupagem 56	87
Figura 63- Episódio Senhora, decupagem 57	87
Figura 64- Episódio Senhora, decupagem 58	87
Figura 65- Episódio Senhora, decupagem 59	87

Figura 66- Episódio Senhora, decupagem 60.....	88
Figura 67- Episódio Senhora, decolagem 61.....	88
Figura 68- Episódio Senhora, decupagem 62.....	88
Figura 69- Episódio Senhora, decupagem 63.....	88
Figura 70- Episódio Senhora, decupagem 64.....	89
Figura 71- Episódio Senhora, decolagem 65.....	89
Figura 72- O príncipe encantado.	97
Figura 73- A valsa de Letícia.	97
Figura 74- Thereza narradora.	98
Figura 75- Debreagem.	98
Figura 76- O dote atual.....	99
Figura 77- O dote atual 2.....	99
Figura 78- Thereza narradora e a katharsis	100
Figura 79- Episódio Quadrilha decupagem 1.....	102
Figura 80- Episódio Quadrilha decupagem 2.....	102
Figura 81- Episódio Quadrilha decupagem 3.....	102
Figura 82- Episódio Quadrilha decupagem 4.....	102
Figura 83- Episódio Quadrilha decupagem 5.....	102
Figura 84- Episódio Quadrilha decupagem 6.....	102
Figura 85- Episódio Quadrilha decupagem 7.....	103
Figura 86- Episódio Quadrilha decupagem 8.....	103
Figura 87- Episódio Quadrilha decupagem 9.....	103
Figura 88- Episódio Quadrilha decupagem 10.....	103
Figura 89- Episódio Quadrilha decupagem 11.....	103
Figura 90- Episódio Quadrilha decupagem 12.....	103
Figura 91- Episódio Quadrilha decupagem 13.....	104
Figura 92- Episódio Quadrilha decupagem 14.....	104
Figura 93- Episódio Quadrilha decupagem 15.....	104
Figura 94- Episódio Quadrilha decupagem 16.....	104
Figura 95- Episódio Quadrilha decupagem 17.....	105
Figura 96- Episódio Quadrilha decupagem 18.....	105
Figura 97- Episódio Quadrilha decupagem 19.....	105
Figura 98- Episódio Quadrilha decupagem 20.....	105
Figura 99- Episódio Quadrilha decupagem 21.....	105

Figura 100- Episódio Quadrilha decupagem 22.....	105
Figura 101- Episódio Quadrilha decupagem 23.....	105
Figura 102- Episódio Quadrilha decupagem 24.....	106
Figura 103- Episódio Quadrilha decupagem 25.....	106
Figura 104- Episódio Quadrilha decupagem 26.....	106
Figura 105- Episódio Quadrilha decupagem 27.....	106
Figura 106- Episódio Quadrilha decupagem 28.....	107
Figura 107- Episódio Quadrilha decupagem 29.....	107
Figura 108- Episódio Quadrilha decupagem 30.....	107
Figura 109- Episódio Quadrilha decupagem 31.....	107
Figura 110- Episódio Quadrilha decupagem 32.....	107
Figura 111- Episódio Quadrilha decupagem 33.....	108
Figura 112- Episódio Quadrilha decupagem 34.....	109
Figura 113- Episódio Quadrilha decupagem 35.....	109
Figura 114- Episódio Quadrilha decupagem 36.....	109
Figura 115- Episódio Quadrilha decupagem 37.....	109
Figura 116- Episódio Quadrilha decupagem 38.....	109
Figura 117- Episódio Quadrilha decupagem 39.....	109
Figura 118- Episódio Quadrilha decupagem 40.....	109
Figura 119- Episódio Quadrilha decupagem 41.....	109
Figura 120- Episódio Quadrilha decupagem 42.....	109
Figura 121- Episódio Quadrilha decupagem 43.....	110
Figura 122- Episódio Quadrilha decupagem 44.....	110
Figura 123- Episódio Quadrilha decupagem 45.....	110
Figura 124- Episódio Quadrilha decupagem 46.....	110
Figura 125- Episódio Quadrilha decupagem 47.....	110
Figura 126- Episódio Quadrilha decupagem 48.....	110
Figura 127- Episódio Quadrilha decupagem 49.....	111
Figura 128- Episódio Quadrilha decupagem 50.....	111
Figura 129- Episódio Quadrilha decupagem 51.....	111
Figura 130- Episódio Quadrilha decupagem 52.....	111
Figura 131- Episódio Quadrilha decupagem 53.....	112
Figura 132- Episódio Quadrilha decupagem 54.....	112
Figura 133- Episódio Quadrilha decupagem 55.....	112

Figura 134- Episódio Quadrilha decupagem 56.....	112
Figura 135- Episódio Quadrilha decupagem 57.....	112
Figura 136- Episódio Quadrilha decupagem 58.....	112
Figura 137- Episódio Quadrilha decupagem 59.....	112
Figura 138- Episódio Quadrilha decupagem 60.....	112
Figura 139- Episódio Quadrilha decupagem 61.....	112
Figura 140- Episódio Quadrilha decupagem 62.....	112
Figura 141- Episódio Quadrilha decupagem 63.....	113
Figura 142- Episódio Quadrilha decupagem 64.....	113
Figura 143- Episódio Quadrilha decupagem 65.....	113
Figura 144- Episódio Quadrilha decupagem 66.....	113
Figura 145- Episódio Quadrilha decupagem 67.....	114
Figura 146- Episódio Quadrilha decupagem 68.....	114
Figura 147- Episódio Quadrilha decupagem 69.....	114
Figura 148- Episódio Quadrilha decupagem 70.....	114
Figura 149- Episódio Quadrilha decupagem 71.....	114
Figura 150- Episódio Quadrilha decupagem 72.....	114
Figura 151- Episódio Quadrilha decupagem 73.....	115
Figura 152- Episódio Quadrilha decupagem 74.....	115
Figura 153- Episódio Quadrilha decupagem 75.....	115
Figura 154- Episódio Quadrilha decupagem 76.....	115
Figura 155- Episódio Quadrilha decupagem 77.....	115
Figura 156- Episódio Quadrilha decupagem 78.....	115
Figura 157- Episódio Quadrilha decupagem 79.....	116
Figura 158- Episódio Quadrilha decupagem 80.....	116
Figura 159- Episódio Quadrilha decupagem 81.....	116
Figura 160- Episódio Quadrilha decupagem 82.....	116
Figura 161- Episódio Quadrilha decupagem 83.....	116
Figura 162 - Episódio Quadrilha decupagem 84.....	116
Figura 163- Episódio Quadrilha decupagem 85.....	117
Figura 164- Episódio Quadrilha decupagem 86.....	117
Figura 165 - Episódio Quadrilha decupagem 87.....	117
Figura 166- Episódio Quadrilha decupagem 88.....	117
Figura 167- Episódio Quadrilha decupagem 89.....	118

Figura 168- Episódio Quadrilha decupagem 90.....	118
Figura 169- Episódio Quadrilha decupagem 91.....	118
Figura 170- Episódio Quadrilha decupagem 92.....	118
Figura 171- Episódio Quadrilha decupagem 93.....	118
Figura 172- Episódio Quadrilha decupagem 94.....	118
Figura 173- Episódio Quadrilha decupagem 95.....	118
Figura 174- Episódio Quadrilha decupagem 96.....	118
Figura 175- Episódio Quadrilha decupagem 97.....	118
Figura 176- Episódio Quadrilha decupagem 98.....	118
Figura 177- Marcos como poeta.....	123
Figura 178- Marcos declamando Quadrilha.....	123
Figura 179- Episódio ALP , decupagem 1	127
Figura 180 - Episódio ALP , decupagem 2	127
Figura 181- Episódio ALP , decupagem 3	127
Figura 182- Episódio ALP , decupagem 4	127
Figura 183- Episódio ALP , decupagem 5	128
Figura 184- Episódio ALP , decupagem 6	128
Figura 185- Episódio ALP , decupagem 7	128
Figura 186- Episódio ALP , decupagem 8	128
Figura 187- Episódio ALP , decupagem 9	128
Figura 188 - Episódio ALP , decupagem 10	128
Figura 189- Episódio ALP , decupagem 11	129
Figura 190- Episódio ALP , decupagem 12	129
Figura 191 - Episódio ALP , decupagem 13	129
Figura 192- Episódio ALP , decupagem 14	129
Figura 193- Episódio ALP , decupagem 15	130
Figura 194- Episódio ALP , decupagem 16	130
Figura 195- Episódio ALP , decupagem 17	130
Figura 196- Episódio ALP , decupagem 18	130
Figura 197- Episódio ALP , decupagem 19	130
Figura 198- Episódio ALP , decupagem 20	130
Figura 199- Episódio ALP , decupagem 21	131
Figura 200- Episódio ALP , decupagem 22	131
Figura 201- Episódio ALP , decupagem 23	131

Figura 202- Episódio ALP , decupagem 24	131
Figura 203- Episódio ALP , decupagem 25	131
Figura 204- Episódio ALP , decupagem 26	131
Figura 205- Episódio ALP , decupagem 27	131
Figura 206- Episódio ALP , decupagem 28	131
Figura 207- Episódio ALP , decupagem 39	132
Figura 208- Episódio ALP , decupagem 30	132
Figura 209- Episódio ALP , decupagem 31	132
Figura 210- Episódio ALP , decupagem 32	132
Figura 211- Episódio ALP , decupagem 33	133
Figura 212- Episódio ALP , decupagem 34	133
Figura 213- Episódio ALP , decupagem 35	133
Figura 214- Episódio ALP , decupagem 36	133
Figura 215- Episódio ALP , decupagem 37	133
Figura 216- Episódio ALP , decupagem 38	133
Figura 217- Episódio ALP , decupagem 39	134
Figura 218- Episódio ALP , decupagem 40	134
Figura 219- Episódio ALP , decupagem 41	134
Figura 220- Episódio ALP , decupagem 42	134
Figura 221- Episódio ALP , decupagem 43	135
Figura 222- Episódio ALP , decupagem 44	135
Figura 223- Episódio ALP , decupagem 45	135
Figura 224- Episódio ALP , decupagem 46	135
Figura 225- Episódio ALP , decupagem 47	135
Figura 226- Episódio ALP , decupagem 48	135
Figura 227- Episódio ALP , decupagem 49	135
Figura 228- Episódio ALP , decupagem 50	135
Figura 229- Episódio ALP , decupagem 51	137
Figura 230- Episódio ALP , decupagem 52	137
Figura 231- Episódio ALP , decupagem 53	137
Figura 232- Episódio ALP , decupagem 54	137
Figura 233- Episódio ALP , decupagem 55	137
Figura 234- Episódio ALP , decupagem 56	137
Figura 235- Episódio ALP , decupagem 57	138

Figura 236- Episódio ALP , decupagem 58	138
Figura 237- Episódio ALP , decupagem 59	138
Figura 238- Episódio ALP , decupagem 60	138
Figura 239- Episódio ALP , decupagem 61	138
Figura 240- Episódio ALP , decupagem 62	138
Figura 241- Episódio ALP , decupagem 63	139
Figura 242- Episódio ALP , decupagem 64	139
Figura 243- Episódio ALP , decupagem 65	139
Figura 244- Episódio ALP , decupagem 66	139
Figura 245- Episódio ALP , decupagem 67	139
Figura 246- Episódio ALP , decupagem 68	139
Figura 247- Episódio ALP , decupagem 69	139
Figura 248- Episódio ALP , decupagem 70	139
Figura 249- Episódio ALP , decupagem 71	140
Figura 250- Episódio ALP , decupagem 72	140
Figura 251- Episódio ALP , decupagem 73	140
Figura 252- Episódio ALP , decupagem 74	140
Figura 253- Episódio ALP , decupagem 75	140
Figura 254- Episódio ALP , decupagem 76	140
Figura 255- Episódio ALP , decupagem 77	140
Figura 256- Episódio ALP , decupagem 78	140
Figura 257- Episódio ALP , decupagem 79	141
Figura 258- Episódio ALP , decupagem 80	141
Figura 259- Episódio ALP , decupagem 81	142
Figura 260- Episódio ALP , decupagem 82	142
Figura 261- Episódio ALP , decupagem 83	142
Figura 262 - Episódio ALP , decupagem 84	142
Figura 263- Episódio ALP , decupagem 85	143
Figura 264- Episódio ALP , decupagem 86	143
Figura 265 - Episódio ALP , decupagem 87	143
Figura 266- Episódio ALP , decupagem 88	143
Figura 267- Episódio ALP , decupagem 89	143
Figura 268- Episódio ALP , decupagem 90	143
Figura 269- Episódio ALP , decupagem 91	143

Figura 270- Episódio ALP , decupagem 92	143
Figura 271- Episódio ALP , decupagem 93	143
Figura 272- Episódio ALP , decupagem 94	143
Figura 273- Episódio ALP , decupagem 95	144
Figura 274- Episódio ALP , decupagem 96	144
Figura 275- Sonho de Thereza.	151
Figura 276- O vídeo da infância de Thereza.	151
Figura 277- Thereza assistindo à Clarice	151
Figura 278- O início da leitura de Clarice.	151
Figura 279- – A sala de Lóri.....	152
Figura 280- A arrumação da fruteira de Lóri.	152
Figura 281- Lóri falando sob o “olhar de”.	154
Figura 282- Thereza falando sob o “olhar de”.	154

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1- Relação entre as personagens.....	61
Gráfico 2 Personagens do poema <i>Quadrilha</i>	124
Gráfico 3 Personagens do episódio 9 – <i>Quadrilha</i>	124

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Metodologia de análise fílmica	40
Quadro 2 – Personagens de Alencar	96
Quadro 3 – Personagens do episódio 5 em Tudo o que é sólido pode Derreter.....	96
Quadro 4 - Personagens de Clarice Lispector	150
Quadro 5 - Personagens do episódio 10 em <i>Tudo o que é sólido pode Derreter</i>	150

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ABSTRACT

LISTA DE QUADROS, FIGURAS E GRÁFICOS

Introdução21

Capítulo 1

1. Lendo as narrativas televisivas	25
1.1 A linguagem sincrética da TV	25
1.2 Elementos da narrativa ficcional televisiva	29
1.3 As adaptações literárias na Televisão	33
1.4 A leitura das imagens: os elementos da narrativa audiovisual	38

Capítulo 2

2. Adaptação, atualização e recepção: a mediação cultural nos produtos televisivos.	43
2.1 A Teoria das Mediações e as adaptações literárias contemporâneas.....	43
2.2 A estética da Recepção e as novas leituras na TV.....	51

Capítulo 3

3. A minissérie <i>Tudo o que é Sólido pode Derreter</i>: apresentando o corpus	57
3.1 Tipologia dos personagens	59
3.2 <i>Tudo o que é sólido pode Derreter</i> e <i>Tudo o que é sólido Desmancha no ar</i> : manifestações da transitoriedade em diferentes contextos e meios.....	62

Capítulo 4

4. Análise dos episódios.	70
4.1 Estudo do nível contextual da minissérie	70
4.2 Estudo da materialidade do Episódio 5 <i>Senhora</i>	72
4.2.1 Ficha técnica e artística	72
4.2.2 Sinopse	73
4.2.3. Descrição das imagens, decupagem e análise dos recursos expressivos.	73
4.2.4. Interpretação e análise	89
4.2.4.1. <i>Senhora</i> de Alencar	91
4.2.4.2. A atualização da obra <i>Senhora</i>	95
4.3 Estudo da materialidade do Episódio 9 : <i>Quadrilha</i>	100
4.3.1 Ficha técnica e artística	100
4.3.2 Sinopse	101
4.3.3. Descrição das imagens, decupagem e análise dos recursos expressivos.	101
4.3.4. Interpretação e análise	119
4.3.4.1. <i>Quadrilha</i> de Drummond	119
4.3.4.2. A atualização da obra :Dançando com Drummond: <i>A Quadrilha</i>	122
4.4 Estudo da materialidade do Episódio 10: <i>Uma Aprendizagem ou o livro dos Prazeres</i>	126
4.4.1 Ficha técnica e artística	126
4.4.2 Sinopse	126
4.4.3. Descrição das imagens, decupagem e análise dos recursos expressivos	126
4.4.4. Interpretação e análise	144
4.4.4.1. <i>Uma Aprendizagem ou o livro dos Prazeres</i> de Clarice Lispector	144
4.4.4.2. A atualização da obra: O prazer da leitura: Clarice Lispector	149
Considerações finais	155
Referências Bibliográficas	159
Anexos	163

INTRODUÇÃO

O modo de emissão, as novas políticas comunicacionais a serem adotadas e a própria implantação de novos dispositivos que possibilitem a permanência ativa da televisão no meio digital, renderiam importantes pesquisas. Porém, nesse contexto de transitoriedade, a maneira como os conteúdos audiovisuais desse meio são desenvolvidos, apresentando experiências na elaboração do conteúdo com *crossmídia*¹ e *narrativa transmídia*², conferem um grande campo de estudos. Por essa razão, optou-se em analisar um produto audiovisual que apresenta uma proposta inserida nesse contexto, dinâmico e fragmentário, que, além de utilizar outras mídias em sua elaboração apresenta uma narrativa que dialoga com seu público.

Incluindo nesse contexto, a perfil dos brasileiros em apresentarem significativa identificação e intensa relação nas representações ficcionais da televisão desde sua criação, o conteúdo da programação televisiva se torna primordial. Portanto, se as pesquisas de análises audiovisuais já se preocupavam com a participação do receptor na elaboração dos conteúdos, no atual contexto essa preocupação é potencializada, uma vez que o antigo receptor se tornou usuário, e dessa forma participa mais facilmente das elaborações dos conteúdos.

Diante desse contexto, a análise de conteúdo audiovisual da TV requer um estudo abrangente que possibilite envolver a trama que cerca a sociedade e este meio de comunicação. Assim, a característica familiar, produtora de hábitos e balizadora de opiniões, demonstra a importância da TV na sociedade brasileira, inclusive na produção cultural, pois para milhares de brasileiros a televisão é o único meio de acesso à cultura. Desse modo as produções narrativas, ou a teledramaturgia, se tornam ícones na programação televisiva brasileira.

¹Segundo Henry Jenkins no livro *Cultura de Convergência*, “palavra que define mudanças tecnológicas, industriais, culturais e sociais no modo como as mídias circulam em nossa cultura (...) uma situação em que múltiplos sistemas midiáticos coexistem e em que o conteúdo passa por eles fluidamente.” (JENKINS, 2008, p. 332)

²Termo apresentado por Henry Jenkins no livro *Cultura da Convergência* (2008) que trata da narrativa produzida através da participação direta do consumidor por meio de diferentes plataformas tecnológicas, onde a história principal é desenvolvida. A *narrativa transmídia* traz a participação do público, que pode ser feita através de spoiling (quando grupos se organizam para desvendar informações sobre filmes ou programas que ainda não foram exibidos), o fanfiction (histórias criadas por fãs utilizando seus personagens prediletos de filmes, programas de TV, livros populares) ou bloguismo (publicações alternativas na internet, em resposta a publicações geradas por meios de comunicação comerciais). Não se trata de divulgação comercial por meio das diferentes tecnologias, mas do desenvolvimento da narrativa através das diferentes plataformas.

Frente a uma sociedade que corre contra o tempo e que não permite a leitura da exorbitância de conteúdos que cercam as pessoas todos os dias, um desafio para as empresas de comunicação é encontrar formas de atrair os leitores e despertar o interesse pelos conteúdos oferecidos. Por isso, este trabalho busca analisar a minissérie *Tudo o que é sólido pode Derreter*, um produto do meio audiovisual que possui uma proposta com um caráter inovador diante do atual contexto, uma vez que oferece adaptações literárias destinadas ao público juvenil. Logo, ao apresentar a esse público, que já está inserido no meio digital, uma nova possibilidade de “leitura” das obras clássicas da literatura a minissérie se tornou uma possível referência e justificou o interesse em sua análise. Para tal análise foram eleitos três episódios que possibilitam uma representação de textos literários diversificados, uma vez que a minissérie apresenta em treze episódios a adaptação de diversas obras literárias. Por conseguinte os episódios analisados neste trabalho foram *Senhora*, de José de Alencar, *Quadrilha* de Carlos Drummond de Andrade e *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* de Clarice Lispector.

Parte-se da problemática sobre a elaboração das adaptações literárias para a televisão e a atualização de linguagem que é necessária para o texto se configurar, não somente em um meio diferente ao qual foi inicialmente confeccionado, o livro, mas principalmente para atender aos “leitores” de um novo contexto.

Busca-se examinar o processo de adaptação enquanto processo de enunciação de um meio de comunicação. Por conseguinte, nesse trabalho é visto a problemática das adaptações literárias produzidas pela minissérie, que não possui a estrutura fechada do livro e, sim, a estrutura aberta da televisão, o que implica um modo de leitura que rompe com espaço e tempo isolado da obra. A possibilidade de atualizar obras clássicas da literatura só poderia ser possível através dos processos e das práticas da comunicação, pois o texto audiovisual ao adaptar as obras clássicas da literatura “ajusta” a linguagem e adéqua os personagens principais ao atual contexto sem perder a literariedade³ do texto.

Como a análise da linguagem audiovisual é primordial, o primeiro capítulo aborda a leitura do texto televisivo e os elementos que compõe sua narrativa, traçando uma explicação sobre a linguagem sincrética televisiva e as aproximações entre as linguagens textual e audiovisual. Para tanto, a autora Anna Maria Balogh oferece ferramentas que possibilitam a análise proposta. Ainda no primeiro capítulo é apresentada a metodologia usada para a leitura das imagens televisivas do corpus. Tal metodologia é apresentada por Francisco Javier Gomez Tarín, Laurent Jullier e Michel Marie e permite a leitura minuciosa da narrativa audiovisual

³ Segundo o autor JACKOBSON(1971, p. 15), literariedade é o que assegura a definição de uma obra como literatura.

possibilitando um entendimento mais específico para atingir o objetivo deste trabalho. A técnica proposta por Tarín possibilita a percepção minuciosa das imagens e dos sons, além do entendimento aprimorado do objeto analisado.

A partir das percepções a respeito da transposição do texto escrito para o audiovisual, levantou-se a conjectura de que toda a reprodução da realidade social e produção de sentidos manifestados em conteúdos midiáticos ocorrem por processos comunicacionais. Quando uma obra literária é atualizada para atender à demanda há não somente uma instância produtora de sentidos, mas um receptor que também atribui sentidos e participa da criação do produto.

Para elucidar tal problemática recorre-se a teoria das Mediações proposta pelo autor Jesús Martín-Barbero que permite trabalhar a ideia de cadeias envolvendo produtores, produtos e receptores, compreendendo deslocamentos de significados entre as instâncias envolvidas. A ênfase muda da produção para a recepção, circuito que recodificaria os sentidos sociais.

Obviamente quando abordamos o problema da atualização da linguagem através da modificação de um meio para outro, as referências com o teórico Marshall McLuhan são imprescindíveis. Logo, ao tratar da problemática da atualização da linguagem através de um meio, também é necessário tecer os esclarecimentos desse teórico. Contudo, a preocupação durante os estudos se concentrou nas mediações que ocorrem e que traduzem a necessidade de alteração de linguagem, e não especificamente na passagem de um meio a outro. Assim, é elaborada uma consideração a respeito desta preocupação e justificado o foco na teoria das Mediações.

No entanto, transferir o debate do contato do campo da Literatura para o televisivo requer, antes de tudo, apontar para o caráter artístico desse produto, capaz de promover uma experiência estética no seu público consumidor para analisar a atualização das obras literárias, utilizamos a teoria desenvolvida por Hans Robert Jauss, autor que trata em suas obras o pressuposto básico da leitura enquanto um fenômeno de comunicação e o leitor como agente ativo na construção dos sentidos de um texto. Isso significa que o efeito comunicativo entre texto e leitor se intera a partir da atuação desse último como agente ativo na formação do sentido de um texto. Em *A Estética da Recepção: colocações gerais* (2002), Jauss deixa explícita a necessidade de distinguir dois modos de *recepção*: o primeiro seria o processo em que se concretizam os efeitos e o significado para o leitor contemporâneo da obra. O segundo diria respeito ao processo histórico pelo qual o texto é recebido e interpretado pelos leitores diversos. Destarte, no segundo capítulo é apresentando os embasamentos teóricos que evidenciam as problemáticas apontadas no trabalho.

No terceiro capítulo deste trabalho é feita a apresentação do *corpus* e sua contextualização, identificando a manifestação da transitoriedade através da comunicação de alguns conteúdos. A descrição da relevância do objeto e as percepções a seu respeito são apresentadas de modo a evidenciar as inquietações que ele causa. Trata-se de um programa que evidencia uma nova possibilidade de adaptações literárias.

No quarto capítulo é elaborada a análise dos episódios propostos. A primeira análise aborda a atualização da obra *Senhora*, demonstrando que o contexto apontado por Jesus Martin-Barbero, relativo aos dispositivos que possibilitam o reconhecimento entre conteúdo midiático e o mundo do público leitor, são necessários para que o texto produza o sentido que seu público aguarda. Tal contexto ocorre através dos processos de comunicação elucidados por Hans Robert Jauss e são construídos através dos elementos da narrativa apresentados no conteúdo final do produto analisado. As análises de *Quadrilha* e *Uma Aprendizagem ou Livro dos Prazeres*, respectivamente, evidenciam as problemáticas propostas e elucidam as análises.

Finalizando as análises propostas neste trabalho o último capítulo oferece algumas considerações a respeito das problemáticas levantadas.

CAPÍTULO 1. LENDO AS NARRATIVAS TELEVISIVAS

1.1 A linguagem sincrética da TV

Tzvetan Todorov (1978, p. 15-16) afirma que “genericamente, a arte é uma imitação diferente segundo o material que utiliza e a literatura é imitação pela linguagem, tal como a pintura é imitação pela imagem”. Logo, poderíamos afirmar que a TV é a imitação pelas diversas linguagens, uma vez que esse meio é resultado da mistura dos campos das artes, do rádio, do folhetim e do cinema. Isso quer dizer que as estratégias de enunciação da TV remetem à diacronia das diversas heranças que foram agregadas à formação da linguagem televisiva.

A partir das formas anteriores de narração é possível compreender como se organizam as formas narrativas na televisão. Contudo, não se pretende fazer um estudo diacrônico dessas tradições tão importantes, mas sim, pontuar situações em que as tendências à passagem de uma forma à outra se mostram relevantes para a nossa discussão.

Desse modo, o intento aqui, é tratar da análise da linguagem televisiva, principalmente sobre sua aproximação com o texto literário, entendendo Literatura como uma forma intimamente ligada à ficção, à imaginação e à criação. Além disso, busca-se verificar como as tecnologias alteraram as estruturas da narrativa e como a TV, herdeira de grandes influências linguísticas, adapta e atualiza as obras literárias como em *Tudo o que é sólido pode Derreter*.

A linguagem audiovisual provém de um sincretismo de linguagens. A linguagem oral, verbal e visual ou imagética se faz presente simultaneamente nas programações televisivas. Essa linguagem audiovisual é aquela que se utiliza de palavras e de imagens e se refere aos meios audiovisuais na medida em que estes transmitem sua mensagem através de sons e de imagens. Assim, as mensagens verbais podem ser sonoras e visuais, assim como as mensagens não-verbais podem ser, igualmente, sonoras e visuais. Estes dois elementos, som e imagem, completam-se. E tal interação constitui a própria mensagem.

Outro fator que constrói a linguagem televisiva é o ritmo. A frequência e a velocidade das imagens e dos sons nas mensagens televisivas determinam sua linguagem, pois influencia diretamente na construção das mensagens. Verificar as influências que cada uma dessas características mantém na elaboração das narrativas ficcionais televisivas na contemporaneidade é imprescindível. Para tanto, a compreensão dos componentes orais e

verbais que influenciaram a formação das narrativas atuais é feita sob a ótica histórica desses processos de comunicação. O entendimento do ritmo dos conteúdos narrativos na TV é de extrema importância para a análise aqui proposta, uma vez que é essa característica que altera a frequência, permanência e a duração dos programas televisuais.

Há na linguagem audiovisual uma consideração em relação à gramática do sistema de codificação dos audiovisuais. Trata-se da análise dos planos, sequências e movimentos de câmera. Assim, o fundamento da linguagem audiovisual seria a combinação de planos e sequências que formam os programas, os tipos de plano (ex.: geral, primeiro, médio), os movimentos de câmera (ex.: panorâmica, *close-up*), etc. Embora seja importante também ter conhecimento de tais elementos, deve-se ter em mente que a linguagem audiovisual vai além da sua gramática, mesmo porque esta é mutável no tempo, pois novas técnicas surgem de tempos em tempos. Logo, os estudos aqui propostos partem dos estudos da linguagem audiovisual sob o fundamento de que as alterações tecnológicas influenciaram na alteração do ritmo da linguagem televisiva. Tais fundamentos são necessários à estruturação da linguagem televisiva e conduzem sua estética.

A TV, devido a características intrínsecas do meio, mantém com o público no Brasil uma relação de referência da verdade. A história da formação das emissoras de televisão no Brasil demonstra esse caráter de referência com diversas histórias nas quais o conteúdo da televisão ditou atitudes sociais. Não obstante, os críticos são unânimes ao afirmar que os melhores conteúdos televisivos produzidos no Brasil são concentrados na ficção.

O termo ficção pode ser definido como “ação ou o produto de um fingimento” (BULHÕES, 2009, p. 17). Porém, a ficção não é totalmente afastada do real, não existe uma “ficção pura”, uma vez que a ficção só pode representar o real mudando-o, conhecendo-o. Sobre esse aspecto o autor Marcelo Bulhões afirma que:

Nenhuma realização ficcional está, com efeito, totalmente desligada de alguns parâmetros que conhecemos como realidade, pois ela não é um invólucro impenetrável, uma cápsula suspensa na imaterialidade. De modo um tanto quanto estranho, pode-se dizer que a ficção só pode transfigurar o real por tê-lo conhecido” (BULHÕES, 2009, p. 22).

A necessidade de contar histórias, de imaginar personagens e mundos, criar histórias e ouvi-las se perdem no tempo. Podemos citar desde os mitos, os contos e as lendas para demonstrar as diferentes manifestações das narrativas ficcionais. Desse modo, houve diversas manifestações ficcionais que foram absorvidas pela mídia. Desde o *vaudeville*, o melodrama e o folhetim cada um com representações específicas em sua forma e contexto, foram apropriados pelos produtos ficcionais apresentados atualmente na TV.

Alguns críticos contrários aos produtos de massa idealizam que os produtos culturais midiáticos deveriam ter respeitado suas configurações peculiares, citando como exemplo o folhetim que foi tido como um insulto à literatura. Todavia, outros autores e pensadores já consideram que essas manifestações, como o folhetim, são demonstrações de como o surgimento de novas tecnologias, com novos contextos sociais, econômicos e históricos, coexiste com a adaptação dos gêneros ao seu público. Segundo o teórico Jesus Martin-Barbero esse processo ocorre por matrizes culturais. A contemporaneidade trouxe novos modos de contar histórias. Livros, jornais, revistas, cinema, televisão, rádio, analógico ou não, blogs, sites, portais, redes de relacionamentos, celulares, MP4, dialogam numa profusão de suportes, que remetem, por sua vez, a uma também profusão de veículos, que oferecem à humanidade um leque incomensurável de possibilidades narrativas. Dessa maneira, os formatos narrativos também passam por inúmeras adaptações. Diante de muitas possibilidades estruturais e inventivas oferecidas pelo desenvolvimento tecnológico surgiram e surgem muitas propostas inovadoras de narração televisiva.

A TV, por possuir o caráter fragmentário e contínuo, apresenta inúmeras propostas de narrativas ficcionais. Divergente do cinema, que possui a arte do contínuo, ela apresenta a “estética da interrupção”, determinada por um discurso fragmentado, percebido em seu sentido interrompido para transmitir intervalos para os comerciais. Também contrária ao cinema, que apresenta uma única produção narrativa, a televisão possui uma grade de programação constante que necessita de diferentes estruturas em sua produção. Por essa razão a televisão absorve diversas formas de narrar recolhidas de diferentes épocas e as transforma considerando essa estética da interrupção e do fragmento. Portanto, ela traz as marcas do *vaudeville*, do melodrama, do folhetim, da literatura e de outros segmentos comunicacionais. Segundo o autor Arlindo Machado:

A riqueza da serialização televisual está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso. (MACHADO, 2000, p. 97).

Para alguns autores, a aceleração temporal contemporânea traz uma visão de mundo em que a própria televisão é um fenômeno da velocidade. Paul Virilio (apud BALOGH, 2002) afirma que a sucessão de imagens apresentadas pela TV é uma forma de “dromoscopia”, que seria a mesma visão tida através da janela de um trem em movimento. Essa seria uma estratégia de enunciação com associações entre imagem, ritmo e edição acelerada. As narrativas televisivas estão em plena consonância com a aceleração temporal, apresentado

novas maneiras utilizar antigos formatos e gêneros, transformando-os em novas propostas narrativas. Dessa maneira, a TV transforma os antigos formatos e gêneros e os adapta às novas necessidades sociais. Verifica-se que por estarmos em um momento de “transitoriedade” os conteúdos televisivos demonstram esse caráter de “dromoscopia”, onde o “trem” estaria em um ritmo muito acelerado tornando as imagens cada vez mais céleres.

A aceleração dos veículos de comunicação junto com a velocidade das mídias eletrônicas instaura novas dinâmicas temporais com ênfase na presentificação e na instantaneidade das relações sociais, o tempo passa por uma compressão extrema. Críticos de cinema e mídia em geral, como Deleuze e Jiménez, Tarkovsky e Carrière observam em suas obras a relação entre a temporalidade e as diversas concepções de sintaxe fílmica e televisual. A crítica contemporânea é unânime em afirmar que a montagem e a edição dos produtos audiovisuais sofreram uma aceleração sem precedentes em relação aos produtos de décadas anteriores. Apesar disso, na minissérie a qual nos propomos analisar, o ritmo das imagens não é frenético, mas a compressão de conteúdo e consequente diminuição de exibição são demonstrativas das afirmações citadas.

Comumente os autores estudiosos de televisão afirmam que a novela é o formato que melhor manifesta a “estética da repetição”, demonstrando o reconhecimento como o prazer maior da fruição. Contudo, mesmo se tratando de uma minissérie e especificamente uma adaptação literária, *Tudo o que é sólido pode Derreter* apresenta uma clara revelação da “estética da repetição” trazendo o prazer do reconhecimento.

Ao aproximar a adaptação dos problemas cotidianos de uma adolescente e transpor as características dos personagens do texto literário para os personagens da minissérie é criada uma atmosfera de reconhecimento. Esse processo de recepção é inclusive conduzido pelo próprio sentido de cada episódio, colocando a protagonista como leitora da obra. São indicados a cada desvelamento do episódio os caminhos que o leitor faz ao buscar reconhecimento dos personagens em seu mundo. Por essa razão, a estética da repetição está claramente evidenciada na minissérie analisada.

1.2 Elementos da narrativa ficcional televisiva

O encontro dessas duas terminologias, narrativa e audiovisual, causam algumas objeções ao precisarem ser utilizadas como ferramentas de análise, uma vez que se tratam de conceitos provindos de campos do conhecimento diferente. Esse caráter interdisciplinar

confere à narrativa audiovisual a necessidade de especificações de seu uso. É necessário compreender os elementos que compõe a narrativa e, posteriormente, combiná-la às características que o audiovisual lhe confere.

Entendemos que a narrativa literária é a que possui maior quantidade de ferramentas de análises, além do termo de ficção estar fortemente ligado ao termo literatura. Ademais, a narrativa ficcional teve sua origem nos textos literários e buscamos analisar adaptações de textos de obras literárias. Nesse sentido, o conhecimento sobre os elementos que compõe a narrativa são imprescindíveis para compreender como o texto literário é transposto ao audiovisual.

Há uma variabilidade de manifestações textuais que aduzem sistemas formados de elementos que o caracterizam e que o conduzem, de acordo com o seu desempenho, a determinados “gêneros”. Tais elementos são apresentados como visões da narrativa, personagens, ação, tratamento do tempo, ou temporalidade e o ambiente. Segundo Proença:

Essas variedades envolvem certa visão do mundo e uma determinada maneira de captar as questões que neles se colocam, caracterizando um sistema que se faz de vários elementos integrados: personagens em ação (ou não) num tempo e num espaço em torno de um ou mais temas, traduzindo-se num estilo e através de determinados ângulos de visão (PROENÇA, 1990, p.46).

Esses elementos são os mesmos que caracterizam uma narrativa ficcional audiovisual. Portanto, é válida uma breve explicitação a respeito de cada um desses elementos para analisarmos a atualização da linguagem das obras ficcionais literárias para o meio audiovisual. Para isso, esses elementos são destacados considerando também que os “meios massivos como a TV revelam uma teimosa persistência dessas estruturas narrativas nos formatos ficcionais consagrados (BALOGH, 2002, p. 52).

Anna Maria Balogh oferece uma direção para elencar as estruturas elementares da narrativa. Baseando-se na tese de livre docência *Estruturas Elementares da Narrativa: Uma contribuição à linguística Transfasal*, UNESP, 1974, do prof. Edward Lopes, a autora relaciona os elementos que fazem de um objeto uma narrativa. Assim, para que um objeto cultural constitua uma narrativa:

- a) É necessário que ele seja finito, ou seja, que tenha começo e fim, entre os quais se configuram gradualmente um efeito de sentido;
- b) É necessário que haja um esquema mínimo de personagens (contrários ou contraditórios);
- c) É necessário que esses personagens tenham algum tipo de qualificação para as ações que realizam ao longo da história;

d) É necessário que os personagens realizem ações que dão andamento à história e mostrem relações entre os mesmos;

e) É necessário que haja temporalização perceptível na oposição entre um momento anterior e um momento posterior da ação que nos permite detectar o texto como narrativa;

f) Essa correlação entre temporalização e conteúdos constitui o arcabouço narrativo.

Assim sendo, é considerado como narrativa qualquer objeto que tenha os elementos citados, independentemente do seu suporte (papel, tela, pedra, celuloide, etc.) e de sua forma e organização (BALOGH, 2002, p.53).

A “visão da narrativa” é a maneira como se elabora a narrativa, de acordo com o foco e enfoque dado ao texto e a condução deste, que pode ocorrer através de um narrador onisciente, um narrador observador, narrador personagem. Há ainda o narrador que utiliza o monólogo interior, que reproduz pensamentos íntimos como vão surgindo do inconsciente, sem preocupação com o encadeamento lógico.

Na narrativa audiovisual o papel do narrador pode ser desempenhado com as mesmas tipologias do discurso literário, porém, fazendo uso dos recursos tecnológicos proporcionados pelo meio. É o caso, por exemplo, do papel desempenhado pela câmera, que pode ser o narrador. Isso não impede de existir os narradores inseridos nas narrativas, assumidos pelos atores, ou serem representados por uma voz *off*. Segundo Nelyse Salzedas, é a própria câmera, objeto que se traduz como um “verdadeiro narrador onisciente que narra tensões, indícios temporais e objetuais que vão quebrar a linearidade das ações da narrativa” (SALZEDAS, 2006). Em *Tudo o que é sólido pode Derreter* existem essas várias tipologias de narrador, tanto nas obras literárias, quanto nas narrativas adaptadas. É interessante destacar que para a transposição dos textos literários, a minissérie manteve a tipologia de autor na narrativa audiovisual, permitindo dessa maneira uma veiculação muito grande entre a obra e a narrativa.

Ao falarmos de narrativa, tratamos também do elemento personagens. A tipologia dos personagens ocorre de acordo com “o que são, o que representam ou o que fazem” (PROENÇA, p.50). Neste caso, os personagens são classificados por sua natureza, por sua variedade, ou ainda pela função que desempenham, podendo ser protagonistas ou antagonistas. Na teoria proposta por Greimas os personagens são denominados atores e atuantes e são qualificados por “esferas de ação”, onde “a base do esquema atuacional está na relação central sujeito/objeto” (BALOGH, 2002, p. 58). Ou seja, o que irá classificar o personagem, no caso, o atuante, é a forma como irá desempenhar a ação durante a narrativa.

Neste estudo, ocorre na atualização da linguagem do discurso literário para o audiovisual, um “recorte” de personagens, por isso os personagens serão analisados sob os aspectos que envolvem o que são e o que fazem na narrativa, neste último caso, considerando as ações que transformam suas histórias e que tornam a obra atualizada para os dias atuais. Assim, as ações desempenhadas por cada personagem no eixo narrativo da minissérie é o que determinará o papel do personagem na obra atualizada, ou seja, no caso de *Senhora de Alencar*, a personagem Letícia da minissérie é que irá desenvolver Aurélia, pois na narrativa da minissérie ela já demonstrou através de suas ações o mesmo perfil e características de Aurélia Camargo de Alencar.

A “ação” é o que move a sequência da narrativa. É também chamada de trama ou enredo e “envolve o que ocorre com os personagens, o conjunto de suas ações ou reações, os acontecimentos, tudo isso comunicado pela narrativa. Para Greimas, é a ação dos sujeitos que permite que o percurso seja caracterizado pela passagem dos personagens “do não-saber/não poder fazer, ao saber/poder fazer” (BALOGH, 2002, p. 56). Essas ações são as que darão andamento à história. No estudo proposto é visto claramente que as ações que movem os personagens são as que serão consideradas ao adaptar a obra, deixando os demais acontecimentos em torno dessas ações excluídas da nova trama. Portanto os estados iniciais dos personagens e as ações que farão para atingir o que desejam é imprescindível para que o texto seja atualizado.

Outro elemento que logo aparece na história é o espaço, denominado cenário. Podemos classificar o cenário em dois tipos: físico e psicológico. Ao apresentar o cenário, o autor faz, quase sempre, uma descrição explorando quase todos os aspectos dos sentidos: visão, audição, olfato, tato, paladar. Em alguns casos, essa descrição também alcança o nível psicológico, descrevendo o clima emocional do local, ou seja, se o ambiente está tenso ou leve, triste ou alegre. Em todos os episódios a descrição do espaço ocorre de maneira que a sincronia entre o som, a imagem e o ritmo de tal apresentação determine o cenário. Tal como no texto literário, a apresentação do espaço onde ocorre a trama é feita de modo a conduzir o leitor/receptor ao clima do momento vivido pelos personagens. No episódio *Quadrilha* é justamente o cenário, uma festa junina onde os personagens dançam ao som da música de quadrilha, é que determina a atualização do texto de Drummond. Em *Senhora*, é no baile de quinze anos da personagem Letícia, ao som de uma valsa, que o texto de Alencar é encontrado claramente. E em uma *Aprendizagem*, ou *O livro dos Prazeres*, é na apresentação do cenário com cor azulada e música angustiante que é possível encontrar o tom dado por Clarice às revelações de Lóri. Por isso, o cenário na narrativa audiovisual consegue mostrar

através das imagens e do som o que o autor do texto legível contou em detalhes para alcançar a transmissão do clima vivido pelo personagem.

A narração é também marcada pela temporalidade. O fato e a ação ocorrem numa linha de tempo, por isso, quase sempre, esse é um dos primeiros elementos a se apresentar na narrativa. E muitas questões de verossimilhança são decorrentes de como o tempo se apresenta: quando aconteceu e quanto tempo durou o fato. É preciso uma certa atenção do autor ao articular o tempo na trama para que ele realmente contribua para dar veracidade ao enredo.

Relativo à temporalidade nas adaptações literárias é necessário considerar que o discurso audiovisual tem recursos mais restritos que a literatura. A literatura traz nos tempos verbais nuances temporais extremamente precisas. Por ser uma linguagem composta por imagens, o discurso audiovisual presentifica a narrativa. O fluxo de imagens ocorre sempre no presente. Muitas vezes as narrativas da TV costumam obedecer a uma cronologia mimética da temporalidade cotidiana do espectador, mantendo as mesmas datas festivas, férias, etc. Outras produções usam dos recursos da imagem e do som para demonstrar a temporalidade como o passar das imagens rapidamente ou o som em *off* de um relógio. Outros elementos da narrativa também podem auxiliar na representação da temporalidade, como o ator narrador, que pode contar os tempos dos acontecimentos ao público ou os figurinos que podem demonstrar o caráter de uma época.

Dessa maneira, o discurso audiovisual dispõe de ferramentas limitadas para a representação da temporalidade. Todavia, o ritmo pode desempenhar um papel relevante para a representação do elemento temporalidade. O ritmo é um elemento estético que pode ser entendido como uma “manifestação periódica de elementos sensíveis que submetem a uma determinada regularidade” (JIMENEZ apud BALLOG, 2002, p.78). Cada formato e gênero televisivo criam um ritmo próprio para sua reprodução a ponto de ditar a recepção e demonstrar suas características através desse ritmo. É justamente no ritmo que estudiosos da televisão perceberam a aceleração temporal na TV. Anna Maria Ballog afirma em um artigo apresentado no Intercom, em 2004, que:

Tal transformação é visível em muitas das vinhetas de séries de TV cujo ritmo frenético as assemelha ao vídeo clipe Tal procedimento é notável na série *Third Watch* (Warner) não apenas nas vinhetas, mas também em muitas das cenas em que paramédicos, bombeiros e policiais se confrontam com os problemas e incidentes de uma grande metrópole no seu cotidiano. Nesta série, muito embora os personagens sejam atraentes e o elenco bem escolhido, não é nisto que repousa o interesse da obra para o tema. O ritmo de *Third Watch* chega a ser francamente alucinatório corroborando a opinião da crítica na comparação do vídeo clipe com os mecanismos imagéticos dos sonhos (BALOGH, 2004).

O ritmo é um elemento do discurso audiovisual que pode ser percebido também nos textos literários, como em *Quadrilha*, no qual Carlos Drummond de Andrade construiu o poema apresentando o mesmo ritmo presente nas canções de rodas de quadrilha. Contudo, considerando a contextualização das obras literárias para a contemporaneidade, o elemento ritmo é que irá direcionar as manifestações da transitoriedade. Ao atualizar um texto literário para os atuais leitores a TV, por ser uma mediadora, demonstra o caráter fragmentário temporal vivido pelos jovens. A aceleração temporal e o rápido desenvolvimento tecnológico são demonstrados principalmente através do elemento ritmo, que como um dos construtores da linguagem audiovisual, comunicam o estado cultural da sociedade. Nas atualizações analisadas, embora haja a compactação da obra, o ritmo é mantido. O ritmo em *Senhora* acompanha as baladas da valsa, não há quebras bruscas de *raccords*, mas sim sequencializações que acompanham o ritmo da obra tendo seu clímax no baile. Em *Uma Aprendizagem* ou *o Livro dos Prazeres*, o ritmo também é elaborado acompanhando as angústias da personagem Lóri tal como no livro, ora entrando em uma desaceleração de pensamentos, ora obedecendo a uma avalanche de conflitos, tudo isso elaborado com *raccords* de transparência e fusões encadeadas, além de outros elementos como cores e enquadramentos. E em *Quadrilha* o ritmo é marcado pelos poemas utilizados no episódio, que embora seja nomeado de *Quadrilha*, possua os poemas *Poesia* e *No meio do Caminho*. Tais poemas são marcados pela questão do obstáculo e o ritmo do episódio acompanha tal questão, manifestando através do encadeamento de ações, som e sequencialização o encontro constante de obstáculos e culminando no ritmo da quadrilha dançada pelos personagens que marca os encontros e desencontros.

1.3 As adaptações literárias na televisão

Mesmo sendo consideradas o *crème de La crème* (BALOGH, 2002) dos formatos televisuais, as minisséries que apresentam adaptações literárias não são poupadas das manifestações culturais que poderiam avariá-las. A história das narrativas televisivas que trouxeram as adaptações literárias caminha paralela à história das produções televisivas. Sendo que a própria história demonstra que as adaptações literárias sempre existiram e que a preocupação com a linguagem e produção dessas narrativas sempre foram grandes no meio

televisivo. Todavia, justamente por ser uma forte representante das modificações culturais e mantenedoras da historicidade das grandes obras literárias, as adaptações literárias demonstram o caráter fractal e descontínuo da cultura.

As adaptações de textos literários para a linguagem da televisão possuem evidente poder de divulgação. Através de sua abrangência, a Televisão leva ao conhecimento de um grande número de pessoas, textos literários que, em muitos casos, não chegariam, a esse público, de outra maneira.

O texto literário através de uma forma diferente de apresentação consegue estabelecer inclusive um novo modo de recepção. A TV democratiza a obra literária por intermédio de sua comunicação. Mesmo que o texto original ao ser adaptado não se realize na proporção que desejariam educadores e defensores da leitura, a obra, na adaptação, é preservada, e oferecida a muitos “leitores”, possibilitando sua fruição estética.

Em se tratando de adaptações, os produtores de televisão afirmam que o formato das “séries” e “minisséries” permitem uma narrativa mais comprometida com a produção artística. Esse tipo de produção, quando adapta textos consagrados da literatura, traz para a audiência, através da ficção, uma gama de informações sobre o tempo histórico, valores culturais de cada época, filosofias de vida de cada comunidade, levando o telespectador a pensar sobre a própria realidade. Assim, não é apenas o caráter técnico que pode atribuir um valor artístico a uma produção televisiva, mas um procedimento autêntico de pesquisa e construção de uma narrativa que conte com direção de fotografia, cenários e performance de artistas de alto grau profissional que pode propiciar uma experiência estética ao público da televisão.

O processo de roteirização e produção das minisséries possuem características que os elevam a um nível mais alto da produção televisiva. O formato carrega o caráter de produto melhor elaborado. Segundo Balogh (2002):

As minisséries constituem um produto diferenciado dentro do quadro de formatos ficcionais da TV. Sob a ótica da recepção, elas estão bem menos sujeitas à tirania dos índices de audiência do que os demais formatos em série e novelas (BALGOH, 2002, p.124).

Embora existam alguns parâmetros que definam a extensão das minisséries entre quatro e dez episódios, existem exemplos do formato com pouquíssimos episódios e com uma quantidade um pouco maior, contudo, o que precisamos demonstrar neste trabalho é que o objeto analisado, inserido nesses parâmetros, enquadra-se como minissérie.

O conteúdo das minisséries também obedece a algumas vertentes como biografias, autobiografias e as adaptações ficcionais. Por possuir um acabamento mais elaborado e uma

estrutura mais conexa e com menor padronização que os demais produtos televisivos, as minisséries são muitas vezes feitas para testar novas linguagens e possibilidades da linguagem televisual.

Assim, é sabido que o nível de produção e de ousadia em inovar as novas linguagens são balizados pelo índice de patrocínio. Nesse aspecto é necessário considerar que as minisséries com maior índice de audiência ou com melhores produções foram exibidas pela Rede Globo. Porém, a TV Cultura, por suas políticas de comunicação, possui a propriedade de produtos com alta qualidade de conteúdo. Outra ponderação necessária para compreender o objeto de análise, diz respeito ao público a qual é destinada a minissérie, uma vez que a Rede Globo comumente transmite produtos com esse formato depois das vinte e duas horas, sendo seu público sempre adulto. As adaptações literárias produzidas pela emissora obedecem aos limites da obra e são dessa forma direcionadas ao público adulto. Diferentemente de *Tudo o que é sólido pode Derreter*, que foi transmitido diariamente às dezoito horas e está atualmente sendo reprisada aos sábados às dezesseis horas, sendo dirigido ao público juvenil. Novamente é percebido que se trata de um produto que inova na forma de transmissão e no público ao qual é dirigido.

A função de linguagem utilizada nas minisséries também obedecem a um outro padrão. A representação pode, e muitas vezes, é feita usando da linguagem poética para transmitir as sensações, emoções, espaços e temporalidade. E mesmo em produções sem o alto padrão de qualidade da Globo é percebido tais elementos.

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

A minissérie, justamente por estar mais próxima da função poética, é o formato que menos apresentaria a “Estética da Recepção”. Contudo, *Tudo o que é sólido pode Derreter* traz uma nova proposta nesse aspecto, apresentando elementos que trazem ao receptor o processo de reconhecimento, mesmo utilizando a função poética. No quarto capítulo, no qual é apresentada a análise dos episódios, é claramente demonstrada a função poética e também o processo de reconhecimento, incluindo o próprio sentido da narrativa televisiva que traz esse processo de reconhecimento, utilizado por Hans Robert Jauss como *aisthesis*, como elemento do seu conteúdo.

Cada episódio da minissérie possui um sentido particular, porém conectado com os temas da base narrativa que são os condutores da minissérie. E nesse aspecto há um enquadramento do objeto. Entretanto, as maiores marcas das estratégias de enunciação nas adaptações literárias são demonstradas na roteirização.

As adaptações normalmente revelam uma tendência à manutenção fiel do nível narrativo, embora as funções narrativas não sigam a mesma ordem da obra. A preocupação inicial e tradicional dos roteiristas em manter fidelidade à obra já havia uma postura menos reverente em outras transposições como em *Os Maias*⁴. Neste exemplo, distingui-se a elaboração da transposição (roteirizarão), mas não a temporalidade do formato. Na minissérie *Tudo o que é sólido pode Derreter* percebe-se essa mesma postura, menos rígida, porém com o acréscimo da atualização em um tempo menor e da preocupação em dirigir as transposições aos adolescentes. Exemplo de inovação em formatos de adaptação que se assemelha à *Tudo o que é sólido pode Derreter* foi o programa *A vida como ela é*, que apresentou pequenos quadros adaptados das crônicas de Nelson Rodrigues durante o “programa container”⁵ e “Fantástico”. *A vida como ela é* exibiu quarenta histórias produzidas pelo autor em “sketches”⁶ de oito minutos de duração. Todavia, os atores não mantinham personagens fixos e a cada episódio representavam personagens diferentes. A compressão da adaptação literária que ocorre no caso dos sketches se assemelha à intenção da minissérie analisada, mas se distancia ao verificar, através dos estudos feitos, que há não simplesmente a compressão, mas uma transposição onde os núcleos narrativos que compõe a obra são mantidos preservando-a e concomitantemente construindo a narrativa da minissérie em si.

Nas demais adaptações de *Senhora* produzidas em minisséries para a televisão, houve a fragmentação da história que foi transposta ao roteiro, ou seja, a fragmentação da própria transposição. Nas transposições mais ousadas, onde houve a fusão de outros personagens de Alencar, o mesmo foi percebido, a fragmentação da minissérie ocorreu de forma habitual, considerando que a transmutação ocorreu com a roteirizarão da obra de Alencar. Nas transposições onde já havia o videotape, é possível encontrar informações sobre a produção e o mínimo de episódios exibidos foram 80, em *Senhora* (Rede Globo, 1975) e o máximo de 149 em *Essas mulheres* (Rede Record, 2005). Porém, em *Tudo o que é sólido pode Derreter*

⁴ Os Maias, produzido pela Rede Globo em 2001, com roteiro de Maria Adelaide Amaral. Esta transposição acoplou à obra nuclear, Os Maias, outras personagens de outras obras de Eça de Queiroz.

⁵ Programa container é um conceito utilizado por Anna Maria Balogh (2005) para dizer que tal programa sintetiza em seu interior uma grande variedade de gêneros (ficção, informação, programas de auditório, humorísticos, etc).

⁶ Sketch (por vezes utiliza-se a forma “esquete”) é um termo em inglês muito utilizado para se referir a pequenas peças ou cenas dramáticas, geralmente cômicas, geralmente com menos de dez minutos de duração. São frequentes em programas cômicos de televisão, mas também há casos da sua utilização no cinema ou no teatro. No Brasil, exemplos de utilização de esquetes podem ser encontrados no programa Zorra Total, Os Trapalhões, Comédia MTV e A Turma do Didi.;<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sketch> em 31/08/2011.

a transposição de *Senhora* é apresentada em um episódio. Ou seja, trata-se de uma minissérie que apresenta em cada episódio uma transposição de uma obra literária diferente.

A narrativa da minissérie é mantida através dos personagens principais, dos cenários e da temática central, e principalmente através das analogias entre os personagens da obra e os da minissérie. Isso quer dizer que a Televisão, como leitora e adaptadora da obra de Alencar, ao atualizar seu enredo demonstra a temporalidade da obra literária, além de transformá-la em patrimônio cultural suscetível de variações e atualizações. Esse procedimento rompe com a noção de uma literatura rígida e culta, e manifesta o caráter popular da Televisão no momento em que “*Senhora*”, *Uma Aprendizagem* ou *O Livro dos Prazeres* e *Quadrilha* começam a fazer parte da história do telespectador juvenil através da sua reapresentação na Televisão. O receptor aceita os formatos ficcionais televisivos. O texto televisivo tem algo a dizer para esse receptor, ao mesmo tempo em que guarda uma interpretação sócio-cultural resultante de sua linguagem expressiva.

Percebemos que há na narrativa televisiva uma marcante característica, inclusive para que seja possível a atualização das obras literárias – a intertextualidade. Esta é, portanto, a presença de uma obra dentro da outra e pode ocorrer de várias formas desde a inserção de uma obra em outra ou com a alusão a outro texto. Todavia, mas também se apropriam dos gêneros inteiros. Essa característica traz a sensação de todas as produções televisivas parecerem ser uma espécie de mosaico. Segundo Balogh “nossa era perdeu de certo modo a consciência da unidade de um texto, o mundo passou a ser visto como uma colagem de fragmentos” (BALOGH, 2002, p. 142). Sobre este aspecto a autora afirma que:

De modo similar, a TV devora programas, que devoram textos ou colagens de textos, ou mais ainda, colagens de gêneros inteiros, revistos, revistados, transformados, mesclados, metamorfoseados, inovados e depois esquecidos com uma voracidade espantosa (BALOGH, 2002, p. 142).

Existem diversas produções ficcionais que aduzem a criação baseada na intertextualidade, como a novela *Que rei sou eu?* (Globo, 1989), de autoria de Cassiano Gabus Mendes, na qual a narrativa retrabalhava o gênero “capa e espada”, remetendo aos formatos literários e do cinema. A novela *Vamp* (Globo 1991) também fazia uma retomada do gênero de vampiro de Bram Stoker, além de seriados clássicos da TV como *Família Monstro* e *A Feiticeira*. Atualmente é possível citar inúmeros exemplos de intertextualidade, principalmente nos produtos do cinema, como *Sherek*, onde percebemos personagens de variados contos de fadas como *Os três porquinhos*, *Lobo Mau* da *Chapeuzinho Vermelho*, o *Gato de Botas*, *Pinóquio*, *Rei Arthur*, entre outros que são introduzidos na narrativa trazendo

suas características originais, mas auxiliando a construir uma nova história. O filme *A garota da capa vermelha* retrabalha no âmbito do seu texto a questão menina boazinha *versus* menina má, abordada na história da *Chapeuzinho Vermelho* e a lenda do *Lobisomen* sob a pele do *Lobo Mau*. Na TV exemplo recente de intertextualidade ocorreu na novela *Cordel Encantado*, que abordou o velho paradigma de princesa *versus* a plebéia trazendo em seu texto elementos de contos de fada e de literatura de cordel, como a presença de reis, cangaceiros, um profeta e arquétipos como o do mocinho que vence barreiras para ficar com a mocinha e outras histórias conhecidas como *O homem da máscara de ferro*.

Neste trabalho foi possível verificar a intertextualidade através da inserção da principal problemática e características intrínsecas das obras literárias, em uma nova narrativa.

1.4 A leitura das imagens: os elementos da narrativa audiovisual

Para entender os mecanismos que regem qualquer tipo de relação entre seres humanos a partir das representações que permitem a comunicação com seus semelhantes e com seu entorno é necessário determinar a maneira pela qual será analisado tal entendimento. Isso significa que para compreender as estratégias de enunciações que a minissérie *Tudo o que é sólido pode Derreter* e os demais programas televisivos elegem, seguindo as necessidades e manifestações culturais de um público, é necessário determinar como esta leitura será feita. Nesse caso, para leitura de um produto audiovisual são indispensáveis ferramentas que ditam os caminhos da leitura, uma vez que na narrativa audiovisual não existem regras gramaticais que ordenam o sentido do texto, mas sons e imagens que regem os sentidos que serão produzidos.

Para ler o texto audiovisual proposto neste trabalho é preciso compreender que sua origem e história são intimamente ligadas à idéia da linguagem sincrética da narrativa, pois tal estrutura de imagem e som é composta pelas narrativas precedentes à sua origem.

Alguns autores utilizam o conceito de narratologia para definir o estudo das narrativas de ficção e as de não-ficção, oferecendo ferramentas para análise, principalmente dos recursos expressivos e narrativos dos discursos. Esses estudos contribuíram muito para a clarificação dos estudos das narrativas audiovisuais.

Os estudos sobre análise fílmica surgiram nos anos 1960 elaborados sob o campo de conhecimento da semiologia e também do estruturalismo. Esses estudos passam a servir-se de uma metodologia com conjuntos teóricos que sustentam o quadro de reflexão ao qual se remetem. Porém, por possuir conceitos específicos, muitos pesquisadores, após trilharem os caminhos das análises plano a plano e se debruçarem sobre os detalhes da narrativa, “encontram tudo que quer(em) e nada ao mesmo tempo” (JULIER; MARIE, 2009, p. 9). Isso porque é necessário que a obra não seja abandonada para prender-se aos conceitos. Para ler as imagens é necessário não somente enfatizar a dimensão histórica, reduzir a abrangência do eixo conceitual, mas ter uma farta reprodução de imagens que tornará a leitura da análise menos aleatória.

Neste trabalho foram elencadas algumas fontes bibliográficas a respeito dessa metodologia, específica da análise fílmica, e constatado que tais ferramentas podem ser aplicadas em qualquer conteúdo audiovisual, inclusive, por sua especificidade, o método facilita a aplicação de outras teorias que se queira verificar através da análise de um *corpus* audiovisual. Segundo os autores Laurent Julier e Michel Marie em sua publicação *Lendo as imagens do Cinema* (2009):

Vemos filmes, como víamos há vinte anos, na televisão, na sala escura do cinema ou, agora, na tela do computador. Mas são sempre filmes, narrativas fílmicas com forma estruturalmente estável, articuladas em trono de personagens e intriga mais ou menos fragmentadas, pontuadas por música, carregada de falas e ruídos. (JULIER; MARIE, 2009, p.11).

Considerando que nas análises aqui propostas, o objetivo é compreender como ocorre a atualização das obras literárias através das mediações sociais, esse método facilitará a demonstração de tal objetivo além de possibilitar a aplicação de outras teorias como é tecido neste trabalho.

Entretanto, existem diversos caminhos pelos quais é possível direcionar a análise audiovisual. O autor Francisco Javier Gomez Tarín traz grandes contribuições sobre análises fílmicas. Tais análises, embora inicialmente dirigidas ao cinema, podem, segundo o próprio autor, serem aplicadas aos demais meios audiovisuais. Segundo ele (TARÍN, 2007, p. 35)⁷ a análise audiovisual pode ser presidida sob os aspectos dos elementos objetivos, não objetivos e de interpretação. Revela que os processos de descrição e interpretação englobam os demais em análises audiovisuais, e é sobre eles que edificaremos o esquema metodológico que permitirá atingir o objetivo deste trabalho.

⁷ Tradução minha.

Considerando que o texto somente é finalizado pelo seu leitor, Tarín afirma que o filme atua como mediador de uma relação conflitante entre autor e espectador. Sobre este aspecto as ideias do autor vão ao encontro da teoria da Estética da Recepção de Jauss, a qual considera o leitor como finalizador e atualizador da obra. Tarín afirma que:

La caracterización del texto como um “tejido de espacios em Blanco que deben ser rellenados y que su origen han sido propuestos por um emisor que, de alguna forma, há contempado o processo de lectura y precisto lãs direcciones de sentido, ortoga AL lector uma condicion protagonista em La medida em que se trata de uma ultima actualización capaz de “corregir” o “alterar” La previsiones iniciales.(TARÍN, 2007, p. 36).

Sobre esta questão da interpretação, Umberto Eco afirma que “um texto, tal como aparece em sua superfície linguística, representa uma cadeia de artifícios expressivos os quais o destinatário deve atualizar (ECO apud TARÍN, 2011, p. 30). Assim, somente explorando o texto e interpretando-o, é possível descrever as estratégias pelas quais ele se move em busca do confronto com o espectador. São essas estratégias que atualizam as obras literárias adaptadas para a televisão, uma vez que para atingir o espectador ele precisa estar conectado a sua cultura (BARBERO, 2001, p. 104).

O primeiro passo para a interpretação é a descrição. Segundo o autor Jackes Aumont (1995), a imagem significa simbolicamente, dialeticamente e ritmicamente. Para compreendermos as imagens do audiovisual é necessário fazer suas descrições, que seriam a disposição de extrair as imagens do texto audiovisual através da *découpage* (decomposição dos elementos primários).

Posteriormente, é necessária a aplicação dos modelos da organização que direcionam a leitura de tal texto. Tais modelos são o tipo de produção, gênero, nacionalidade, autores, diretores e, no caso da TV, a emissora. Segundo Tarín, esses princípios ordenadores “impõe regras morfológicas que provém do status inerente do filme enquanto produto submetido às vicissitudes de um contexto” (TARÍN 2007, p. 39).

Para fazer efetivamente a análise audiovisual é necessário seguir um plano de desenvolvimento. O método proposto por Tarín segue cinco fases para a realização da interpretação final do produto audiovisual que será apresentado em um quadro abaixo. Tal descrição é imprescindível, pois, o modelo será seguido nas análises dos episódios no próximo capítulo.

1. Estudo do nível contextual

Condições de produção, distribuição e exibição
--

Situação contextual
Informações sobre a equipe técnica e artística
1.2 Decoupage
1.3 Identificação de gênero
1.5. Reconhecimento do estilo do autor.
1.6. Decisão sobre os objetivos concretos da análise.
2. Estudo da materialidade do filme
Segmentação
Descrição de imagens
Fotos, gráfico e imagens
Figuras/ frames
Análise da reflexão escrita
Trilha Sonora
Ficha técnica e artística
Parâmetros contextuais
Contexto da produção: condições socioeconômicas
Contexto sócio-político.
Determinações tecnológicas na produção e exibição.
Características genéricas e estilo do autor.
Análise textual
Sinopse.
Sequenciamento ou análise textual
Primeira fase do processo interpretativo.
3. Análise dos recursos expressivos e narrativos
Recursos expressivos
Duração
Ângulo - olhar com, olhar “no lugar”, campo/contracampo, plano médio, <i>close-up</i> , plano geral, centralizar, descentralizar, câmera alta, câmera baixa, situação no eixo, a câmera vista como um personagem, desenquadramento, ponto de vista e ponto de escuta dissociados, profundidade de campo, distância focal curta, distancia focal longa, foco duplo, plano sequência, fusão encadeada, sobreimpressões, transparência, elipses, <i>raccord</i>).
Profundidade de campo
Plano sequência
Definição da imagem
Iluminação
3.1.2. Pró-fílmico
Adereços
Vestuário
Maquiagem
3.1.3 Relações entre som e imagem
Palavras, ruídos e músicas
Relações entre som e imagem: dentro (in) fora de campo e <i>off</i> .

Registros de som-direto, pós-sincronizado, sincronizado, contraponto
Efeitos sonoros - silêncio e fora de campo
3.1.4. Composição musical
Atribuição genérica e estilística
Significação e simbologias
3.1.5. Interpretação dos atores
Gestos, dicção e interpretação
Atribuições à estilos e tendências interpretativas
3.2 Recursos narrativos
3.2.1. Roteiro-estudo das suas relações com o resultado da produção
3.2.2 Relato, narração, <i>diegésis</i> , personagens e trama
3.2.3 Narrador e instancia narrativa
3.2.4. Relações personagem-narrador.
3.2.5 Ponto de vista e ponto de escuta - do ponto de vista visual: de onde se ouve e de onde se situa a câmera do ponto de vista narrativo: quem narra, quem vê, de que ponto de vista se narra.
4. Interpretação do texto fílmico
5. Fase final. Outras informações de interesse e anexos.

Quadro 1 – Metodologia de análise fílmica

Fonte:TARÍN, 2007, p 40.

A aplicação ou demonstração da problemática proposta neste trabalho é possível e torna-se mais efetiva através dessas ferramentas. Dessa forma, a análise audiovisual é um método que, quando preciso, apóia a pesquisa e pode inclusive se tornar a própria pesquisa. Porém, conforme afirmado anteriormente a proposta deste trabalho apoia-se nessa metodologia para que a problemática seja elucidada com maior precisão.

CAPÍTULO 2

ADAPTAÇÃO, ATUALIZAÇÃO E RECEPÇÃO: A MEDIAÇÃO CULTURAL NOS PRODUTOS TELEVISIVOS

O objeto escolhido ofereceu a oportunidade de verificar a forma como os processos e práticas comunicacionais propiciam a manutenção e a adaptação dos textos literários através de seus meios. Deste modo, se considerarmos que o meio é a mensagem (McLUHAN, 2005), torna-se possível também inferir que os produtos culturais produzidos por qualquer meio são diretamente afetados pela transformação tecnológica do próprio meio. Tal hipótese é passível de verificação ao examinarmos a história da telenovela brasileira. Graças ao advento do videoteipe, a novela teve a sua primeira grande inovação. As histórias, antes levadas ao ar ao vivo duas ou três vezes por semana, passaram a ser diárias a partir de 1963.

Contudo, durante os estudos percebeu-se que, quando há a transposição de um texto de meio para outro meio, não é somente a forma do meio que conduz sua linguagem, mas também o fator cultural, que exige determinada maneira de adaptação de linguagem. Segundo Jesus Martin-Barbero (2001, p.3) “a comunicação se tornou para nós questão de mediações mais que de meios, questão de cultura e, portanto, não só de conhecimentos, mas de reconhecimento”.

Assim, o objetivo desse trabalho é analisar a atualização da linguagem e a forma com que a narrativa se constitui na medida em que a mediação cultural intervém na produção e no consumo. Para tanto, nesse capítulo, é discutida a questão a respeito do processo de adaptação enquanto processo de enunciação de um meio de comunicação e discutir a problemática das adaptações literárias produzidas pela minissérie, que não possui a estrutura fechada do livro e sim a estrutura aberta da televisão. Isso implica um modo de leitura que rompe com espaço e tempo isolado da obra, desta forma, iremos verificar como essa relação se estabelece considerando a cultura enquanto espaço de mediação.

2.1 A teoria da Mediação de Jesus Martin-Barbero e as adaptações literárias contemporâneas.

Para esclarecer tal problemática as elucidações do autor Jesús Martin-Barbero são orientadoras, uma vez que permitem trabalhar a ideia de cadeias envolvendo produtores, produtos e receptores, compreendendo deslocamentos de significados entre as instâncias envolvidas. A ênfase muda da produção para a recepção, circuito que recodificaria os sentidos sociais.

O autor Martin-Barbero modifica o estudo da recepção expondo um trabalho qualitativo e uma perspectiva teórico-metodológica distinta de outras contribuições como as das pesquisas de audiência, dos usos, gratificações e dos efeitos. Iniciando uma linha teórica que é uma valiosa contribuição latino-americana para a pesquisa em Comunicação, o estudo da recepção de Barbero visa resgatar a rotina da vida como espaço de produção de sentido, a iniciativa dos sujeitos, e, assim, toda a conduta ativa e criadora na relação com os meios. Os diferentes modos de ler as mensagens estão muito ligados às tradições, preocupações e expectativas da vida prática de cada um (IMMACOLATA, 2002, p.166). O estudo da recepção proposto pelo teórico não objetiva mensurar a distância entre a mensagem e seus efeitos, mas construir um estudo do consumo, que é compreendido como o conjunto dos processos sociais de apropriação dos produtos, inclusive os simbólicos. A esse respeito Barbero afirma:

O consumo pode falar e fala nos setores populares de suas justas aspirações a uma vida mais digna (...). Daí a grande necessidade de uma concepção não-reprodutivista nem culturalista do consumo, capaz de oferecer um marco para a investigação da comunicação/cultura a partir do popular, isto é, que nos permita uma compreensão dos diferentes modos de apropriação cultural, dos diferentes usos sociais da comunicação (BARBERO, 1987. p. 290).

No estudo sobre a televisão, apresentado em *De los Medios a las Mediaciones*, Barbero analisa as mediações como lugar onde originam as construções que delimitam e configuram a materialidade social e expressividade cultural da televisão.

O fator determinante de uma atualização literária para o meio audiovisual obviamente é sua transposição para outra linguagem. Porém as produções audiovisuais proporcionam uma identificação dos espectadores com os personagens da narrativa, que segundo Barbero, trata-se de um “tipo de dispositivo que produz identificação do mundo narrado com o mundo do leitor popular” (BARBERO, 2001, p.196). A minissérie ao harmonizar os conflitos de uma personagem como Aurélia, de José de Alencar, com uma adolescente, produz no espectador-leitor uma identificação que a leitura da obra no livro possivelmente, no atual contexto, não causaria.

É possível compreender as identificações da obra pelo seu público receptor analisando o pensamento de Martin-Barbero sobre o conceito de “narrativa de gênero”, quando trata do surgimento e produção do folhetim, na Europa do século XIX. Barbero percebeu que aí havia um novo modo de comunicar a narrativa.

Para Barbero, o folhetim apresentou uma nova forma de comunicação, a qual o autor denomina de “narrativa de gênero”. Tal conceito foi expresso para explicar o gênero como um lugar onde o sentido da obra era construído e entendido, e que diferente do sentido produzido pela obra na cultura culta, a narrativa de gênero acontecia na relação entre a produção e o consumo, derivado de um funcionamento cultural.

Falo de gênero como um lugar exterior à “obra”, a partir de onde o sentido da narrativa é produzido e consumido, ou seja, lido e compreendido, e que, diferentemente do funcionamento da “obra” na cultura culta, constitui-se na “unidade de análise da cultura de massas” (BARBERO, 2001, p. 195).

Quando o folhetim narra a história de pessoas sobre as quais ele se dirige, ele passa a ser produzido em um “espaço real-possível” (BARBERO, 2001, p.196) e essa identificação causa no leitor a sensação de estar lendo uma narrativa da sua própria vida. Como ocorreu com o folhetim, nas atualizações literárias, aqui propostas para análise, também ocorre esse processo de identificação do espectador com o personagem, pois houve uma atualização da obra, que permite ao espectador-leitor se espelhar e vivenciar situações semelhantes aos dos atores-personagens.

Contudo, falar de folhetim é propor a análise de um texto escrito e ao tratar de narrativa audiovisual a análise é direcionada para um texto com uma linguagem sincrética, o que conduz o estudo a um exame relativo às razões pelas quais a aproximação das duas linguagens se faz necessária.

Embora possa ser considerado como “momentos” diferenciados no processo de produção de sentido, o “uso social” do folhetim e da minissérie em questão são provenientes de uma mesma “experiência cultural”, que é determinada pelos meios e seus textos, e que irá consentir o ajuste de sentido entre os textos e as práticas sociais cotidianas. Portanto, é na dialética entre produção (escritura) e modo de recepção (leitura), que os textos configuram novos sentidos.

Todavia, para entender a estrutura do folhetim é necessário observar que seu texto narra histórias dirigidas ao seu público e que essa preocupação com o leitor ocorreu devido às condições históricas e sociais que foram condutoras do formato.

Quando surgiu, em meados do século XIX, o formato do folhetim foi uma manobra encontrada por donos dos jornais para aumentar o comércio e aproveitar as possibilidades propiciadas pela revolução tecnológica, que aumentou de 1100 para 18 mil as páginas impressas por hora. Dessa forma, o sucesso do folhetim se desenvolveu de acordo com os movimentos sociais, retratando em seu texto a realidade vivida em cada período. O sucesso deste formato revelou uma nova proposta na relação entre produtor (escritor) e receptor (leitor), que não demonstra somente o interesse comercial na produção textual, mas um novo caráter do leitor, que passa a exercer um papel fundamental na elaboração do texto, ou seja, para entender esses textos elaborados no folhetim é necessário compreender o mundo dos leitores daquela época. Como afirma Barbero:

A partir desta perspectiva, os recursos técnicos não remetem apenas a certos formatos industriais e a certas estratégias comerciais, mas também a um outro modo de narrar (BARBERO, 2001, p. 202).

O folhetim se torna não somente um novo meio de comunicação dirigido às massas, mas um novo modo de comunicação entre as classes (BARBERO, 2001, p.182). Logo, o folhetim revela outra relação entre a linguagem e o campo da literatura, onde as classes populares só alcançam a literatura através de um processo comercial. Nesse aspecto as adaptações literárias se configuram como uma demonstração dessa relação. Contudo, é importante enfatizar, que essas novas relações estabelecidas pelo folhetim convergem as análises para o mesmo fator, o leitor. Nesse ponto, as elucidações de Jesus Martin-Barbero e do teórico Hans Robert Jauss convergem para o mesmo objetivo, que é demonstrar que o leitor (receptor) é um produtor de sentidos.

A produção do folhetim é direcionada à elaboração de textos que reproduzam o mundo do leitor, introduzindo uma nova forma de narrar, a narrativa de gênero, a qual irá estabelecer seu ponto principal nessa relação entre o escritor e o leitor. Sobre esse aspecto, entre outros, a narrativa de gênero se aproxima das narrativas elaboradas pela televisão.

Ao deslocar a preocupação para o leitor, o folhetim inclusive passa a incorporar práticas modernas em seu modo de produção, pois assim ele recebe a legitimação social que conduz sua funcionalização a interesses exteriores à lógica da qual certamente provém. Há um conjunto de dispositivos que fazem a mediação entre as exigências de mercado e formas de cultura, entre a demanda cultural e fórmula comercial (BARBERO, 2001, p.188). Tais dispositivos são reconhecidos também em *Tudo o que é sólido pode Derreter* com a mesma intencionalidade verificada na história do folhetim.

O primeiro nível desses dispositivos é relativo à própria organização material do texto, que no caso do folhetim ocorre na composição tipográfica e na adaptação literária da minissérie, que é revelado nos recursos audiovisuais. Isso quer dizer que a dialética entre a escritura e a leitura é primordial para que o mundo do leitor seja incorporado ao texto. Assim, a maneira como ele é escrito e transmitido ao público também é uma maneira de inserir a realidade do leitor na produção de sentido. Por essa razão, quando o escritor do folhetim direciona suas preocupações para a tipologia, o espaçamento entre as linhas e o formato da fala, ele pensa nas características culturais do seu público, uma vez que é necessário fazer o leitor “desejar” ler.

As mesmas preocupações são percebidas ao analisar as adaptações literárias propostas neste trabalho, uma vez que o produtor da minissérie se preocupa em atualizar a linguagem da obra literária para que seus “leitores” (telespectadores) compreendam o texto e se sintam interessados em sua leitura. Portanto, há a necessidade de considerar o formato material do texto audiovisual inicialmente como uma composição de linguagens que traduzem as preocupações do produtor. Nesse aspecto, a atualização da linguagem verbal, as seleções do texto original, a escolha de atores para representar os personagens do livro, a fragmentação do texto e a temporalidade utilizada demonstram esse dispositivo de “composição tipográfica”. Desse modo, há uma aproximação a partir das possibilidades de leitura com maior veracidade contextual.

A questão da fragmentação do texto é também um dispositivo a parte, pois esse modo de composição do texto é relativo ao próprio hábito de leitura do público. No folhetim, a fragmentação da narrativa em episódios foi pensada em relação aos hábitos do público, que não apresentavam tempo disponível para uma leitura ampla e assim os textos menores eram mais favoráveis a sua realidade. O mesmo mecanismo é característica intrínseca aos programas televisivos, uma vez que durante cada episódio há a interferência para os comerciais, além da própria fragmentação em capítulos ou episódios que delinea os mecanismos de elaboração do texto televisivo. Tal forma de veicular o sentido gera um algoritmo muito diverso da veiculação e apreensão do livro que é elaborado com uma continuidade. Isso atende à demanda do leitor-telespectador, que a exemplo do folhetim não apresenta hábitos que permitam uma leitura mais ampla e complexa. Relativo à narrativa da minissérie, ainda considerando o modelo narrativo televisivo, há a preocupação com a audiência, que direciona estudos para revelação dos interesses, hábitos e costumes do público ao qual o programa será dirigido, gerando assim formatos que atendam aos hábitos dos telespectadores. No entanto, em *Tudo o que é sólido pode Derreter*, reputamos como

essencial a fragmentação temporal da adaptação em apenas um episódio, uma vez que é essa característica que torna o objeto uma demonstração da transitoriedade da comunicação.

Segundo Anna Maria Balogh, a narrativa televisiva possui a característica da estética da interrupção, da descontinuidade. A autora afirma que a descontinuidade e a fragmentação “são características da linguagem televisual, a tal ponto que estão previstas nos próprios roteiros” (BALOGH, 2002, p. 94). O sentido é veiculado em blocos de maneira fragmentada e as próprias definições dos formatos dos produtos são elaboradas de acordo com a fragmentação da narrativa, que direciona através da quantidade de episódios sua conceituação em telenovela, série, minissérie e sketches. Por esta razão, a forma como foi feita a fragmentação da narrativa de *Tudo o que é sólido pode Derreter* chama a atenção, uma vez que nas demais adaptações literárias para a televisão o formato de série é utilizado, e na minissérie a adaptação ocorre em apenas um episódio de trinta minutos.

A respeito dos dispositivos relativos à “composição tipográfica” (recursos tecnológicos) e a “fragmentação”, observa-se, por exemplo, nas adaptações elaboradas de *Senhora* que o papel mediativo que a TV desempenha através de seu desenvolvimento tecnológico, conduziu, em sua maioria, os formatos do produto. Em cada período que a obra foi utilizada na televisão os formatos foram diferentes devido às novas possibilidades de reprodução que o instrumento propiciava. Nas duas primeiras adaptações, a televisão encontrava-se na fase em que a programação era transmitida ao vivo e as telenovelas e seriados não iam ao ar diariamente. Por isso, essas adaptações foram consideradas como séries e elaboradas em poucos capítulos. Com o advento do videotape, a teledramaturgia ganhou mais espaço e novos formatos, e neste contexto a versão de 1972, intitulada de *O preço de um homem*, já no formato de novela, apresentou uma versão modernizada do romance. Na TV Globo, a novela assinalou uma mudança no horário das 18 horas. Foi a primeira a ser exibida em cores e, ao contrário das adaptações anteriores, tinha duração mais longa: 80 capítulos. A adaptação de Gilberto Braga tinha uma estrutura similar ao do romance de José de Alencar, dividindo a trama em três partes. Toda a fase que conta a virada na vida de Aurélia Camargo foi ao ar em *flashback*, a partir do capítulo 25. Também a linguagem se assemelhava à usada por José de Alencar, com alguns diálogos reproduzindo literalmente o texto original⁸.

Barbero afirma que a televisão possui uma “estética da repetição” que “conjuga a descontinuidade do tempo da narrativa com a continuidade do tempo narrado”, isto é, a

⁸ Fontes: Depoimentos concedidos ao livro *Memória Globo* por: Herval Rossano (29/01/2001), Gilberto Braga (06/06/2001) e Norma Blum (15/10/2001); *Boletim de programação da Rede Globo*, números: 126, 129, 131, 168; MEMÓRIA GLOBO.

fragmentação da narrativa ocorre da mesma forma com a do sistema produtivo do telespectador de modo que, mesmo havendo a interrupção, há uma continuidade que acompanha seu cotidiano.

Assim, o tempo do seriado fala a língua do sistema produtivo -a da estandardização- mas por trás dele se podem ouvir outras linguagens: a do conto popular, a canção com refrão, a narrativa aventuresca, aquela serialidade própria de uma estética em que o reconhecimento embasa uma parte importante do prazer e é em consequência, norma de valores dos bens simbólicos (BARBERO, 2001, p.308).

Sobre essa ideia Walter Benjamin indica que o tempo da narrativa é um dos elementos que torna a reproduzibilidade técnica possível e permite o sentido que se expressa e materializa nas técnicas consentindo outra forma de existência das coisas e outros modos de acesso a elas. Através dessas técnicas é que as “massas” sentem mais próximas as coisas muito distantes de sua realidade. Diante dessas afirmações é necessário considerar que a análise aqui proposta é dirigida a um objeto que busca atingir o público juvenil. Público esse que está cada vez mais distante da materialidade dos livros e por esta razão as colocações de Barbero e Benjamin são concernentes. Ao propor novas técnicas da narrativa a televisão demonstra a ruptura com a antiguidade e sua adequação ao público permitindo através da comunicação a aproximação de conteúdos antigos.

Observando essa característica chega-se a um nível que Barbero compreende como o local onde se situam os dispositivos de reconhecimento. Esses dispositivos produzem a identificação entre o mundo narrado e o mundo do leitor. Ao utilizar ferramentas como a “composição tipográfica, a fragmentação e a sedução, através das quais ocorre a aproximação entre a atualidade e a ficção, o folhetim e a narrativa de *Tudo o que é sólido pode Derreter* proporcionam ao leitor-telespectador uma identificação com seu mundo. No próximo capítulo é discutido que essa experiência, conferida ao leitor de identificação com seu mundo, é indicada por Hans Robert Jauss como uma das atividades provenientes da experiência estética denominada pelo autor como *aisthesis*.

Todos esses “dispositivos” pensados por Barbero são modos de compreensão que o autor utiliza para elucidar a ideia de que os usos e consumos da mídia são base dos estudos da comunicação na sua inserção social e como essa prática comunicativa se baseia na percepção da variedade de sentidos que os textos podem estabelecer na massa. Os estudos de comunicação reconhecem na cultura mais que uma reprodução das tradições ou transmissão de informações, mas sua capacidade de criar significados, onde o receptor não é apenas um

decodificador dos sentidos, mas sim o próprio produtor dos sentidos de um texto. Baseado no conhecimento a respeito das diferentes leituras dos produtos da mídia, o autor afirma que:

O consumo não é apenas reprodução de forças, mas também produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos usos que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais (BARBERO, 2001, p. 302).

Neste sentido, a minissérie *Tudo o que é sólido pode Derreter* se inclui nas práticas comunicacionais que estabelecem um diálogo com o telespectador, reproduzindo a visão cultural que a mídia faz sobre essa audiência. Portanto, se a televisão demonstra em sua produção a percepção relativa a audiência homogênea, essa textualidade possibilita também diferentes leituras do consumidor. Relativo a esse sentido de leitura, a pesquisadora Beatriz Sarlo (apud BARBERO, 2001, p.174), partindo do pensamento de Hans-Robert Jauss, explica que a leitura é uma atividade onde se organizam os significados de um texto lhe conferindo sentido. Desta forma, a leitura e o consumo não representam apenas uma reprodução, mas também uma produção de sentidos. Segundo Sarlo, qualquer texto, inclusive o televisivo, demanda uma negociação de sentidos com o leitor. Dessa forma, o texto não deve concentrar o sentido deixando ao leitor a tarefa de encontrá-lo. O que pode restituir o prazer da leitura é a possibilidade de construir novos textos a partir dos sentidos que reputamos aos anteriormente lidos.

Assim, a questão da recepção é inserida no campo da Cultura, deixando a comunicação como principal forma de participação social, ou seja, é no campo da comunicação que as instâncias de produção e recepção se encontram e manifestam suas vivências e intenções emoldurando uma a outra.

Por essa razão, é necessário considerar que a mediação entre as lógicas que conduzem o sistema produtivo e as “lógicas dos usos” é feita pelos “gêneros”. Os gêneros, referidos por Barbero, são estratégias de comunicação e não apenas uma estratégia de produção. O sentido dos gêneros só pode ser entendido em termos de sua relação com as transformações culturais na história e com os movimentos sociais. Os gêneros possuem as normas que modelam os formatos dos vários produtos. São esses formatos que tornam possível o seu reconhecimento pelos receptores. Portanto, os gêneros são uma mediação fundamental entre o formato e os modos de ler. Quando nos referimos à narrativa de gêneros para compreender a narrativa televisiva compreendemos que se trata de algo que não ocorre no texto, mas pelo texto. Dessa forma, quando Barbero propõe a narrativa de gênero como uma nova maneira de comunicar. Ele indica uma maneira de análise dos textos televisivos, uma metodologia.

Destarte, ao propor os meios enquanto espaço de mediação, Barbero nos proporciona ferramentas para compreender as novas narrativas que se configuram através dos diversos contextos.

2.2 A estética da Recepção e as novas leituras na TV.

Ao direcionar as preocupações da produção de sentido para o receptor, Martin-Barbero questiona que o texto não é produzido somente pela instância da produção. Nesse aspecto, os pensamentos do autor se encontram com o do teórico Hans Robert Jauss.

Vários autores dirigiram o foco dos estudos literários à recepção, como Roland Barthes, em *O prazer do texto* (1937), Hans Robert Jauss, com *A história da literatura como desafio à teoria literária* (1967), Wolfgang Iser, com *O ato da leitura uma teoria do efeito estético* (1976), Umberto Eco, em *Leitura do texto literário* (1979), entre outros. Contudo, para a análise proposta neste trabalho encontramos em Hans Robert Jauss a compreensão relativa à historicidade das obras, ou seja, a razão de uma obra literária perpetuar e ser atualizada ao decorrer do tempo e a atribuição do sentido da obra e sua atualização ao leitor.

Para Jauss, o fundamental é recobrar a historicidade do fenômeno. A distinção entre Jauss e Wolfgang Iser, seu colega e também teórico da Estética da Recepção, é que no primeiro, observa-se a preocupação com a recepção e no segundo, com o efeito. Considerando que a recepção é condicionada pelo leitor e o efeito condicionado pelo texto, é percebido, portanto, que em Jauss o fundamental é recobrar o processo em que se concretizam os efeitos e significados do texto para o leitor. Iser se fixa em estabelecer o tipo de interação que a obra mantém com o leitor durante a leitura, ou seja, o próprio ato de leitura.

Em *A estética da recepção: colocações gerais* (2002), Jauss deixa explícita a necessidade de distinguir dois modos de “recepção”: o primeiro seria o processo em que se concretizam os efeitos e o significado para o leitor contemporâneo da obra. O segundo, diria respeito ao processo histórico pelo qual o texto é recebido e interpretado pelos leitores diversos. Esse movimento permite ao autor estabelecer um elo mais consistente com as teorias que vinham sendo desenvolvidas por Wolfgang Iser – que se caracterizavam, sobretudo, pelo acentuado grau de ênfase do ato de leitura – e dar um passo substancial na construção de um procedimento de análise das relações entre texto e leitor. Sobre este aspecto Jauss afirma que:

A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção (JAUSS, 2002, p. 70).

Ao afirmar que as comparações entre os efeitos causados pelo texto em diferentes contextos ditam seu valor, o teórico nos fornece importante ferramenta para obter a historicidade da obra literária. Todavia, tal efeito é produzido pelo texto através da sua recepção, tornando assim o interesse do leitor e sua relação com tal texto o principal fator para sua atualização, manutenção e, assim, valoração.

Destacando o leitor como importante formador de sentidos do texto, a Estética da Recepção coloca a leitura como um pressuposto básico da comunicação, atribuindo a este um dos pólos que garantem a transmissão de uma mensagem. Desse modo, o sentido de um texto não deve ser restrito somente a si próprio, pois esse sentido seria atribuído apenas a um pólo da comunicação. Isso quer dizer que a atuação do leitor na produção de sentido de um texto é que confere o efeito comunicativo entre os dois pólos: o texto e o leitor.

Assim, considerando o leitor como centro da reflexão de sua teoria, Jauss direciona a condição inicial da experiência literária. A experiência literária é a ação do sujeito que liberta o texto das palavras e lhe atribui existência atual. Essa ação do leitor ocorre por intermédio de pistas fornecidas pela obra e pelo contexto de seu surgimento. Portanto, o que ocorre é uma relação entre texto e leitor. Jauss afirma que a experiência literária não é apenas um aspecto psicológico, mas uma relação que tem início no encontro do leitor com a obra. Sobre esse aspecto, afirma o autor:

A análise da experiência literária do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função de expectativas que [...] resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas [...] (JAUSS, 1994, p. 10).

Partindo do conceito de “gênero” de Martin-Barbero é possível afirmar que a experiência literária representa a indicação de que há uma narrativa de gênero, uma vez que é pelo texto, e não somente através de sua estrutura semântica, que o sentido é produzido. Segundo Barbero, o gênero é o local “onde o sentido da narrativa é produzido e consumido”, isto é, nas relações entre o texto (produção) e o leitor (recepção). Dessa forma, através dessa relação é que há a atualização das obras literárias.

Para compreender o enfoque dado à participação do leitor no processo de comunicação, Jauss revela que analisar somente as intenções do autor ou compreender a obra não resulta na produção de sentidos do texto. Para o teórico existe após a experiência primária o ato de reflexão, uma experiência que se realiza a partir do efeito estético que o texto produz, a qual ele denomina como compreensão fruidora. Desse modo, o leitor se aproxima de textos que é capaz de compreender, tornando o prazer e a compreensão operações simultâneas.

A partir do contato com o texto o leitor estabelece uma experiência estética que culmina na compreensão fruidora. Ao partir do prazer que decorre do contato com o texto, de uma experiência estética, passa a ser conferido ao leitor a ação de produção de sentido através da atitude fruidora que ocorre em três planos distintos que são denominados por Jauss como *poíesis* (consciência como atividade produtora), *aesthesis* (consciência como atividade receptora) e *katharsis* (plano de reflexão que se identifica com a ação). O teórico coloca a atividade artística como uma atividade produtora, receptiva e comunicativa.

Essa tríade é de central importância na argumentação dele. Em contrapartida ao caminho que será tomado nessa argumentação, ele apresenta os percursos já trilhados pela história da arte, mais especificamente, a teoria estética e a hermenêutica literária. Por muito tempo os cânones desses debates foram problemas legados pela ontologia e metafísica do belo, pela polaridade entre arte e natureza, pela verdade e o bem, pela forma e conteúdo, pela forma e significação, entre outros.

Para o teórico da Estética da Recepção, a importância do aspecto estético funda-se no processo de identificação que corresponde à função comunicativa da obra de Arte. Esta função envolve as respostas produtivas do sujeito estético e os efeitos provocados pela obra. A *katharsis*, enquanto experiência vivida pelo espectador ou ouvinte, encontra seus fundamentos na *Poética de Aristóteles* que afirma ser essa uma condição fundamental que define a qualidade de uma obra.

A *katharsis* constitui a experiência comunicativa básica da Arte, explicitando sua função social, ao inaugurar ou legitimar normas, ao mesmo tempo em que corresponde ao ideal da arte autônoma, pois liberta o espectador dos interesses práticos e dos compromissos cotidianos, oferecendo-lhe uma visão mais ampla dos eventos e estimulando-o a julgá-los (ZILBERMAN, 2004, p. 57).

A *katharsis* pode também acontecer como uma função empática, como uma identificação emocional do espectador com o herói. Como função social da *katharsis*, Jauss entende que ela pode, através da identificação com a trama ou personagem, gerar uma transformação no receptor levando-o a assumir novos modelos sociais.

Para tanto, existe entre a produção e o consumo, um terceiro momento, dividido em distribuição e troca, que foi representada na Teoria da Recepção postulada por Karl Marx,

como área de interação. Dessa maneira, seria possível compreender a ação comunicativa apenas nas relações econômicas e a intersubjetividade da comunicação somente no choque entre a sociedade e o sujeito. Jauss afirma que a teoria de Marx igualava a prática e a técnica entendendo a ação comunicativa como consequência da ação instrumental. Ele não propõe uma nova prática social, mas afirma que há no resultado das três funções da ação humana na atividade estética – onde a técnica é vista como *poíesis*, a comunicação como *katharsis* e a visão de mundo como *aisthesis* – uma nova possibilidade de equilibrar a relação entre a técnica, comunicação e a visão de mundo.

Dessa maneira, comparando a experiência estética com a relação triádica proposta por Marx, Jauss revela que é na interação entre as instâncias de produção e consumo que ocorre a ação comunicativa.

Na *poíesis* ocorre o prazer do leitor ao sentir-se co-autor da obra literária. Na *aisthesis*, há o prazer estético advindo de uma nova percepção da realidade proporcionado pelo conhecimento adquirido através da criação literária. E na *katharsis* ocorre o prazer proveniente da recepção e que ocasiona tanto a liberação quanto a transformação das convicções do leitor, mobilizando-o para novas maneiras de pensar e agir sobre o mundo.

Interessante ressaltar que o sentido da minissérie, ao atualizar as obras para o público juvenil, mostra a experiência estética do leitor representado na protagonista. Thereza demonstra em cada episódio as três funções propostas por Jauss ao ser leitora das obras. Ela produz o sentido da obra se aproximando de sua realidade e alterando sua visão de mundo ao compreendê-la. Portanto, além de nos servir como base para compreensão do sentido da atualização literária da minissérie, os pensamentos desenvolvidos por Jauss nos são demonstrados justamente pelo sentido manifestado na minissérie, conforme veremos no quarto capítulo.

Enfim, Jauss, em sua proposta teórica e metodológica, traz a constituição de um processo que postula o caráter inegável de uma obra literária: seu aspecto comunicativo desde a sua estrutura. Dessa forma, o leitor, como construtor do sentido do texto se torna um elemento essencial para o processo.

Jauss postula uma metodologia pautada principalmente nos pressupostos da hermenêutica filosófica de Gadamer e elabora sua proposta elencando-a inicialmente na necessidade de diferenciar metodicamente os dois modos de recepção: a experiência primária e o ato de reflexão, posteriormente, em aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, finalmente, em reconstruir o

processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado por leitores diferentes e em tempos diversos.

Portanto, ao levantar neste estudo a problemática das “adaptações literárias” para o meio televisivo serem atualizadas e não apenas adaptadas, parte-se do princípio do valor histórico da obra proposto por Jauss. Ora, se uma obra de 1875 permanece apta de significações inserida em um novo contexto, ela apresenta um valor histórico e sua atualização requer uma participação ativa do seu leitor. Desse modo, ainda podemos considerar que, desde que a televisão utiliza as obras literárias para compor sua programação, as adaptações também foram modificadas atendendo às novas recepções.

O conhecimento prévio do leitor, ou seu repertório, carrega o que Jauss chama de horizonte de expectativas. Tal conceito delinea também os anseios de um leitor ao ler uma obra, além de demonstrar o limite do que é visível e do que está sujeito às mudanças conforme as expectativas do leitor. O horizonte de expectativas é responsável pela primeira reação do leitor à obra, pois se encontra na consciência individual como um saber construído socialmente e de acordo com o código de normas estéticas e ideológicas de uma época. Nesse caso, a televisão traz em seu horizonte de expectativas também suas intenções ao escolher ler determinada obra. Podemos inclusive considerar que devido às instâncias de produção de uma adaptação literária (emissora produtora, escritor, roteirista, diretor e atores) os horizontes de expectativas podem divergir.

Contudo, é importante reputar que essas instâncias são meras ideias e conceitos que se realizam pela existência real de um homem. Dito isso, não é a emissora que lê as obras, mas quem constitui essa formação. Por isso, cabe observar que o horizonte de expectativas da TV existe e possui repertório próprio, que é sua história como veículo de comunicação, portador de informações sobre as necessidades de uma produção, de políticas de comunicação e capaz de socializar suas informações. Esse repertório permite que ela eleja obras a serem adaptadas e a forma como elas serão transmitidas. Assim, novamente destaca-se a importância em dizer que a TV obedece aos interesses do meio e possui seu próprio horizonte de expectativas que também é manifestado na estrutura de uma adaptação.

Logo, cada instância da produção trará seu horizonte de expectativas e neles estarão contidos os horizontes de expectativas dos leitores que a compõe. Todo esse encontro de expectativas é manifestado no produto audiovisual final. O texto original apresentado pela literatura dialoga com as experiências que o leitor possui, representado na atualização literária.

A obra suscita expectativas, desperta lembranças e “conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão” (JAUSS, 1994, p. 28). Sendo assim, a recepção se torna um fato social e histórico, pois as reações individuais são parte de uma leitura ampla do grupo ao qual o homem, em sua historicidade, está inserido e que torna sua leitura semelhante a de outros homens que vivem a mesma época. Ao fazer a atualização da obra literária, a TV atualiza os horizontes de expectativas do leitor e demonstra a terceira tese de Jauss, na qual o autor afirma que há um “caráter artístico da obra” (JAUSS, 1994, p. 31) e que este é determinado pela distância entre as expectativas do leitor e sua realização. O horizonte de expectativas do leitor muda no transcorrer do tempo e o interesse pela obra literária pode tornar-se maior ou menor, e é neste aspecto que o autor afirma que as grandes obras são as que conseguem despertar o interesse do leitor em todas as épocas.

Em consonância com as reflexões teóricas da Estética da Recepção e os estudos de Comunicação na busca de sentidos propostos por um texto televisivo, entende-se que as diferentes equipes de adaptadores, produtores das várias versões das adaptações ao longo da história da TV brasileira, foram leitores da obra original de José de Alencar, por exemplo. Como o texto literário não apresenta modificações ao longo do tempo as produções dos programas exibidos na TV podem ser entendidas como expressões das leituras de Alencar, feitas por essas equipes de produção.

Estamos diante de uma “experiência estética” e de uma leitura na qual os adaptadores/leitores da obra de Alencar se envolveram para produzir os programas da TV. O fato de em cada época estarmos diante de uma nova produção vem ao encontro das reflexões de Jauss sobre as avaliações do aspecto artístico da obra literária. As adaptações do texto de Alencar foram ao longo do tempo produzidas para a Televisão brasileira constituindo-se em interpretações múltiplas, revelando as visões de mundo de seus adaptadores em cada edição televisiva. A produção televisiva torna-se então dialógica e atemporal, pois antes de ser uma simples adaptação mimética do texto literário, expressou a interpretação de seus adaptadores que atualizam, através da TV, a obra literária de José de Alencar.

CAPÍTULO 3 . A MINISSÉRIE *TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER*: APRESENTANDO O CORPUS

O *corpus* deste trabalho origina-se do texto audiovisual apresentado pela primeira temporada da minissérie *Tudo o que é sólido pode Derreter* (2009), produzido pela Ioiô Filmes em parceria com a TV Cultura e transmitido pela mesma emissora a partir de abril de 2009 e sendo reproduzido até a atual programação. Tal programa televisivo é derivado de um curta-metragem de mesmo nome, ambos criados por Rafael Gomes e Esmir Filho. O curta-metragem, que apresenta uma atualização de *Hamlet*, foi baseado em um conto de Mark Illis sobre *bullying*⁹ e narra a história de uma adolescente, evidenciando as relações sociais estabelecidas nesta fase da vida. Na minissérie, os autores mantiveram a temática sobre problemas cotidianos dos adolescentes para traçar um paralelo com a leitura e assim adaptar diversas obras literárias. Sobre este aspecto é importante ressaltar que se trata de um produto destinado ao público infanto-juvenil, o que torna o estudo deste trabalho relevante, uma vez que não há adaptações de obras clássicas da literatura voltadas ao público adolescente, e que a leitura de tais obras para essa geração se torna obsoleta uma vez que carregam as características digitais de seu tempo e a literatura clássica raramente é lida por opção, mesmo sendo oferecida gratuitamente em sites da internet. Alguns livros da literatura ainda são lidos por alguns adolescentes somente por serem exigidos nas provas dos vestibulares.

Para compor a primeira temporada da minissérie, que é apresentada em treze episódios, os diretores adotaram obras clássicas da literatura brasileira e mundial que fixam os títulos dos episódios nos quais são abordados. As obras representadas, e os episódios exibidos, são respectivamente: *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente; *Os Sermões*, de Padre Antonio Vieira; *Os Lusíadas*, de Luis de Camões; *A Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias; *Senhora*, de José de Alencar; *Macário*, de Álvares de Azevedo; *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *Ismália*, poema de Alphonsus de Guimaraes; *Quadrilha*, poema de Carlos Drummond de Andrade; *O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector; e, *Macunaíma*, de Mario de Andrade.

Referente às obras literárias utilizadas, percebe-se que foram publicadas em momentos histórico-literários diferentes e em gêneros literários diferentes. Portanto, para este estudo

⁹ Termo inglês utilizado para descrever atos de violência física ou psicológica, intencionais e repetidos, praticados por um indivíduo ou grupo de indivíduos com o objetivo de intimidar ou agredir o outro.

houve a necessidade de limitar a análise a três episódios para que seja possível uma pesquisa com maior profundidade e qualidade do conteúdo, porém, posteriormente esse estudo será aprofundado. A escolha dos episódios a serem analisados foi feita sob a necessidade de abordar diferentes gêneros a fim de tratar a análise de maneira nivelar e, assim, demonstrar o objetivo aqui proposto, sem deixar de considerar essa característica de “carnavalização” do gêneros feita pelos produtores. Portanto, os episódios analisados serão os romances *Senhora, Uma Aprendizagem ou o Livro dos prazeres* e o poema *Quadrilha*.

Na minissérie a protagonista, uma adolescente de quinze anos com o nome de Thereza, nem sempre recebe a incumbência de exercer a função de personagem principal da obra selecionada para o episódio. Contudo, é ela que desenvolve a trama através de demonstrações e inserções narrativas dando referência à obra literária em questão.

A minissérie é desenvolvida principalmente no ambiente da escola dos personagens. Todo o eixo narrativo é elaborado a partir desse cenário, inclusive o desenvolvimento e manutenção das relações sociais da trama. Os demais cenários exercem função de apoio para desdobramentos da trama dentro da escola. Interessante ressaltar que esse cenário principal, como a maioria dos utilizados nas gravações da minissérie, são reais, ou seja, os produtores utilizaram uma escola de ensino médio da cidade de São Paulo além de bosques, biblioteca e parques da mesma cidade para a produção.

Os produtores de *Tudo o que é sólido pode Derreter* elaboraram o eixo narrativo da minissérie com “recortes” dos principais elementos narrativos das obras literárias, compondo não somente similitudes entre as tramas, mas atualizando-as. Para tanto, a reflexão a respeito desses elementos narrativos e suas inserções na trama da minissérie são primordiais para o entendimento do objeto de estudo neste trabalho.

É válido explicar que a “visão da narrativa” é a maneira como se elabora a narrativa, de acordo com o foco e enfoque dado ao texto e a condução deste, que pode ocorrer através de um narrador onisciente, um narrador observador, narrador personagem ou narrador que utiliza o monólogo interior, que “reproduz pensamentos íntimos como vão surgindo do inconsciente, sem a preocupação com o encadeamento lógico” (PROENÇA, 1990, p. 46). Importante ressaltar que quando há a referência à linguagem audiovisual o papel do narrador pode ser desempenhado da mesma forma que no discurso literário, porém fazendo uso dos recursos tecnológicos proporcionados pelo meio. É o caso, por exemplo, do papel desempenhado pela câmera, quando age como narradora. Contudo, isso não impede a existência de narradores inseridos nas narrativas, assumidos pelos atores, ou representados por uma voz *off*.

Na minissérie analisada a protagonista desempenha o papel do narrador em todos os episódios, ora assumindo a mesma tipologia do narrador da obra atualizada, ora desenvolvendo a ação com uma tipologia divergente ao do texto literário. Todavia, isso é uma característica própria da narrativa da minissérie, ou seja, conceder somente à protagonista o papel de narrador. Portanto, referente ao elemento narrador, é perceptível que há uma atualização quando, por exemplo, o narrador do episódio de *Senhora* é evidenciado pela protagonista demonstrando ser, igualmente ao alencariano, onisciente. Ao assumir o papel do narrador de *Senhora*, Thereza utiliza uma linguagem repleta de expressões e gírias¹⁰, demonstrado dessa forma a mesma forma de narração. Isso é afirmado ao se analisar a fala da protagonista ao explicar a personalidade de Letícia (que assume as características de Aurélia). Como ocorre no romance de Alencar, Thereza explica os sentimentos, aflições e conflitos internos de Letícia, mas essas explicações ocorrem dentro de um trocador de uma loja no shopping.

Além dessa peculiaridade de atualização de espaço, a minissérie transmite a tipologia do narrador, quando Thereza, ao assistir um capítulo de uma novela que adapta o romance *Senhora*, entra na cena da novela, ficando entre os dois atores que estão encenando a parte em que ocorre a lua de mel de Aurélia e Seixas, e explica as características, sentimentos e história da obra. É interessante ressaltar que esse desdobramento na narrativa ocorre no imaginário da protagonista, mas por se tratar de um produto audiovisual é possível vê-la dentro do aparelho de televisão, entre os atores, como se esta inserção fosse real. Neste momento, mais uma vez, é demonstrado o caráter do narrador onisciente.

3.1 Tipologia dos personagens

Outra característica da minissérie é a tipologia dos seus personagens. Existem oito personagens principais que estruturam o eixo narrativo. Thereza, a protagonista, tem quinze anos e possui dois melhores amigos, Letícia e Marcos. A protagonista conhece os amigos na escola onde cursam o primeiro ano do ensino médio e os três são adolescentes caracterizados como bons alunos e diferentes dos demais colegas por não pertencerem a nenhum grupo social específico, típico da idade. A antagonista é desenvolvida por Dalila, uma ex-amiga de

¹⁰ Linguagem que, nascida num determinado grupo social, termina estendendo-se, por sua expressividade, à linguagem familiar de todas as camadas sociais.

Thereza, que faz o papel de garota popular da escola e inicia a temporada namorando Felipe, por quem Thereza é apaixonada. Décio e Marta, pais de Thereza, possuem um relacionamento equilibrado e ambos são muito presentes na vida da filha. Marta é psicóloga e o pai da personagem é proprietário de uma loja de roupas de cama. Mas é com Tio Augusto que a protagonista mantém uma relação de admiração. Augusto cometeu suicídio por não suportar a “dor do mundo”, por ter sido ator quando vivo e assim amante das artes. É esse tio que irá direcionar muitas leituras de Thereza. O personagem aparece em diversos episódios conversando e orientando a sobrinha, muitas vezes deixando no espectador a sensação de confusão entre realidade e imaginário.

As características psicológicas dos personagens são desenvolvidas durante toda a minissérie, ou seja, há a participação desses personagens em todos os episódios. Porém, tais apresentações são feitas através das similitudes entre os personagens da minissérie e os personagens da obra literária atualizada nos episódios. Assim, a Capitu de Dom Casmurro será desempenhada por Dalila, Aurélia, por Letícia e a Lori por Marta. Contudo, as personagens Dalila, Letícia e Marta não possuem conhecimento do seu papel. É Thereza que ao se deparar com conflitos cotidianos, através de sua função de narrador, mostra como as características e as histórias vividas por Capitu, Aurélia e Lori são iguais aos de Dalila, Letícia e Lori. Desse modo, o comportamento, sentimentos e personalidades dos personagens da minissérie são ao longo da temporada emoldurados com as características dos personagens das obras literárias utilizadas em cada episódio. Essa caracterização ocorre de forma natural, de modo que, no sétimo episódio, referente à atualização de Dom Casmurro, já há o conhecimento de todos os personagens e, por isso, é evidente que a pessoa que mais se parece com Capitu é a Dalila, do mesmo modo que Marta é a **Figura** que possui todas as características de Lori. A construção do eixo narrativo permite “encaixarmos” os personagens das obras literárias na trama de acordo com o que já se conhece dos personagens da minissérie. O quadro abaixo elucida as relações que são mantidas pelos principais personagens da minissérie e suas principais características.

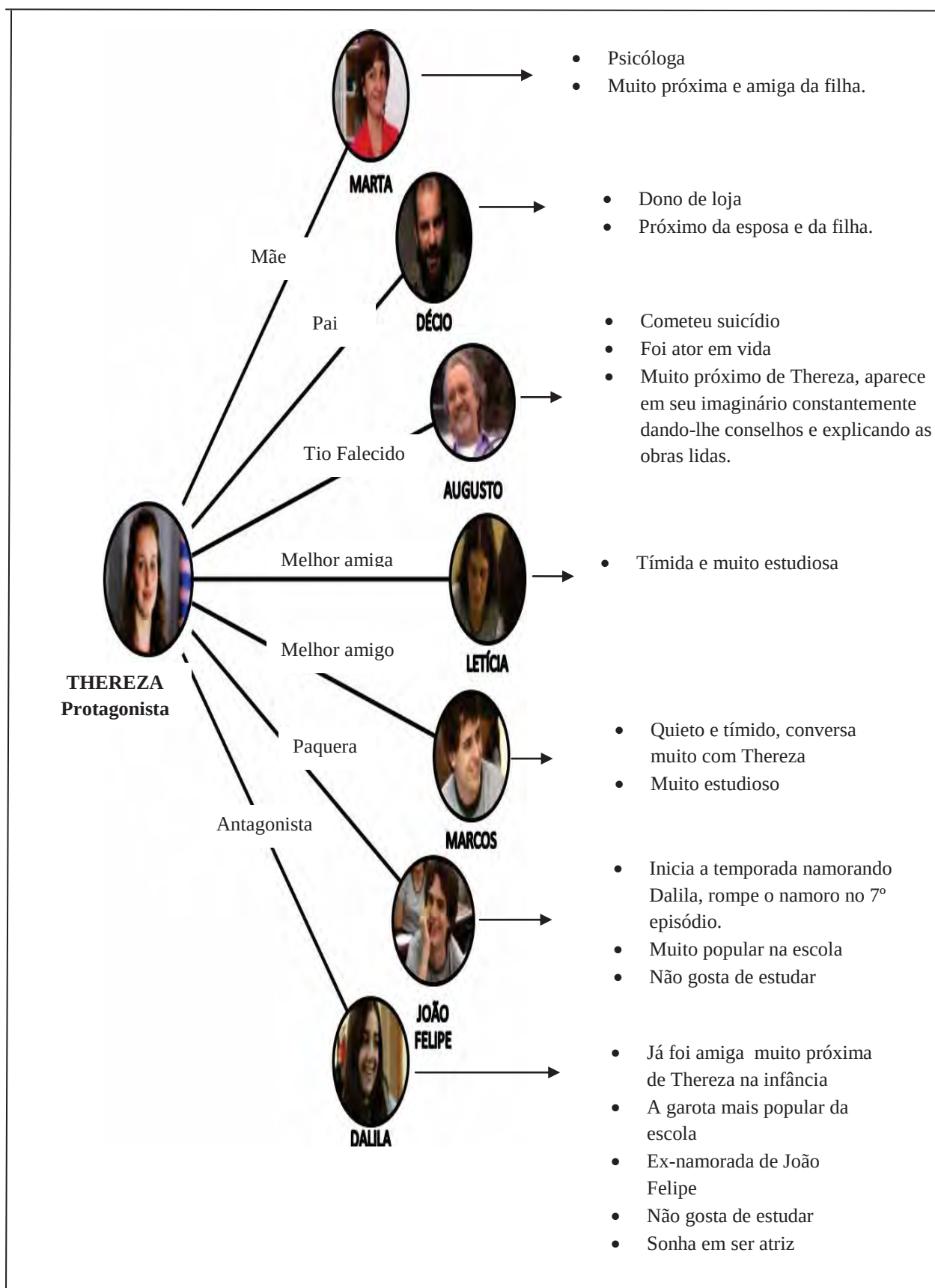


Gráfico 1 - Relação entre os personagens

Fonte: <http://www3.tvcultura.com.br/tudooqueesolido/secoes/personagens>. Acessado em abril de 2012.

Destarte, as ações dos personagens também são elementos que atualizam a obra, pois a partir das ações dos personagens é que suas tipologias são elaboradas e assim as semelhanças são traçadas e atualizadas. Na teoria proposta por Greimas os personagens são denominados actores e actantes e são qualificados por “esferas de ação”, onde “a base do esquema atuacional está na relação central sujeito/objeto” (BALOGH, 2002, p. 58). Ou seja, o que irá classificar o personagem, no caso, o atuante, é a forma como irá desempenhar a ação durante a narrativa. E esse elemento da narrativa é que dará o andamento à história e mostrará as relações entre os personagens.

Há, portanto, uma repetição de ações durante o eixo narrativo da minissérie que não interfere nas atualizações das obras. Contudo, essas repetições são imprescindíveis para a realização da atualização. O papel de narrador designado à protagonista, suas características como personagem da minissérie e suas relações com os demais personagens são elementos que tornam esse produto inovador.

Obviamente a questão tecnológica também interfere na estética da adaptação, consentido sentidos diferentes. Apesar disso, neste trabalho, pretende-se discutir a questão da fragmentação enquanto novidade, devido às novas maneiras de fracionar a narrativa ficcional, demonstrando o caráter da transitoriedade enquanto “condição inaugural de uma nova dramaturgia” (MACHADO, 2000, p. 89).

3.2 *Tudo o que é sólido pode Derreter e Tudo o que é sólido Desmancha no ar: manifestações da transitoriedade em diferentes contextos e meios.*

O rápido desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação colocou em prova muitos conceitos utilizados na definição de produção, conteúdos e disseminação da comunicação. As discussões epistemológicas se tornam obsoletas diante da rapidez das transformações e das possibilidades que os novos meios proporcionam à comunicação. Nesse contexto, a própria comunicação se torna um conteúdo, uma manifestação da percepção que se tem a respeito da nossa realidade.

O objeto escolhido para estudo foi selecionado considerando a necessidade de pensar a respeito da maneira como os conteúdos televisivos estão sendo construídos pela instância de produção comunicacional. Essa inquietação moveu a necessidade de compreender a maneira

como a televisão faz a captação do momento de transitoriedade da contemporaneidade e os conflitos que trazem esse momento manifestado inclusive em suas produções de sentido.

A narrativa audiovisual da minissérie dialoga com autores da literatura clássica estabelecendo analogias sobre as principais problemáticas das obras com outras da atual conjuntura e que são vividos pela protagonista. Não somente dialoga com os autores, como também tem sua principal fundamentação na obra literária *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, de Marshal Berman, e, não fortuitamente, possui o título e sua narratividade convizinha à minissérie, conforme será possível analisar neste trabalho.

A sensação de “transitoriedade” que a sociedade contemporânea vivencia é percebida principalmente através dos suportes tecnológicos que tiveram um desenvolvimento muito rápido em relação à própria história da humanidade. Em menos de um século, foi assistido a popularização da geladeira, da televisão, dos computadores e da telefonia, destacando o desenvolvimento desta última que, em dez anos, permitiu um processo de migração comunicacional, saindo do que MacLuhan chamou de “meio frio” em direção a um meio que Lorenzo Vilches (2003) chamou de “híbrido”¹¹, e nos apresentando uma convergência dos meios de comunicação. Nessa direção, o telefone móvel possibilitou o acesso à internet e à televisão, que foram considerados pelo autor canadense como “meios quentes”, além da comunicação direta através da interação do sujeito com o meio (a telefonia propriamente dita), o que MacLuhan chamou de “meio frio”.

Porém, com a união dos meios em um único instrumento aparece agora uma nova característica que torna o meio algo “híbrido” (HEIMS apud VILCHES, 2003). Sobre tal fenômeno, focar-se-á-lo naquilo que diz respeito às comunicações e seus meios, pois, neste momento de transitoriedade o mesmo se mostra como efeito de todas as relações humanas que hoje utilizam, de alguma forma, ferramentas tecnológicas – sejam elas direcionadas ao transporte, alimentação, estudo, política ou a qualquer atividade humana onde o ponto de fruição se dá através, ou com a interferência, de algum meio tecnológico. Esse momento pode ser uma forma permanente em todas as relações entre os meios e a sociedade e, principalmente, também no campo da comunicação, uma vez que as ferramentas tecnológicas utilizadas pela sociedade contemporânea são também altamente voláteis e praticamente “mutantes” em comparação às suas formas antecessoras. Trata-se de uma situação semelhante

¹¹ Pode-se definir como um meio quente, aquele que prolonga um único de nossos sentidos em alta definição, em saturação de dados e “meios frios” seriam aqueles que prolongam um único sentido e em “baixa definição” (baixa saturação de dados) (MCLUHAN, 1996, p. 67-75). O encontro de dois meios (o híbrido), constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova (VILCHES, Lorenzo, 2003).

às outras, de grandes mudanças sociais e culturais, atravessadas pela humanidade onde a comunicação também foi campo de manifestação e condução de tal transitoriedade.

Na minissérie *Tudo o que é sólido pode Derreter* é possível perceber traços que fazem referência a esse momento de mudança social, uma vez que, analisando a abertura do programa, nota-se a semelhança não somente com o título do livro de Marshal Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, mas também com as ilustrações e formas utilizadas em capa, os quais, por sua vez, fazem alusão à obra de Kasemir Malevich¹².



Figura 1- Abertura do programa Tudo o que é sólido pode derreter. Fonte: <http://www3.tvcultura.com.br/tudooqueesolido>. Acessado em abril de 2012.

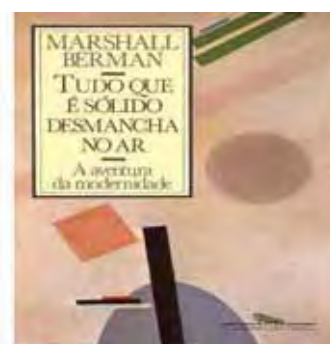


Figura 2- Capa do Livro de Marshall Berman, *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Fonte: BERMAN, 2001.

Tais referências são ditas justamente pelo conteúdo do livro de Berman, o qual discorre sobre as ambiguidades do mundo moderno e sobre a origem da modernidade com a consequente dissolução dos laços tradicionais de lealdade e fidelidade pessoal, além do desenvolvimento da ideia de razão, quando o homem se viu compelido a pensar e a agir sobre o mundo. Para Berman, o homem já não era mais visto como fruto do sopro ou palavra divina, mas, parafraseando o *Fausto* de Goethe (*apud* BERMAN, 1996, p.17) através da “ação” do próprio homem. A cidade passa a ser o espaço principal em que irão se desenvolver as novas formas de relações sociais específicas da modernidade.

Comparando o conteúdo do livro ao atual contexto, percebe-se a semelhança na inquietude entre os pensadores e sujeitos dos dois períodos. Como ocorreu no modernismo, atualmente passamos por um momento de transitoriedade que propõe novas possibilidades

¹² Kasemir Malevich foi um pintor abstrato soviético, fez parte da considerada vanguarda russa e mentor do movimento suprematista, o qual se centra em formas geométricas básicas. O suprematismo foi considerado como a primeira escola sistemática de pintura abstrata do movimento moderno.

econômicas e comerciais, com variadas formas de relações sociais, diferente noção de espaço e tempo e principalmente uma aceleração comunicacional. Se no livro de Berman, há as discussões entre os autores e intelectuais da época sobre as novas possibilidades de convivência, onde as noções de espaço foram alteradas, em nosso atual cenário também nos é apresentada uma singular percepção de espaço principalmente decorrente do ciberespaço. Tais mudanças são manifestadas em diferentes meios, como na literatura, no cinema ou nos conteúdos televisivos. Sob esta ótica busca-se analisar o conteúdo da minissérie traçando um paralelo ao conteúdo do livro de Berman.

Em *Tudo o que é sólido pode Derreter*, é possível verificar que a protagonista vive conflitos não somente referentes à sua idade, mas relativos aos modelos de relações sociais que são conduzidas atualmente. Interessante destacar que nesse momento de convergência dos meios e multimeios, os adolescentes são a geração que conduzirão o desenvolvimento tecnológico, possuindo maior participação nas mídias sociais que edificam as novas formas de relações sociais.

Na minissérie verifica-se a postura da protagonista em relação ao “espaço-tempo” em que vive, pois ela não se sente à vontade com as novas maneiras de relacionamento, ora mediados pela internet, ora superficiais ou efêmeros. Ela questiona alguma forma destacada de relação humana, desde a amizade, profissão e sexo. Constata-se através dos diálogos que a protagonista, em seu imaginário, sente-se uma buscadora de sentido, embora não entenda e muitas vezes não aprove as situações em que ela é colocada. Em diversos episódios, evidencia-se tal semelhança apresentada por Berman com a minissérie, todavia, o quarto episódio, denominado *Canção do Exílio*, exemplifica e demonstra uma das intenções do estudo, já que neste a protagonista explora o desejo pelo novo, pela mudança, a contestação e a rebeldia inseridos dentro da era globalizada. Assim, será demonstrado neste trabalho que as novas maneiras encontradas pela televisão de reapresentar conteúdos passados são também frutos desse momento de transitoriedade. As releituras sempre existiram, porém, as adaptações feitas atualmente refletem os produtos culturais das mediações e para compreender tal problemática, no terceiro capítulo será feita uma análise utilizando os teóricos Jesus Martin-Barbero e Hans Robert Jauss.

A protagonista, Thereza, inicia o episódio *A Canção do Exílio* escrevendo em seu blog sobre o período incômodo pelo qual passou na semana anterior, mostrado na **Figura 3** (extraído do texto audiovisual). Inicia narrando, em voz *off*, sua própria experiência, o que caracteriza, dessa forma, o narrador como autodiegético e que sinaliza o discurso como expressão de objetividade marcante. Outro sentido percebido é que as imagens exibidas

colocam o espectador como leitor do blog, pois o ângulo se fixa na tela do computador, enquanto a protagonista escreve. As imagens que retratam esse momento da narrativa conduzem o receptor à sensação de usuário da internet, além de espectador da minissérie a qual está assistindo. O movimento da câmera direciona o olhar do espectador de acordo com o olhar da protagonista, conduzindo o foco para a tela do computador, conforme demonstrado na **Figura 4**.



Figura 3 - Protagonista escreve em seu blog.

Fonte: <http://www3.tvcultura.com.br/tudooqueesolido/player>. Acessado em maio de 2009

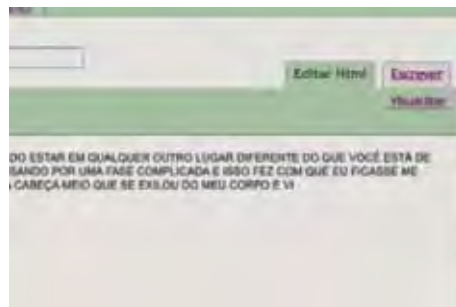


Figura 4 - O blog sendo mostrado através da televisão.

Fonte: <http://www3.tvcultura.com.br/tudooqueesolido/player>. Acessado em maio de 2009

Esse início é muito importante porque retrata exatamente a convergência dos meios e a transitoriedade em que estes próprios meios se interceptam na busca por uma identidade. Interessante dizer que o blog é uma ferramenta utilizada na internet e que possibilita a qualquer indivíduo, que detenha um saber inicial em informática e acesso à rede, manifestar qualquer forma de conteúdo e informação. É uma das maneiras atuais de estabelecer vínculos sociais que dispensam o conhecimento real do sujeito com quem se relaciona.

Ao estudar o livro de Berman é percebida a mesma inquietude em relação ao comportamento social e as definições a respeito do desenvolvimento tecnológico. Berman relata em seu livro o pensamento sobre o desenvolvimento tecnológico que poderia trazer o aprisionamento aos homens, mas que sendo eles capazes de entender tal cárcere poderiam combatê-lo. Segundo Berman, homens como Marx, Nietzsche e todos os grandes críticos do século XIX e XX “chegam a compreender como a tecnologia moderna e a organização social condicionaram o destino do homem” (1986, p. 26). Interessante ressaltar que Berman coloca uma citação de McLuhan publicada em 1964 onde, analisando o contexto no qual vivencia, conjectura a função da tecnologia, especificamente do computador, afirmando que tal

ferramenta poderá ultrapassar a barreira da linguagem e atingir a todos, além de dispensar a figura física.

[...] o computador em poucas palavras, promete através da tecnologia a possibilidade pentecostal de entendimento e unidade universais. O próximo passo lógico parece ser [...] ultrapassar as linguagens em favor de uma generalizada consciência cósmica. [...] A condição de ausência de peso que, segundo os biólogos, representará a imortalidade física, deve ser posta em paralelo com a condição da ausência da fala, que poderá significar a perpetuidade da paz e harmonia coletiva (MCLUHAN apud BERMAN, p.25).

Analisando o conteúdo do livro de Berman e o conteúdo das mensagens da minissérie, percebe-se que há em ambos a narração de conflitos em uma época de mudanças sociais, econômicas e comerciais. Destaca-se que a utilização da literatura na minissérie, não está, portanto, somente em seu conteúdo, mas compõe a edificação da sua estrutura enquanto objeto de comunicação que expõe determinada cultura.

Diante desse contexto que a sociedade atravessa, alicerçado sobre o desenvolvimento tecnológico, principalmente quando se trata de mensagens destinadas a adolescentes, não será restringido às discussões sobre a convergência dos meios, mas sobre a questão que coloca essa própria discussão como comunicação dos meios para com o todo. Ou seja, a discussão sobre a transitoriedade, suas consequências e suas possibilidades que são constituintes do momento pelo qual passamos. Sobre este aspecto há a necessidade em se ater, não somente nos debates epistemológicos do campo da comunicação, mas na maneira como os sujeitos passarão por este momento, produzindo conhecimentos que irão auxiliar a sociedade a passar de um pólo ao outro. E neste momento, como o desenvolvimento tecnológico leva a sociedade a uma era “informacionalista”, é preciso perceber como estão sendo manifestadas, através do conteúdo que é transmitido pelos meios, as insatisfações e preocupações da sociedade em relação ao momento.

Por essa razão, para se constatar a captação que a mídia faz da realidade e vice e versa, será utilizada a “Teoria das Mediações” de Jesus Martin-Barbero, que é centrada na observação do espaço simbólico ou representativo que medeia a relação entre emissor e receptor e assim, “o eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais” (MARTIN-BARBERO, 2002, p. 55). Desta forma, pode-se constatar que o conteúdo demonstrado na minissérie *Tudo o que é sólido pode Derreter* não traz somente uma semelhança com o conteúdo do livro de Berman e sim uma representação da realidade de um campo social. Barbero, em primeira instância,

observou que os meios de comunicação não configuram o ser humano num receptor passivo e alheio à sua própria realidade, ou seja, a mídia não institui e delimita uma relação unilateral entre um emissor dominante e um receptor dominado, pois entre esses dois pólos há uma intensa troca de intenções na cadeia comunicacional. Portanto, há entre a produção de um conteúdo midiático e sua recepção um “espaço” onde a cultura desenvolvida por ambas as instâncias (recepção e emissão) contribui e dita o conteúdo da mensagem comunicacional. Desta forma, enquanto Berman coloca as inquietações sociais durante o modernismo em seu livro, pode-se verificar que as discussões sobre o momento de transitoriedade constante que é vivido, são refletidas nos meios de comunicação.

A circulação dos novos meios de propagação e produção de elementos culturais é condicionada pelas tecnologias da comunicação. Estas trabalham em harmonia com a sensibilidade e as formas de percepção do povo, que dotado de sentido, interpreta a mensagem a partir do seu repertório sociocultural. Dessa forma:

Pensar os processos de comunicação neste sentido, a partir da cultura, significa deixar de pensá-los a partir das disciplinas e dos meios. Significa romper com a segurança proporcionada pela redução da problemática da comunicação à das tecnologias” (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 297).

O ato de mediar significa fixar entre duas partes um ponto de referência comum, mas equidistante, que uma e outra faculta o estabelecimento de algum tipo de interrelação, ou seja, as mediações seriam estratégias de comunicação em que, ao participar, o ser humano se representa a si próprio e o seu entorno, proporcionando uma significativa produção e troca de sentidos.

Portanto, estabelece-se que a discussão aqui objetivada não significa direcionar a investigação dos processos comunicacionais à desorganização epistemológica, pois, segundo Ilana Polistchuk e Aluizio Ramos Trinta (2003, p. 147-148) “significa centrá-lo em um eixo sociocultural, pelo qual estão em causa as leituras” (os processos individuais e coletivos de dotação de sentidos) que cada um faz do que é destinado a todos.

Os mecanismos de manipulação, que preveem e prescrevem reações, apontados pelas teorias de recepção tradicionais, não são ignorados por Martín-Barbero. Na verdade, ele denuncia a eminente interação entre a Indústria Cultural e os seus consumidores e destaca que as tecnologias não são apenas “parafernália da era eletrônica”, constituindo-se em organizadoras da percepção, tanto no plano da existência individual como na esfera da vida coletiva.

O entendimento da transitoriedade das informações e do conhecimento, neste ambiente, nos leva a perceber este caráter que descreve dois aspectos complementares: aquilo

que transita, ou seja, está em movimento constante entre agentes e, por outro lado, refere-se também ao que não é perene, estável, que não se consolida. Ao que parece transparecer pelas relações neste percurso é que os modelos que existem, estruturados em um mundo sólido, biocorporal, onde a realidade é dada por objetos estáveis, visíveis e comuns (BOCCARA in LEÃO, 2005), não se sustentam frente ao espaço comunicativo e todas as suas potencialidades.

A construção de sentido é constituída a partir de totalidades parciais, a partir de critérios pertinentes, mas não se tem solidez e volume, nem mobilidade, mutações e devires. Talvez isto nos torne, lembrando Baudelaire, “um viajante de passagem”. Somos receptores e potenciais emissores de uma relação de fluxo de mensagens planetária, multimodal. “Formamos um ecossistema complexo com nossos objetos técnicos” (LEMOS, 2005, p. 261).

CAPÍTULO 4. ANÁLISES DOS EPISÓDIOS

A análise seguirá a metodologia proposta no segundo capítulo, especificado através do quadro número 1. A primeira análise apresentará o estudo do nível contextual da minissérie e os demais, como são provenientes de uma mesma minissérie, seguirão os demais tópicos do quadro.

4.1 Estudos do nível contextual da minissérie

Tudo o que é sólido pode Derreter é uma minissérie destinada ao público juvenil que traz a adaptação de algumas obras clássicas da literatura. São amplamente exploradas as possibilidades cênicas e dramáticas do encontro entre a realidade juvenil retratada e o vasto mundo ficcional presente nas obras literárias.

A minissérie busca equilibrar um tom realista, de observação das dores e alegrias da protagonista, e o lado fantasioso de encontro entre a vida real urbana com todo um universo ficcional distinto, que possibilita à mente jovem ousados voos associativos e imaginativos. Possui um ponto de vista bastante subjetivo. O espectador é sempre guiado pelo olhar da protagonista e a costura entre seu cotidiano e a obra por ela estudada se dá através do seu mundo e de seus sentimentos.

O diretor da minissérie é um jovem cineasta recém-formado que já possui em seu pequeno período de experiência o acúmulo de diversos prêmios. Rafael Gomes é formado pela Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) e teve sua primeira grande projeção com o curta metragem *Ato II Cena 5* (em co-direção com Esmir Filho). Com *Ato II Cena 5* foi premiado no Festival de Cinema de Gramado.

Tudo o que é sólido pode Derreter foi o terceiro curta do jovem cineasta que participou de um dos mais importantes festivais infanto-juvenis do mundo, o de Oberhausen, na Alemanha, o qual deu origem à série exibida na TV Cultura. Em 2008, lançou o curta-metragem *Relicário*, o qual foi premiado como melhor roteiro no Estímulo de Curta-Metragem, promovido pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.

O diretor também criou e encabeçou o projeto virtual *Música de Bolso*, que une música, cinema e novas mídias, e que já teve participação de artistas como Pato Fu, Zelia Duncan, Arnaldo Antunes, Mart'nália e Marcelo Camelo, entre mais de 70 outros.

Além de atuar como roteirista e diretor de cena, Rafael Gomes também desenvolve trabalhos em outras áreas que envolvem a dramaturgia e a encenação. Em 2007, foi responsável pela direção de vídeos da montagem teatral do texto *Matamoros - da Fantasia*, de Hilda Hilst, com encenação de Beatriz Azevedo. Em 2008, adaptou o texto e co-dirigiu a peça *Calabar - o Elogio da Traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, sob direção de Heron Coelho.

Atualmente dirige a peça de teatro *Música para cortar os pulsos*, que está sendo apresentada no SESC em diversas cidades brasileiras.

Esmir Filho, a exemplo do colega Rafael Gomes, também é um jovem cineasta formado pela Faap. Já acumula diversos prêmios no exterior e no Brasil com suas criações e direções, inclusive em Cannes (França). O *Alguma Coisa Assim* ganhou o prêmio de melhor roteiro no Festival de Cannes 2006 (França), além de ter conquistado prêmio de melhor filme nos festivais de cinema de Kiev (Ucrânia), Biarritz (França) e Gramado, onde também levou o prêmio de melhor direção. Conquistou ainda o prêmio de melhor curta-metragem concedido pelo Itamaraty. Seu curta, *Ímpar Par*, levou os prêmios de melhor filme no Festival de Cinema de Kiev (Ucrânia) e de Huelva (Espanha).

Lançou seu último curta “*Saliva*” no Festival de Cannes 2007, que recebeu o prêmio de melhor direção no Festival de Gramado e o grande prêmio do Festival de Curtas do Rio, sendo assim pré-indicado ao Oscar 2009 de melhor curta-metragem.

O seu primeiro longa-metragem, *Os Famosos e os Duendes da Morte*, foi contemplado pelo Programa Petrobrás Cultural 2007, que concedeu ao diretor um convite e homenagem para a produção do filme. A produção é da Dezenove Som e Imagens com co-produção e distribuição Warner Bros e Umedia, França. O projeto foi um dos 25 projetos oficiais selecionados pelo Berlinale Co-Production Market (Festival de Berlim 2008), que procura conseguir parceiros e investidores europeus, acompanhando todo o processo do filme. Foi o único projeto da América Latina selecionado para o programa nessa edição.

A minissérie *Tudo o que é sólido pode Derreter* ficou com o segundo lugar no prêmio Prix Jeunesse Ibero Americano e a primeira colocada entre as produções brasileiras, vencendo, inclusive, *O Natal do Menino Imperador*, da Rede Globo.

De acordo com as práticas encontradas em um contexto de convergência midiática, todos os episódios da minissérie são encontrados gratuitamente no site específico de *Tudo o que é sólido pode derreter*, além de possuir outros produtos lançados como DVD e o livro.

Uma especificidade interessante do programa, também em concordância com o atual momento, é o blog que a protagonista manteve durante toda a transmissão da primeira temporada, mantendo-se *on line* como Thereza, ou seja, a atriz mantinha-se como a personagem para conversar com os fãs a respeito do episódio transmitido ou dos episódios futuros. Tal característica vai ao encontro das teorias das culturas de convergência dos meios e coloca a minissérie em uma condição muito peculiar, uma vez que as histórias das minisséries brasileiras não possuem tal característica. Contudo, essa característica é destacada comumente para elucidar a inovação da minissérie, uma vez que tal especificidade já renderia um novo estudo.



Figura 5- Livro da minissérie lançado em 2010.

Fonte: GOMES, 2011



Figura 6 - DVD da minissérie, lançado em 2010.

4.2 Estudo da materialidade do Episódio 5, *Senhora*

4.2.1 Ficha técnica e artística

Tudo o que é sólido pode Derreter, episódio 5, “*Senhora*”, 2009. **Direção:** Rafael Gomes . **Produção:** Lorenzo Giunta, Rafael Gomes e Simoni de Mendonça para Iôô Filmes e Fundação Padre Anchieta -TV Cultura. **Transmissão:** TV Cultura. **Roteiro:** René Guerra. **Fotografia:** André Sig. **Música:** Luiz Macedo, Thiago Chasseraux e Sergio Bartolo **Montagem:** Cristian Chinen. **Duração:** 30 minutos. **Elenco:** Mayara Constantino; Victor

Mendes; Wendy Bassi; Bryan Ruffo; Dália Kochen; Ana Andreatta; Marat Descartes; Luciano Chirulli; Kauê Telloti; Gilda Nomacce; Julio Machado; Eliana Bolanho; Kauê Telloli; Breno Raphael.

4.2.2 Sinopse

Thereza e Marcos assistem a um jogo de handball no qual sua amiga Letícia é a goleira. Durante a partida Letícia alucina em plena quadra. Após o susto, Letícia conta para Thereza que está sendo forçada por sua própria mãe, a fazer a festa de 15 anos e ser uma “debutante”. Entre esses problemas, os amigos estão lendo o romance *Senhora* a pedido do professor para realização de uma prova. Os três envolvem-se com uma adaptação televisiva de *Senhora*, que Letícia segue com fervor. Thereza e Marcos decidem ajudar a amiga em direção à festa, porém encontram o desafio de compreender a razão pela qual Letícia concordou com a mãe. Traçando paralelos entre a obra literária, protagonizada pela heroína Aurélia, e o drama de Letícia, Thereza atualiza o romance alencariano. Aurélia e Letícia, mesmo vivendo situações parecidas, presas em convenções sociais, possuem atitudes diferentes na construção das suas próprias histórias e na relação com seus “príncipes-encantados”.

4.2.3. Descrição das imagens, decupagem e análise dos recursos expressivos.

O episódio inicia com um *close-up*, ou em primeiríssimo plano, mostrando os pés de diversas pessoas em movimento com uma bola (1)¹³. Deslizando na horizontal, a câmera acompanha o movimento dos pés correndo. O som que acompanha essa imagem é o ruído de pessoas gritando ritmicamente como uma torcida. A câmera passa pelos pés correndo na quadra e mantém o ponto de vista em *close-up* para focar em uma perna batendo os pés, demonstrando realmente a torcida de um jogo com pessoas em uma arquibancada (2).

¹³ Os números indicados entre parênteses são os **Figuras** extraídos da narrativa audiovisual. Tal indicação é feita sob a indicação metodológica proposta na publicação dos autores JULLIER, Laurent e MARIE, Michel (2009). Todas as imagens de decupagem deste trabalho são extraídas dos vídeos da minissérie disponíveis no site: <http://www3.tvcultura.com.br/tudooqueesolido>, acessado em abril de 2012.

Reforçando a indicação do ponto de vista, a câmera assume a característica do “olhar com”, tipicamente subjetiva, e se posiciona atrás da rede de uma trava, subjetivando estar olhando para a goleira que joga a bola para o centro da quadra (3). O quadro é posicionado em plano médio para mostrar o diálogo entre os amigos Thereza e Marcos que estão na arquibancada assistindo ao jogo. Marcos está com um livro nas mãos e partir desse ponto inicia-se a aproximação do romance *Senhora* com o cotidiano dos personagens da minissérie (4).

Marcos questiona Thereza sobre a possibilidade de estudarem *Senhora* naquele dia. O plano é fechado em *close-up* em Marcos que começa a explicar a parte da leitura em que está no romance, neste momento ele interrompe o diálogo e não se lembra o nome da personagem principal de Alencar (5). Com um movimento de campo/contracampo, Thereza completa a frase dizendo “Aurélia, Marcos, o nome dela é Aurélia!” (6). Thereza continua a explicação afirmando que a melhor parte da leitura está se aproximando, pois na parte “da lua de mel fica melhor”. O *close-up* agora é no livro que está nas mãos de Marcos, interessante ressaltar que, embora haja inúmeras edições do livro de Alencar, a imagem mostra um livro antigo, com a escrita datilografada e sem imagens, demonstrando ser um livro muito antigo (7).



Figura 7 – Episódio Senhora, decupagem
1



Figura 8 - Episódio Senhora, decupagem
2



Figura 9 - Episódio Senhora, decupagem
3



Figura 10 - Episódio Senhora,
decupagem 4



Figura 11 – Episódio Senhora, decupáge 5



Figura 12- Episódio Senhora, decupagem 6



Figura 13- Episódio Senhora , decupagem 7

Enquanto Marcos continua sua leitura, em meios aos ruídos da torcida, a câmera fecha em *close-up* na personagem Thereza, que esta com a feição de preocupação. Thereza olha para esquerda e a câmera movimenta-se na mesma direção do seu olhar (8). A câmera utiliza o movimento de campo/contracampo para mostrar o que Thereza está vendo. A câmera mostra Letícia passando mal, esfregando os olhos (9). Imediatamente a câmera fecha em *close-up* nos olhos de Letícia (10). Utilizando o recurso de subjetividade forte, a câmera mostra como Letícia está vendo a quadra a sua frente (11). Ao ver a quadra desfocada uma música de valsa se inicia. Essa música indica o foco do problema do episódio, que é a festa de 15 anos de Letícia e inclusive indica o desfecho do episódio, que esta em convergência com o livro de Alencar, ou seja, o momento da valsa onde Aurélia e Seixas finalmente se entendem será o momento da valsa da festa de debutantes onde o mistério de Letícia será desvendado. A câmera volta em plano médio para a personagem Letícia e com o ponto de vista em “olhar no lugar” ela mostra Letícia, mas dá volteios, transmitindo ao espectador a sensação de tontura. Aqui o episódio deixa explícito o desejo de colocar o espectador como verdadeiro participante da leitura. Ao colocar novamente o ponto de vista em “olhar no lugar”, ela transmite o exemplo de filtragem pesada, ou seja, subjetividade pesada, colocando o espectador no lugar do personagem.

Letícia começa a ter alucinações, as quais são demonstradas pela câmera em ponto de vista “no lugar”, como se o espectador fosse a personagem e estivesse vendo o que ela vê.

Assim Letícia, ao som da valsa, vê a bola do jogo sendo arremessada ao alto, mas ao invés de ver a bola, ela vê um globo (13). Ela retorna o olhar para a quadra e vê um portal do qual saem bailarinas que trazem um bolo com uma vela de 15 anos. De dentro do bolo sai Dona Doca, mãe de Letícia (14-15). Para mostrar que na verdade o jogo está acontecendo e que a personagem está tendo um delírio, é elaborada a sequência ou *raccord* de olhar, pois esse tipo de *raccord* cria um espaço perceptivo que liga o plano com o antecedente. O episódio manterá esse modo de *raccord* em praticamente todos os planos, portanto nas próximas descrições serão destacados somente os *raccords* que fugirem desse plano de sequência. A mãe de Letícia sai de dentro do bolo com um vestido verde (que será usado por Letícia na festa de 15 anos). Contudo o rosto da mãe dá lugar ao rosto de uma jogadora que irá cobrar uma falta no gol de Letícia (16). Ela chega a posicionar-se para defender o gol e novamente neste instante o enquadramento da tela assume o lugar do olhar dela, como se os espectadores fossem a personagem. As mãos da goleira formam uma moldura ao redor da tela como se fosse as mãos do espectador (17). A falta é cobrada e a bola atinge Letícia que desmaia. Ao acordar, a câmera continua com o ponto de vista de “no lugar” de Letícia e o espectador continua “sendo” a personagem, vendo no lugar dela. Os colegas estão em volta dela, fazendo comentários a respeito da razão pela qual ela teria desmaiado (18). Thereza afirma que a amiga está fazendo dieta para “entrar no vestido que a mãe dela comprou”. Letícia tenta levantar, mas não consegue e a partir desse momento Thereza assume o papel do narrador onisciente. Tal como no livro de Alencar, Thereza começa a indicar como é a vida de Letícia; “A Letícia é a melhor goleira de handball de todos os tempos. Ela é o orgulho do colégio, sempre defendeu as bolas mais difíceis nos campeonatos [...] mas que eu nunca vi ela assim desse jeito, isso eu nunca vi”. Ao longo da narração de Thereza (duração de 12 segundos), a câmera mostra em ponto de vista de plano médio amigos ajudando Letícia a recobrar os sentidos, visando a objetividade e por isso utilizando o campo/contracampo, pois afinal é o narrador mostrando a história (19).



Figura 14 - Episódio Senhora, decupagem 8



Figura 15- Episódio Senhora, decupagem 9



Figura 16- Episódio Senhora, decupagem 10



Figura 17- Episódio Senhora, decupagem 11



Figura 18- Episódio Senhora, decupagem 12



Figura 19- Episódio Senhora, decupagem 13



Figura 20- Episódio Senhora, decupagem 14



Figura 21 - Episódio Senhora, decupagem 15



Figura 22 - Episódio Senhora, decupagem 16



Figura 23- Episódio Senhora, decupagem 17



Figura 24- Episódio Senhora ,decupagem 18



Figura 25- Episódio Senhora, decupagem 19

Em outro plano, mudando o cenário, os três amigos conversam em um trocador de roupas de uma loja (20). Thereza inicia o diálogo inconformada com a amiga ter uma festa de debutante; “Debutante, Letícia? Como assim “debutante”? Existe alguma coisa mais fora de contexto pra você do que isso? Você tem dupla personalidade e nunca contou pra gente?” (21). Mais uma vez percebe-se a aproximação da personagem Letícia com Aurélia, devido a mudança rápida de atitudes movida por alguns interesses. Dando continuidade ao plano sequencia, Letícia tenta explicar à amiga a razão de concordar com a festa, mas tal como Aurélia ela não diz explicitamente suas intenções. Letícia firma que: “É ridículo. Mas eu não posso não fazer. É por causa da minha mãe entende?” (22). Marcos sentado ao lado do trocador onde as duas migas conversam, aproxima as histórias mais uma vez rindo ele ironiza: “Ela precisa ser apresentada à sociedade, Thereza!”. Thereza, tenta convencer a amiga a fazer o que ela quer e não o que a mãe lhe impõe afirmando: “Não entendo, na verdade Letícia, aproveita que está nas suas mãos subverter as convenções! Você é tipo a Aurélia!”. Essas cenas são todas alternado plano fechado e médio e sem sons ou trilhas, justamente para dar ênfase ao diálogo de aproximação com o romance. A cena prossegue com a atualização e contextualização de *Senhora* com a vida dos personagens. Thereza continua dizendo à amiga: “É verdade: fazer festa de quinze anos, com vestido rodado, valsa, isso tudo é tão antigo, quanto esse livro, o “*Senhora*”. O José de Alencar era *expert* em descrever o cotidiano burguesinho do segundo reinado”. O plano se fecha em Letícia que tenta se defender dizendo a vida dela não tem nada a ver com o romance, pois ela não é velha. Contudo, Thereza continua pressionando a amiga a respeito dela ter aceitado fazer a festa. O ponto de vista se fecha em primeiríssimo plano focando o rosto e o olhar de Letícia, que demonstra insegurança ao tentar se defender e novamente coloca a culpa na mãe dizendo ser a realização do sonho dela ver a filha debutando (23). O enquadramento se fecha em cima da cortina do trocador e focaliza Thereza, olhando por cima da cortina, como se estivesse espiando, dando dessa forma, ênfase na perspectiva do narrador onisciente. Nesse plano Thereza começa a descrever como é a personalidade da amiga e inclusive afirmando saber quando ela mente, “Se tem alguém que sabe quando a Letícia tá mentindo, sou eu. Agora ela vai pegar no dente” (24). Em primeiríssimo plano o movimento da câmera mostra Letícia pegando o dente, demonstrando que Thereza realmente conhece a amiga (25). Eles saem da loja para irem à casa de Thereza assistir à novela que faz a adaptação de *Senhora*.



Figura 26- Episódio Senhora ,
decupagem 20



Figura 27- Episódio Senhora, decupagem
21



Figura 28- Episódio Senhora ,
decupagem 22

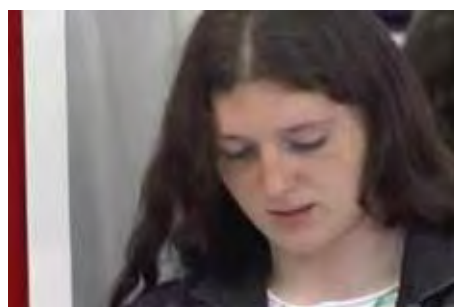


Figura 29- Episódio Senhora, decupagem
23



Figura 30- Episódio Senhora, decupagem
24



Figura 31- Episódio Senhora, decupagem
25

A mudança de cenário ocorre com o mesmo plano *raccord* que conduz quase todo o episódio, nesse caso, em mudança de cenário. Na casa de Thereza os três amigos assistem à novela *Senhora*. Movidos pela leitura obrigatória na escola, eles aproveitam a transmissão da novela para compreender o romance. A câmera é posicionada atrás dos personagens em um ponto de vista de subjetividade leve, colocando o espectador com o olhar junto com os personagens (26). A câmera passa a ser a câmera da TV mostrando agora a cena da novela, a qual eles estão assistindo. A atriz que faz o papel de Aurélia é bem “caricaturizada” por ter um tapa-olhos. A cena é relativa à parte da lua de mel de Aurélia e Seixas e as falas dos atores são “quase” fiéis ao livro de Alencar. A atriz representante de Aurélia assume as falas alencarianas: “Vou declarar-lhe de uma vez por todas, Fernando Seixas. Eu sou uma traída e você é um vendido (27). Em primieríssimo plano o enquadramento mostra o ator que

representa o Seixas (28). Com essa deixa, Thereza e Marcos começam a ironizar quanto ao nome do ator, Caco Klain. Com o olhar de campo/contracampo é mostrado Thereza e Marcos ironizando quanto ao nome e à interpretação do ator (29-30-31). Letícia que está sentada entre os dois amigos, demonstra não gostar da conversa, mas não diz nada (31). Voltando a cena da novela, Caco Klain assume a fala, porém ele insere uma expressão não comum à época de Alencar: “Pô, é verdade que eu mesmo te amei “Aurélia”. Marcos percebe o erro do ator e tenta explicar que os produtores estavam “acabando com o romance do cara”. Porém Letícia interfere e o manda ficar quieto. Novamente os atores utilizam as falas originais do livro:

Caco como Seixas: Mas a *Senhora* acaba de esmagar à seus pés esse amor, que aí fica para sempre sepultado. Atriz como Aurélia: Mas o senhor não me abandonou pelo amor de Adelaide do Amaral? Aquela ridícula, pobre e manca que só tinha um dote de trinta contos de réis? Não lembra? (TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, Episódio 5, 00:07:21)



Figura 32 – Episódio Senhora, decupagem 26



Figura 33- Episódio Senhora, decupagem 27



Figura 34- Episódio Senhora ,decupagem 28



Figura 35- Episódio Senhora , decupagem 29



Figura 36- Episódio Senhora ,decupagem 30



Figura 37- Episódio Senhora ,decupagem 31

A cena só é interrompida para mostrar Letícia afirmando odiar Aurélia. A parte da lua de mel continua, porém em plano geral é visto o sofá com os tres amigos sentados e Thereza se levanta afirmando ir buscar pão-de-mel. Contudo, o olhar volta-se em plano médio para a cena da novela, e Thereza interrompe a cena, entrando na história. Isso demonstra novamente o caráter do narrador onisciente que interfere a todo instante na história para aclarar ou explicar determinados comportamentos dos personagens. Interessante ressaltar essa ferramenta utilizada, que sai da diegesis central utilizando outra diegesis. Na teoria Greimasiana utiliza-se o conceito de debreagem para explicar esse processo (32). Ao entrar na cena da novela da TV, Thereza explica o romance de Alencar. Durante a explicação de Thereza, Letícia entra em cena também dizendo para Thereza deixar a novela continuar. Através de um artifício de imagem é mostrado Letícia vermelha e quente de vergonha ao lado de Caco Klein (33). Thereza prossegue explicando *Senhora* com uma linguagem coloquial e com muitas expressões utilizadas por adolescentes. Em meio às explicações outros personagens da minissérie passeiam pela cena. A mãe de Thereza também interfere com uma bandeja de pão-de mel, seguida por Marcos comendo-os, e Thereza a questiona sobre o valor do seu dote. Neste momento até o pai de Thereza invade a cena buscando saber quem é o interessado em Thereza. Dona Doca também entra em cena afirmando que Letícia vale muito mais que um dote, mas que arranjará um ótimo “partido”, pois ela será apresentada à sociedade na festa de 15 anos. O ator Caco Klein pede a todos que saiam de cena, somente Thereza permanece. Continuando a explicar a história de *Senhora*, ela pega uma bolsa e entrega nas mãos da atriz demonstrando o poder do dote que Aurélia possuía. Ao terminar a explicação Thereza arruma o terno do ator tornando essa intromissão ainda maior (34-35-36-37). Como buscamos analisar a atualização da obra é interessante reproduzir a explicação que Thereza faz do romance:

Olha gente, pra quem tá achando esse novelão pão e circo todo muito confuso, eu vou explicar. A história é a seguinte: o romance conta a história de Aurélia [...]. Thereza caminha até Aurélia e fala a seu lado, como se apresentasse um quadro em um museu. Aurélia, por sua vez, permanece imóvel ou torna-se fantoche nas mãos de Thereza. Que é uma menina pobre que namora o Fernando Seixas, que também não tem grana. Aurélia faz cara de triste, Fernando Seixas puxa o bolso vazio pra fora da calça e faz uma expressão de que está sem dinheiro. Aí o cafajeste abandona ela, ou melhor, troca ela pela Adelaide do Amaral [...]. Na verdade a Aurélia é trocada pelo dote da Adelaide. Dote é um costume muito antigo - a família da noiva dava uma grana pro noivo dizer o famoso “sim”. A família que não tinha grana ou se endividava horrores ou via a filha morrer solteira. Acreditem, tudo isso era muito normal naquela época. Aí de repente a Aurélia ganha uma herança e fica muito, muito rica e poderosa. A sua vingança é comprar Fernando Seixas. E dizer essas

coisas que ela tá dizendo aqui.(TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, Episódio 5, 00:09:14)

Retornando ao cenário da sala de TV, a camera mostra em plano médio Letícia indignada com a conduta de Aurélia. Thereza tenta acalma-la, mas a amiga fica nervosa afirmando que os amigos não gostam de novela e que ela acha isso um absurdo. Ela ameaça ir embora, mas retorna, deixando os amigos confusos quanto a sua posição.



Figura 38- Episódio Senhora ,decupagem 32



Figura 39- Episódio Senhora, decupagem 33



Figura 40- Episódio Senhora, decupagem 34



Figura 41- Episódio Senhora, decupagem 35



Figura 42- Episódio Senhora, decupagem 36



Figura 43 - Episódio Senhora, decupagem 37



Figura 44- Episódio Senhora, decupagem 38



Figura 45- Episódio Senhora, decupagem 39

Letícia vai para o quarto de Thereza e esta conduz Marcos até a porta quando, seu tio Augusto, personagem que faleceu, aparece. Thereza começa a conversar com ele, Marcos aparece perceber algo, mas não vê ninguém. Ao fechar a porta, Tio Augusto afirma que o “mundo é das mulheres mesmo! Elas comandam tudo. Mesmo quando não tem a intenção de fazer isso” (40). Thereza mantém um vínculo muito estreito com ele. Mais uma vez é demonstrado o caráter do episódio de conduzir o telespectador ao mundo imaginário na personagem. Contudo, o espectador que não assistiu aos episódios anteriores, não saberá que o Tio morreu e que a conversa ocorre no imaginário da personagem. Essa inserção do Tio Augusto é importante, pois em episódios anteriores Thereza explica a admiração que nutre pelo tio. Por ter sido ator em vida, lia muito e Thereza sempre busca em seu imaginário as explicações que o tio daria para as leituras que está fazendo. Nesse caso, Augusto norteia a ideia de que as mulheres fazem de tudo para conseguirem o que querem, como Aurélia e Letícia.



Figura 46- Episódio Senhora, decupagem 40

A montagem ou o *raccord* para o próximo plano é feito através do efeito de “virar uma página”, revelando o efeito de temporalidade (41). O próximo plano, portanto, ocorre em outro cenário, a escola dos personagens, com Letícia já entregando os convites da sua festa. Em plano médio é mostrado o diálogo entre Thereza e Marcos que mantém a dúvida quanto Letícia dar continuidade às loucuras de sua mãe. Eles chamam a amiga e a questionam sobre “se enfiar em um vestido e estar virando uma louca de hospício”. Afirmam que eles poderiam ajudá-la. Uma música de suspense se inicia e o plano se fecha em Letícia que desabafa: “eu me vendi...!”, e gritando desesperada com a mesma música de suspense da novela ela continua: “eu me vendi Thereza... eu me vendi que nem o Seixas, eu me vendi pelo meu príncipe!” (42-43). Dalila, que é a garota “popular” da escola aparece cortando o desabafo de Letícia e afirmando o quanto ela achava o máximo fazer um baile de 15 anos (44). Dalila sai de cena e desperta uma revolta em Letícia que começa a dizer que Thereza não é sua amiga,

pois não a respeita e diz que Marcos é arrogante. Marcos ironiza dizendo “endoidou de vez Aurélia?”. O plano se fecha novamente em Letícia que desabafa querendo falar sobre Caco Klein, e como eles eram arrogantes ela não tinha com quem conversar. Em plano médio ela entrega o convite aos amigos com desdém e afirma que só voltará a conversar com eles quando deixarem de ser arrogantes. O plano é encerrado mostrando em primeiríssimo plano o convite da festa de Letícia enquanto Thereza e Marcos conversam sobre a necessidade de usarem “roupas cafonas” para a festa (46).



Figura 47- Episódio Senhora, decupagem 41



Figura 48- Episódio Senhora, decupagem 42



Figura 49 - Episódio Senhora, decupagem 43



Figura 50- Episódio Senhora, decupagem 44



Figura 51- Episódio Senhora, decupagem 45



Figura 52- Episódio Senhora, decupagem 46

Com o *raccord* de mudança de cenário, a câmera mostra em primeiríssimo plano Thereza abrindo um batom e ao começar a passá-lo ela inicia uma narração em voz *off*: Em homenagem a você, Aurélia, que é a heroína feminista das mulheres dominadas. Para dar forças pra Letícia” (47-48) . Thereza olhando-se no espelho questiona quanto valeria o dote dela. Para ilustrar e demonstrar essa interrogativa, é utilizado elementos gráficos para compor a imagem e demonstrar a idéia de dote. Juntamente com os elementos gráficos o som de uma caixa registradora e moedas caindo conduzem a cena mostrando Thereza sorrindo e aparecendo em três espelhos do banheiro, objetivando demonstrar um alto valor do seu dote (49).



Figura 53- Episódio Senhora, decupagem 47



Figura 54- Episódio Senhora, decupagem 48



Figura 55 - Episódio Senhora, decupagem 49

Conduzindo finalmente o espectador à festa é mostrado a placa do salão (50). Letícia e sua mãe estão nas escadas do local recebendo os convidados. Ao som de uma música alegre, porém antiga e fugindo dos padrões da moda atual, Letícia e Marcos cumprimentam a amiga e Dona Doca (51). Há um indício de comédia nesse episódio mostrado nessa cena, pois Dona Doca está com vestido vermelho como Thereza, contudo ela elogia a garota afirmando que elas estão com a mesma cor do vestido “verde”. Os dois amigos entram na festa comentado sobre Dona Doca ser daltônica. Ao conversarem sobre as razões pelas quais Letícia se submeteu para realizar os caprichos da mãe, a câmera mostra em *close-up* a personagem Dalila chegando à festa, movimentando-se para mostrar dos pés ao rosto de Dalila ,

colocando dessa maneira o ponto de vista do olhar do espectador no lugar de Thereza (52). Dalila indica um oi com a cabeça e sai ao encontro do namorado Felipe. Em plano médio é mostrado os dois abraçados e ao lado é colocado o mesmo elemento gráfico sobre o dote, utilizado em um plano anterior, enquanto Thereza se arrumava para a festa. Tal imagem indica o pensamento de Thereza relativo ao valor do dote de Dalila e novamente aproxima o texto de Alencar ao atual contexto (53). Importante ressaltar que essa cena acontece ao som de uma música de fundo indicando a música que estaria sendo ouvida na festa. Dona Doca pega o microfone e chama a atenção dos convidados para o momento mais esperado da festa. Ela chama a filha e diz que aquele era o momento mais importante da festa na qual ela estaria “apresentando a filha a sociedade” (54). Aqui o interessante é a forma como é feita a aproximação das linguagens entre o texto de Alencar e a história da minissérie, pois esse é um costume antigo, mas que ainda é usado atualmente, mesmo que de maneira diferente. Contudo, Letícia demora a aparecer e Dona Doca começa a “enrolar” no microfone aguardando a chegada da filha. Novamente o roteirista usa da comédia para conduzir a narrativa, pois Dona Doca, descontraindo os convidados, pergunta se estão todos gostando da festa e da decoração “rosa bebê”, sendo que as bexigas, toalhas e enfeites são verdes. Os convidados olham confusos para os lados e não entendem a razão da confusão de Dona Doca, que é daltônica. Thereza convence a amiga a ir para o palco, mas não entende o motivo do nervosismo, da dúvida e da insegurança (55). Letícia sobe ao palco muito envergonhada e Dona Doca anuncia a valsa e a entrada do príncipe que é o ator Caco Klain (56). Thereza fica assustada, mas naquele momento entende a razão pela qual a amiga concordou com a festa. Para demonstrar esse entendimento Thereza utiliza um termo do livro *Senhora* afirmando: “Então é por causa desse canastra!” (57). Em plano aberto é mostrado as pessoas abrirem uma passagem para que o príncipe entrasse em grande estilo e tal como no livro, Caco Klain entra ao som de uma valsa (nesse caso tocada imitando uma caixinha de música) pega na mão de Letícia e pede a concessão da valsa (58-59).



Figura 56- Episódio Senhora, decupagem 50



Figura 57- Episódio Senhora, decupagem 51

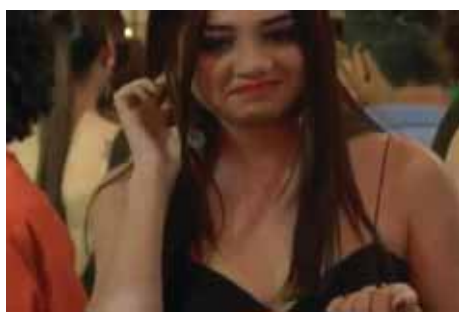


Figura 58- Episódio Senhora, decupagem 52



Figura 59- Episódio Senhora, decupagem 53



Figura 60- Episódio Senhora, decupagem 54



Figura 61- Episódio Senhora, decupagem 55



Figura 62- Episódio Senhora, decupagem 56



Figura 63- Episódio Senhora, decupagem 57



Figura 64- Episódio Senhora, decupagem 58



Figura 65- Episódio Senhora, decupagem 59

Assim, Thereza inicia em voz *off* a narração da conclusão da atualização do texto alencariano. A câmera mostra em plano médio Letícia dançando com seu príncipe enquanto Thereza narra: “Não é por acaso que em “*Senhora*”, foi na valsa que eles perceberam que

ainda se amavam. Tudo bem que o dote que a Dona Doca tá pagando pro Caco é mil reais a hora... Mas eu tô feliz pela minha amiga” (60-61). Todos os convidados começam a dançar e a câmera em *travelling* mostra todos na pista (62). O *travelling* imita os movimentos da valsa e nesse “volteios” deixa a imagem em plano médio mostrando Letícia e seu príncipe e todos a sua volta somem deixando a imagem negra (63). Com essa imagem o ator Caco Klain conduz o diálogo com Letícia trazendo o texto fiel de Alencar:

Caco Klein: Letícia, sabe por que as senhoritas gostam de valsa? Aos volteios rápidos a mulher sente nascer-lhe as asas, e pensa que voa, rompe o casulo de seda; desfralda-se a borboleta.(TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, Episódio 5, 00:22:03)

Em voz *off*, ainda mostrando a imagem de Letícia e Caco Klein dançando Thereza narra: “Quem disse isso foi José de Alencar”. Essa fala pelo menos é retirada do livro, de verdade. O episódio encerra-se com essa cena, porém a valsa deixa de ter o som de caixinha de música e assume o som mais atual.



Figura 66- Episódio Senhora, decupagem 60



Figura 67- Episódio Senhora, decupagem 61



Figura 68- Episódio Senhora, decupagem 62



Figura 69- Episódio Senhora, decupagem 63



Figura 70- Episódio Senhora, decupagem 64



Figura 71- Episódio Senhora, decupagem 65

4.2.4. Interpretação e análise

Considerando a história das adaptações de *Senhora* para a televisão, observa-se que tal adaptação é um produto televisivo que alterou sua forma narrativa através das suas edições, tendo em vista os fatores sociais e tecnológicos envolvidos em cada produção. A primeira edição do texto de Alencar na TV foi em 1952 e remonta aos primeiros anos da história deste veículo. Todas as edições de *Senhora* adaptados para a TV são produtos diferentes, produzidos por equipes, épocas e tecnologias diversas. O elemento comum que perpassa essas produções é o texto literário de José de Alencar.

Somente na TV foram feitas adaptações da obra de Alencar nos mais diversos formatos e períodos. A primeira pela TV Paulista em 1952 e a segunda pela TV Tupi dez anos mais tarde, ambas no período em que a TV era transmitida ao vivo e as telenovelas não eram diárias. Em 1972 a TV Tupi produziu outra adaptação de *Senhora*, esta mais modernizada e sob o título de *O preço de um homem*. Em 1975 a Rede Globo transmitiu outra adaptação com roteiro escrito por Gilberto Braga. No ano de 2005, a Rede Record transmitiu a telenovela *Essas mulheres*, onde os escritores Bosco Brasil e Cristianne Fridman estruturaram a narrativa captando as três principais personagens mulheres das obras de Alencar; *Senhora*, *Lucíola* e *Diva*. Esta teria sido a última utilização da obra *Senhora* pela TV, até o episódio da série analisada neste artigo.

O episódio analisado apresenta uma releitura da obra, fazendo uma atualização de sua principal estrutura de oposição, todavia utilizando esta temporalização perceptível entre um “momento anterior” e um “momento posterior” inseridos em uma nova estrutura narrativa.

Trata-se de estabelecer uma narrativa paralela a outra já existente. Ou seja, recorta-se da obra literária em questão elementos que lhe garantam a manutenção da narrativa, mas inseridos em outras histórias. Durante os estudos foi percebido que ela não somente apresentava uma releitura, mas demonstrava através de seu discurso a relação “obra-leitor”. Isto quer dizer que a linguagem sincrética aduzida pela televisão revela e evidencia o processo que a teoria conjectura.

A TV como leitora da obra reproduz o sentido que ela atribui a tal narrativa. Observamos especificamente a linguagem da TV, isto é, a combinação de imagens, textos, planos, posicionamento de câmeras, sonorização e articulação de roteiros como produtores de sentidos. Através destas ferramentas a TV comunica inclusive o ato de leitura em si, ou seja, o processo de recepção e o efeito estético da obra lida. Analogamente, é como se a TV estivesse mostrando como ela “leu” a obra literária e o que ocorreu no momento da leitura. A forma como esta produção é feita, obviamente, sofre a intervenção do direcionamento dos interesses e objetivos dos produtores, contudo não deixa de ser considerada uma “leitura” da TV.

O referencial teórico da Estética da Recepção utilizado neste trabalho observa a historicidade da obra literária como uma consolidação da atualidade da leitura. Isso quer dizer que a Televisão, como leitora e adaptadora da obra de Alencar, ao atualizar seu enredo demonstra a atemporalidade da obra literária, além de transformá-la em patrimônio cultural suscetível de variações e atualizações. Esse procedimento rompe com a noção de uma literatura rígida e culta, e manifesta o caráter popular da Televisão no momento em que *Senhora* começa a fazer parte da história do telespectador juvenil através da sua reapresentação na Televisão. O receptor aceita a produção dentro dos limites do seu momento, inserida em um contexto. O texto televisivo tem algo a dizer para esse receptor, ao mesmo tempo em que guarda uma interpretação sócio-cultural resultante de sua linguagem expressiva.

Transposto ao código linguístico da Televisão, o texto de Alencar pode ser entendido e assimilado com todo o poder estético com o qual sua obra vem atravessando gerações. O grau de interpretações varia, naturalmente, de indivíduo para indivíduo. Dessa forma, um receptor que já tenha lido *Senhora* estará mais preparado para fruir o texto televisivo. Entretanto, no caso dessa análise, é interessante considerar as estratégias que a linguagem televisiva usou para dar cabo do sentido do texto de Alencar. O profissional de TV, como comunicador, deve ter em mente o seu tempo de enunciação, não para mudar a essência do discurso original do texto, mas para falar a linguagem do seu público de hoje.

Procuramos analisar o texto audiovisual verificando suas estratégias de seleção no texto original de Alencar e as modificações de sentido geradas pela roteirização. Para tanto iniciamos a análise com uma breve contextualização do romance alencariano e posteriormente sua atualização para a TV.

4.2.4.1. Senhora de Alencar

O romance *Senhora* de José de Alencar foi publicado em 1875 e pode ser considerado uma das principais obras da literatura brasileira. O texto discorre sobre o tema do casamento burguês, baseado no interesse financeiro. Alencar retrata em sua obra as características e os comportamentos da sociedade burguesa pós segundo reinado, que valoriza mais a aparência e o dinheiro que os sentimentos humanos. O enredo se constrói principalmente pela atuação da protagonista, Aurélia Camargo, uma jovem mulher marcada pelos sentimentos extremos de amor e desprezo pelo homem que ama. Filha de uma pobre costureira, apaixonou-se por Fernando Seixas, a quem namorou. Este, porém, desfez a relação, movido pela vontade de se casar com uma moça rica, Adelaide Amaral. Aurélia apresenta uma personalidade dividida ocasionada a partir do rompimento com noivo, Fernando Seixas.

Em *Senhora*, o principal conflito é a barreira imposta entre o homem e a mulher, entre o casal que se ama e as convenções sociais, no caso aquelas que estabeleciam o casamento como um acordo, uma transação comercial através do dote. O romance é narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, ou seja, que tudo sabe sobre as personagens, penetrando em seus pensamentos. Esse narrador é também intruso, já que interfere na narrativa expondo de maneira minuciosa os sentimentos e emoções dos personagens.

O romance de Alencar apresenta-se estruturado em quatro partes sendo respectivamente, *O preço*, *Quitação*, *Posse* e *Resgate*, que Antonio Candido analisou como equivalentes aos movimentos de uma transação comercial (CANDIDO, 2006, p.15-18). Essa divisão não cumpre uma ordem cronológica, isto é, a primeira parte, *O Preço*, narra os episódios atuais enquanto que a segunda parte, *Quitação*, fala-nos do passado de Aurélia e seguem as partes *Posse* e *Resgate*. Como a narrativa trata de um amor contrariado pelos hábitos sociais, torna-se claro que a intenção na escolha dos títulos foi para exaltar a metáfora contida no livro: a idéia de que a compra efetuada por Aurélia é uma metáfora do casamento por interesse, muito corrente na época, mas sempre disfarçado por elegantes e frágeis encenações sociais. Em cada parte Aurélia revela uma postura diferente, não perdendo sua

personalidade em essência, conforme o próprio narrador revela: “no caráter nem nos sentimentos que se deu a revolução, estes eram inalteráveis, tinham a fina têmpera de seu coração. A mudança consumou-se apenas na atitude [...] dessa alma perante a sociedade” (ALENCAR, 1997, p.106).

Para este estudo a apresentação e análise da personagem Aurélia em cada parte do romance é essencial, uma vez que é através desta personagem que a trama alencariana se desenvolve e o recorte da protagonista é o que possibilita a atualização da obra na série analisada.

A personagem Aurélia Camargo é idealizada pelo narrador como uma rainha, como uma heroína romântica: “Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro” (ALENCAR, 1997, p. 17) [...] “de régia fronte, coroada de diadema de cabelos castanhos, de formosas espáduas como túnica de ouro” (ALENCAR, 1997, p. 24). Essa personagem, no entanto, apresenta duas faces, ora evidenciando a mulher ingênua, encantadora e meiga, ora expondo as características de uma mulher opressora, vingativa e fria. Ao estereótipo da “mulher-anjo” romântica, o narrador acrescenta, assim, um elemento demoníaco, elemento que, em vez de explicitar, deixa sugerido: “sob as pregas do roupão de cambraia estava a ondular voluptuosamente a ninfa em chamas, a lasciva salamandra” (ALENCAR, 1997, p. 24), e também “uma voz bramida, um gesto mais sublime, [...] deixavam após si um frêmito, que lembrava silvo de serpente” (ALENCAR, 1997, p. 24). Tal maneira de caracterizar a personagem, através de elementos interiores, é típica do narrador onisciente, elemento chave da narrativa, uma vez que este tipo de narrador conhece o caráter psicológico dos personagens.

Aurélia age movida pelo sentimento amoroso, o que é evidenciado em suas falas e na descrição minuciosa que o narrador faz dos sentimentos e das motivações mais íntimas da personagem durante todo o percurso da narrativa: “Tinha sede de amor [...] Sonhava que iam ser habitados pelo único homem a quem amara e que lhe retribuía com igual paixão” (ALENCAR, 1997, p. 135). Pela voz do narrador, ficamos sabendo que é desejo da heroína unir-se para sempre, mediante um voto perpétuo, ao destino do homem por ela escolhido. A heroína deposita toda a sua esperança de felicidade na união com o homem que ama.

Na primeira fase da personagem, apresentada pelo narrador em retrospecto na segunda parte da narrativa, *Quitação*, Aurélia é uma moça pobre e conformada. Aurélia não sonha em se casar como as demais moças da época, será a mãe que a irá impelir para que arranje um marido. Movida pelo desejo da mãe, a protagonista inicia a busca por um marido e é partir desta busca que todas as mudanças de atitudes de Aurélia serão emolduradas.

Analisando a história de Aurélia, é percebido que a personagem busca o amor. Essa busca da personagem é marcada pelo estabelecimento de três fases para a personagem, considerando as etapas de namoro, noivado e casamento dela com Fernando Seixas.

Aurélia também espera e é uma espera marcada pela passividade, uma vez que só após muito relutar ela consente em se colocar à janela, à espera de um homem, satisfazendo o desejo da mãe que queria vê-la casada. Ao fazê-lo, Aurélia se coloca como centro da busca masculina, uma vez que o ato de ficar na janela era reconhecido, na sociedade da época, como um sinal de que a moça era solteira e desejava se casar. Estas são as condições para o aparecimento do herói que surgirá na figura de Fernando Seixas, escolhido, entre uma multidão de adoradores, na preferência da heroína. Fernando passa então a freqüentar a casa de Aurélia, dispensando-lhe todas as cortesias do amor: “Durante um mês, Aurélia inebriou-se da suprema felicidade de ser amada” (ALENCAR, 1997, p. 90). Quando Fernando se afasta, Aurélia não protesta aceitando a separação. Esta seria a fase de namoro do casal. Nesta primeira fase, a passividade de Aurélia é tão grande que só se pode falar em busca devido à manifestação de sua personalidade, uma vez que é Aurélia que se apresenta ao homem para ser conhecida. Porém, o herói a encontra, o amor acontece, mas o casamento não. Os interesses sociais intervêm entre o casal como obstáculo e caberá à protagonista tentar baldá-lo movida pelo amor.

Aurélia inicia, então, uma nova etapa de sua busca, caracterizada como a segunda fase da personagem, a qual ocupa a primeira parte do livro *O preço* e o fim da segunda parte *Quitação*, sendo também apresentada em retrospecto na terceira parte do livro *Posse*. A moça modesta e tímida é rapidamente substituída pela moça caprichosa e desdenhosa. Entretanto, o narrador acentua que Aurélia não mudou, mas alterou suas atitudes já que não foi:

[...] no caráter nem nos sentimentos que se deu a revolução, estes eram inalteráveis, tinham a fina têmpera de seu coração. A mudança consumou-se apenas na atitude [...] dessa alma perante a sociedade (ALENCAR, 1997, p. 106).

Nesta segunda fase, como na primeira, Aurélia não cessa sua busca. Uma vez preparada para assumir o papel de mulher, o herói masculino aparece, e como agora Aurélia apresenta o dote desejado por Seixas, a união acontece, ou seja, o casamento se realiza. Portanto, a busca de Aurélia estaria encerrada, se não houvesse uma diferença entre o homem ideal e com quem ela efetivamente se casou. No momento em que Seixas aceita casar-se com uma mulher que ele desconhece em troca de um grande dote, ele assina um contrato de mau

caráter e o rompimento deste contrato será o motivo pelo qual ambos, ele e Aurélia irão lutar até o final do romance.

Inicia-se então a terceira fase, com o “divórcio moral” imposto pela heroína na noite de núpcias. A terceira fase começa no fim da segunda parte *Quitação* e ocupa todo o restante da narrativa *Posse e Resgate*. Nessa fase, Seixas aos poucos irá se elevar, terminando por se transformar no homem ideal desejado pela heroína.

Durante todo o romance Aurélia é sempre feminina. O que ocorre apenas é que ela nem sempre representará o papel do feminino, parecendo, então, uma mulher “feminista”. E por ser feminina, Aurélia tentará seduzir Seixas. Mesmo sendo “comprado”, Aurélia deseja que o marido a ame sem sua imposição. A personagem, por voz própria ou pela voz do narrador, afirma várias vezes que não é como as outras mulheres. Sua obsessão com o amor e seu desejo de unir-se ao homem que ama indica ao contrário, que ela acentua, condensa em si, uma identidade feminina que a voz narrativa afirma ser comum a todas as mulheres. Ainda assim, Aurélia hesita e não se move em direção a Seixas. É que ela deseja ser vencida, podendo, então, fechar a sua busca feminina, tornar o homem ideal e o homem “real” uma só pessoa.

As características da protagonista alencariana são joeiradas para enfatizar a crítica do autor à sociedade. O autor desaprova os hábitos e costumes que transformavam a sociedade brasileira, preocupada com a ascensão social promovida pelo dinheiro e ajustada pelas características da sociedade internacional. A obra apresenta o conflito do indivíduo com os padrões morais impostos que coagem e tornam as práticas sociais formatadas. Diante deste contexto a mãe de Aurélia, como D. Camila, mãe de Fernando, são a solidez da moral. A primeira deu à filha “a mesma vigorosa educação que recebera, antiga brasileira, já bem rara em nossos dias”, formando seu caráter numa “moral severa”. Contudo, para fugir ao destino social das mulheres, reservado e imposto, Alencar a representa como sendo emocional, como era comum conceber as mulheres, mas destaca que em certas ocasiões “operava nela uma *revolução*” e “brilhavam as irradiações da inteligência” (ALENCAR, 1997, p. 28), visto que “abandonava seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro onde residem as faculdades especulativas do homem” (ALENCAR, 1997, p. 29). Assim, se nas práticas culturais dominantes, como doutrinas e discursos sociais, elogiava-se o homem, seu poder e razão, vistos como aspectos específicos e naturais, ao qual a mulher deveria submeter, o escritor, como outros românticos, a pensar como emotiva, porém racional e inteligente.

4.2.4.2. A atualização da obra *Senhora*

A personagem Letícia, melhor amiga de Thereza, irá representar Aurélia por possuir desde o segundo episódio características que aproximam sua personalidade ao da personagem de Alencar. Letícia apresenta características físicas bem marcantes. É alta para sua idade, tem cabelos castanhos e cacheados, além de possui um corpo untuoso, isto é, mostra-se como uma adolescente de 15 anos que não segue os padrões estéticos exigidos por sua faixa etária. Por esta razão a personagem já adota o caráter de adolescente “fora dos padrões” convencionais e adiciona às características físicas qualidades psíquicas voltadas para a leitura, estudos e reflexões também distantes das características comuns aos adolescentes atuais.

Aparentemente, Letícia se demonstra tímida, mas com o desenvolvimento da narrativa percebemos que não se trata de timidez e sim de uma retração devido a sua história familiar. Seu pai faleceu ainda quando era pequena e sua mãe mantém algumas atividades tradicionais da sociedade paulistana. Contudo, após a morte do pai, elas não mais tiveram as mesmas condições financeiras, o que justifica Letícia estudar em uma escola pública. Porém a mãe insiste em manter o “tradicionalismo”. Por esses motivos, Dona Doca organiza uma festa de 15 anos para a filha com a intenção de apresentar a moça à sociedade paulistana. Movida por suas características, Letícia jamais concordaria com tal disparate, porém, ela aprova as vontades da mãe relativas à festa o que gera um desconforto em Thereza, que por conhecer muito bem a amiga sabe que ela não acordaria com a festa. Esse fato irá colocar a história de Alencar em sintonia com esse episódio.

Semelhante a Aurélia, Letícia possui uma estrutura familiar onde a figura paterna não existe. Também por esta razão, não possuem muitas posses. No entanto, ambas as mães, a de Letícia e a de Aurélia, desejam que elas sejam bem casadas e admitidas na sociedade. Letícia e Aurélia apresentam personalidades fortes que não se encaixam nos padrões sociais de suas respectivas épocas e ambas irão mudar suas atitudes divergindo de suas reais personalidades em prol de um interesse. Interesse esse que envolve um jogo de poderes e valores. No caso de Aurélia, o casamento por interesse, e no caso de Letícia, a vinda de um ator para sua festa o qual é apaixonada.

Nos quadros abaixo, foram destacadas as características comuns às personagens Aurélia e Letícia para demonstrar a aproximação entre elas. Tal compreensão é necessária para apontar que a atualização da narrativa é elaborada através de um processo comunicacional semelhante ao do folhetim apresentado por Barbero, já elucidado nesse

trabalho, ao mostrar que existem dispositivos de reconhecimento capazes de inserir a narrativa no mundo do leitor para que haja o processo de identificação e assim compreensão.

PERSONAGEM	CARACTERÍSTICAS SOCIAIS	CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS
Fernando Seixas	Jovem estudante de Direito, possui status social, elegante, pobre, trabalha em um cargo comum.	Interesseiro, mentiroso, falso.
Aurélia Camargo	Jovem mulher, bonita, elegante, incomum às outras mulheres da época, inteligente, rica, órfã.	Dominadora, vingativa, fria, amorosa, sonhadora, tem dificuldade de expor os sentimentos.

Quadro 2 – Personagens de Alencar

PERSONAGEM	CARACTERÍSTICAS SOCIAIS	CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS
Caco Klein	Ator de novelas, elegante.	Não demonstra.
Letícia	Jovem mulher, estudante do ensino médio, incomum às outras adolescentes, inteligente, jogadora de handball da escola.	Sonhadora, amorosa, tímida, tem dificuldade de expor os sentimentos.

Quadro 3 – Personagens do episódio 5 em *Tudo o que é sólido pode Derreter*

Conforme apresentado no conteúdo das tabelas as características da personalidade de Aurélia de Alencar foram mantidas na narrativa contemporânea. Tal como foi reforçado, essas práticas de “recorte” de personagem tem sido constantes nas narrativas contemporâneas. Contudo inserir e atualizar inclusive a problemática retratada em textos antigos é um processo comunicacional que rompe com as adaptações comumente reproduzidas pela TV.

No texto televisivo, os escritores e produtores utilizaram a principal problemática de Alencar para a atualização da obra e embora usem o título *Senhora*, não fazem a transposição fiel da obra. Percebe-se pela condução da narrativa televisa que no ato de leitura dos personagens da série é que se obtém a atualização de Alencar.

Na transposição, a TV realiza uma conjunção com o texto literário ao estabelecer uma relação entre Aurélia e Letícia. Ambas parecem ser fortes e resistentes, mas são naturalmente apaixonadas. Tal aspecto pode ser percebido em Letícia quando a mesma “finge” estar contente com o baile de debutantes organizado pela mãe, mas é possível identificar através da linguagem televisiva os momentos de subjugação e insegurança que a mesma sofre, porém demonstrando aos outros sua face enigmática, não se deixando ser percebida como frágil e exibindo apenas um ar de mistério. Assim como Aurélia, Letícia é esperta, sensata e controlada, desta forma não se deixa enganar pelo glamour e pela superficialidade. Entretanto apresenta também, como a personagem de Alencar, uma feminilidade que impetuosamente não resiste à ilusão do amor ao concordar com a festa em troca de ter seu amor perto dela.

Letícia, prestes a “debutar” em uma festa de quinze anos organizada por sua mãe, que acredita ser imprescindível o debut na sociedade, é uma adolescente que busca o amor e as descobertas tal como Aurélia. Romântica e apaixonada, acompanhado assiduamente a novela *As correntes da paixão*, que é a adaptação da obra *Senhora*, a qual a personagem está lendo para ser avaliada na escola. Esta situação deixa a melhor amiga Thereza muito insatisfeita e inconformada o que irá gerar as demais interpretações da personagem, inserindo as figuras de Aurélia e Fernando Seixas em sua vida.

Aurélia tem sua vida alterada no momento do baile, onde finalmente ela e Seixas, dançando uma valsa, rodopiando num êxtase crescente, permitem que seus corpos se encontrem, ainda que sutilmente, depois de meses de uma rotina tortuosa de casamento. É justamente no baile que se potencializa a enleação conjunta da carne e do espírito de amantes de ambos. E no roteiro da TV, é no baile que Letícia encontra Caco Klein, ator que representa Seixas na novela *As correntes da paixão*. Interessante salientar que em dois momentos do episódio a personagem defende o ator dos amigos que ludibriam sua atuação como Seixas, mas não assume sua paixão por vergonha. Tal como Aurélia, Letícia passa a narrativa buscando esconder seus sentimentos que ficam escancarados no momento do baile.



Figura 72 – O príncipe encantado. O ator chegando ao baile como



Figura 73 – A valsa de Letícia. Letícia dançando a valsa com o ator caco Klein em seu baile.

O roteiro utiliza fragmentos do texto de Alencar apenas na novela *As correntes da paixão*, assistida pelos personagens, e ao final da narrativa, no momento em que Letícia (Aurélia) e Caco Klein (Seixas) dançam a valsa. No restante da narrativa se constrói o sentido de *Senhora* através de outras manobras do roteiro. Há momentos em que Thereza explica a obra, como forma de “contar” a história que ela leu. Percebe-se que no momento em que Thereza conta a história ao seu modo é demonstrado a *poíesis*, ou poder de concretização, que correspondem ao prazer de se sentir co-autor da obra (ZILBERMAN, 2004, p. 55). Jauss coloca, nessa direção, o público como co-produtor da obra de arte.

A forma como Thereza é colocada como narradora também é uma ferramenta que auxilia no processo de atualização, uma vez que o narrador alencariano é onisciente e Thereza desempenha o mesmo papel, descrevendo sentimentos e emoções dos demais personagens. Porém as expressões usadas por Thereza são contemporâneas, utilizadas como dispositivos de reconhecimento e aproximação com o espectador. José de Alencar escreve usando uma linguagem muito elaborada e com diversos conceitos que atualmente não são mais usados. Contudo para criar a conjunção com a obra, a narradora Thereza utiliza em diversos momentos termos escritos na obra de Alencar. Um exemplo dessa aproximação e atualização ocorre no momento em que a protagonista chama o ator Caco Klein de “canastra”. Desse modo, é possível inserir um conceito antigo em um discurso contemporâneo.

Interessante ressaltar a cena em que os três amigos, Marcos, Thereza e Letícia estão assistindo à novela e Thereza sai da sala para pegar algo para comer. Mas a personagem entra na cena da novela para explicar o romance de *Senhora*. Toda esta cena é passada como parte do imaginário de Thereza, que constrói o sentido da obra do ponto de vista da receptora. Porém, embora seja receptora da obra e mediadora entre a obra original e sua atualização, a narrativa utiliza a personagem como narradora. Trata-se de uma manobra que permite ao roteirista inserir o ponto de vista do leitor e ao mesmo tempo atualizar o texto literário. Tal como era feito no folhetim, Thereza insere o texto na vida cotidiana dos adolescentes. Tal inserção ocorre de maneira natural e frui como parte de sua leitura. Dessa forma, somente ela poderia ser a narradora onisciente, uma vez que é a partir do seu entendimento e leitura que as demais ações se desenvolvem.



Figura 74 - Thereza narradora. Cena da novela em que Thereza entra para explicar o romance.



Figura 75 - Debreagem. Outros personagens "entrando" na cena em seu imaginário.

Na narrativa audiovisual a *aisthesis* de Jauss, que diz respeito ao efeito da experiência estética provocada pela obra de arte que renova a percepção do mundo circundante, é demonstrada principalmente nos momentos em que Thereza faz conjunções entre as situações ocorridas na obra e as semelhantes em sua vida. Isso fica claro quando Thereza, ao se aprontar para o baile, constrói uma conjunção com o texto literário pensando a respeito dos valores do dote. A personagem imagina o quanto ela valeria se hoje as mulheres ainda tivessem que pagar o dote ao marido como Aurélia. Ela refaz a conjunção no baile imaginando o valor do dote de Dalila (personagem que faz a opositora de Thereza). Destaca-se que as imagens mostradas durante estas duas passagens manifestam, em uma análise no plano expressivo, as insatisfações vividas pelas mulheres desde a época de *Senhora*, as quais ainda precisam ser admiradas pela sociedade para ter seu “valor” aumentado.



Figura 76 - O dote atual. Thereza se arrumando para ir ao baile e imaginando o quanto valeria seu dote.



Figura 77- O dote atual 2. Thereza vendo sua rival Dalila e imaginando o quanto valeria seu dote.

Finalmente, a *katharsis*, cujo plano é aquele onde ocorre o processo de identificação e que leva o sujeito a experimentar e rever seus conceitos assumindo novas diretrizes sociais, demonstra o caráter ativo da recepção no momento em que Thereza entende as razões pelas quais a amiga Letícia aceitou diversas situações opostas à sua personalidade. No roteiro, como no livro, é no baile durante a valsa que tudo se explica e é transformado, sendo assim que a leitora Thereza entende finalmente o que Alencar quis dizer quando afirma que: “Aos volteios rápidos, a mulher sente nascer-lhe asas, e pensa que voa; rompe-se o casulo de seda, desfralda-se a borboleta” (ALENCAR, 1997, p. 185). Interessante ressaltar que a personagem faz a analogia entre o dote pago por Aurélia e o pago pela mãe de Letícia ao ator Caco Klein, trazendo para seu contexto a maneira como atualmente ainda vivenciamos situações por interesses. A TV utiliza em sua linguagem o narrador em *off* para dar voz às explicações de Thereza:

Não é por acaso que em *Senhora*, foi na valsa que eles perceberam que ainda se amavam. Tudo bem que o dote que a Dona Doca “tá” pagando para o Caco é de mil reais à hora, mas eu “to” feliz pela minha amiga” (Episódio cinco – frame: 20min 52seg).



Figura 78 - Thereza narradora e a *katharsis*. Thereza assistindo à amiga dançar a valsa e dizendo em *off* a reflexão referente à obra.

Dessa forma, se a experiência estética for baseada no prazer do contato com a obra, as três funções – *poíesis*, *aisthesis* e *katharsis* – estarão envolvidas no processo de comunicação entre o produtor e a recepção da obra, conforme a narrativa demonstra.

Destacando, porém, que além deste elemento construtor de sentido, a *katharsis* também ocorre na relação entre a série e o telespectador, pois neste momento Thereza orienta o telespectador, através da identificação com os elementos da narrativa, a rever seus conceitos, levando-os assim a uma experiência de *katharsis* justamente por ser o telespectador um leitor da obra atualizada. No momento em que Thereza realiza a reflexão entre a obra e sua vida social, ela vivencia o momento da *katharsis* juntamente com o telespectador que acompanha o desenvolvimento da narrativa através da experiência estética vivida por ela.

4.3 Estudo da materialidade do Episódio 9 - *Quadrilha*

4.3.1 Ficha técnica e artística

Tudo o que é sólido pode Derreter, episódio 6, *Quadrilha*, 2009. **Direção:** Rafael Gomes. **Produção:** Lorenzo Giunta, Rafael Gomes e Simoni de Mendonça para Iôô Filmes e Fundação Padre Anchieta - TV Cultura. **Transmissão:** TV Cultura. **Roteiro:** René Guerra.

Fotografia: André Sig. **Música:** Luiz Macedo, Thiago Chasseraux e Sergio Bartolo
Montagem: Cristian Chinen. **Duração:** 30 minutos. **Elenco:** Mayara Constantino; Victor Mendes; Wendy Bassi; Bryan Ruffo; Dália Kochen; Ana Andreatta; Marat Descartes; Luciano Chirolli; Kauê Telloti; Gilda Nomacce; Julio Machado; Eliana Bolanho; Kauê Telloli; Breno Raphael.

4.3.2 Sinopse

Thereza vai a uma viagem com a escola na qual se torna a destinatária de um bilhete anônimo, contendo um poema de Carlos Drummond de Andrade, que aguça tanto sua curiosidade quanto seu desejo romântico. Novos fatos inusitados se seguem e uma verdadeira ciranda de atrações e repulsas se desenvolve entre Thereza e seus colegas, na busca da protagonista pelo remetente desconhecido do poema. A busca de Thereza pelo remetente apaixonado encontra diversos obstáculos até finalmente encontrá-lo e resolver seu impasse amoroso com Felipe, culminando em outro poema de Drummond; “Thereza que amava João [...]”.

4.3.3. Descrição das imagens, decupagem e análise dos recursos expressivos.

O episódio inicia com Marcos, Thereza e Letícia conversando, enquanto aguardam a saída do ônibus para a excursão da escola. A câmera mantém o ângulo em plano médio e o áudio se mantém em um tom mais baixo em relação às conversas paralelas que ocorrem enquanto os amigos dialogam (1). Thereza chama Marcos para ir ao banheiro antes da saída do ônibus e em voz *off*, Thereza começa a narrar os acontecimentos daquele momento (2). A protagonista afirma que é seu aniversário, mas somente Marcos sabe e que ela não gostaria de ir à viagem, mas que seria um problema não participar, uma vez que o único assunto na escola seria a viagem. Enquanto Thereza narra em voz *off*, a câmera mostra os adolescentes conversando e hiperfoca em elementos que compõe a mensagem a respeito da viagem, como colchonetes e travesseiros (3 e 4). Para mostrar os assuntos da viagem, que são a preocupação de Thereza, a câmera mostra Dalila em plano médio informando as colegas que ela usaria maiô ao invés de biquíni e Felipe conversando com o amigo (5 e 6).



Figura 79- Episódio Quadrilha
Decupagem 1



Figura 80- Episódio Quadrilha
Decupagem 2



Figura 81- Episódio Quadrilha
Decupagem 3



Figura 82- Episódio Quadrilha
Decupagem 4



Figura 83- Episódio Quadrilha
Decupagem 5



Figura 84- Episódio Quadrilha
Decupagem 6

Marcos, do lado de fora do banheiro, conversa com Thereza a respeito do presente que ele quer dar a ela, mas esta sem dinheiro. A câmera mostra, através de um enquadramento em plano médio, Thereza lavando as mãos e Marcos atrás da parede (7). Eles saem do banheiro comentando a respeito da Dalila e do João Felipe voltarem a namorar durante a viagem. A câmera foca em Thereza e ela olha para João com uma expressão de tristeza (8). Com o foco, a câmera mostra o amigo dizendo a Thereza que ela deveria assumir que gosta dele (9). Em clima descontraído, Marcos e Thereza estão no ônibus da escola sentados no banco. Marcos dorme enquanto alguns alunos cantam e batem palmas, outros batem no teto do ônibus, o

restante conversa (10 e 11). A câmera mostra Dalila sentada ao lado do guia olhando-o de maneira sedutora (12).



Figura 85 - Episódio Quadrilha
Decupagem 7



Figura 86- Episódio Quadrilha
Decupagem 8



Figura 87- Episódio Quadrilha
Decupagem 9



Figura 88- Episódio Quadrilha
Decupagem 10



Figura 89- Episódio Quadrilha
Decupagem 11



Figura 90- Episódio Quadrilha
Decupagem 12

A câmera mostra em plano médio Thereza pegando um pacote de salgadinhos quando percebe um bilhete dobrado em folha de caderno entre suas coisas (13). A câmera foca no bilhete e em voz *off* Thereza lê o conteúdo do bilhete (14).

THEREZA

(*off*)

Gastei uma hora pensando um verso que a pena não quer escrever. No entanto ele está cá dentro inquieto, vivo. Ele está cá dentro e não quer sair. Mas a poesia deste

momento inunda minha vida inteira. (TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, Episódio 9, 00:03:27)



Figura 91- Episódio Quadrilha
decupagem 13



Figura 92- Episódio Quadrilha
decupagem 14

Mantendo o enquadramento no cenário do ônibus, em plano médio, a câmera mostra Thereza a cutucar Marcos que acorda, mas ainda de olhos fechados, encolhendo as pernas no banco como se abrisse passagem, diz para Thereza que ela pode descer, pois odeia parada (15). Ela insiste e Marcos acorda. Thereza entrega a folha a Marcos e ele, ainda sonolento, lê o bilhete com o som ao fundo do motor do ônibus (16). Thereza pergunta o que o amigo acha sobre o poema. Ele afirma que podia ter substituído a parte da “pena” por “caneta”. Marcos volta a dormir. Thereza o cutuca novamente e pergunta quem você acha que poderia ser o autor do bilhete. Marcos responde que deve ser alguém zoando (17). Com o foco no rosto de Thereza e depois mostrando ela olhando para trás do ônibus, e focando em alunos pintando o rosto de um menino que estava dormindo, ouve-se Thereza em *off* afirmar que naquela fase da vida a zoação é algo que não se pode descartar (18, 19, 20). Mas voltando para o plano médio em Thereza e Marcos, ela continua narrando que não acredita ser esse o caso (21).



Figura 93- Episódio Quadrilha
decupagem 15



Figura 94- Episódio Quadrilha
decupagem 16



Figura 95- Episódio Quadrilha
decupagem 17



Figura 96- Episódio Quadrilha
decupagem 18



Figura 97- Episódio Quadrilha
decupagem 19



Figura 98- Episódio Quadrilha
decupagem 20



Figura 99- Episódio Quadrilha
decupagem 21

Com *raccord* de mudança de cenário, é mostrada Thereza vestida com uma capa de detetive e uma lupa analisando fotos de vários amigos (22 e 23). Com a lupa nos olhos ela afirma, em voz *off*, que não será fácil e a câmera volta a mostrá-la no cenário do ônibus (24 e 25). O som da voz de Thereza imita a uma gravação, ou filme antigo.



Figura 100- Episódio Quadrilha
decupagem 22



Figura 101- Episódio Quadrilha
decupagem 23



Figura 102- Episódio Quadrilha
decupagem 24



Figura 103- Episódio Quadrilha
decupagem 25

Thereza está reflexiva. O ônibus faz uma curva e Marcos, dormindo, tomba em cima de Thereza que se irrita. Ela troca de posição, mas não adianta, então levanta e acomoda a cabeça de Marcos no outro extremo do banco, onde estava sentada, deitando-o. Vemos Thereza andar para trás do ônibus, em meio a cantoria dos colegas, procurando um lugar vazio para mudar de lugar. No banco de trás do seu, ela vê, abaixados, Letícia e Beto, beijando-se (26). Com *raccord* de mudança de cenário vemos Thereza na sala de investigação, com o som da cantoria dos colegas que estava no ônibus, riscando as fotos de Letícia e Beto, com um x (27 e 28). A câmera volta a mostrar Thereza andando no ônibus. Marcos acorda, percebe que Thereza está no corredor, em pé e conta a todos que é aniversário dela (29). Todos começam a cantar *Parabéns*. A câmera fecha em *close* em Thereza e mostra que ela ficou constrangida, mas bate palma junto com os alunos (30). Eles cantam *Com Quem Será*, mas no momento em que iriam dizer o par de Thereza acena é cortada com *raccord* de mudança de cenário.



Figura 104 - Episódio Quadrilha
decupagem 26



Figura 105- Episódio Quadrilha
decupagem 27



Figura 106- Episódio Quadrilha
decupagem 28



Figura 107- Episódio Quadrilha
decupagem 29



Figura 108- Episódio Quadrilha
decupagem 30

Na colônia de férias, com a câmera alta, é mostrado os alunos em torno do guia, que começa a divulgar os nomes dos integrantes de cada quarto (31). A câmera mostra os alunos se dirigindo para os chalés, enquanto Thereza explica em voz *off* que “os monitores acham o máximo colocar a gente pra trabalhar em equipe. No fundo ninguém tava nem aí. Todo mundo queria logo piscina, festa junina pronta e Platoon. Eram as melhores chances do ano pra você ficar com quem queria” (32). Igor olha para Thereza, sorri e lhe deseja parabéns (33). Thereza afirma em voz *off* “Putz. Foi o Igor? Nunca nem troquei duas palavras direito”(TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, Episódio 5, 00:06:45).



Figura 109 - Episódio Quadrilha
decupagem 31



Figura 110 - Episódio Quadrilha
decupagem 32



Figura 111 - Episódio Quadrilha
decupagem 33

Em *raccord* de mudança de cenário, a câmera mostra Thereza e através da profundidade de campo é mostrado Dalila atrás dela conversando com as outras meninas sobre virgindade (34). Em voz *off* Thereza explica: “Quem vê pensa. Tenho certeza que a Dalila é virgem e fica dando uma de quem já transou com meio mundo. Quer convencer a outra de transar com o Beto, só pra ter o que fofocar depois” (35). Thereza sai do quarto, mas continua explicando em voz *off*, “mas até que eu concordava com essa ideia modernista da Dalila. Moderna, quer dizer. Transar não devia mesmo ser nada demais”, enquanto Thereza explicava a câmera começa a mostrar a copa de uma árvore florida (35). Em seguida mostra Thereza deitada na grama ao lado de Marcos (36 e 37). Thereza pergunta se Marcos é virgem. A câmera fecha o foco em *close* em Marcos que reponde ainda ser virgem, mas que já havia chegado bem perto. Com o jogo de contracampo, a câmera mostra Thereza perguntando o que seria perto. Marcos responde que já havia feito sexo oral (38 e 39). Marcos pergunta a razão de Thereza querer saber e ela firma justamente o que Dalila estava dizendo no chalé sobre não precisar aguardar a pessoa certa. Ele diz que uma hora rola e Thereza diz não estar com pressa. Ele deita e posiciona o rosto de Thereza, ainda sentada, alinhado em frente ao seu. Eles continuam conversando um em cima do outro, em posições contrárias, mas agora vemo-los de perfil (40). Thereza tira a poesia do bolso e entrega para Marcos. Ele lê. Thereza abaixa-se e dá um beijo em Marcos, eles arrumam os corpos de maneira que, enquanto se beijam Thereza explica em *off*, “Não adianta fingir que não. Essas coisas acontecem. Nem que nunca tenham passado pela sua cabeça” (TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, Episódio 9, 00:09:35) Com o mesmo enquadramento, Marcos ri e diz que Thereza é louca, eles riem e Thereza diz que sabe que ele não é a fim dela e ela também não é a fim dele. Em *raccord* de mudança de cenário na sala de investigações, Thereza faz um X na foto de Marcos, enquanto Thereza afirma não ser a fim de Marcos (41 e 42).



Figura 112- Episódio Quadrilha
decupagem 34



Figura 113- Episódio Quadrilha
decupagem 35



Figura 114- Episódio Quadrilha
decupagem 36



Figura 115- Episódio Quadrilha
decupagem 37



Figura 116- Episódio Quadrilha
decupagem 38



Figura 117- Episódio Quadrilha
decupagem 39



Figura 118- Episódio Quadrilha
decupagem 40



Figura 119- Episódio Quadrilha
decupagem 41



Figura 120- Episódio Quadrilha
decupagem 42

Com *raccord* de mudança de cenário, Thereza e Marcos vão para um campo. A câmera mostra em plano médio, imagens dos alunos arrumando bandeirolas e brincadeiras que dão ideia da festa junina sendo preparada. Há uma música de festa junina tocando ao fundo (43 e 44). Dalila arruma uma barraca e sai dançando dizendo que ela está vendendo barraca do beijo. Igor pergunta: quanto é? Ela responde que para ele é cem reais, ela cutuca o guia e diz que para ele é de graça (45, 46 e 47). Igor vai até Thereza e um grupo dizendo que ele está vendendo correio elegante. Em *raccord* de mudança de cenário, é mostrado Thereza na sala de investigações, onde faz uma anotação na foto de Igor (48 e 49) Marcos aparece na sala e pergunta o que ela está anotando (50). Thereza explica que há uma relação entre o fato de Igor estar vendendo correio elegante e seu bilhete, Marcos afirma que tal informação “não procede”, Thereza insiste e é interrompida por um objeto caindo deixando-a assustada. Tal barulho conduz o *raccord* para a volta na realidade onde Thereza está.



Figura 121- Episódio Quadrilha
decupagem 43



Figura 122- Episódio Quadrilha
decupagem 44



Figura 123- Episódio Quadrilha
decupagem 45



Figura 124- Episódio Quadrilha
decupagem 46



Figura 125- Episódio Quadrilha
decupagem 47



Figura 126- Episódio Quadrilha
decupagem 48



Figura 127- Episódio Quadrilha
decupagem 49



Figura 128- Episódio Quadrilha
decupagem 50

Em plano fechado é mostrado o rosto de Thereza, que em voz *off* pede que Igor olhe para ela mais uma vez para ter a certeza de que é ele o autor do bilhete. Também em plano fechado é mostrado Igor dentro da piscina brincando despreocupadamente (51 e 52). Sua atenção é desviada pelo movimento da maçaneta da porta do vestiário da frente, ao se abrir. Uma música de plano de fundo começa a tocar e é visto Dalila vir caminhando de chapéu e maio com os óculos escuros entre os dentes fazendo charme (53 e 54). Em voz *off* Thereza diz que ficará fácil descobrir o autor do bilhete, uma vez que somente ele não olharia para Dalila. A cabeça de cada um dos meninos vai virando para trás compassadamente uma a uma em direção a garota, como numa coreografia de nado sincronizado (54 e 55). Thereza diz em *off*, “Alô! Sobrou alguém?” (56). Thereza parece dar-se por vencida (57). Inesperadamente alguém que não havíamos visto ali até então, sai da água, é João Felipe (58). Thereza sobe em cima de Marcos, eles começam a brincar na água (59). Na sala de análises Thereza faz menção de pegar a foto de João Felipe (60). Também na sala de investigações, ao som de uma música misteriosa, Marcos questiona se valeria a pena considera-lo. Thereza se irrita e acaba confessando que está a fim de João Felipe. Thereza com a lupa nos olhos questiona Marcos sobre seu conhecimento a respeito do poema de Drummond (61). Marcos responde ironicamente dizendo que ele era seu avô. E diz ser da mesma cidade do autor, Itabira (62). Então Thereza pergunta: o que Drummond era? Marcos responde que ele era Modernista, da segunda geração. Thereza diz que queria saber se ele era Itabirense. Eles discutem sobre este questionamento (63) e a câmera volta a mostrar a brincadeira deles na piscina (64). João Felipe tenta perguntar algo para Thereza, mas eles são derrubados na água. Em seguida o guia pede para que eles saiam da piscina e ela não consegue falar com ele (65 e 66).



Figura 129- Episódio Quadrilha
decupagem 51



Figura 130- Episódio Quadrilha
decupagem 52



Figura 131 - Episódio Quadrilha
decupagem 53



Figura 132- Episódio Quadrilha
decupagem 54



Figura 133- Episódio Quadrilha
decupagem 55



Figura 134- Episódio Quadrilha
decupagem 56



Figura 135- Episódio Quadrilha
decupagem 57



Figura 136- Episódio Quadrilha
decupagem 58



Figura 137- Episódio Quadrilha
decupagem 59



Figura 138- Episódio Quadrilha
decupagem 60



Figura 139- Episódio Quadrilha
decupagem 61



Figura 140- Episódio Quadrilha
decupagem 62



Figura 141- Episódio Quadrilha
decupagem 63



Figura 142- Episódio Quadrilha
decupagem 64



Figura 143- Episódio Quadrilha
decupagem 65



Figura 144- Episódio Quadrilha
decupagem 66

Com *raccord* de mudança de cenário, a câmera mostra em *travelling* os alunos dançando e cantando gritos de guerra e ao fundo uma música de guerra (67). Em plano fechado é visto eles pintarem o rosto como índios e em *travelling* a câmera mostra a divisão de dois grupos (68, 69). Em *off*, Thereza começa a explicar a brincadeira Platoon, enquanto a câmera mostra os alunos se escondendo (70). Em plano médio é visto Thereza se esconder. O plano se fecha no rosto dela (71) e uma voz misteriosa começa a declamar uma poesia:

Acaso ignoras
que te amo tanto,
todas as horas,
já nem sei quanto?

Visto que em suma
é todo teu,
de mais nenhuma
o peito meu?

Anjo sem fé
nas minhas juras
porque é que é
que me angusturas?

Minh'alma chora
frio e trístico
não te comove
este versinho? (TUDO O QUE É SÓLIDO PODE
DERRETER, Episódio 9, 00:15:13)



Figura 145- Episódio Quadrilha
decupagem 67



Figura 146- Episódio Quadrilha
decupagem 68



Figura 147- Episódio Quadrilha
decupagem 69



Figura 148- Episódio Quadrilha
decupagem 70

Thereza aponta a lanterna, mas não sabe para onde, pois não identifica de onde sai a voz. Thereza sai correndo, assustada. Corre entre as árvores, até que João Felipe a pega pelo braço (71 e 72). João Felipe diz para ela ficar próximo a ele e que iriam juntos para território da outra equipe. A câmera fecha o enquadramento em plano médio e mostra Thereza perguntando à João o que ele havia perguntado na piscina. João Felipe responde que ele havia perguntado se tinha sido Thereza que havia deixado o bilhete nas coisas dele. (73 e 74). Thereza responde que não. Uma luz ilumina os dois e Dalila os surpreende (75). A câmera fecha em *close* no rosto de Dalila que afirma não estar pretendendo os dois, mas somente Thereza. Os três discutem. Surge o guia, questionando sobre o que o “trio” estava fazendo. João e Thereza respondem juntos que não se tratava de um trio (76). Thereza se irrita e vai para a prisão da brincadeira. João Felipe sai irritado para um lado e Dalila para outro (77). Thereza encontra Marcos na prisão, contudo a brincadeira acaba rápido e eles saem rapidamente (78).

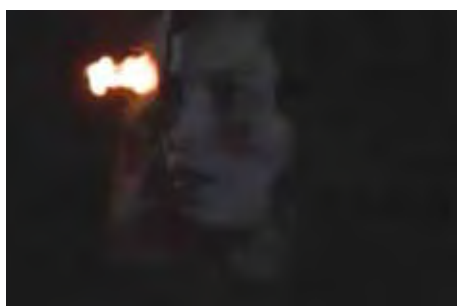


Figura 149- Episódio Quadrilha
decupagem 71



Figura 150- Episódio Quadrilha
decupagem 72

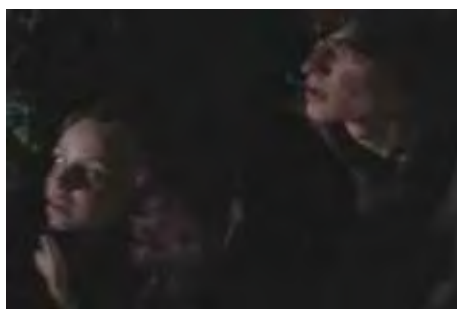


Figura 151- Episódio Quadrilha
decupagem 73

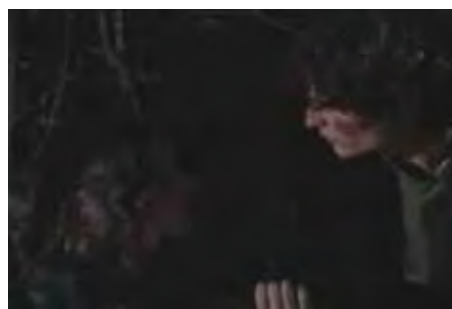


Figura 152- Episódio Quadrilha
decupagem 74



Figura 153- Episódio Quadrilha
decupagem 75



Figura 154- Episódio Quadrilha
decupagem 76

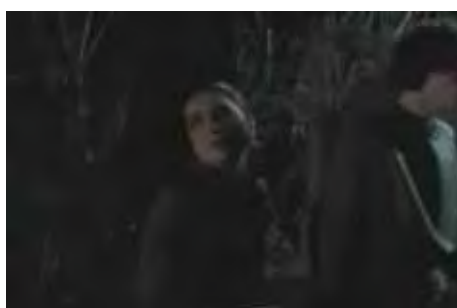


Figura 155- Episódio Quadrilha
decupagem 77



Figura 156- Episódio Quadrilha
decupagem 78

Com *raccord* de mudança de cenário, a câmera mostra em plano fechado Thereza deitada em sua cama (79). O plano se abre e é visto Thereza se revirar até levantar. Ela surge na sala de investigações de pijama. Ela entra e diz que não tem nenhum dado novo e sai (80). Em plano médio, seu tio Augusto aparece e afirma que assim ela não conseguiria nada e que o amor não se descobre sozinha, que era necessário coragem (81). Ela volta e diz que não quer amar ninguém. Ele pega a foto de João Felipe e diz que amor não se escolhe. Ela discute com o tio e sai (82). Thereza aparece em plano aberto em meio a um pátio, a câmera acompanha em *travelling* sua passagem até a porta de um chalé. A câmera se posiciona atrás de Thereza, que abre a porta e chama João que está dormindo (83). Ele acorda e enquanto ela aguarda ele colocar uma blusa, ouve a voz declamando versos novamente. A câmera se aproxima do rosto de Thereza e acompanha seu movimento até uma parede atrás do chalé. Posicionada atrás da

cabeça de Thereza a câmera mostra Marcos no mesmo momento em que Thereza o chama assustada (84,85). Com o movimento de campo/contracampo, a câmera mostra em plano fechado indignada por ser Marcos (86). João Felipe sai do quarto e Thereza pede para que Marcos apareça. Os dois aguardam uma explicação de Marcos que se esquivava dizendo ser tarde e volta para o dormitório. Thereza e João Felipe fazem o mesmo resmungando de indignação com Marcos.



Figura 157 - Episódio Quadrilha
decupagem 79



Figura 158 - Episódio Quadrilha
decupagem 80



Figura 159 - Episódio Quadrilha
decupagem 81



Figura 160 - Episódio Quadrilha
decupagem 82



Figura 161- Episódio Quadrilha
decupagem 83



Figura 162 - Episódio Quadrilha
decupagem 84

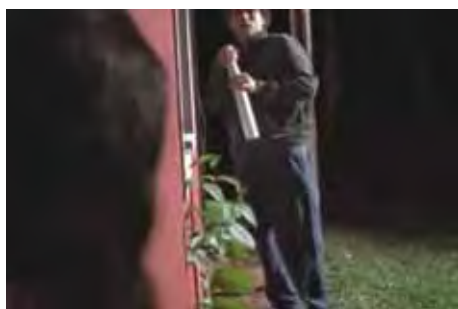


Figura 163 - Episódio Quadrilha
decupagem 85



Figura 164 - Episódio Quadrilha
decupagem 86

A turma de Thereza está enfim no arraial da colônia de férias. A câmera mostra alguns alunos comendo e bebendo na festa, todos estão vestidos a rigor e a música é de quadrilha. Em plano médio é visto Igor entregar um correio elegante para João Felipe (87). O correio elegante é de Marcos. Igor vai e entrega um correio elegante para Thereza, que também é de Marcos (88). Thereza e João Felipe se encontram no caminho e eles descobrem que ambos estão indo encontrar o Marcos (89). Eles deduzem que provavelmente Marcos quer explicar o corrido na noite anterior e vão juntos para o encontro. Em plano aberto é visto Thereza e João Felipe andarem até o local do encontro (90). A câmera se aproxima em plano fechado dos dois, enquanto Thereza reclama de frio e João a abraça (91). João olha para a árvore a sua frente e vê um presente (92). Ele pega e vê um bilhete endereçado à Thereza (93). Thereza abre (94) e lê em *off*:

Theresa, o Drummond escrevia sobre amor, mas também sobre amizade. Esse é o meu presente inesquecível pra você. E só pra não deixar sem um último poema, aqui vai o começo de Quadrilha: “João amava Teresa”. Feliz aniversário (TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, Episódio 9, 00:22:27)

Ao terminar de ler o bilhete, Thereza olha para João e antes que ele diga alguma coisa ela o beija. Ao fundo inicia-se uma música romântica e a câmera fecha em hiperfoco no beijo e nas mãos dos personagens (95, 96 e 97). O episódio é encerrado com o nome da obra (98).



Figura 165 - Episódio Quadrilha
decupagem 87



Figura 166- Episódio Quadrilha
decupagem 88



Figura 167- Episódio Quadrilha
decupagem 89



Figura 168- Episódio Quadrilha
decupagem 90



Figura 169- Episódio Quadrilha
decupagem 91



Figura 170- Episódio Quadrilha
decupagem 92



Figura 171- Episódio Quadrilha
decupagem 93



Figura 172- Episódio Quadrilha
decupagem 94



Figura 173- Episódio Quadrilha
decupagem 95



Figura 174- Episódio Quadrilha
decupagem 96



Figura 175- Episódio Quadrilha
decupagem 97



Figura 176- Episódio Quadrilha
decupagem 98

4.3.4. Interpretação e análise

Não há na história da narrativa televisiva brasileira uma adaptação dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. Menções e declamações são mais comuns, contudo, a elaboração de uma história em torno de poemas do autor foi encontrada apenas para o cinema. Em 1965 foi elaborado o filme *O Padre e a Moça*, que teve o roteiro inspirado no poema homônimo de Drummond. *O Vestido*, filme lançado em 2001, foi baseado no poema *O Caso do Vestido* e seu diretor, Paulo Thiago, mais tarde em 2002, lançou o documentário a respeito da vida de Carlos Drummond de Andrade, contudo, também se trata de uma narrativa que baseou-se no poema do autor. A última obra audiovisual pautada na obra do autor foi o filme *O Gerente*, baseado no conto homônimo de Drummond. Porém, para a televisão não foram encontradas narrativas que tiveram, declaradamente, as obras do autor como embasamento.

Interessante destacar que, a construção da narrativa desse episódio, foi feita acumulando três poemas, e nessa união, o ritmo direcionou a trama. Assim, a problemática central da narrativa foi o obstáculo, ora encontrado pela protagonista em descobrir o autor do bilhete, ora encontrado pelos outros personagens envolvidos em suas buscas pessoais. Esse ritmo obedeceu ao ritmo dos próprios poemas, transpondo assim sua linguagem ao audiovisual.

Assim, nesse episódio é feita uma releitura da obra através de uma atualização da principal problemática apresentada por Drummond, o obstáculo. O primeiro poema utilizado intitulado *Poesia*, traz o problema do poema que não quer sair, a dificuldade do poeta em exteriorizar a poesia. No segundo, *Lira Romântiquinha*, a dificuldade é em acabar com o bloqueio do ser amado em relação ao poeta e comovê-la através do poema. E finalmente em *Quadrilha*, o obstáculo é o desencanto e o desencontro entre os personagens.

Considerando que a transposição de um meio ao outro já caracteriza a linguagem a ser usada e atualizada, o objetivo, como na primeira análise, é de verificar como é feita a interpretação sociocultural resultante da linguagem expressiva da obra.

4.3.4.1 *Quadrilha* de Drummond

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.

João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história. (DRUMMOND, *Alguma poesia*).

O poema *Quadrilha* faz parte da obra intitulada *Alguma Poesia* que é, por excelência, um livro modernista e apresenta 49 poesias, reunindo produções de Carlos Drummond de Andrade de 1925 a 1930. *Alguma Poesia* é uma obra escrita sob o ímpeto da modernidade de 1922, pratica o poema-piada, utiliza os coloquialismos apregoados pela estética, cultiva a poesia do cotidiano, repudiando as tendências que dominaram a poesia até então.

Em *Alguma Poesia* Drummond segue uma linha temática que permanecerá durante sua trajetória poética, que, grosso modo, pode ser identificada como o próprio autor sugere nas temáticas; O indivíduo – “um eu todo retorcido”, A família – “a família que me dei”, O conhecimento amoroso – “amar-amaro”, “Paisagem e viagens” e “O social e a evolução dos tempos”. *Quadrilha* se enquadra em “O conhecimento amoroso – amar-amargo e trata do tema amor de maneira satírica e idealista.

O poema é um epigrama, ou seja, uma composição breve e satírica. O registro linguístico é coloquial, aproximando-se da narração e possui uma elasticidade no ritmo, por ser determinado pela musicalidade, que embala a situação de cada personagem, cujo ritmo dos versos é um retrato cômico dos desencontros amorosos em que a dança, isto é, a *Quadrilha*, é a mais célebre representação da condição trágica da carência, da desilusão do amor.

Quadrilha possui uma única estrofe e é uma radiografia da hipocrisia, acompanhado de um tom humorístico. No texto aparecem três pares hipoteticamente vinculados entre si e devido à negação de um dos casais, quebra-se a sequência de personagens envolvidos na trama. O único par verdadeiro é Lili e J. Pinto Fernandez.

Além disso, o verbo *amava* é recorrente e é motor de ação para todos os personagens. O verbo cria assim uma velocidade na recitação, reforçada ainda pela ausência de vírgulas. A natureza do pensamento poético abre portas à formulação de sentidos variados, dado às palavras e à sintaxe. A partir dessa permissividade na sintaxe, é possível fazer outras leituras da funcionalidade sintática das orações dos três primeiros versos. Contudo, este trabalho não objetiva entrar por estes múltiplos caminhos, mas há possibilidade de fazê-lo em uma abordagem mais aprofundada e extensa desta análise.

Além de ser rico em significados, o poema é representado pela repetição de palavras, no caso, nomes, facilitando a identificação dos personagens, pois os nomes aparecem numa

certa ordem e essa ordem é repetida. Dessa forma, podemos entender ou investigar, o que aconteceu com todos os integrantes do poema.

Podemos dizer que Lili é o ponto de convergência dos elementos expressivos do texto. Ela, ao mesmo tempo em que está presa a sequência dos amantes, é a única que não amava ninguém, pois não fica claro no poema se J. Pinto Fernandez a amava e vice versa. Então, Lili funciona como um canal, um instrumento do qual o poeta se vale para deixar vazar o sentido geral do poema. Desse modo, o poema nos revela gestos poéticos de desencontro, de desafeto, solidão, de não troca, de impossibilidade amorosa, de desvinculação afetiva, em contraposição ao significado de quadrilha que, está ligado à ideia de encontro, festa, união e troca.

Neste ponto, é importante destacar que quadrilha é dança de pares que são trocados por vezes. É baseada na contradança onde os pares se defrontam e executam movimentos contrários, estando enfileirados em oposição um ao outro. O poeta cria, no poema, movimentos contrários, forças contraditórias através de processos construtivos textuais coerentes com esses planos antagônicos. Na construção humorística da obra, a troca de pares e desencontros amorosos desencadeados entre os personagens vai sendo apresentada em duplas ao leitor, como é característica das quadrilhas, onde os pares se situam frente a frente.

Outra questão interessante no poema é a questão das dificuldades encontradas para manter os pares formados. Os encontros e desencontros marcam esses obstáculos como o eixo principal do poema, uma vez que se os desencontros não existissem, não haveria continuidade do poema desde seu início. Drummond marca esta dificuldade pela conjunção “que”, permitindo que o leitor faça a investigação para verificar se os casais ficarão juntos ou não, ou quem ficará com quem ao final do texto.

A não conexão estabelecida entre os personagens é bem visível e observável no jogo de sentido e na sensação que a melodia traz, ou seja, no sentido de embalar os amantes para algum lugar, mas que ao final ninguém consegue encontrar a pessoa amada, contrapondo o real sentido da quadrilha, que estabelece um sentido de encontros, de alegria, de festa.

Poesia, o primeiro poema encontrado na composição do episódio analisado, também se encontra em *Alguma poesia*, contudo, enquadra-se no tema “O indivíduo- um eu todo retorcido”, onde o autor discorre com ironia e humor sobre a percepção em relação das coisas que o rodeiam. Metalinguístico, o poema é edificado sobre a dificuldade, senão sobre a impossibilidade do poema. Nele, o eu lírico depõe sobre a dificuldade de dar corpo à poesia.

Organizado em uma só estrofe de oito versos, é possível verificar no primeiro dístico, o eu lírico, que se confunde com o poeta, declarando ter passado uma hora “pensando um verso” que não se materializa. No entanto, tal “verso”, afirmam o próximo dístico, está dentro

do poeta, “inquieto, vivo”. Os demais versos são enfáticos, colaboram para o ritmo do poema enquanto repetição de uma ideia renitente: o verso “não quer sair”. Apenas os últimos dísticos aportam uma informação nova ao discurso. Tal informação é a de que a poesia é capaz de inundar a vida inteira do poeta. Trata-se da afirmação da poesia enquanto um estado de espírito. No entanto, tudo se dá por um poema, que diz, através da aproximação, que o outro poema de que o poeta fala, o que não quis, ou não pôde dizer-se. Nesse poema a dificuldade é a externalização de algo que teima em não sair.

O poema *Lira Romantiquinha* também faz parte da obra drummondiana *Alguma Poesia*, e também se inclui na seção “O conhecimento amoroso- amar-amaro”. Como os demais poemas utilizados na composição do episódio, obviamente mantendo sua individualidade, propõe uma dificuldade, marcada pela não correspondência do amor.

4.3.4.2 A atualização da obra: *Quadrilha*, dançando com Drummond.

Ao utilizar o poema como base de uma narrativa, os diretores e roteiristas recortaram a principal problemática dos poemas para conseguir transformá-los em uma história e não apenas ilustrar, rebuscar ou complementar a narrativa. Para tanto, *Quadrilha* foi usado como eixo narrativo, trazendo os personagens com seus encontros e desencontros e os demais poemas utilizados são a continuidade rítmica que conduz a obra drummondiana. Os três poemas que aparecem no episódio trazem o mesmo problema, o obstáculo. Em cada um há uma forma de obstáculo a ser enfrentado e esse foi o principal eixo da narrativa em *Tudo o que é sólido pode Derreter*. Nesse episódio Thereza enfrenta a dificuldade de aceitar o amor, de encontrá-lo e de, enfim, enfrentá-lo. Marcos enfrenta a dificuldade de conseguir encontrar um presente adequado à amiga, uma vez que ele deseja que o presente seja muito especial, ele não consegue exteriorizar a vontade e carinho que quer que o presente possua. É através desse viés que a obra drummondiana será adaptada e atualizada.

Thereza é a personagem que desempenha as ações através das quais a narrativa se desenvolve, ou seja, é a Lili de *Quadrilha*. Lili é o ponto de convergência dos demais elementos do poema, é ela que encerra o problema dos desencontros e finalmente se casa. Semelhante a Lili, Thereza é o final da trama do episódio e será a única a “ficar” com alguém no final.

Thereza também é a leitora que investiga o poema. Ao desconfiar que possui um admirador secreto parte em um processo de investigação para descobri-lo. Tal como no poema *Quadrilha*, há um processo investigativo para descobrir quem ficará com quem no final. Para demonstrar esse processo de leitura, que segundo Jauss trata-se da *aesthesis*, a minissérie mostra Thereza em uma sala de investigações, aonde vai eliminando os possíveis suspeitos. Contudo, Thereza desempenha neste episódio somente o papel de leitora, pois ela não conhece a obra utilizada como nos demais episódios. Ela fará parte da narrativa totalmente inserida como personagem-leitora. Quem fará o papel de narrador, será Marcos.

Marcos desenvolve o papel do próprio poeta. É ele quem está incomodado com uma situação e não consegue resolvê-la. Como Drummond, Marcos não consegue exteriorizar um sentimento. Quando no início do episódio é mostrado o incômodo de Marcos de não ter encontrado um presente “bacana” para a amiga é traçado um paralelo com o poema *Poesia*, no qual há um poema a ser confeccionado e que “teima” em não sair. Da mesma forma, Marcos sabe o que deseja a Thereza, mas não sabe como demonstrar ou entregar. É Marcos também quem conduz a trama, tece o episódio, escolhendo os poemas e direcionando Thereza ao ser amado. Ao mostrar Marcos na sala de investigação fica claro que ele sabe quem é o admirador e quer ajudar Thereza não somente a encontrá-lo, mas como também a aceitar o amor, mostra-se que ele sabe dos sentimentos de Thereza. Outro momento que fica claro o papel de Marcos são nas declamações. Ele é a voz misteriosa que declama os poemas em diversos momentos da narrativa. Ao final, em voz *off*, ele declama *Quadrilha*, explicando que João amava Thereza.



Figura 177 – Marcos como poeta.



Figura 178 – Marcos declamando *Quadrilha*

Quadrilha se desenvolve sobre os encontros e desencontros de três casais, João e Thereza, Raimundo e Maria e Joaquim e Lili. Para compreender melhor a maneira como o episódio adaptou a problemática dos desencontros destes pares foi elaborado o gráfico abaixo, demonstrando as relações entre os personagens do poema e os personagens da narrativa audiovisual. Nele fica claro que, como no poema, foram mostrados três possíveis casais, porém, não há a mesma conectividade do poema. Mesmo não havendo os conectivos, é percebido que no final nenhum deles fica junto. O único par formado por Letícia e Beto é desfeito na festa junina, durante a música quadrilha que toca ao fundo. O último par a se formar é Thereza e João, porém no poema Drummond começa por “João que amava Thereza” e no episódio é Thereza quem ama João.

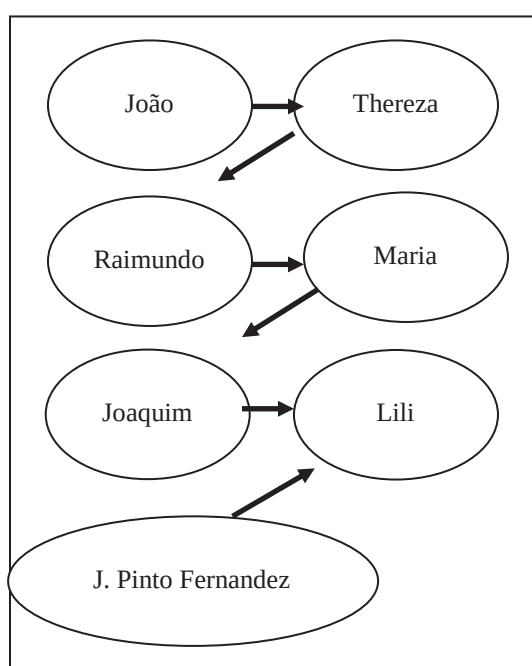


Gráfico 2 – Personagens do poema *Quadrilha*

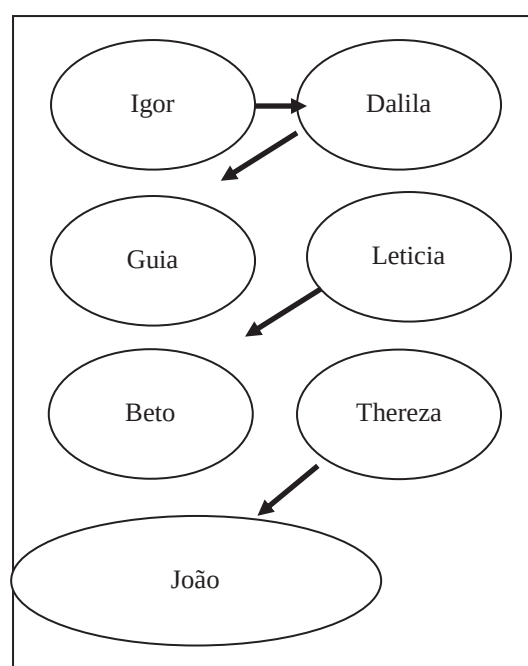


Gráfico 3- Personagens do episódio 9 *Quadrilha*

Mesmo sabendo que Dalila era namorada de João e que ambos se gostavam, não é estabelecido no episódio algum sentimento entre eles. A possibilidade do admirador secreto ser João ocorre para Thereza sob uma certa insegurança, já devido ao sentimento que nutre por ele, mas não admite. Tal sentimento de Thereza é sabido por Marcos, que insiste em fazer Thereza demonstrá-lo, mas sabendo da timidez e teimosia da amiga, faz todo esse cenário para que ela finalmente “fique” com João.

No poema *Lira Romantiquinha* percebe-se que a angústia apontada pelo poeta sobre o ser amado ser o “anjo sem fé” das juras de amor que tanto o deixam angustiado é justamente o Thereza sente em relação a João, uma vez que não se declara a ele.

As atualizações ocorrem de diversas formas. No poema drummondiano o verbo amar é que conduz o problema dos desencontros, enquanto na minissérie o verbo é o ficar, que para os adolescente é a ação de não somente conhecer o parceiro, mas também de já manter relações de afeto. No atual contexto e para este público, faz muito mais sentido o verbo ficar do que o amar e neste ponto a minissérie faz o processo de atualização.

Ao mostrar o poema *Poesia*, a minissérie demonstra o caráter histórico da obra ao mostrar Marcos sugerindo a Thereza que substitua a palavra “pena” por caneta. Contudo, por estar sendo usado naquela situação, em um outro contexto é evidenciado o valor histórico que Jauss evidencia.

Nesse episódio, como é Marcos quem conduz a narração, é percebido que a direção do episódio é feita através das leituras que Thereza faz dos poemas e as inquietações que tais leituras trazem. Deste modo, o sentido de é construído durante todo o episódio, mas somente Marcos a conhece, uma vez que é ele quem conhece o poeta e escolherá os poemas a serem usados.

No momento em que Marcos escolhe os poemas e os declama é percebido a *poíesis*, pois ao se apropriar dos poemas e trazê-los para si, Marcos se coloca como co-autor. É Marcos também o detentor do conhecimento sobre Carlos Drummond de Andrade, ele explica sua origem e sua história. Na narrativa audiovisual, a *aisthesis* de Jauss, que diz respeito ao efeito da experiência estética provocada pela obra de arte, é demonstrada principalmente nos momentos em que Marcos e faz conjunções entre as situações ocorridas nos poemas e as semelhantes na vida de Thereza.

Porém, quando os diretores colocam Thereza como investigadora, eles também demonstram tal experiência estética, uma vez que após a leitura e interpretação da obra drummondiana é captado tal percepção em relação à obra. Deste modo, é possível estabelecer a ponte entre os apontamentos de Barbero e Jauss, sobre as quais é demonstrada a preocupação em atualizar a obra para que ela seja mantida nos demais contextos para outros públicos. Assim, mais uma vez fica claro que a TV é leitora das obras e é responsável por sua atualização, porém na minissérie é visto que é possível trazer o ato da leitura e seu processo de atualização para a própria narrativa.

4.4 Estudos da materialidade do Episódio 10: *Uma Aprendizagem ou o livro dos Prazeres*

4.4.1 Ficha Técnica e artística

Tudo o que é sólido pode Derreter, episódio 10, “*Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*”, 2009. **Direção:** Rafael Gomes. **Produção:** Lorenzo Giunta, Rafael Gomes e Simoni de Mendonça para Iôô Filmes e Fundação Padre Anchieta - TV Cultura. **Transmissão:** TV Cultura. **Roteiro:** Mariana Bastos. **Fotografia:** André Sig. **Música:** Luiz Macedo, Thiago Chasseraux e Sergio Bartolo **Montagem:** Cristian Chinen. **Duração:** 30 minutos. **Elenco:** Mayara Constantino; Victor Mendes; Wendy Bassi; Bryan Ruffo; Dália Kochen; Ana Andreatta; Marat Descartes; Luciano Chirolli; Kauê Telloti; Gilda Nomacce; Julio Machado; Eliana Bolanho; Kauê Telloli; Breno Raphael.

4.4.2 Sinopse.

Thereza está com vergonha de encontrar João Felipe após eles terem se beijado. Confusa a respeito dos próprios sentimentos resolve faltar à aula e evitar o encontro. Sua mãe, sem saber o real motivo da falta da filha à escola, permite que ela fique em casa, mas pede que ela arrume o quarto que está muito desorganizado. Perdida e buscando explicações, Thereza assiste a um vídeo com gravações de sua infância, porém em meios às gravações encontra parte de uma entrevista de Clarice Lispector. Motivada pela entrevista, ela compra um livro de Clarice e literalmente entra na história buscando identificações com a personagem e respostas para seus conflitos para enfim decidir se deve ou não encontrar João Felipe novamente.

4.4.3. Descrição das imagens, decupagem e análise dos recursos expressivos.

Thereza está dormindo sonhando com o beijo que deu em João Felipe na viagem que fizeram com a turma da escola, tal cena é mostrada em plano aberto mostrando a cama onde Thereza dorme e utilizando um recurso gráfico a imagem mostra o sonho de Thereza sob sua cabeça em forma de “nuvem” (1). O plano se fecha em Thereza mostrando a personagem acordando após o toque do despertador (2). Em plano fechado, mostrando a imagem de Thereza através do espelho é demonstrado a personagem escovando os dentes e em voz *off* dizendo “vou, não vou”. Para demonstrar a dúvida constante, que é o grande tema do episódio, essa cena é elaborada em 13 segundos, onde o único som é a voz em *off* da personagem questionando se vai ou não vai até que decide por não ir (3). Thereza volta para a cama e em plano médio mostra-se novamente a cama da personagem afirmando em voz *off* a obviedade de que não iria (4). A câmera mostra em plano médio a mãe de Thereza com a porta entreaberta questionando se a filha não iria à escola. Thereza informa que não vai à aula por ser um dia que não perderia matéria, a mãe mantendo-se do lado de fora do quarto, demonstrando respeito, concorda, porém pede para que a menina arrume o quarto (5). Mantendo o plano médio na cama de Thereza, mostra-se a personagem apagando o abajur e voltando dormir. Com um efeito gráfico é colocado sobre a cabeça de Thereza uma nuvem mostrando ela e João Felipe, contudo o rosto de Thereza está embaçado. A imagem mostra a cena como se fosse uma projeção, para tanto é utilizado um efeito sonoro que imita o barulho de ligar um aparelho multimídia, como se as imagens estivessem sendo realmente projetadas. Em voz *off* Thereza narra o real motivo de não ter ido à aula; a vergonha de ver João Felipe após ter “ficado” com ele (6).



Figura 179- Episódio ALP , decoupágé 1

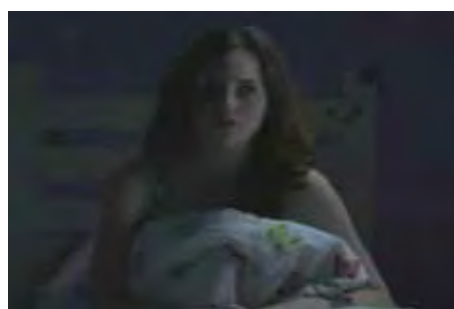


Figura 180- Episódio ALP , decoupágé 2



Figura 181- Episódio ALP, decupagem 3



Figura 182- Episódio ALP, decupagem 4



Figura 183- Episódio ALP , *decoupágé 5*



Figura 184- Episódio ALP , *decoupágé 6*

Utilizando o *raccord* de sobreimpressão a câmera mostra através do ângulo superior, em plano aberto, Thereza sentada na cama observando a bagunça de seu quarto (7). Inicia-se a trilha sonora com uma música com batidas repetidas que aumentam conforme a personagem caminha pelo quarto e inicia a arrumação. Alternado em plano médio e aberto a câmera vai mostrando Thereza tentando arrumar as coisas espalhadas (8). Ela sobe em uma escada para guardar uma caixa e abre outra e encontra fitas de vídeos, neste momento a música muda a melodia e inicia um batida alegre como se algo tivesse mudado naquele instante (9). Ela pega a fita e vai assisti-la, em plano fechado; a câmera foca o nome que está anotado na fita “Thereza em 95” (10).



Figura 185- Episódio ALP, *decupagem 7*



Figura 186- Episódio ALP, *decupagem 8*



Figura 187- Episódio ALP, *decupagem 9*



Figura 188- Episódio ALP, *decupagem 10*

A câmera é posicionada atrás da personagem em um ponto de vista de subjetividade leve, colocando o espectador com o olhar ajunto com o da personagem (11). A câmera passa a ser a câmera da TV mostrando agora a cena do vídeo o qual Thereza está assistindo. O vídeo mostra cenas da personagem criança brincando com os pais mantendo inclusive o som do próprio vídeo caseiro (12), o toque do celular de Thereza interrompe sua atividade. Em plano médio a câmera mostra Thereza falando ao celular com Marcos (13). A câmera mostra Marcos falando com Thereza ao celular em plano médio e faz o mesmo com Thereza (14 e 15). Thereza e Marcos conversam brevemente sobre o motivo de Thereza não ido à aula e a personagem volta a assistir ao vídeo. Repetindo a sequência de cenas anterior, a câmera é posicionada atrás da personagem em um ponto de vista de subjetividade leve, colocando o espectador com o olhar junto com o da personagem. Contudo, durante a apresentação do vídeo há uma interrupção e inicia-se uma entrevista com uma pessoa que chama a atenção de Thereza por seu conteúdo (16 e 17). A câmera passa a ser a câmera da TV mostrando agora a cena da entrevista a qual Thereza está assistindo e mantendo uma sonoridade de reprodução de vídeo a entrevista é exibida, nela a entrevistada diz que “Eu iria à escola desde que tivesse um manual”. Algo do tipo: ‘Juventude e Paixão’, ‘Como Lidar’ e ‘Do que se trata’. No dia seguinte uma jovem de dezessete anos disse que esse era o livro de cabeceira dela. Quer dizer, não dá pra entender...” (18). A entrevista é cortada as imagens da infância de Thereza retornam. Thereza volta às imagens, mas não entende o nome do livro que a entrevistada diz. Em voz *off*, ela reproduz as falas da entrevista questionando ser “paixão o quê?...” (19). Neste cenário a cena é encerrada com a câmera mostrando em plano aberto Thereza levantando-se do sofá com um andar altivo e de decisão (20).



Figura 189- Episódio ALP, decupagem 11



Figura 190- Episódio ALP, decupagem 12

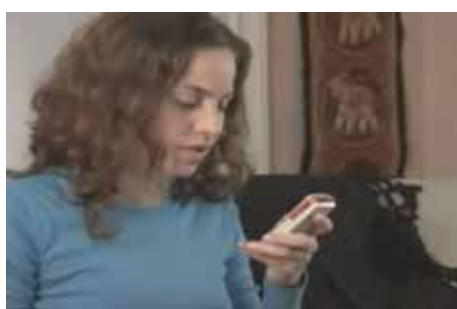


Figura 191- Episódio ALP, decupagem 13

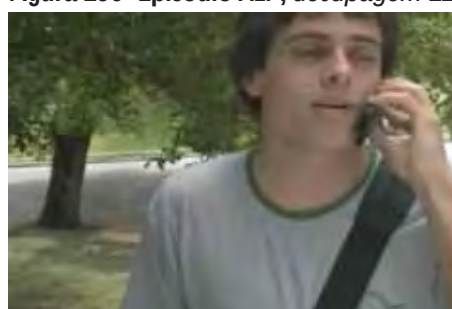


Figura 192- Episódio ALP, decupagem 14



Figura 193- Episódio ALP, decupagem 15



Figura 194- Episódio ALP, decupagem 16



Figura 195- Episódio ALP, decupagem 17



Figura 196- Episódio ALP, decupagem 18



Figura 197- Episódio ALP, decupagem 19



Figura 198- Episódio ALP, decupagem 20

Com o *raccord* de mudança de cenário, a câmera mostra em *travelling* Thereza entrando em uma livraria, tal representação é feita através da câmara estando atrás das estantes de livros e andando conforme os passos da personagem (21 e 22). Em plano aberto a câmera mostra Thereza procurando um livro e sendo atendida por uma vendedora (23 e 24). Em plano médio a câmera mostra o diálogo entre a vendedora e a personagem tentando explicar quem é a escritora, pois ela se baseia na pequena parte da entrevista (25). Thereza busca explicar quem é a escritora descrevendo-a pelos seus traços físicos a câmera mostra essas descrições fechando em *close-up* no rosto da personagem (26) e através dessas descrições a vendedora deduz se tratar de Clarice Lispector (27). Thereza continua buscando explicar qual era o título do livro o qual buscava, através das breves descrições a vendedora deduz ser *A Paixão Segundo GH*, mas a livraria não possuía tal exemplar, a vendedora então orienta a personagem a ler *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, também de Clarice

Lispector. Em *close-up* a câmera mostra Thereza feliz em encontrar um livro que pudesse ajuda-la .



Figura 199- Episódio ALP, decupagem 21



Figura 200- Episódio ALP, decupagem 22



Figura 201- Episódio ALP, decupagem 23



Figura 202- Episódio ALP, decupagem 24



Figura 203- Episódio ALP, decupagem 25



Figura 204- Episódio ALP, decupagem 26



Figura 205- Episódio ALP, decupagem 27



Figura 206- Episódio ALP, decupagem 28

Thereza inicia a leitura na própria livraria em uma sala reservada à leituras. Em *close-up* a câmera mostra Thereza iniciando a leitura e através de uma sobreimpressão de imagem em plano geral surge uma sala com uma mulher segurando a cortina na janela e Thereza

entrando pela porta principal. Tal imagem é elaborada com a técnica de grafismo deixando-a “azulada” (29,30 e 31). A câmera se posiciona atrás de Thereza causando um sentido de subjetividade, mostrando a mulher próxima à janela (32). Inicia-se então o diálogo entre Thereza e a nova personagem. Thereza questiona se a mulher é a Lóri, obtendo a resposta positiva.



Figura 207- Episódio ALP, decupagem 29



Figura 208- Episódio ALP, decupagem 30



Figura 209- Episódio ALP, decupagem 31



Figura 210- Episódio ALP, decupagem 32

A câmera inicia em *travelling* um jogo de campo contracampo mostrando o desenvolvimento do diálogo (33 e 34). Thereza pede desculpa a Lóri por não ter a certeza de quem era ela devido a ter iniciado o livro recentemente e em seguida pergunta a razão da personagem ser vista por ela na figura da sua mãe. Lóri responde não saber. A câmera abre em plano médio mostrando Lóri arrumando a sala (35). Continuando o mesmo movimento a câmera mostra ora Thereza ora Lóri em voz *off*. Thereza narra a história de Lóri: “A única coisa que eu sei da Lori por enquanto é que ela gosta de um carinha que chama Ulisses” (36). Lóri continua o diálogo utilizando a mesma expressão de Thereza e pergunta: “E o seu ‘carinha’, como é mesmo? João Felipe?”. A câmera fecha *close-up* em Thereza e em *off* ela questiona se pensou alto (37). Lóri responde a pergunta de Thereza e Thereza pergunta novamente em *off* “Você está me ouvindo?”. A câmera fecha *close-up* em Lóri e uma trilha sonora se inicia dando vazão a resposta de Lóri: “É que a gente ‘tá’ meio que no mesmo barco aqui, não é. Você e seus pensamentos, eu e o livro, e agora você está lendo o livro, então eu, o livro, os seus pensamentos, você abriu uma portinha aí pra mim... mas então e o João Felipe?”

(38 e 39). O plano fechado é mantido e Thereza responde: “Está bem, acho. Eu é que não sei muito o que fazer agora, acho que ele tá meio que esperando”. Lóri responde: “Eu sei como é que é. Eu sinto igual com o Ulisses, parece que a gente não tá pronta, não é? É um sentimento estranho”. Thereza responde: “É, eu achei que ia ser mais fácil lidar com isso”. O plano se abre, mostrando Lóri continuando a arrumar a sala, enquanto Thereza afirma que será demorado arrumar tudo e pergunta a Lóri que página ela está. Lóri responde que ela está no início (40). O telefone toca e as duas olham para a mesa onde está o telefone na sala de Lóri (41), a sequência de imagem é alterada e é mostrado o rosto de Thereza em *close-up* olhando seu telefone celular (42).



Figura 211- Episódio ALP, *decupagem 33*



Figura 212- Episódio ALP, *decupagem 34*



Figura 213- Episódio ALP, *decupagem 35*



Figura 214- Episódio ALP, *decupagem 36*



Figura 215- Episódio ALP, *decupagem 37*



Figura 216- Episódio ALP, *decupagem 38*



Figura 217- Episódio ALP, decupagem 39



Figura 218- Episódio ALP, decupagem 40



Figura 219- Episódio ALP, decupagem 41



Figura 220- Episódio ALP, decupagem 42

Ela atende a ligação e ouve a voz de João Felipe. A câmera mostra Felipe em um orelhão e Thereza sentada na sala de leitura ao celular (43 e 44), o diálogo entre os dois segue de modo que é percebido que Thereza está perdida em suas falas, João diz que deseja passar na casa de Thereza. Ela diz que não está se sentindo bem e João pergunta se ela não se sente bem fisicamente, e ao invés de mostrar a resposta de Thereza a câmera mostra Lóri ao telefone (45). Em voz *off* ouve-se a voz de Ulisses com a fala original do livro de Clarice Lispector:

Lori, uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de se deve comer, apesar de se deve amar, apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra pra frente. (TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, Episódio 10, 00:11:15)

Durante a fala em *off* de Ulisses é mostrado Thereza na sala “azulada” de Lóri olhando ao redor como se estivesse procurando a origem da voz (46). O plano é aberto e a câmera mostra Thereza olhando para Lóri enquanto ela fala ao telefone (47). Thereza pergunta à Lóri se é o Ulisses (48), ela acena positivamente com a cabeça, o plano se fecha no rosto de Lóri (49) e a voz em *off* de Ulisses continua: “Por isso não faz mal que você não venha, esperarei quanto tempo for preciso”. A câmera volta a mostrar Thereza na sala de leitura falando ao celular e ela agradece João e se despede mandando-lhe um beijo (50).



Figura 221- Episódio ALP, *decupagem 43*



Figura 222- Episódio ALP, *decupagem 44*



Figura 223- Episódio ALP, *decupagem 45*



Figura 224- Episódio ALP, *decupagem 46*



Figura 225- Episódio ALP, *decupagem 47*



Figura 226- Episódio ALP, *decupagem 48*



Figura 227- Episódio ALP, *decupagem 49*



Figura 228- Episódio ALP, *decupagem 50*

Thereza continua conversando com Lóri e a câmera mostra Lóri dando continuidade à arrumação da casa (51). Thereza conta a Lóri que o motivo pelo qual ela a vê como a figura de sua mãe é que ela comprou o livro para buscar entender melhor a si mesmo e também para aprender alguma coisa, e sua mãe sempre a ajudava nesse sentido, porém admite que não gosta de falar sobre as coisas de amor diretamente com ela. Em plano médio, Lóri explica a Thereza que ela não sabe tanto sobre amor para explicar à Thereza, mas diz que o fato dela,

de Thereza e sua mãe serem mulheres permite que tenham muito em comum (52). Lóri sai da sala dizendo que vai arrumar a fruteira. A câmera mostra em plano médio Thereza sentada à mesa com Lóri, dizendo a ela que ela está mais se identificando do que aprendendo com o livro (53) e questiona sobre o real aprendizado do livro. Lóri responde que também não sabe e que antes do final é difícil saber (54). A câmera fecha em *close-up* no rosto de Thereza, que olhando para a câmera dando o sentido da câmera ser a personagem Lóri, ou colocando o espectador como a personagem, pergunta: “Esta casa é sua?” (55). Utilizando o mesmo ângulo, em *close-up*, e olhando para a câmera, Lóri responde: “Isso tudo sou eu” (56). Estou tentando me organizar. O diálogo prescrito abaixo é representado utilizando estes recursos de angulação dando ao espectador o sentido de ser a personagem, ampliando a subjetividade:

THEREZA: Ah... Tipo sua cabeça?

LORI: Cabeça... não. Isso aqui tudo é a minha alma, minhas confusões, meus sentimentos, minhas emoções. Não preciso pensar em nada pra isso existir, então não acho que é minha cabeça...

THEREZA: Será que é por isso que meu quarto tá uma zona?

LORI: Pode ser... Sabe de uma coisa?

THEREZA: Hum.

LORI: Acho que a gente devia se encontrar com eles.

THEREZA: Sério? Não sei se tenho coragem. Mas te apoio.

LORI: De repente depois de encontrar fica mais fácil arrumar tudo...

THEREZA: É, olhando assim parece bom... Mas...

THEREZA: Parece que eu fico brigando comigo mesma. Quer dizer, eu pensava que ia ser bem fácil, mas agora parece que vai ser tão difícil que talvez eu não queira mais. Mas eu não sei... Parece que sempre que eu penso que eu to entendendo, aí que eu vejo que eu to entendendo errado. Eu gosto do que eu to sentindo... Então, na verdade... eu tenho medo que ele me decepcione, acho.

LORI: Eu também!

THEREZA: Olha... A gente pode encontrar com eles ou ligar pra Clarice pra dar parabéns por ela saber fazer direitinho as leitoras se enxergarem nas personagens.

LORI: Mas a Clarice já morreu...

THEREZA: Bom... Então... melhor a gente escolher a nossa roupa. TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, Episódio 10, 00:13:07)



Figura 229- Episódio ALP, decupagem 51



Figura 230- Episódio ALP, decupagem 52



Figura 231- Episódio ALP, decupagem 53



Figura 232- Episódio ALP, decupagem 54



Figura 233- Episódio ALP, decupagem 55



Figura 234- Episódio ALP, decupagem 56

Utilizando o *raccord* de mudança de cenário, vê-se, através do recurso de profundidade de campo, João Felipe sentado tocando violão na linha do foco e em “desfoco” Thereza chegando (57 e 58). O som é do violão de João Felipe. Em plano médio, Thereza e João conversam (59). João pergunta se ela está de maquiagem, prontamente Thereza nega, mas depois com a câmera em *close-up* confessa que está usando um pouco porque ela estava em outro lugar (60). Utilizando o recurso de campo/contracampo João diz gostar que ela use pouca maquiagem, pois muita maquiagem demonstra que a pessoa quer ser algo que ela não é (61 e 62). Ele pergunta se ela veio a pé, pois está suando. Enquanto a câmera mostra através de *close-up* na testa de Thereza o suor (63), ouve-se em *off* Thereza dizendo: “Eu suando, ele não. Aposto que a Lori também tá suando e o Ulisses, não” (64). Em plano médio da câmera há continuidade do diálogo, João diz que a chamou lá porque eles haviam ficado apenas uma vez, o diálogo é interrompido pelos pensamentos de Thereza que são ouvidos em *off*,

enquanto a câmera mostra em *close-up* partes do corpo de Thereza acompanhando suas palavras (65, 66, 67, 68, 69 e 70):

THEREZA: Pronto, entrou o assunto. É nessa hora que você sente que tá viva. O corpo inteiro diz... O sangue correndo, o coração, o calor... a barriga. Nossa, a barriga, essa diz! TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, Episódio 10, 00:15:15).



Figura 235- Episódio ALP , decupagem 57



Figura 236- Episódio ALP , decupagem 58



Figura 237- Episódio ALP, decupagem 59



Figura 238- Episódio ALP, decupagem 60



Figura 239- Episódio ALP, decupagem 61



Figura 240- Episódio ALP, decupagem 62

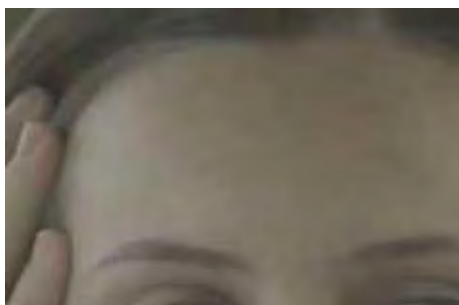


Figura 241- Episódio ALP, decupagem 63



Figura 242- Episódio ALP, decupagem 64



Figura 243- Episódio ALP , decupagem 65



Figura 244- Episódio ALP , decupagem 66



Figura 245- Episódio ALP , decupagem 67



Figura 246- Episódio ALP , decupagem 68

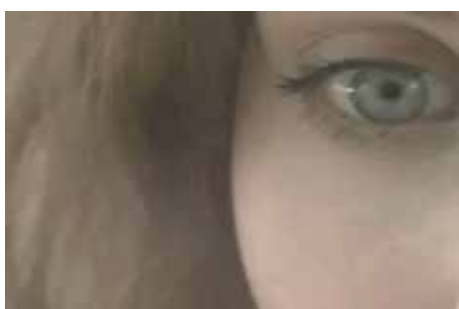


Figura 247- Episódio ALP , decupagem 69



Figura 248- Episódio ALP , decupagem 70

Com a câmera em *close-up* em seu rosto, João Felipe pede Thereza em namoro (71). Thereza fica sem jeito e enquanto a câmera mostra seu rosto, a voz *off* complementa a demonstração de seus conflitos (72): “Logo depois de sentir que tá muito viva, você sente que já pode morrer” (TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, Episódio 10, 00:16:24).

Thereza diz a João que está muito confusa e que seria melhor esperar um pouco. A câmera mantém o recurso de campo/contracampo durante este diálogo (73 e 74). O plano é aberto e ao fundo da imagem vemos o Tio Augusto aparecer na cena (75). João continua dedilhando seu violão e Thereza diz ao tio que não caberia mais um homem naquele momento. O Tio olhando para as árvores ao redor diz a sobrinha para ela ficar tranquila, pois João iria esperar o tempo necessário (76). Simultaneamente, João olha para Thereza e sorri (77). Thereza senta-se na frente de João e o Tio sobe as escadas indo embora (78).



Figura 249- Episódio ALP, decupagem 71



Figura 250- Episódio ALP, decupagem 72



Figura 251- Episódio ALP, decupagem 73



Figura 252- Episódio ALP, decupagem 74



Figura 253- Episódio ALP, decupagem 75



Figura 254- Episódio ALP, decupagem 76



Figura 255- Episódio ALP, decupagem 77



Figura 256- Episódio ALP, decupagem 78

Em *raccord* de mudança de cenário é mostrado, em plano fechado, Thereza na cozinha “azulada” de Lóri comendo uma maçã e afirmando como a fruta esta gostosa (79). Lóri diz a Thereza que a pera também está boa. Elas trocam as frutas (80). Em plano médio a câmera mostra as personagens conversando:

THEREZA: Nossa, onde é essa feira?
LORI: Não é a feira... É a gente! (TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, Episódio 10, 00:18:24).

Thereza se levanta e chama Lóri para arrumar as coisas. A câmera mostra em plano médio Thereza tentando arrumar as coisas de Lóri que diz à amiga que ela não pode arrumar as coisas dela, cada uma deve arrumar suas próprias coisas (81). Enquanto a câmera corre em *travelling*, Thereza afirma a Lóri:

THEREZA: Mas é que eu sinto que tá tudo muito leve, que eu sou muito forte... Que tudo aqui tem um gosto, tem um cheiro diferente, cada um faz um barulho. Cada uma dessas coisas tem a sua... própria graça! (82).

LORI: Você tá com vontade de pular? Pular à toa? De correr? De dar muita risada de repente sem motivo nenhum?

THEREZA: Tô, muito, eu nunca senti isso. O que é isso? Já tenho saudades! Alguém devia inventar uma máquina de.. sei lá... de guardar as sensações!

LORI: A pessoa vai ser milionária!

THEREZA: Se bem que não sei se tem como esquecer...Se eu ler esse livro de novo depois, será que ele me traz isso tudo que eu to sentindo de novo? É por isso que é o livro dos prazeres? (83) (TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, Episódio 10, 00:18:41).

A cena é encerrada em câmera alta mostrando a imagem de Lóri e Thereza de cima (84).



Figura 257- Episódio ALP, decupagem 79



Figura 258- Episódio ALP, decupagem 80



Figura 259- Episódio ALP , decupagem 81



Figura 260- Episódio ALP , decupagem 82



Figura 261- Episódio ALP, decupagem 83



Figura 262- Episódio ALP, decupagem 84

Em *raccord* de mudança de cenário, é visto em plano médio Thereza sentada em uma mesa tomando café (85), o pai de Thereza entra e ela diz em voz *off*: “Ulisses!” (86). Utilizando o recurso de campo e contracampo a câmera mostra o diálogo entre os dois. Thereza pergunta ao pai como ele conheceu a mãe dela. O pai conta que a mãe dela o fez esperar por um tempo antes de começarem a namorar. O pai de Thereza encerra o diálogo brincando com a filha e em plano médio é mostrado Thereza continuando a leitura de seu livro (87). Inicia-se uma trilha sonora, cuja letra condiz o momento que Thereza vive (ver abaixo). Em plano aberto é visto Thereza na sala de Lóri que não está mais “azulada” e sim em cores (88). Thereza chama por Lóri, mas não a acha. Seguidamente é mostrado Thereza correndo de mãos dadas com Lóri em uma calçada e ambas usando capas de chuva (89). Elas entram em um táxi e em plano médio vemos Thereza correndo em direção a câmera que vai fechando o plano até Thereza chegar em uma porta e tocar a campainha (90 e 91). Em plano fechado João Felipe abre a porta, a câmera mostra o rosto ofegante de Thereza que puxa João pelo braço para fora da porta e o beija, começa a chover (92 e 93). A câmera mostra o beijo inicialmente em plano médio, enquanto o som da trilha sonora vai aumentando e o plano se fecha nos dois personagens se beijando (94).



Figura 263- Episódio ALP, decupagem 85



Figura 264- Episódio ALP, decupagem 86



Figura 265- Episódio ALP, decupagem 87



Figura 266- Episódio ALP, decupagem 88



Figura 267- Episódio ALP, decupagem 89



Figura 268- Episódio ALP, decupagem 90



Figura 269- Episódio ALP, decupagem 91

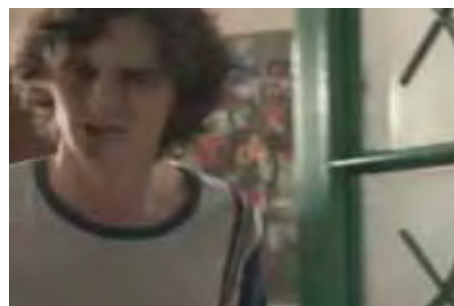


Figura 270- Episódio ALP, decupagem 92



Figura 271- Episódio ALP, decupagem 93



Figura 272- Episódio ALP, decupagem 94

Em *raccord* de mudança de cenário, com uma câmera alta (95), vemos Thereza de camisola arrumando seu quarto, a trilha sonora permanece a mesma da cena anterior, contudo agora há também a voz *off* de Thereza explicando o romance de Clarice Lispector:

Depois que eu entendi porque o livro começava com uma vírgula e terminava com dois pontos.

Aquilo era só um pedacinho da vida... A gente tinha a eternidade antes e depois...(TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, Episódio 10, 00:22:39)

Thereza sai do quarto. É mostrado as imagens do vídeo que Thereza assistiu no início do episódio, no qual era retratada sua infância (96). Enquanto a câmera mostra as imagens como se fosse o próprio vídeo, Thereza continua a narração em voz *off*:

Na verdade, esse livro não era sobre só sobre esperar o momento de se entregar pro amor... E aí eu entendi porque ele também tinha aprendizagem no nome. Ele era sobre aprender a ser quem a gente é. Sobre nascer e renascer, dentro da gente mesmo. (TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, Episódio 10, 00:22:54).

Na imagem da TV vemos Marta, a mãe de Thereza, pegando-a no colo quando ainda era bebê. A imagem congela com as duas sorrindo para a câmera, de maneira que se remete a idéia de Lori e Thereza abraçadas (96).



Figura 273- Episódio ALP , *decoupáge* 95



Figura 274- Episódio ALP , *decoupáge* 96

4.4.4. Interpretação e análise

4.4.4.1. Uma Aprendizagem ou o livro dos Prazeres de Clarice Lispector

O romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*¹⁴ foi escrito por Clarice Lispector em 1969. A obra traz as características da autora, marcadas pela angústia, a feminilidade, o amor e a dificuldade de relacionamento homem-mulher. Trata-se de um romance extremamente introspectivo, no qual Clarice Lispector apresenta apenas duas personagens e uma história de amor engendrada no Rio de Janeiro no século XX.

O livro inicia-se com uma vírgula, colocando o leitor no meio de um monólogo da personagem Lóri. A narrativa é marcada pela angústia de um desabafo da personagem, que tem seus sentimentos confusos demonstrados através da escrita da autora que atravessa os parágrafos iniciando ora com letras maiúsculas e pontuação, ora com letras minúsculas e sem marcação de pausas.

A obra termina com dois pontos, deixando evidente que a narração prossegue com a vida dos personagens em andamento e finaliza também inconclusivo deixando o leitor a pensar o que teria acontecido. Os diálogos presentes em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* são curtos e marcados por um tom rígido e ostensivamente sério, originando vários momentos de introspecção. Os monólogos e diálogos evidenciados por jogos de palavras e figuras de linguagem, exibem as reflexões acerca do prazer e da dor, os momentos de solidão e a necessidade de se comunicar com outras pessoas da protagonista.

A narrativa conta a vida de Lóri, diminutivo de Loreley, uma jovem de família abastada que se muda de Campos para o Rio de Janeiro e que é professora primária. Lóri é apaixonada por Ulisses, um homem mais velho que é professor universitário de Filosofia. A partir do momento em que se conhecem, a vida de Lóri muda. Ulisses apresenta um grande desafio a Lóri: descobrir-se a si mesma, saber o que ela realmente deseja e desfrutar os pequenos grandes momentos da vida. Lóri é obrigada a mergulhar profundamente dentro no seu ser para descobrir quem realmente é e o que deseja fazer com Ulisses.

Toda a jornada vivida por Lóri, portanto, tem o objetivo de vivenciar o romance com o homem que ela ama, o professor Ulisses, que a aceitará como mulher somente quando achar que ela está pronta. O estar pronta, para ele, significa que Lóri tem que amar a si mesma primeiro para conseguir amar um outro alguém. Em toda a narrativa Ulisses mostra para Lóri que a conhece muito bem e sabe quem ela é, inclusive, é ele quem a estimula a refletir muito a respeito de si mesma. É após os encontros com Ulisses que Lóri remexe em seu turbilhão de emoções e busca chegar a alguma conclusão sobre si mesma. Para tanto, ela conversa consigo

¹⁴ LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Todas as referências ao romance serão feitas, no texto da dissertação, com a sigla ALP. Todas as citações serão retiradas dessa edição.

mesma como se estivesse discutindo com sua alma, e em meio a confusão tenta se descobrir como mulher.

A obra aborda conceitos e dualidades interessantes. Apesar do medo da entrega, Lóri se sente totalmente atraída por Ulisses, porém, não conhece os limites de sua beleza, sensualidade e sexualidade. Ambos possuem a vaidade como característica comum e gostam da maneira como um enxerga o outro. O conhecimento dele desperta admiração nela e o mistério dela gera desejo nele. E, neste jogo, Lóri aprende a sentir e a descobrir seus limites, sempre mantendo aquele medo e frio na barriga dentro de si.

O encontro definitivo de Ulisses e Lóri ocorre no último capítulo da obra, quando ambos experimentam a intensidade daquilo que sentem e que ficaram guardando por tanto tempo. E é justamente daí que vem o maior aprendizado de Lóri: “sei que meu caminho chegou ao fim: quer dizer que cheguei à porta de um começo”. A jornada de Lóri, portanto, estava só começando.

Lóri e Ulisses possuem ações de personagens protagonistas. Contudo, Lóri é a principal protagonista por desenvolver a trama em torno da temática feminina e amorosa que marcam as obras claricianas. Para a análise dessa atualização, a descrição da personagem é imprescindível, portanto, inicialmente é feita uma interpretação sobre as características de Lóri e posteriormente a comparação entre tais características com as da protagonista da minissérie.

Lóri inicialmente demonstra ser uma mulher independente, pois reside sozinha no Rio de Janeiro. Contudo, ela ainda recebe uma mesada do pai para complementar as despesas. A personagem clariciana gosta da liberdade de morar sozinha e explica isso no romance ao responder a Ulisses o motivo que a fez mudar para o Rio de Janeiro:

E que eu não queria [...] não queria me casar, queria certo tipo de liberdade que lá não seria possível sem escândalo, a começar pela minha família. Lá tudo se sabe, meu pai me manda mesada porque o dinheiro da escola eu não poderia. (LISPECTOR, 1998, p. 49).

O romance é iniciado com Lóri arrumando as compras e a casa uma vez que a empregada havia faltado. No entanto, é percebido que é durante esta arrumação que o primeiro monólogo com tom de desabafo da protagonista ocorre:

[...] estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas tomando providências, inclusive um difícilíssimo para chamar o bombeiro de encanamentos de água, fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira as maçãs que eram a sua melhor comida, embora não soubesse enfeitar uma fruteira, mas Ulisses acenara-lhe com a possibilidade futura de, por exemplo, embelezar uma fruteira, viu o que a empregada deixara para jantar antes de ir embora, pois o almoço estivera péssimo, enquanto

notara que o terraço pequeno que era privilégio de seu apartamento por ser térreo precisava ser lavado [...] (LISPECTOR, 1998, p.13).

Embora ainda recebesse o dinheiro do seu pai, Lóri se considerava independente e uma mulher livre dos pensamentos retrógrados da cidade pequena. Era uma mulher liberada em relação ao próprio corpo, pois usufruía de certa liberdade sexual, uma vez que admitira que tivera cinco amantes e não sentia culpa ou vergonha por isso. Em alguns momentos inclusive demonstra sua relação com o desejo sexual livre de convenções sociais:

E agora chegara o momento de decidir se continuaria ou não vendo Ulisses. Em súbita revolta ela não quis aprender o que ele pacientemente parecia querer ensinar e ela mesma aprender — revoltava-se, sobretudo, porque aquela não era para ela época de "meditação" que de súbito parecia ridícula: estava vibrando em puro desejo como lhe acontecia antes e depois da menstruação. (LISPECTOR, 1998, p.15).

Sobre sua percepção em relação próprio corpo, existem momentos em que a narradora mostra que a sensibilidade da protagonista é destacado pelos cinco sentidos:

Apesar de ser outono era um dos dias mais quentes do ano, Lóri suava a ponto das costas do vestido estarem molhadas, a testa se perlava de gotas de suor que terminavam escorrendo pelo rosto. Parecia estar lutando corpo a corpo com aquele homem, assim como lutava consigo mesma, e que era simbólico ela suar e ele não (LISPECTOR, 1998, p. 95).

Lóri era vaidosa. Sabia usufruir de sua condição de mulher para encantar os homens e usava roupas e maquiagem para tanto.

[...] com a mesada que o pai mandava comprava vestidos caros sempre justos, era só isso que sabia fazer para atraí-lo e estava na hora de se vestir: olhou-se ao espelho e só era bonita pelo fato de ser uma mulher: seu corpo era fino e forte, um dos motivos imaginários que fazia com que Ulisses a quisesse; escolheu um vestido de fazenda pesada, apesar do calor, quase sem modelo, o modelo seria o seu próprio corpo mas enfeitar-se era um ritual que a tornava grave [...] Você é de algum modo bonita. Gosto de teu rosto suado sem pintura embora também goste do modo exagerado como você se pinta. Mas é que pintada você prova não sei de que modo que não é virgem. (LISPECTOR, 1998, p. 95 e 16).

A protagonista clariciana é complexa, sensível e se interroga sobre pequenos aspectos da vida, como sofrer para atingir o bem-estar ou como seus sentimentos se comportam. Muitas vezes para aclarar tais reflexões ela faz analogias com suas percepções e as cores. Esse jogo com a percepção é flagrado em todo o romance, em monólogos, reflexões ou na voz da narradora especificando, por exemplo, sua própria cor ou a estação do ano.

[...] sacudida como a árvore forte que é mais profundamente abalada que a árvore frágil — afinal rebentados canos e veias, então, sentou-se para descansar e em breve fazia de conta que ela era uma mulher azul porque o crepúsculo mais tarde talvez

fosse azul, faz de conta que fiava com fios de ouro as sensações, faz de conta que a infância era hoje e prateada de brinquedos, faz de conta que uma veia não se abria e faz de conta que dela não estava em silêncio alvíssimo escorrendo sangue escarlate, e que ela não estivesse pálida de morte, mas isso fazia de conta que estava mesmo de verdade [...] Não — não fazia vermelho. Era a união sensual do dia com a sua hora mais crepuscular. Era quase noite e estava ainda claro. Se pelo menos fosse vermelho à vista como o era nela intrinsecamente. Mas era um calor de luz sem cor, e parada (LISPECTOR, 1998, p. 14 e 22).

Esse jogo com as sensações de cores e estações são utilizadas também com o clima. A autora excede tudo o que pode influenciar nas sensações da personagem, a chuva, o calor de cada estação, os cheiros, enfim todo o sensorial é ultrapassado pelo corpo da protagonista. Há por exemplo, no primeiro capítulo referências à escassez de umidade por falta de chuva, às temperaturas elevadas do verão tropical, que aos poucos adquire uma ambiguidade, uma vez que o calor e a falta de ar estão inscritos no corpo de Lóri e afetam todos os seus sentidos, suas percepções táteis, visuais, olfativas e auditivas.

À medida que as estações do ano mudam a protagonista vence suas etapas de amadurecimento. Na primavera há uma exuberância que é refletida na ida à feira no contato com algumas frutas, no caso a pêra, com o esbanjamento de cores, cheiros e sons, que a tornam mais habilidosa no contato com seus sentimentos, o que se reflete em seu relacionamento com Ulisses.

As pêras estavam tão repletas delas mesmas que, nessa maturidade elas quase estavam em seu sumo. Lóri comprou uma e ali mesmo na feira deu a primeira dentada na carne da pêra que cedeu totalmente. Lóri sabia que só quem tinha comido uma pêra suculenta a entenderia. E comprou um quilo. Não era talvez para comer em casa, era para enfeitar, e para olhá-las mais alguns dias [...] cada fruta era insólita, apesar de familiar e sua. A maioria tinha um exterior que era para ser visto e reconhecido. O que encantava Lóri. Às vezes comparava-se às frutas, e desprezando sua aparência externa, ela se comia internamente, cheia de sumo vivo que era. Ela estava procurando sair da dor, como se procurasse sair de uma realidade outra que durara sua vida até então (LISPECTOR, 1998, p. 123).

Dessa forma, o romance iniciado no verão, passa pelas quatro estações. E no último capítulo, em uma noite de verão com chuva forte, Lóri decide ir à casa de Ulisses e eles finalmente se amam. A narradora conduz a demonstração dos sentimentos de Lóri de acordo com a chegada da tempestade:

Viu que, igual ao balançar inquieto das árvores da casa vizinha, também ela estava indócil, inquieta [...] Então começou finalmente a chover. Antes uma chuva rala, depois tão densa que fazia barulho em todos os telhados. Já sei, pensou de repente. Soube que estava procurando na chuva uma alegria tão grande que se tornasse aguda, e que a pusesse em contato com uma agudez que se parecia com a agudez da dor. A chuva e Lóri estavam tão juntas como a água da chuva estava ligada à chuva. E ela, Lóri, não estava agradecendo nada. Não tivesse ela, logo depois de nascer tomado por acaso e forçosamente o caminho que tomara — qual? — e teria sido sempre o que realmente ela estava sendo: uma camponesa que está num campo onde chove [...]. Pegou na bolsa o endereço dele escrito no guardanapo, vestiu a capa de

chuva sobre a camisola curta, e no bolso da capa levou algum dinheiro. E sem pintura nenhuma no rosto, com o resto dos cabelos curtos, caindo sobre a testa e a nuca, saiu para tomar um táxi. Fora tudo tão rápido e intenso que não se lembrara sequer de tirar a camisola, nem de se pintar (LISPECTOR, 1998, p.141-143).

Portanto, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, trata da formação de uma mulher, Lóri. A aprendizagem de Lóri, entretanto, não se esgota. A transcendência do ser através do outro será o grau máximo que a personagem atingirá, e um sentido para sua própria existência. Deste modo as experiências pelas quais a protagonista passa nessa busca compõem o livro.

4.4.4.2 A atualização da obra, o prazer da leitura: Clarice Lispector

Nesse episódio é a mãe de Thereza que irá desempenhar o papel personagem principal da obra atualizada. Thereza é a narradora, deixando que a narração e as reflexões presentes no texto clariciano se fundam. Contudo, Thereza vive os mesmos problemas de Lóri, apresentados em ALP, trazendo para seu contexto as vivências da personagem para resolver os seus. Porém, embora seja receptora da obra ela é também a mediadora entre a obra original e sua atualização. A narrativa utiliza a personagem como narradora. Trata-se de uma manobra que permite ao roteirista inserir o ponto de vista do leitor e ao mesmo tempo atualizar o texto literário. Tal como era feito no folhetim, Thereza insere o texto na vida cotidiana dos adolescentes. Tal inserção ocorre de maneira natural e frui como parte de sua leitura. Dessa forma, somente ela poderia ser a narradora, uma vez que é a partir do seu entendimento e leitura que as demais ações se desenvolvem. Tal como no romance clariciano, ela conduz a narrativa através de suas reflexões a partir dos diálogos com Lóri em seu imaginário. No romance, Lóri conduz a narração através de suas reflexões e diálogos consigo mesma. Assim é percebido, que ao mostrar o imaginário de Thereza ao conversar com Lóri, a minissérie mostra que Thereza está na verdade conversando consigo mesma e demonstra exatamente o que Lispector fez em sua obra.

Marta apresenta desde o primeiro episódio as características de Lóri, é extremamente reflexiva, inteligente e muito exigente consigo mesma. Sua vida e a de Lóri não possuem muitas coisas em comum, porém, o que a minissérie faz é justamente transpor um texto ao outro possibilitando a atualização da obra literária. Desse modo, é preciso destacar que Marta é casada e já possui uma filha, enquanto Lóri é solteira, no entanto, ambas despertam no leitor

uma identificação e estímulo a reflexão sobre si mesma. Marta desenvolve esse “poder” na filha, que a procura sempre quando possui algum problema, além de despertar essas reflexões também em seus pacientes. Enquanto Lóri exerce esse mesmo “poder” nos leitores do livro de Clarice. Deste modo é possível identificar, embora em situações diferentes, o mesmo poder feminino de provocar reflexão e conduzir o leitor a um mundo subjetivo. No quadro abaixo é visto a comparação entre as duas personagens e também entre Ulisses e João Felipe, os quais serão descrito abaixo a análise.

PERSONAGEM	CARACTERÍSTICAS SOCIAIS	CARACTERÍSTICAS PSCICOLÓGICAS
Lóri	• Jovem professora primária. • Rica • Dependente do pai, sua mãe morreu há algum tempo. • Mora sozinha em um apartamento na zona sul do Rio de Janeiro. • Não queria se casar	• Confusa, perdida. • Reflexiva • Crítica • Vaidosa, possui uma boa auto estima.
Ulisses	• Professor universitário de filosofia • Vive em uma casa de classe média	• Seguro de si • Pensador • Conhece a si próprio • Tem paciência

Quadro 4 – Personagens de Clarice Lispector

PERSONAGEM	CARACTERÍSTICAS SOCIAIS	CARACTERÍSTICAS PSCICOLÓGICAS
Marta	• Mulher com cerca de 45 anos • Psicóloga • Vive com o marido e a filha em uma casa em um bairro de classe média em São Paulo	• Realizada com seu casamento e sua família • Possui uma boa auto estima . • Reflexiva. • Crítica
João Felipe	• Jovem estudante do ensino médio • Mora com os pais e a avó em uma casa de classe média em São Paulo. • Estuda em uma escola pública de São Paulo.	• Seguro de si. • Sabe o quer • Tem paciência

Quadro 5- Personagens do episódio 10 em *Tudo o que é sólido pode Derreter*

Na minissérie Thereza é quem desempenha o papel do leitor e, por isso, irá representar muitas vezes algumas situações vividas por Lóri. Contudo nesses momentos, ela mesma em

voz *off* explica o processo de identificação com a protagonista do livro. Portanto, ela é literalmente uma leitora de Clarice que irá atualizar a obra ao percorrer o caminho de sua leitura e demonstrar a experiência estética clarificada por Jauss.

No trecho abaixo é visto o primeiro desenvolvimento da empreitada em que Thereza se envolve. Ela inicia a leitura estimulada por uma inquietação comum entre as adolescentes de sua idade, o primeiro beijo e o primeiro amor. Ao se deparar com novos sentimentos dentro de si, ela não consegue dar continuidade ao romance com João Felipe e na confusão entre amor, vergonha, medo e insegurança ela foge e se esconde em seu quarto. Vivendo intensamente essa situação ela não vai à escola e, estando em casa, inicia a busca por si mesma. Tal busca é identificada no momento em que ela decide ver uma fita de vídeo antiga com gravações de sua infância. No vídeo, ela encontra Clarice Lispector dando uma entrevista, na qual a escritora diz que um livro seu é muito lido por adolescentes. Thereza vai até a livraria no mesmo momento e compra seu primeiro romance clariciano. Na própria livraria fugindo de um encontro com João Felipe ela inicia sua leitura. Nesta cena o texto audiovisual inicia as atualizações da obra.



Figura 275- Sonho de Thereza. Vergonha de João Felipe.



Figura 276- O vídeo da infância de Thereza.



Figura 277 – Thereza assistindo à Clarice



Figura 278- O início da leitura de Clarice.

Thereza vê Lóri em um ambiente azulado, tal como no início livro, no qual Lóri se descreve como “uma mulher azul”. Interessante ressaltar que a situação vivida por Lóri no

início do romance irá direcionar toda a narrativa audiovisual, deixando explícitos os momentos em que Thereza está inserida na leitura.



Figura 279 – A sala de Lóri. Tons azulados para identificar “mulher azul” de Clarice Lispector.



Figura 280 – A arrumação da fruteira de Lóri.

Portanto, em toda a narrativa audiovisual, Lóri e Thereza se encontram na sala do apartamento de Lóri ou em na cozinha onde ela arruma a fruteira, conforme o texto literário:

[...] estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas tomando providências, inclusive um difícil para chamar o bombeiro de encanamentos de água, fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira as maçãs que eram a sua melhor comida, embora não soubesse enfeitar uma fruteira, mas Ulisses acenara-lhe com a possibilidade futura de, por exemplo, embelezar uma fruteira, viu o que a empregada deixara para jantar antes de ir embora, pois o almoço estivera péssimo, enquanto notara que o terraço pequeno que era privilégio de seu apartamento por ser térreo precisava ser lavado [...] (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Estabelecidos as transposições de personagens e espaço, a minissérie conduz a narrativa de modo a demonstrar a angústia e os conflitos vividos por Lóri. Através das experiências de Lóri no texto clariciano, a narrativa audiovisual demonstra a vida de Thereza. Na angústia de encontrar ou não João Felipe, Thereza divide com Lóri a resolução da dúvida. Como Lóri fazia com Ulisses, Thereza desmarca e foge de alguns encontros com João Felipe. Em uma ligação de Ulisses à Lóri, Thereza também responde à uma ligação de João Felipe. E é nesta ligação que é dito a primeira fala tirada literalmente do livro de Clarice. Contudo, o início do diálogo é feito por Thereza e João Felipe e a última fala é feita por Ulisses à Lóri aparecendo no ambiente azulado, caracterizando o espaço da leitura.

Não poderei ir, Ulisses, não estou bem. Houve uma pausa. Ele afinal perguntou:
— É fisicamente que você não está bem?
Ela respondeu que não tinha nada físico. Então ele disse:
— Lóri, disse Ulisses, e de repente pareceu grave embora falasse tranquilo.

Lóri: uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente (LISPECTOR, 1998, p. 26).

Desta forma a narrativa audiovisual aproxima as duas histórias, a vivida por Lóri e por Thereza de modo que a principal temática da obra seja atualizada e vivida por uma adolescente. Ou seja, ao colocar os sentimentos vividos por uma mulher adulta próximos aos vividos por uma adolescente, a narrativa audiovisual atualiza o texto. Tal como Barbero afirma, que quando o texto narra a história de pessoas sobre as quais ele se dirige, ele passa a ser produzido em um “espaço real-possível” (BARBERO, 2001, p.196), assim como a minissérie faz ao trazer a obra de Clarice Lispector para o mundo dos jovens.

Tal como nos demais episódios analisados, as atualizações são conduzidas através da experiência estética vivida por Thereza como leitora da obra. Ao se colocar como “amiga” de Lóri e estabelecer um diálogo com ela, Thereza vivencia a *poiésis* e *aiesthesis* de Jauss. Ela não somente se sente co-autora da obra como passa a identificar e renovar a percepção que ela tem em relação ao mundo. Quando Thereza resolve se encontrar com João Felipe, ela o faz movida pela decisão tomada também por Lóri no livro. E, tal como Lóri, se preocupa com a roupa e a maquiagem. Em outros momentos também é percebido as renovações na vida de Thereza movidas por sua leitura, como no momento em que ela percebe, através do diálogo imaginário com seu tio, que João Felipe irá esperar por ela, assim como Ulisses esperou por Lóri.

A *katharsis* é facilmente identificada, pois é somente através da leitura da obra, ou seja, com o processo de identificação e esclarecimento, que Thereza toma a principal decisão do episódio; o de encontrar e ficar com João Felipe novamente. Quando ela realmente acaba a leitura e tem a total identificação com Lóri, revê seus conceitos e assume novas atitudes.

No entanto, é preciso esclarecer que, nesse episódio, é possível identificar os dois processos de leitura, o da TV (ou dos diretores e roteiristas) e de Thereza, ou seja, o ato de leitura usado como construtor da narrativa. No caso da leitura estabelecida pelos diretores, há durante a narrativa audiovisual, outras formas de perceber a experiência estética clarificada por Jauss. No final do episódio, por exemplo, é visto Thereza com Lóri indo para a casa de João Felipe em um táxi em uma noite chuvosa. Contudo, não há a narração de Thereza, identificando a situação com a da obra clariciana, porém ao leitor que conhece a obra é facilmente reconhecível tal passagem. Desse modo, é demonstrado que, quando há uma adaptação literária, é possível fazê-lo através do olhar do receptor-meio ou do receptor-personagem. Nesse caso, as duas formas foram encontradas em um único episódio, demonstrando que, há, não somente um processo de leitura feita pelo meio, mas uma

preocupação em mostrar tal processo dentro da própria mensagem, considerando o público que irá recebê-la.

Ainda sob essa perspectiva é possível verificar outras atualizações da obra. Ao colocar Lóri olhando para a câmera, sob um olhar de “no lugar de”, a minissérie estabelece a ligação que a escritora Clarice Lispector mantém com o leitor. A obra clariciana é famosa justamente por conseguir falar diretamente com o leitor, firmando um vínculo direto com ele. Através dessa técnica a narrativa audiovisual cria o mesmo vínculo.



Figura 281 – Lóri falando sob o “olhar de”.



Figura 282- Thereza falando sob o “olhar de”.

Essas atualizações demonstram o caráter histórico da obra, que estabelece ainda nesse contexto de convergência o vínculo necessário para mantê-la apta de sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A expressão original deste trabalho baseia-se na adaptação e atualização dos textos literários sob uma perspectiva de transitoriedade, ou seja, de rápidas mudanças e poucas certezas, que o atual contexto permeia. Sob o intento de estudar o objeto cultural TV, e os sentidos que expressam seus produtos nas relações comunicativas, o âmbito do trabalho foi limitado à análise de três episódios da minissérie *Tudo o que é Sólido Pode Derreter*.

Dessa forma, as argumentações foram iniciadas buscando uma reflexão acerca da elaboração do *corpus*, considerando o modo de produção para o atual contexto. Para tanto, a análise do livro de Marshal Berman apontou não somente semelhanças na estética e no título da obra e do produto televisivo, mas principalmente nas críticas, apontamentos e possíveis soluções para a sociedade transpor o atual momento de digitalização e convergência com a manutenção da arte. A questão da transitoriedade fica clara ao analisar *Tudo o que é sólido Desmancha no ar*, os episódios propostos e compreender que, o sentido produzido pelos episódios analisados retrata exatamente a questão proposta como contexto, ou seja, demonstra através da atualização da linguagem a possível transição que a sociedade atravessa, mas que só é percebida através de uma grande consciência de época. O que ocorre é que a beleza antiga, o eterno e imutável, está presente na beleza moderna da forma de seu devir. Isso significa que a fugacidade da beleza moderna só poderá tornar-se eterna, e a obra de arte ser autenticamente moderna, se o artista moderno for capaz de retirar de sua época justamente aquilo que é transitório e fugidio, que é passível de tornar-se antigo e obsoleto. O transitório é o que constitui a obra como moderna e, ao mesmo tempo, o que lhe assegura a possibilidade de tornar-se eterna.

Assim, as análises partiram da perspectiva conceitual da narrativa audiovisual para a compreensão dessa manutenção da literatura através de uma outra linguagem. Para tanto, retratar as narrativas televisivas, sua linguagem sincrética e seus elementos foram primordiais para o estudo atingir o objetivo de levantar as possíveis atualizações de linguagens.

A linguagem sincrética da televisão é capaz de transmitir seu sentido em um tempo menor do que o texto literário. Obviamente, ao transpor uma linguagem unicamente textual para uma pluralidade de linguagens, ela acrescenta seu olhar sobre a obra. Nesse aspecto o autor Hans Robert Jauss possibilitou a explicação acerca da ideia de que o leitor atualiza a obra sempre que a lê de acordo com o seu contexto histórico. Neste trabalho, buscou-se

identificar como a teoria da Estética da Recepção possibilita analisar uma linguagem televisiva e também identificar elementos da teoria que a constituem.

Durante as análises foi possível verificar que, além de viabilizar a compreensão a respeito da atualização da obra através do leitor, a minissérie apresenta a experiência estética proposta por Jauss como conteúdo, ou seja, Thereza é a leitora que atualiza a obra durante sua leitura e essa é a própria narrativa. Contudo, foi necessário analisar três episódios para alcançar essa compreensão, uma vez que, em cada episódio é apresentada uma maneira diferente de atualização de linguagem. Assim, em *Senhora* e em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Thereza é a leitora que demonstra a experiência estética proposta por Jauss, sendo possível verificar todo o processo de atualização que ela faz através da *poiésis*, *aísthesis* e *katharsis*.

Foi possível verificar que quando a narrativa televisiva é estruturada através do próprio personagem realizando a transposição da obra, os planos de fruição passam a ser vividos simultaneamente entre o personagem e o telespectador. Assim, é demonstrado que, quando há uma adaptação literária, é possível fazê-lo através do olhar do receptor-meio ou do receptor-personagem. Nesse caso, as duas formas foram encontradas em um único episódio, demonstrando que, há, não somente um processo de leitura feita pelo meio, mas uma preocupação em mostrar tal processo dentro da própria mensagem, considerando o público que irá recebê-la. Em cada um dos episódios analisados são percebidas semelhanças e distanciamentos no método de atualização. No episódio *Senhora* há a característica explícita de Thereza como leitora, no entanto, ela explica a obra como algo fora da vida dela, ela não vive os problemas de Aurélia, ela apenas narra, tal como no livro, a vida da personagem, no caso Letícia. Já em *Uma Aprendizagem ou Livro dos Prazeres*, ela é narradora, mas assume o papel de personagem idêntica, ou seja, ela é a Lóri, mas traçando paralelos, tal como no livro, ela é a personagem narradora. Já em *Quadrilha* é percebido um distanciamento dela com a obra, uma vez que, quem assume o papel de autor ou narrador é Marcos. Nesse episódio, ela é a protagonista, sendo realmente apenas uma receptora. Nos demais, percebemos seu interesse e conhecimento sobre os autores, diferente de *Quadrilha*, onde quem é detentor do conhecimento a respeito do autor é Marcos.

Destacaram-se alguns aspectos que atribuem sentido às atualizações feitas para identificar como é possível elaborar uma transposição literária sem trazer todos os seus elementos narrativos da forma exata como são construídos em sua originalidade. Isso quer dizer que através da teoria de Jauss foi possível compreender que as atualizações assumem o caráter de seu tempo, através de conjunções e disjunções intertextuais que garantam a

manutenção da narrativa original. No momento em que a TV reduz a transposição da obra de Alencar, por exemplo, a trinta minutos e faz as conjunções, personagens que vivem o mesmo problema aos da obra literária e situações do contexto social que findam em alterar a conduta dos personagens, ela ainda mantém a mesma estrutura narrativa, porém com uma nova leitura.

O leitor compreende a produção literária dentro dos limites do seu momento, inserido em seu contexto sócio-cultural. Destarte, buscamos nas condições históricas dessa produção e recepção, reconstruir seu horizonte de sentidos. O que é possível observar a partir desse referencial teórico, é que a atividade do telespectador diante da tela da TV é uma atividade que experimenta a leitura e com isso forma significados estabelecendo uma experiência estética, além da experiência estética da TV com a obra, e ambas, a TV e os telespectadores, como leitores se revelam como uma função comunicacional.

Assim, ao afirmar que o receptor está inserido em um contexto sócio-cultural e que isso irá interferir em sua produção de sentido, o teórico Jesús Martín-Barbero que propõe as novas narrativas se configurem através dos diversos contextos. Desse modo, os meios são compreendidos enquanto espaço de mediação, tornando a participação do receptor primordial na construção da mensagem. Considerando que ao atualizar uma linguagem o que se busca é exatamente o reconhecimento do receptor com a mensagem, Barbero forneceu uma importante ferramenta, uma vez que o teórico afirma que os dispositivos de reconhecimento são pensados para possibilitar os modos de ler.

Dessa maneira, compreendemos que a lógica da produção televisiva do programa analisado possui uma tendência ao diálogo que inclui o repertório dos receptores. A produção facilita a atenção da audiência juvenil através de um processo participativo. Dessa forma, atualizou elementos da narrativa como forma de garantir a participação do jovem. Atenta aos dispositivos de aproximação do produto Cultural televisivo, a Televisão constrói suas narrativas tendo como base a digitalização. Na minissérie *Tudo o que é Sólido Pode Derreter* a gíria, a internet e as expressões utilizadas pelos jovens aparecem de forma explícita. Essa estratégia retira a limitação ou educação “intelectualizada” imposta culturalmente através da leitura de obras clássicas da literatura. Ao chamar José de Alencar de “carinha”, a narrativa televisiva faz o que Barbero denomina de dispositivo de reconhecimento ou “simulação de contato”. Esse dispositivo torna o texto narrativo muito mais próximo do receptor.

Por fim, a minissérie proporciona uma análise onde é possível perceber uma nova maneira de adaptação literária, considerando não somente a linguagem, o formato, mas também o público ao qual ela pode ser direcionada. Quando o programa insere expressões, elementos e músicas próximas à realidade dos jovens ela levanta dispositivos que causam o

processo de reconhecimento do receptor. Dessa forma, considerando o contexto onde ocorrem as discussões a respeito das diversas formas de comunicar atualmente, essas análises proporcionam um pensamento a respeito da manutenção da arte através das novas ferramentas. Não somente o meio mudou, mas a realidade sócio-cultural necessita de observações e novas criações para a manutenção de outros campos do conhecimento como a literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José. **Senhora**. 30º ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus Editora, 1995.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções e transmutações**. Da literatura ao Cinema e à TV. 2ªed. São Paulo: Annablume, 2005.

BALOGH, Anna Maria. Mídia e Temporalidade, Dromoscopia e Serialidade. O Admirável Mundo Novo Rock Pauleira. In: **Midia e Temporalidade, Dromoscopia e Serialidade. O Admirável Mundo Novo Rock Pauleira**. Porto Alegre. Anais e Cd Intercom., 2004. v. Único.

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

BARBOSA, João Alexandre. **As Ilusões da modernidade**. SP: Perspectiva, 1996.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias: um curso dobre a narrativa nos meios audiovisuais**. São Paulo: Ática, 2009.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos 1750-1880**. 10ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede - A era da informática: economia, sociedade e cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. **O leitor demanda da literatura. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

DRUMMOND, Andrade Carlos. **Alguma poesia**. Belo Horizonte: Edições Pindorama, 1930

DUARTE, Jorge e BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo:Atlas, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra; revisão João Azenha Jr.]. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução de Pérola Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

GOMES, Rafael. Tudo o que é sólido pode derreter. São Paulo, Leya,2011.

IMMACOLATA, V. Lopes Maria, BORELLI, H. Simões, Silvia e RESENDE, R. Vera. **Vivendo com a Telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**, v.1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo, Cultrix, 1969.

JAKOBSON, Roman. O fictício e o imaginário. Trad. Bluma Waddington Vilar. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção – indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação a teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. **O prazer estético e as experiências fundamentais da *poíesis*, *aisthesis* e *katharsis***. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. 2ºed., Campinas: Papirus, 1999.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LEAL, Bruno. **A poesia que a gente vive, talvez. Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **Uma Aprendizagem ou livro dos prazeres**. Nacional: Rocco, 1998.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada à sério**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

MARTIN-BARBERO, Jesus. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios as mediações : comunicacao, cultura e hegemonia**. Traduzido por Ronald Polito; Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2005..

PACCOLA, Rivaldo Alfredo. **Cinema e Imaginário em A história sem fim**. Bauru, SP: Edusc, 2006.

PROENÇA, Domício Filho. **A linguagem Literária**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

ROCHA, A. O cinema invisível. In: VALVERDE, Monclar (org.) **As formas de sentido; Estudos em Estética da Comunicação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SALZEDAS, N. **A câmara televisiva leitora da ambiguidade literária de Eça: O silencio que fala**. UNESP, 2006.

TARÍN, Francisco Javier Gómez e CAMILO, Eduardo J.M. **Saberes para compartilhar. Estudios de comunicación: analisis y retos tecnológicos**. Covilhã: Universidad de Beira Interior, 2007.

TARÍN, Francisco Javier Gómez. **Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración**. Santander: Shangrila Ediciones, 2011.

TODOROV, Tzvetan, Os Géneros do Discurso, Lisboa, Edições 70, 1978

VALVERDE, M. Recepção e sensibilidade. In VALVERDE, Monclar (org.) **As formas de sentido; Estudos em Estética da Comunicação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

VILCHES, Lorenzo. **A migração digital**. São Paulo: Loyola. 2003.

ZILBERMAM, R. **Estética da Recepção e a História da Literatura**. São Paulo: Ática, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

ANEXOS

Entrevista feita através de email com o criador e diretor da minissérie Tudo o que é sólido pode Derreter, Rafael Gomes .

• ***Re: Contribuição para dissertação de mestrado***

Para daniela gomide

De: **Rafael Gomes** (rafael@ioiofilmes.com)

Enviada: terça-feira, 29 de março de 2011 06:44:22

Para: daniela gomide (danielagomide@hotmail.com)

Daniela,

A verdade é que existem menos relações da série com o livro do Marshall Berman do que as pessoas gostariam. Para falar a verdade, não existe nenhuma relação direta a não ser a semelhança do título. O nome do seriado vem da história do curta-metragem que o inspirou. Lá, a protagonista comenta uma frase do personagem Hamlet ("que essa carne tão maculada derretesse"), replicando assim: "Hamlet estava errado. A gente pode até derreter, talvez. Tudo o que é sólido pode derreter". Existe, portanto, nesse título, uma questão muito mais existencial, puxada para um lado lúdico, do que propriamente uma tentativa de relação ou comentário ao livro do Berman. Eu devo te dizer, inclusive, que não tenho mais memória a capa do livro e a abertura do programa não foi de nenhuma forma inspirada por ela. Se elas são semelhantes, é coincidência.

Sobre a escolha das obras, a predileção foi justamente pela variedade. Os gêneros são muitos de propósito, para que fosse traçado um painel onde "literatura" abrangesse a escrita como um todo, da poesia ao teatro, passando pelo romance. Dentro desse escopo, é claro que nos concentramos em autores relevantes dentro do currículo pedagógico das escolas e, também, em obras que se prestassem bem às tramas do seriado. O mais importante era que daquele poema ou peça pudesse ser extraída uma aventura interessante para o universo de Thereza.

O curta metragem não está à venda, mas podemos te enviar uma cópia. Você está sediada onde?

um abraço

Rafael

On 22/03/2011, at 09:23, daniela gomide wrote:

Bom dia, Rafael:

Obrigada pela solicitude!

Gostaria de trocar algumas informações a respeito da série "Tudo o que é sólido pode derreter" para que eu possa dar continuidade e expandir os estudos a respeito das análises da série em minha dissertação.

Uma destas informações diz respeito ao livro de Marshal Berman "Tudo que é sólido desmancha no ar", que percebi ser uma grande referência do programa, estou certa? (o nome, a abertura do programa, que inclusive é muito semelhante à capa do livro).

Outra questão diz respeito a escolha das obras literárias selecionadas para comporem a série. Percebo que não há uma predileção sobre temas, períodos, gêneros (alguns são romances, outros são peças, ensaios e poemas) ou autores, houve algum critério para tais escolhas?

Outra coisa que gostaria de saber é se há a possibilidade de comprar o curta metragem, pois não existe a possibilidade de baixá-lo.

Bom, por enquanto é isso. Muito obrigada pela atenção!

Daniela Gomide