



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - FAAC
CAMPUS DE BAURU

**Adaptação literária para televisão:
Uma análise de “O Canto da Sereia”**

Gabriel Vicentini Sidorenko

Bauru
2015

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - FAAC
CAMPUS DE BAURU

Adaptação literária para televisão:
Uma análise de “O Canto da Sereia”

Gabriel Vicentini Sidorenko

Trabalho de conclusão de curso apresentado como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação em Radialismo, ao Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", atendendo à resolução de número 02/84 do Conselho Federal de Educação.

Orientadora

Prof^a. Dr^a. Ana Sílvia Lopes Davi Médola

Banca examinadora

Prof^o. Dr^o. Arlindo Rebechi Junior

Ms. Carlos Henrique Sabino Caldas

Bauru
2015

Dedico este trabalho de conclusão de curso
aos meus pais, Sílvia e Sidnei.

AGRADECIMENTOS

À Deus;

Aos meus pais Sílvia e Sidnei, por todo apoio;

À minha irmã Lívia;

À minha tia Sônia, minha segunda mãe;

À minha prima Ticiane por tantas ajudas em todos esses anos;

À toda minha família;

Aos meus colegas e amigos do curso de Radialismo, pelos bons momentos compartilhados todos esses anos;

A Marina Darcie e Aline Dória, especialmente por terem contribuído em minha formação acadêmica;

A Alexandre Canda, Ana Laura Vaz, André dos Passos Pacano, Barbara Toscano, Bruna Gambini, Carolina de Paula, Daniel Moraes, Helena Lima, Paula Letícia Siqueira, Mariana Buglia, Northon Mingorance, Rafaela Faure Bellini, Vítor Amorim e Vitor Youssef, vocês foram e sempre serão minha família adotiva;

Aos integrantes do GEA e do GFS, pelas discussões que tanto contribuíram para esse trabalho;

À minha orientadora, professora Ana Sílvia Médola, pelo grande auxílio e dedicação desde o início desse trabalho;

À UNESP, por ter proporcionado tamanho crescimento em minha vida e pela bolsa de iniciação científica que deu origem a esse trabalho.

Muito Obrigado.

“Se a televisão não existisse, muita gente sonharia em inventar um instrumento capaz de reunir todos os públicos.”
(Dominique Wolton)

RESUMO

As adaptações literárias para minisséries televisivas estão muito presentes nas grades de programação das emissoras brasileiras. Podemos afirmar que se trata de uma linha de produção das mais relevantes nas duas principais redes de televisão que mantém um projeto de teledramaturgia. A forte presença das minisséries impõe a necessidade de investigar os processos de tradução intersemiótica a partir do texto literário para o texto audiovisual de modo a refletir a estética dessas produções diante dos constantes processos de mutação das tecnologias. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é analisar a adaptação do livro “O Canto da Sereia” para a televisão, onde procuramos identificar as estratégias discursivas que estruturam a narratividade, os temas e as figuras que possibilitam uma identificação com o texto literário original.

Palavras-chave: Comunicação. Minissérie. Semiótica. Televisão.

ABSTRACT

The Literary adaptation for television miniseries are present in the schedule grids of Brazilian television channels. We can afford that it is about a line of production of the most relevant in the two main television networks that maintain a project of teledramaturgy. The Strong presence of miniseries imposes the need to investigate the process of intersemiotic translation from the literary text to the audiovisual text on the way to reflect the esthetics of these productions in front of the constants process of tecnology mutation. In this sense the goal of this research is to analize the book adaptation "O canto da sereia" for television, where we identify the discursivas strategies that structure the narrativity, the themes and the figures that enable the identification with the original literary text.

Keywords: Communication. Miniseries. Semiotic. Television.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Identidade visual da minissérie e capa do livro.....	12
FIGURA 2	Identidade visual da minissérie Lampião e Maria Bonita.....	17
FIGURA 3	Quadrado Semiótico (BARROS, 2002, p.21).....	28
FIGURA 4	Frame do início de um <i>flashback</i> dentro da minissérie.....	37
FIGURA 5	Frame de Salvador apresentado na minissérie.....	38
FIGURA 6	Sereia morta em cima do trio elétrico.....	40
FIGURA 7	Augustão lê o diário de Sereia.....	42
FIGURA 8	Sereia tenta manipular Dedé/ Sereia manipulando Peroaldo..	44

SUMÁRIO

1. Introdução.....	10
2. A produção de minissérie na história da televisão brasileira.....	14
3. A Semiótica Discursiva.....	21
3.1. O Percurso Gerativo de Sentido da Semiótica Greimasiana.....	24
3.2. Níveis de análise.....	26
3.2.1. Nível fundamental.....	27
3.2.2. Nível narrativo.....	30
3.2.3. Nível Discursivo.....	32
3.3. As traduções intersemióticas.....	34
4. O Percurso Gerativo de Sentido: Análise de “O Canto da Sereia”.....	35
5. Considerações finais.....	48
6. Bibliografia.....	51
7. Referência audiovisual.....	53

INTRODUÇÃO

1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretendemos analisar como se deu a transmutação intersemiótica do texto literário para o texto audiovisual de “O Canto da Sereia” embasados no referencial teórico-metodológico da Semiótica Discursiva de linha francesa, desenvolvida a partir dos anos sessenta por Algirdas Julien Greimas, sucessora dos estudos de Hjelmslev, Saussure e Benveniste.

A Semiótica entende a linguagem como constituída de uma relação entre dois planos, o da expressão, “onde as qualidades sensíveis que possui uma linguagem para se manifestar são selecionadas” e do conteúdo, “onde a significação nasce das variações diferenciais graças às quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia ideias e discurso.” (FLOCH, 2001, p.9). Podemos, portanto, analisar diferentes tipos de linguagem e textos a partir de seus planos de conteúdo, mesmo que seus planos de expressão forem diferentes. Somados a esses princípios, o estudo da significação em ambos os textos derivados da tradução intersemiótica, que é uma adaptação literária, será realizado com base no percurso gerativo de sentido (GREIMAS; COURTÉS, 1979), a partir da compreensão dos efeitos de sentido gerados no plano de conteúdo.

A adaptação literária para televisão constitui um dos formatos de programa que mais conferem prestígio à produção televisiva brasileira, bastante concentrada nas redes hegemônicas do país, a exemplo da minissérie “O Canto da Sereia”, nosso objeto de estudo. “O Canto da Sereia” reafirma os elementos que fazem das minisséries, de acordo com Anna Maria Balogh, um formato característico das adaptações voltadas a um público mais exigente e com mais opções de lazer, diferente do público cativo de televisão. Nela há uma oportunidade maior do roteirista de aprofundar-se nos episódios e criar equilíbrio maior entre enunciados de estado e de fazer (BALOGH, 2002, p. 61).

Exibida pela Rede Globo no início de 2013 - a partir de uma adaptação do livro homônimo de Nelson Motta lançado em 2002 - na programação especial de início de ano, a minissérie “O Canto da Sereia” procura

através de *flashbacks*, recurso muito utilizado nesse tipo de teledramaturgia, recontar e desvendar o mistério por trás da morte da cantora de axé baiana Sereia. A minissérie se desenvolve em Salvador e é contada pelo detetive Augustão, contratado por Mara (empresária de Sereia) após a cantora ser assassinada, em plena terça-feira de carnaval, enquanto cantava em cima de um trio elétrico no circuito Barra-Ondina.

Aos poucos, durante os quatro capítulos da minissérie, Augustão vai descobrindo o passado de Sereia e agrupando pistas e provas que levam ao assassino da cantora. Neste processo vários suspeitos são considerados por Augustão, que descobre que cada pessoa próxima a Sereia tinha seu motivo para matá-la.

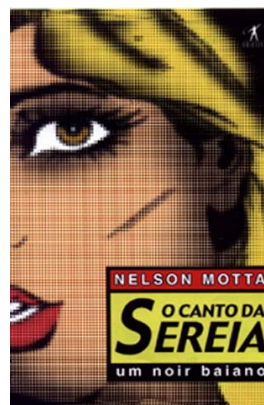


Figura 1 – Identidade visual da minissérie e capa do livro

Em um primeiro momento em nosso trabalho, tendo por base as minisséries, pretendemos fazer um breve histórico das transformações técnicas e estéticas da televisão brasileira, desde seu surgimento até os dias atuais, entendendo como tais transformações possibilitaram o surgimento do formato das minisséries a partir das telenovelas e do surgimento de novos equipamentos técnicos. Pretendemos ainda mostrar como a adaptação literária para minisséries é, desde o início dessas produções, um produto com grande destaque dentro das principais emissoras de televisão do país.

Em seguida, trataremos da Semiótica Discursiva de linha francesa, nosso referencial teórico-metodológico que permeará as análises produzidas a partir dos planos de conteúdo da minissérie e do livro “O Canto da Sereia”.

Pretendemos mostrar como o Percurso Gerativo de Sentido e seus três níveis (Fundamental, Narrativo e Discursivo) podem ser utilizados para as referidas análises e como o livro e a minissérie (nossos objetos semióticos) são entendidos como uma totalidade de sentido a partir de seus planos de conteúdo.

Na terceira parte analisaremos, a partir do plano de conteúdo de cenas da minissérie e trechos do livro, como se deu a transposição do texto literário para o texto audiovisual dentro da minissérie, entendendo como as alterações e aproximações dos efeitos de sentido dos programas narrativos, das formas de manipulação, das estratégias enunciativas e as projeções de pessoa, espaço e tempo foram utilizados pelos enunciadores de ambos os suportes.

**A PRODUÇÃO DE MINISSÉRIE
NA HISTÓRIA DA TELEVISÃO BRASILEIRA**

2. A PRODUÇÃO DE MINISSÉRIE NA HISTÓRIA DA TELEVISÃO BRASILEIRA

Desde do surgimento da TV no Brasil, em 1950 com as primeiras transmissões da TV Tupi de São Paulo, até os dias de hoje, com transmissões em rede nacional e sinal aberto digital, a televisão se consolida como o principal meio de informação e entretenimento da população brasileira. Anna Maria Balogh coloca que

num país tão profundamente marcado pelas desigualdades socioeconômicas e em que os bens da cultura são acessíveis a uma reduzida parcela da população, população está que conta com alto índice de analfabetos, a televisão constitui o principal meio formador de opinião, além de proporcionar entretenimento acessível à maioria da população. (BALOGH, 2002, p.19).

Apesar de perder parte de seu público durante as últimas décadas, principalmente para a internet e outras formas de lazer, a TV ainda é fundamental dentro do cenário nacional, tanto para a transmissão de notícias e informações, como para o entretenimento.

Desde 1950 até os dias atuais, a televisão passou por profundas mudanças. Paulo Paranaguá (1987, p.239) cita alguns dos pontos mais importantes para os avanços da televisão brasileira como “O Código Brasileiro de Telecomunicações” em 1962, a criação da estatal “Embratel” em 1965 e do “Ministério de Comunicações” em 1967, a primeira transmissão de satélite em 1969 e a primeira emissão em cores em 1972. Pode se acrescentar ainda, mais contemporaneamente, a digitalização do sinal das emissoras que estão passando desde 2007 do sinal analógico para o digital, provocando profundas mudanças na TV atual.

Nossa televisão se desenvolve sobre forte influência do regime autoritário que se iniciou em 1964 e ficou profundamente marcada por um pensamento político conservador, apesar do grande desenvolvimento tecnológico proporcionado pelo governo. Para Sérgio Mattos, “as políticas econômicas e sociais adotadas pelos governantes, principalmente aqueles

adotadas durante os 21 anos de regime militar de 64 tiveram um impacto muito mais marcante no desenvolvimento da mídia brasileira do que os fatores externos.” (MATTOS, 2003, p.3).

Com o desenvolvimento da parte técnica, a estética televisiva foi se aprimorando e se distanciando cada vez mais do rádio, do qual foram recrutados os profissionais para as primeiras transmissões em 1950 na TV Tupi. Além de todos os elementos já citados, a chegada ao Brasil do videoteipe (início da década de 60) provocou uma verdadeira revolução na televisão.

O equipamento, que resolveu o problema do registro das imagens de TV, fora lançado em 1956, nos Estados Unidos. Caríssimo, chegou ao Brasil apenas no início de 1960 (...) Para isso foi usado o VT, no primeiro momento e também nos primeiros anos: registrar programas e duplicá-los. Ainda não havia a edição eletrônica de imagens ou a possibilidade de utilizar a tecnologia do videoteipe como recurso expressivo, de linguagem (o que só acontecerá em 1962, no *Chico Anysio Show*). A máquina servia, tão-somente, para reproduzir indefinidamente os programas que, até então, tinham apenas uma única emissão, a original, ao vivo. (PRIOLLI, 2000, p.12).

Para Priolli (2000) o videoteipe traz para a televisão a possibilidade de gravar programas e exibi-los depois, deixando de lado o clima amador que predominava até então e, ainda, possibilitando um maior refinamento estético das produções. A capacidade de exibição diária das telenovelas foi outro grande avanço, possibilitado pela introdução do videoteipe nas emissoras, esse gênero começa então a se firmar como um dos mais lucrativos da televisão.

As minisséries estão presente nas grades das emissoras desde o surgimento da televisão, Conversani e Botoso consideram que o surgimento das minisséries se deu nas primeiras telenovelas, “pois elas eram curtas, com cerca de vinte capítulos e, inicialmente, apresentadas durante alguns dias da semana” (CONVERSANI e BOTOSO, 2008, p.1), como é o caso de “Sua vida me pertence” (Walter Foster – 1951) a primeira novela exibida pela TV Tupi ao vivo, apenas 2 vezes por semana e em 15 capítulos de 20 minutos¹.

¹ Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/tvano50/expo50.asp> Acesso em 20 de março de 2015

Em 1982, Lampião e Maria Bonita (Aguinaldo Silva e Doc Comparato – 1982) consolidam a linguagem audiovisual das minisséries. A partir de então com um formato mais curto que as novelas, as minisséries possibilitaram um maior refinamento estético e de conteúdo à teledramaturgia, já que era possível gravar todos os episódios antes de eles irem ao ar, o que era dificultado em produções maiores como as telenovelas. A teledramaturgia ganhava assim um novo formato próprio dos brasileiros, nossas minisséries são exibidas em sequência, parando apenas aos fins de semana e, mais contemporaneamente, também às segundas-feiras.

É no interior da programação das minisséries que será construída uma história do Brasil recente, lado a lado com produções que retratam outras fases da história nacional, além de aspectos da sociedade contemporânea. Realizam-se nesse formato trabalhos de caráter mais autoral, com um investimento maior na qualidade. (KORNIS, 2003, p.129).



Figura 2 - Identidade visual da minissérie Lampião e Maria Bonita

A primeira telenovela brasileira sob o formato diário foi “2-5499 Ocupado” (Dulce Santucci – 1963) e entrou no ar em 1963, pela TV Excelsior de São Paulo². Ainda sob forte influência das radionovelas, as telenovelas dessa década seguiam uma estrutura radiofônica folhetinesca. A partir da década de 1970, e principalmente com o surgimento da TV Globo e de seu padrão para produções (conhecido popularmente como padrão Globo), “as frases feitas e grandiloquentes que marcavam a linguagem foram substituídas por formas de expressão mais coloquiais, assemelhando-se ao linguajar real do dia-a-dia do brasileiro.” (ANDRADE, 2000, p.66).

Ao acompanhar os avanços tecnológicos, sociais e políticos, as telenovelas se inseriram no dia a dia dos brasileiros. Era comum, principalmente durante as décadas de 70 e 80, as famílias se reunirem em volta da televisão para assistirem o capítulo do dia da “novela das oito”. Durante essas décadas a TV Globo chegou a 100 pontos de audiência em novelas como “Selva de Pedra” (Janete Clair – 1972) e “Roque Santeiro” (Dias Gomes – 1985).

Uma das dificuldades das minisséries em relação as telenovelas são a exigência de que o telespectador não perca nenhum capítulo já que sua narrativa é mais rápida e concisa. Rondini aponta que

as novelas contêm uma narrativa mais lenta e um alto grau de redundância [...], se o espectador perder um ou mais capítulos é possível retomar o entendimento da história [...]. A minissérie, por ser mais rápida em sua narrativa, exige que o espectador esteja atento ao desenvolvimento da trama. Um capítulo perdido [...], pode implicar em perder o fio da história. (RONDINI, 2007, p.4-5).

Até meados dos anos 2000 as minisséries se caracterizavam por uma extensão que poderia chegar a até três meses no ar. Percebemos hoje que a duração média das minisséries, principalmente na Rede Globo, não ultrapassam os vinte capítulos, sendo o mais comum minisséries de quatro capítulos, dividindo-se de terça a sexta-feira. Apesar da duração das

² Disponível em <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/ocupado.asp> Acesso em 20 de março de 2015

minisséries terem se modificado, outras características permanecem através do tempo, como a veiculação delas em programações festivas e especiais, o prestígio dos autores das obras originais (quando se trata de uma adaptação) e o elevado padrão estético de produção (BALOGH, 2002, p.126). Em seu livro “O discurso ficcional na TV” Anna Maria Balogh (2002) dedica um capítulo para tratar das minisséries, discorrendo sobre diversos pontos, a autora demonstra porque a minissérie é um dos formatos televisivos de maior prestígio no Brasil, “mesmo quando não inserem um contexto propriamente festivo, as minisséries tiram a programação da TV de sua mesmice cotidiana e constituem elas mesmas uma festa.” (BALOGH, 2002, p.125). A minissérie é, nos dias de hoje, utilizada pelas emissoras de televisão justamente no final e no início de ano, época marcada por grandes produções, que chamam o espectador para assistir produções com um grande refinamento estético, tecnológico, de roteiro e conteúdo.

A adaptação de textos literários para o texto audiovisual é recorrente nas minisséries, Sandra Reimão (2004, p.28) aponta que de 1982, ano em que as minisséries se consolidam, até 1997 foram produzidas 26 adaptações literárias para o formato de minissérie nas principais emissoras do país (TV Globo, TV Manchete e TV Bandeirantes). Em nossa pesquisa inicial elencamos, só nos últimos anos (2010-2013), pelo menos nove produções do gênero nas duas maiores emissoras do país que mantêm um projeto de dramaturgia (TV Globo e TV Record).

Jorge Amado e Nelson Rodrigues são os dois autores mais adaptados dentro da TV Globo. Rodrigues teve três, até 2003, e Amado quatro livros adaptados para o formato de minissérie. Ao todo, até 2004, vinte e um autores tiveram textos adaptados e desses apenas dois não eram brasileiros (Eça de Queirós e Mempo Giardinelli). (BRASIL JUNIOR; GOMES E OLIVEIRA, 2004). Percebemos assim um claro interesse do público em minisséries adaptadas de autores brasileiros conhecidos.

Sandra Reimão (2004, p.107) aponta que a interpretação do roteirista influencia na adaptação literária para minissérie porque, nessas adaptações, muda-se o suporte utilizado.

Uma adaptação de um texto literário para um programa televisivo é, em primeira instância, um processo de mudança de suporte físico. Trata-se de uma passagem de sinais e símbolos gráficos assentados em papel para um conglomerado de imagens e sons, captados e transmitidos eletronicamente. (REIMÃO, 2004, p.107).

Logo, não é possível uma adaptação totalmente fidedigna de uma obra literária para o texto audiovisual. Não se pode esquecer “a existência de múltiplas leituras possíveis, para além das figuras platônicas de uma “essência” ou de um sentido verdadeiro do texto.” (BRASIL JUNIOR; GOMES E OLIVEIRA, 2004, p.10). Assim, toda adaptação pode ser considerada apenas uma das leituras possíveis do texto literário (aquela que foi escolhida pelo roteirista), deixando de lado todas as outras.

A Semiótica é um referencial teórico-metodológico com o qual é possível analisar a transmutação entre os suportes - livro e audiovisual -, por tratar a linguagem em dois planos distintos, conteúdo e expressão. Ao analisar as adaptações temos um mesmo plano de conteúdo tanto para o livro quanto para a minissérie, tornando-se assim possível uma análise consistente de ambos. Anna Maria Balogh, no livro de sua tese de livre docência “Conjunções – Disjunções – Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV” (2005), constata que nas adaptações literárias para minisséries se mantêm uma fidelidade no nível narrativo entre o texto audiovisual e a obra original, deixando para o nível discursivo as modificações mais substanciais.

A SEMIÓTICA DISCURSIVA

3. A SEMIÓTICA DISCURSIVA

O instrumental teórico a ser utilizado para a análise da minissérie é a Semiótica Greimasiana. Para Greimas, a Semiótica é uma disciplina voltada ao estudo da significação e esta só é possível dentro das relações entre os signos. É este pressuposto básico que remete ao conceito de estrutura. É a

(...) presença de dois termos e a relação entre eles. Decorrem daí imediatamente duas consequências: 1. Um só termo-objeto não comporta significação. 2. A significação pressupõe a existência da relação: é o aparecimento da relação entre os termos que é a condição necessária da significação (GREIMAS, 1973, p.28).

Na análise audiovisual as grandezas significantes estão em relação para formar um todo de sentido, o plano de conteúdo como veremos adiante. Os significantes são, para Greimas, “os elementos ou grupos de elementos que tornam possível o aparecimento da significação ao nível da percepção.” (GREIMAS, 1973, p.17), já o significado “é a significação ou significações que são recobertas pelo significante e manifestadas graças a sua existência.” (GREIMAS, 1973, p.17). Assim, a significação decorre da relação entre significante e significado num processo denominado semiose.

A inseparabilidade de significante e significado foi postulado por Ferdinand de Saussure (1857-1913). O significante, para Greimas, está ligado ao mundo sensível não-linguístico, podendo ser visual, como uma pintura, auditivo como a música ou tátil como o alfabeto Braille.

Greimas ressalta contudo que as qualidades dos significantes não devem ser confundidas com as qualidades significadas, pois “os significantes de natureza sensorial diferente podem recobrir um significado idêntico, ou pelo menos, equivalente.” (GREIMAS, 1973, p.18). É o caso das manifestações televisivas, audiovisuais, teatrais, entre outras.

Para Diana Barros, “a semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz.” (BARROS, 2001, p.11), assim entender o significado de texto tornasse

essencial para a construção de um pensamento semiótico. Ainda segundo Diana,

o texto só existe quando concebido na dualidade que o define — objeto de significação e objeto de comunicação — e, dessa forma, o estudo do texto com vistas à construção de seu ou de seus sentidos só pode ser entrevisto como o exame tanto dos mecanismos internos quanto dos fatores contextuais ou sócio-históricos de fabricação do sentido. (BARROS, 2001, p.12)

Logo, a Semiótica e o semioticista buscam entender como diferentes textos tornam-se significantes para o homem, e constituem uma rede de relações internas. A Semiótica, assim, não trata das relações externas do texto, como quem o escreveu ou em que época foi produzido, mas sim busca as formas de significações presentes internamente no discurso. Como descreve Fiorin,

A Semiótica francesa, (...) dá ênfase ao conceito de texto como objeto de significação e, por conseguinte, preocupa-se fundamentalmente em estudar os mecanismos que engendram o texto, que o constituem como uma totalidade de sentido.

Concebe-se como uma teoria gerativa, sintagmática e geral. É uma teoria sintagmática, porque seu escopo é estudar a produção e a interpretação dos textos. (FIORIN, 1995, p.166).

Para produzir as análises internas dos textos, a Semiótica utiliza-se do Percurso Gerativo de Sentido que para Fiorin é entendido como “uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetíveis de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo.” (FIORIN, 2000, p.20).

3.1. O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO DA SEMIÓTICA GREIMASIANA

Para a Semiótica Greimasiana um texto é uma construção do sentido que pode ser analisado como um percurso gerativo que vai do mais simples e abstrato - nível profundo ou fundamental -, ao mais complexo e concreto - nível de superfície ou discursivo. O texto semiótico é visto como uma totalidade de sentido e determina o modo de produção desse sentido, ou seja, como diz e o que diz, Luiz Fiorin defini o percurso gerativo de sentido como

... uma teoria gerativa, porque concebe o processo de produção do texto como um percurso gerativo, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, num processo de enriquecimento semântico. Isso significa que vê o texto como um conjunto de níveis de invariância crescente, cada um dos quais suscetível de uma representação metalingüística adequada. O percurso gerativo de sentido não tem um estatuto ontológico, ou seja, não se afirma que o falante na produção do texto passe de um patamar ao outro num processo de complexificação semântica. Constitui ele um simulacro metodológico, para explicar o processo de entendimento, em que o leitor precisa fazer abstrações a partir da superfície do texto, para poder entendê-lo. (FIORIN, 1995, p.167).

O percurso gerativo é um processo em três níveis que vai do mais simples e abstrato, nível profundo, ao mais complexo e concreto, nível de superfície. São eles o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo, para Floch o percurso gerativo de sentido “é a disposição ordenada das etapas sucessivas pelas quais passa a significação para se enriquecer e, de simples e abstrata, tornar-se complexa e concreta.” (FLOCH, 2001, p.15). Para Greimas, do ponto de vista da apreensão do sentido, não há uma distinção efetiva entre o nível fundamental e narrativo. Para ele existem “(...) dois níveis de profundidade e de dois tipos de estruturas - sêmio-narrativas e discursivas - que regem a organização do discurso anteriormente à sua manifestação.” (GREIMAS E COURTÉS, 1979, p.124). A divisão em três níveis tem uma função mais operacional, de modo a facilitar a sistematização do trabalho

semiótico, Barros divide os três níveis de análise em

... estruturas fundamentais, instância mais profunda, em que são determinadas as estruturas elementares do discurso, a das estruturas narrativas, nível sintático-semântico intermediário, e a das estruturas discursivas, mais próximas da manifestação textual. (BARROS, 2002, p.15).

As estruturas fundamentais abrigam as instâncias mais profundas, em que são determinadas as estruturas elementares do discurso. Nas estruturas narrativas os sujeitos e os objetos se encontram em conjunção ou disjunção com os objetos de valores. As estruturas discursivas, nível mais próximo da manifestação textual, correspondem às gramáticas Semiótica fundamental, narrativa e discursiva, cada qual com seus componentes sintáticos e semânticos.

Cada nível é passível de descrições autônomas e, segundo Fiorin, “o percurso gerativo de sentido é uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido.” (FIORIN, 1996, p.17). Cada um dos três níveis apresenta um componente sintático e um semântico que se contrapõem. A sintaxe é de ordem relacional, pois constitui um conjunto de regras determinantes do encadeamento das formas e de conteúdo na sucessão do discurso e a semântica remete ao sentido. O fundamento da Semântica Estrutural, na visão de Fiorin, é

(...) o postulado do paralelismo do plano de expressão e do plano de conteúdo. Isto significa que essa semântica parte da hipótese de que o plano de expressão é constituído de distinções diferenciais e de que a essas diferenças de expressão devem corresponder distinções do plano de conteúdo, consideradas traços distintos da significação. (FIORIN, 1996, p.12).

3.2. NÍVEIS DE ANÁLISE

Em Semiótica, gramática refere-se às estruturas sêmio-narrativas que se subdividem em três níveis: o profundo, constituído de uma sintaxe e de uma semântica fundamentais, o narrativo e o nível de superfície, correlativamente compostos de uma sintaxe e uma semântica. Segundo Diana Barros,

as estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação. O sujeito faz uma série de “escolhas”, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e “conta” ou passa a narrativa, transformando-a em discurso. (BARROS, 2001, p.53).

Entendendo cada nível possuindo uma sintaxe e uma semântica a própria Barros propõem a seguinte tabela dividindo a gramática semiótica.

<i>Gramática Semiótica</i>	<i>Sintaxe</i>	<i>Semântica</i>
Gramática fundamental (lógico-conceptual)	Sintaxe fundamental	Semântica fundamental
Gramática narrativa (antropomórfica)	Sintaxe narrativa	Semântica narrativa
Gramática discursiva (da enunciação)	Sintaxe discursiva	Semântica discursiva

Tabela 1 – Gramática Semiótica (BARROS, 2002, p.16)

3.2.1. NÍVEL FUNDAMENTAL

As categorias semânticas que formam a base da construção de um texto situam-se no nível fundamental. Nesse nível encontramos a estrutura elementar da significação que reúne as condições mínimas da apreensão e/ou produção da significação. O conceito de estrutura elementar só se torna operativo se submetido a uma interpretação e formulação lógica que é o quadrado semiótico de Greimas,

Compreende-se por quadrado semiótico a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer. A estrutura elementar da significação, quando definida - num primeiro momento - como relação entre ao menos dois termos, repousa apenas sobre a distinção de oposição que caracteriza o eixo paradigmático da linguagem(...) (GREIMAS E COURTÉS, 1979, p.364).

As categorias se opõem, diferenciam dois termos apreendidos por possuírem um traço comum sobre o qual é estabelecido uma diferença. Esses termos estão em relação de pressuposição recíproca. Partindo desse eixo semântico, com uma oposição fundamental, é possível estabelecer a contradição que é uma relação binária de asserção/negação entre dois termos de que o primeiro, posto antecipadamente, é tornado ausente por essa operação, ao passo que o segundo se torna presente.

A contrariedade é a relação de pressuposição recíproca semântica: dois termos de um eixo semântico só podem ser chamados contrários se o termo contraditório a cada um deles implicar o contrário do outro. O eixo semântico é chamado eixo dos contrários. Negando-se cada um dos contrários, obtém-se dois contraditórios que se opõem. Cada termo que se apresenta em relação de contrariedade possui um conteúdo positivo.

A complementaridade é a relação constitutiva da categoria semântica entre o subcontrário (relação de contrariedade que contraem os termos contraditórios S1 e S2 dos dois termos contrários primitivos S1 e S2) e o contrário. Da complementaridade deriva a dêixis, uma das dimensões do

quadrado semiótico que reúne a relação de implicação de um dos termos ao eixo contrário com o contraditório do outro termo contrário. Assim, há duas dêixis: a positiva (S1 e S2) e a negativa (S2 e S1). Para ser complementar, tal relação deve ser isotópica da categoria de que ela faz parte: a implicação asseverando o subcontrário (o “se”) deve localizar o contrário (“o então”) como termo pressuposto da mesma categoria.

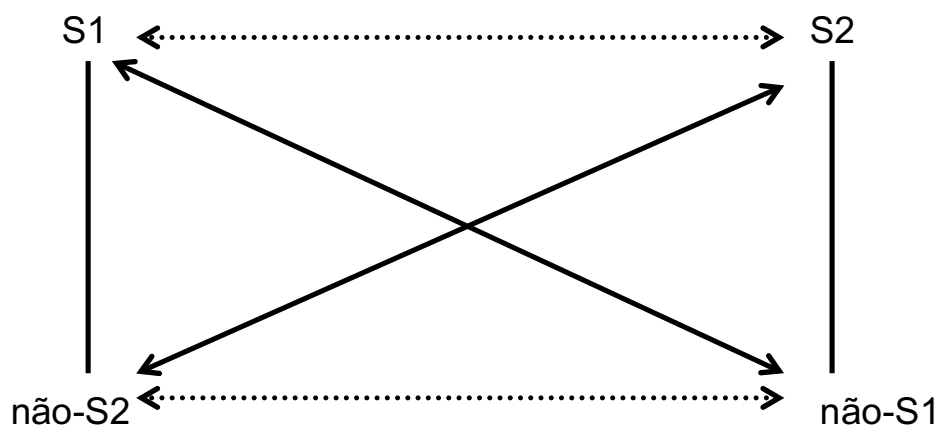


Figura 3 – Quadrado Semiótico (BARROS, 2002, p.21)

A qualificação semântica de euforia vs. disforia é atribuída à cada um dos elementos da categoria semântica de base de um texto. A marca da euforia representa um valor positivo, enquanto a qualificação de disforia tem um valor negativo. Esses valores são inscritos no texto e só no texto, Barros analisa que

As categorias semânticas, como liberdade vs. opressão ou vida vs. morte, cujas relações são representadas e operacionalizadas no quadrado semiótico, constituem, portanto, o ponto de partida da geração do discurso. Essas categorias sofrem modificação axiológica também na instância das estruturas fundamentais, quando determinadas pela categoria tímica que se articula em euforia vs. disforia. A categoria tímica estabelece a relação de conformidade ou de desconformidade do ser vivo com os conteúdos representados. (BARROS, 2001, p.75).

Essas relações elementares abrem caminho para novas gerações de termos indefinidos e que permitem dar uma representação de estrutura elementar de significação sob forma de quadrado semiótico. Lugar de investimento e de informação dos conteúdos semânticos, projetados sobre o quadrado, os termos são articuláveis em posições previsíveis e constituídos em categorias semânticas. No nível profundo, as estruturas elementares servem para descrever e descobrir, ao permitir repensar fatos semióticos, antes da manifestação. Para Greimas,

a sintaxe fundamental assim concebida é puramente relacional, simultaneamente conceptual e lógica: os termos-símbolos de sua taxionomia se definem como intersecções de relações, ao passo que as operações são apenas atos que estabelecem relações. Ela é, por conseguinte, logicamente anterior à sintaxe narrativa de superfície, que é formulada em termos de actantes e de funções. (GREIMAS E COURTÉS, 1979, p.433).

Ao se esgotar a análise em nível fundamental converte-se as estruturas ao nível narrativo, “sabe-se, no momento, que a conversão diz respeito à manutenção e não à ruptura, introduzindo a continuidade na descontinuidade das etapas a equivalência ao modelo inicial deve ser mantida, ao mesmo tempo que a estrutura se torna mais complexa e o sentido mais “rico”.” (BARROS, 2002, p.27).

3.2.2. NÍVEL NARRATIVO

Narratividade e narrativa são aspectos distintos do percurso gerativo. A transformação que se situa entre dois estados sucessivos e diferentes denomina-se narratividade, que é uma componente da teoria do discurso. Greimas entende a narratividade “como o princípio mesmo da organização de qualquer discurso narrativo e não-narrativo” (GREIMAS E COURTÉS, 1979, p.295). Já a narrativa constitui a classe de discurso em que estados e transformações relacionam-se à personagens individualizados, de carácter figurativo. A sintaxe narrativa possui dois tipos de enunciados elementares: a) enunciados de estado que relacionam por junção (disjunção ou conjunção) de um sujeito a um objeto. Há dois tipos de enunciado de estado que dão origem a duas narrativas mínimas: a de privação e a de liquidação de uma privação; b) enunciados de fazer que produzem as transformações e correspondem à passagem de um enunciado de estado à outro. Os textos são narrativas complexas em que enunciados de fazer e de ser organizam-se hierarquicamente por meio dos Programas Narrativos (PN). Barros conclui que temos

duas concepções complementares de narratividade: narratividade como transformação de estados, de situações, operada pelo fazer transformador de um sujeito, que age no e sobre o mundo em busca de certos valores investidos objetos; narratividade como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos-valor. Em outros termos, as estruturas narrativas simulam a história da busca de valores, da procura de sentido. (BARROS, 2002, p.28).

O Programa Narrativo é um sintagma elementar da sintaxe narrativa e está no nível de superfície. Pode ser descrito da seguinte forma: o PN é igual à seguinte função: em um enunciado de Fazer, o Sujeito 1 (do fazer) realiza uma transformação, passando a um enunciado de Estado em que agora é Sujeito 2, que está em conjunção ou disjunção com um determinado objeto de valor. O enunciado de fazer rege o enunciado de estado por meio de

uma sequência de PNs simples e complexos, isto é, um encadeamento lógico em que cada PN é pressuposto por um outro. Para Floch os programas narrativos são “a unidade elementar, a “molécula” da narratividade, constituída de um enunciado de fazer regendo um enunciado de estado.” (FLOCH, 2001, p.22).

Os valores inscritos nos objetos são determinados pela semântica do nível narrativo. Os objetos podem ser modais: o querer, o dever, o saber e o poder. Sua aquisição é necessária para realizar a performance principal, ou de valor, que são os que entram em conjunção ou disjunção na performance principal. O objeto modal é necessário para a obtenção de outro objeto. A obtenção do objeto-valor é o fim último de um sujeito.

As modalidades podem ser virtualizantes (dever, querer), atualizantes (poder, saber) e realizantes (fazer e ser). Assim, pode-se prever processos de modalização formuláveis como sequências ordenadas de enunciados, pressupondo uma modalidade atualizante e uma virtualizante, por exemplo.

A estrutura canônica de uma narrativa complexa compreende quatro etapas: manipulação, competência, performance e sanção. Durante a manipulação encontramos a ação de um sujeito agindo sobre o outro com a finalidade de levá-lo a fazer algo. Os dois sujeitos narrativos podem, muitas vezes, ser a mesma pessoa. Também há manipulação de diversos tipos. Os mais comuns são a tentação (quando o manipulador oferece uma recompensa), a intimidação (o manipulador age por meio de ameaça), a sedução (quando o manipulador manifesta um juízo positivo sobre a competência do manipulado) e a provocação (quando o manipulador leva à ação mencionando um juízo negativo a respeito da competência do manipulado).

Na fase da competência, o sujeito é dotado de um saber ou/poder fazer. A performance é o como o sujeito opera a transformação e passa de um estado de disjunção à um estado de conjunção com o objeto de valor. E, por fim, a sanção que é o reconhecimento do sujeito que operou a transformação. A sanção pode ser da categoria tímica disfórica ou eufórica.

3.2.3. NÍVEL DISCURSIVO

As formas abstratas do nível narrativo revestem-se de termos que lhes atribuem características de realidade no nível discursivo. As variações de conteúdos narrativos invariantes se encontram nesse nível. O percurso gerativo de sentido situa-se no plano do conteúdo que se realiza por meio do plano de expressão. Segundo Fiorin:

Quando se fala em percurso gerativo de sentido, a rigor está se falando de plano de conteúdo. No entanto, não há conteúdo linguístico sem expressão linguística, pois um plano de conteúdo precisa ser veiculado por um plano de expressão, que pode ser de diferentes naturezas: verbal, gestual, pictórico, etc. (FIORIN, 1996, p.31).

Trata-se pois, do nível da manifestação. A teoria Semiótica Greimasiana fundamenta-se, como já dissemos, na significação, nos efeitos de sentido produzidos a partir das articulações possíveis entre os elementos significantes presentes no texto e tem, por objetivo, explicar não só as línguas naturais, mas todos os processos de linguagem e construir modelos geradores de discursos. De um modo geral, a gramática explica a construção das frases que envolve dois domínios: a morfologia e a sintaxe.

No nível da análise discursiva devemos considerar as projeções da enunciação no enunciado, os efeitos de debreagem e embreagem, os efeitos de realidade e as relações argumentativas entre enunciador e enunciatário. Na semântica discursiva é considerado a tematização e a figurativização presentes no texto. Esses são dois níveis de concretização do sentido. Enquanto os textos figurativos criam um simulacro da realidade, os temáticos procuram explicar a realidade categorizando, ordenando e estabelecendo as relações. Para Greimas a tematização “permite formular diferentemente, mas de maneira abstrata um mesmo valor” (GREIMAS E COURTÉS, 1979, p.454), e a figurativização

(...) caracterizada pela especificação e a particularização do discurso abstrato, enquanto apreendido em suas estruturas profundas, a introdução de antropônimos, topônimos e de cronônimos (que correspondem, respectivamente, no plano da sintaxe discursiva, aos três procedimentos constitutivos da discursivização: actorialização, espacialização e temporalização) que se podem inventariar como indo dos genéricos (...) aos específicos. (GREIMAS E COURTÉS, 1979, p.187).

No tocante às projeções da enunciação, a Semiótica preocupa-se com a relação entre os efeitos de sentido possibilitados pelos recursos da sintaxe do discurso e os procedimentos empregados pela enunciação. A enunciação é um eu-aqui-agora, produzindo um discurso-enunciado projetando para determinado tipo de suporte, ou seja, para fora de si, os actantes e as coordenadas de tempo e espaço de um enunciado. Nesse processo encontramos dois mecanismos básicos: a operação denominada *debreagem*, quando os actantes e as coordenadas espaciotemporais não se confundem como o sujeito, o tempo e o espaço da enunciação, e a *embreagem*, que, segundo Courtés e Greimas, “é o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa, e/ou do espaço e/ou do tempo, bem como pela denegação da instância do enunciado” (GREIMAS E COURTÉS, 1979, p.140).

3.3.AS TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS

A Semiótica Discursiva, de base estruturalista e sucessora dos estudos de teóricos como Hjelmslev, Saussure e Benveniste, é um referencial teórico-metodológico interessante para diversas análises, inclusive para análises audiovisuais, por tratar a linguagem como um sistema de articulação dos planos da linguagem e do conteúdo (FLOCH, 2001). Cabe salientar que essa articulação de planos só se dá através da função Semiótica, onde: “uma expressão só é expressão porque é expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão” (HJELMSLEV, 2006, p. 54), logo a função Semiótica de modo contínuo combina o plano de expressão e o plano de conteúdo, conforme vimos anteriormente. Segundo Fiorin

A distinção entre uma semiótica e uma não semiótica reside no fato de que uma semiótica deve operar com dois planos, isto é, um plano de conteúdo e um plano da expressão. Um conjunto signifiante opera com dois planos, quando eles não têm a mesma estrutura com uma relação unívoca entre os funtivos de um plano e os de outro plano. (FIORIN, 2003, p.18)

No caso das traduções intersemióticas essa questão é relevante à medida que o percurso gerativo de sentido (GREIMAS E COURTÉS, 1979) permite analisar os efeitos de sentido gerados no plano de conteúdo das narrativas, mesmo que o plano de expressão seja diferente.

Conforme descrito acima, as estruturas sêmio-narrativas são as mais profundas e abstratas do Percurso Gerativo de Sentido. No nível fundamental se determinam as oposições semânticas de base, já no nível narrativo as oposições semânticas de base são assumidas “como valores por um sujeito e circulam entre sujeitos graças à ação também de sujeitos.” (BARROS, 2001, p.15). Essas estruturas, que comportam um componente sintático e um semântico, juntamente com as estruturas discursivas, que por sua vez são as formas mais concretas da significação, constituíram o recorte que irá permear a análise.

**O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO:
ANÁLISE DE “O CANTO DA SEREIA”**

4. O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO: ANÁLISE DE “O CANTO DA SEREIA”

O nível narrativo é entendido pela Semiótica como transformação de estados a partir de ações de um sujeito que investe valores nos objetos. O estabelecimento e quebra de contratos entre um destinador e um destinatário “as estruturas narrativas simulam, por conseguinte, tanto a história do homem em busca de valores ou à procura de sentido quanto a dos contratos e dos conflitos que marcam os relacionamentos humanos.” (BARROS, 2002, p.20).

Sabendo que narrativa é a transformação e mudança de estados causada por sujeitos, os programas narrativos passam a ser entendidos como a unidade elementar da organização da narrativa, onde nele enunciados de estados e enunciados de fazer são estabelecidos hierarquicamente. Os enunciados de estado se relacionam por junção entre sujeito e objeto, já os enunciados de fazer se relacionam por transformação entre sujeito e objeto e eles operam a passagem de um enunciado de estado a outro, definindo assim os programas narrativos. “A estrutura constituída por um enunciado de fazer regendo um enunciado de estado é chamada programa narrativo (abreviado PN): é considerada como a unidade elementar operatória da sintaxe narrativa.” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.476). Para a análise das adaptações literárias para a televisão, entender os programas narrativos é importante na medida em que podemos, a partir deles, analisar as reiteraões e afastamentos entre as obras.

O nível discursivo, por sua vez é o mais próximo da manifestação textual, logo esse é o nível em que se encontra as estruturas mais complexas semanticamente. O discurso é o “objeto produzido pelo sujeito da enunciação e como objeto de comunicação entre um destinador e um destinatário.” (BARROS, 2001, p.54).

O enunciador do texto audiovisual manteve características encontradas também dentro do livro, o narrador em primeira pessoa (Augustão, o detetive que investiga a morte de Sereia), o tempo presente (“hoje” da história) a partir de *flashbacks*. Com a utilização dos *flashbacks*, observamos a ocorrência da dualidade /concomitância/ *versus* /não concomitância/. Há um tempo presente (concomitante) e um tempo passado (não concomitância) nas obras, isso fica muito claro dentro da minissérie pela presença desses *flashbacks*. Segundo David Bordwell, “a presença do flashback clássico é quase sempre motivada subjetivamente, pois é a lembrança de um personagem que deflagra a representação encenada de um evento anterior” (BORDWELL, 1986, p.290). O enunciador do texto audiovisual optou por utilizar-se dos *flashbacks* de maneira clara, mostrando, a partir de caracteres na tela as referências ao passado, como podemos notar no frame seguinte extraído da obra.

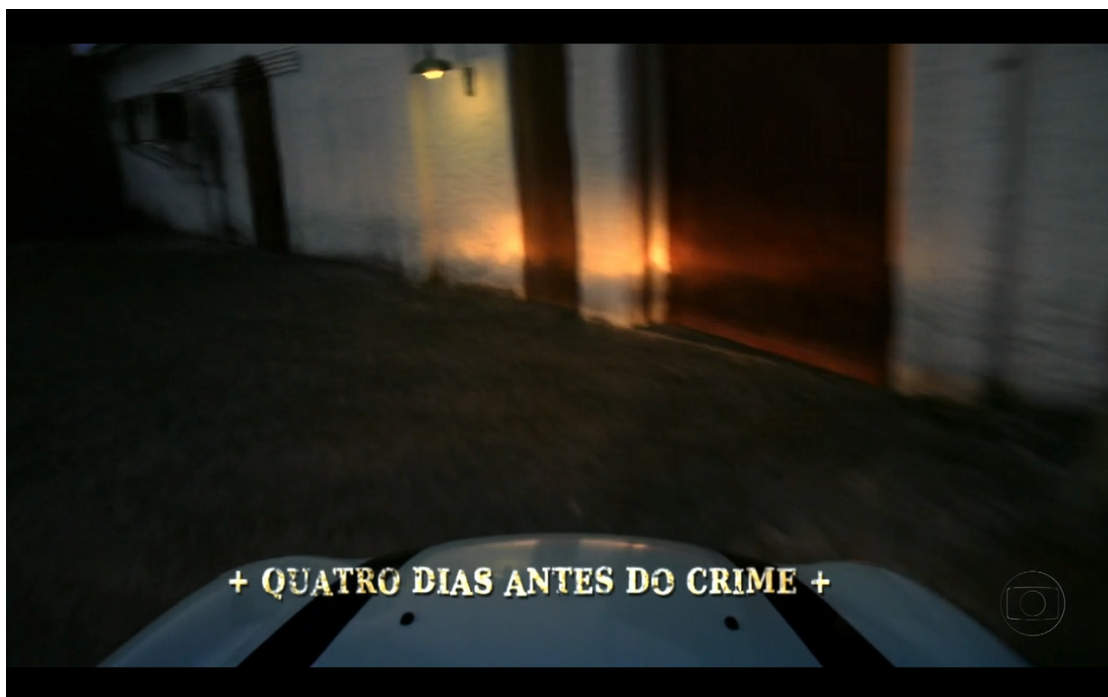


Figura 4 – Frame do início de um *flashback* dentro da minissérie

Já o enunciador do texto literário utiliza-se do discursivo indireto livre para mostrar os acontecimentos passados dentro da história, temos assim a polifonia, “a polifonia é um fenômeno de nível mais superficial [...] concerne ao fato de que várias vozes se apresentam no interior de um discurso.” (FIORIN,

1996, p.62). Na mesma cena de onde foi retirado o frame acima, dentro do livro, o detetive Augustão narra ao enunciatário o que ele descobriu a partir do depoimento de Dedé sobre a morte de Sereia, transcrevemos um pedaço do trecho:

Mãe Mariana mandou que ele contasse tudo o que aconteceu desde o início, quando ele entrou no carro de Sereia e a acompanhou até a casa dela.

Sereia estava muito nervosa, irritada, xingando e saiu com o carro em alta velocidade pela avenida, quase bateu em um caminhão na descida da Barra. Deu um golpe de direção, o carro rodou na pista e quase bateu em um que vinha logo atrás. Acelerou de novo, riu e disse a Dedé: ‘Não seria maravilhoso se a gente tivesse se estourado no caminhão? Não ia sobrar nada’ (MOTTA, 2002, p.241).

O espaço (aqui) também é um ponto de aproximação entre as obras, elas deixam bem delimitados a capital baiana Salvador como o local onde se ocorre a narrativa. Na minissérie é recorrente as imagens de pontos turísticos da cidade como o circuito Barra-Ondina, o elevador Lacerda, entre outros. A mesma recorrência é notada no livro.



Figura 5 – Frame de Salvador apresentado na minissérie

**Felizmente já estávamos no final da avenida Carlos Gomes, o desfile estava terminando sem incidentes e logo íamos chegar à parada final no Campo Grande (...)
(MOTTA, 2002, p.14).**

A relação espaço/tempo parece ao leitor das obras em um primeiro momento iguais, mas ao analisar mais profundamente notamos uma característica utilizada por Nelson Motta que o enunciado audiovisual não utiliza; a presença de pessoas famosas e conhecidas do grande público dentro do espaço/tempo do livro. É recorrente a citação de pessoas ilustres do carnaval baiano, como Daniela Mercury e Carlinhos Brown, e a ausência de outras mais contemporâneas, como Claudia Leite, dentro do livro. Logo, ao leitor mais atento, o enunciador no livro deixa marcas temporais do começo da década de 2000, temporalidade esta não tão visível dentro da minissérie. No livro esse recurso é utilizado para dar ancoragem ao texto, produzindo para o enunciatário o efeito de “real”, na verdade, uma ilusão do real. Já os enunciadores da minissérie optaram por não ancorar o texto audiovisual a partir de pessoas existentes, eles optaram por se distanciar das projeções de pessoas, mas isso não significou criar na minissérie um efeito de “fábula” ou “ilusão”.

A presença de projeções da enunciação e de uma debreagem enunciativa (um tempo “agora”, um espaço “aqui” e uma pessoa “eu”) é recorrente nos dois textos, Fiorin coloca que

a debreagem enunciativa projeta, pois, no enunciado o eu-aqui-agora da enunciação, ou seja, instala no interior do enunciado os actantes enunciativos (eu/tu), os espaços enunciativos (aqui, aí, etc.) e os tempos enunciativos (presente, pretérito perfeito 1, futuro do presente). (FIORIN, 2000, p.58-59).

A debreagem enunciativa gera no texto uma aproximação entre o leitor/telespectador e o livro/minissérie, criando um efeito de subjetividade, “parcialidade”, quem conta a história é quem a vive, logo conta a partir de seu olhar sobre os acontecimentos. Mesmo quando Augustão conversa com

alguém e esta pessoa narra os fatos, temos ainda a visão de Augustão sobre eles. Para Barros

o sujeito do discurso, *competente* para narrar e *existente* pelas relações com objetos do saber, realiza-se de modos diversos, ou seja, cumpre o fazer para o qual foi determinado e narra. As intrusões e a “neutralidade” do narrador constituem, por exemplo, formas diferentes de sua realização como sujeito. (BARROS, 2002, p.85).

A narrativa do livro começa com uma breve descrição sobre o actante Augustão, contada por ele mesmo. Logo em seguida é narrado a partir da visão dele, o incidente da morte da cantora de axé Sereia em cima de um trio elétrico, em pleno carnaval de Salvador. No início é contado que Sereia está em conjunção com seus objetos-valor /fama/ e /riqueza/. Ela é uma cantora de grande sucesso que viu sua carreira crescer rapidamente graças ao publicitário Tuta Tavares e a empresária Mara Moreira, estando portanto em um estado conjuntivo com seus objetos-valor.



Figura 6 – Sereia morta em cima do trio elétrico

(...) Sereia era uma jovem cantora de Ilhéus que em dois anos saiu dos barzinhos de Salvador para a glória nacional, invadiu as telas de TV e as ondas do rádio, vendeu mais de dois milhões de discos (...) (MOTTA, 2002, p.16).

Acontece então algo inesperado, um tiro é disparado e Sereia cai morta em cima do trio elétrico, criando-se assim, programas narrativos de privação onde o sujeito de estado /Sereia/ entra em um estado disjunto de seu objeto-valor a partir da ação de um sujeito de fazer /assassino/ (até então desconhecido nas obras).

Os programas narrativos tanto no livro quanto na minissérie podem ser descritos pelas seguinte fórmula:

$$P_n = F(\text{carreira})[S_1(\text{publicitário}) \rightarrow (S_2(\text{Sereia}) \cap O_v(\text{fama}))]$$

$$P_n = F(\text{assassinato})[S_1(\text{assassino}) \rightarrow (S_2(\text{Sereia}) \cup O_v(\text{vida}))]$$

Foi importante manter esses programas narrativos dentro da minissérie porque é a partir deles que a história se inicia, começando a busca por “quem matou Sereia?”. Modificar este primeiro programa narrativo causaria grande estranheza no público, uma vez que ele não reconheceria na obra audiovisual elementos básicos da obra escrita.

Para Edward Lopes (1977), existem características que são “estruturas elementares da narrativa” que independente do suporte utilizado devem estar presente nas narrativas.

À sintagmaticidade finita entre duas pausas de enunciação; a configuração de um efeito único de sentido (isotopia) entre essas pausas, um esquema atuacional mínimo manifesto ao menos por dois atores (personagens), sendo estes dotados de uma qualificação: uma ação que defina a relação entre esses personagens; e, finalmente, uma temporalização em que se opõe um “antes” e um “depois”, que pressupõe uma transformação dos conteúdos da narrativa do começo (antes) para o fim (depois). (LOPES *in* BALOGH, 2005, p.56).

Em outra cena temos o detetive Augustão que, seguindo pistas, tenta descobrir quem foi o assassino de Sereia. Uma das mais importantes é um diário deixado pela cantora. Temos aqui um programa narrativo de

aquisição, Augustão encontra o diário de Sereia (seu objetivo secundário) e ainda descobre, através de Maicon, o segredo por trás de sua morte (seu objetivo principal), ele consegue assim juntar as peças e desvendar o mistério da vida da cantora.



Figura 7 – Augustão lê o diário de Sereia

**Ela estendeu-me a agenda tigrada:
'Leve e leia. Depois esqueça. E ofereça ao fogo em
memória de Sereia.'** (MOTTA, 2002, p.245).

Nesse momento, em ambos os suportes, Augustão entra em conjunção com seus principais objetos-valor /diário/ e /encontrar o assassino/.

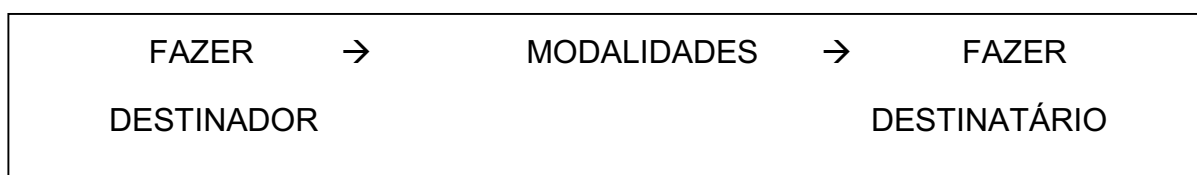
$P_n = F(\text{diário})[S1(\text{mãe Marina}) \rightarrow (S2(\text{Augustão}) \cap Ov(\text{diário}))]$

$P_n = F(\text{segredo})[S1(\text{Maicon}) \rightarrow (S2(\text{Augustão}) \cap Ov(\text{assassino}))]$

Assim, percebemos que a afirmação de BALOGH (2005) se confirma na adaptação de “O Canto da Sereia” que, para o meio audiovisual e no nível narrativo, os roteiristas mantêm os programas narrativos encontrados na obra original, mantendo, assim, uma identidade com o livro. Apesar de que

outros programas narrativos, por sua vez, foram alterados, principalmente no final da história para que o contrato fiduciário estabelecido entre enunciador e enunciatário no livro não fosse quebrado na minissérie. Ao se desenvolver a narrativa literária sobre a pergunta “quem matou Sereia?” e tendo a minissérie sido uma adaptação, os enunciadores do texto audiovisual precisaram modificar elementos da história para que o público se mantivesse fiel a narrativa até o fim.

Na questão da manipulação foram percebidos afastamentos substanciais. Entre o fazer do destinador e o fazer do destinatário se estende o campo das modalidades, onde atua a manipulação. Para COURTÉS (1997; p.361-362) “a manipulação enunciativa tem como fim primário fazer o enunciatário aderir à maneira de ver, ao ponto de vista do enunciador”.



A manipulação joga com o fazer interpretativo do destinatário a partir do fazer persuasivo do destinador, apoiando-se nas modalidades do poder e do saber (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.270). Essas duas modalidades se desdobram segundo Barros em “quatro grandes classes de manipulação: a provocação, a sedução, a tentação e a intimidação” (BARROS, 2001, p.31). Elas podem aparecer sozinhas ou com mais de uma dentro de cada discurso.

**Terminou suada e ofegante e quando Dedé começou a aplaudir, segurou suas mãos.
 ‘Me abraçou e me beijou na boca. E me pediu que a matasse.’
 [...]
 E se despediu para sempre. Dedé cumpriu a promessa.
 ‘Era isso que ela queria, que prometi a ela, foi o que fiz. É o que faria mil vezes.’ (MOTTA, 2002, p.243).**



Figura 8 – Sereia tenta manipular Dedé/ Sereia manipulando Peroaldo

Sereia atua como destinador da ação na medida que utiliza estratégias de manipulação para convencer Dedé a cometer um assassinato para ela. Sereia tenta modificar o sujeito Dedé atribuindo-lhe competência semântica e doando competência modal. Percebemos aqui que o destinatário Dedé não *crê* nos mesmo valores modais de Sereia, logo, não houve manipulação por parte dela a ele.

Sereia utiliza a intimidação para convencer Dedé em um primeiro momento. Ela assume o papel de uma pessoa sem medo da morte e começa a manipular Dedé dizendo que sabe das coisas que ele fez no passado. Diz que seu verdadeiro nome é Maicon, que só levou ele para aquele lugar para saber de seu passado e que precisava dele. Sereia coloca-se em uma posição

superior, aquela que sabe dos segredos ocultos de Dedé, ela intimida Dedé a reviver o seu passado, a trazer seu antigo nome Maicon (o assassino) de volta.

A “morte” e “ser assassino” são assumidos como valores eufóricos por Sereia, a morte para ela é boa e Dedé é a forma para se chegar a morte. Isso fica explicitado na fala de Sereia “para mim não vai fazer mal não, vai fazer bem”. Ao perceber que Dedé não compartilha do mesmo sistema de valores que ela, Sereia passa então a utilizar outra forma de manipulação, a sedução. Para Barros “a manipulação só será bem-sucedida quando o sistema de valores em que ela está assentada for compartilhado pelo manipulador e pelo manipulado, quando houver uma certa cumplicidade entre eles.” (BARROS, 2001, p.35).

Sereia, ao perceber que Dedé não aceita sua manipulação por intimidação, modifica seu modo de agir e começa a chorar, a “implorar” para que Dedé mate alguém para ela. Ela então encobre a intimidação com o processo de sedução. Chorando, ela traz mais uma vez ao discurso a morte com um valor positivo, algo necessário para ela ainda que não diga quem quer que morra. Mais uma vez Sereia se vê fracassada, não conseguiu seu objetivo e Dedé não se deixa manipular, ele não compartilha dos mesmos valores de Sereia; Para ele, o crime e os assassinatos ficaram para trás, os valores de Maicon não existem mais e o novo homem (Dedé) tem valores diferentes, que não são compartilhados por Sereia.

Sereia então desiste dessa manipulação e procura um adjuvante para realizar o seu desejo, ela vai atrás de Peroaldo (seu fã) e o manipula por tentação. Ela oferece à ele seus bens materiais, seu bem mais precioso, a vida. Também por intimidação diz que vai ficar feia, sem cabelo, definhando e precisa da ajuda dele. Percebendo que Peroaldo não está totalmente convencido, Sereia o seduz dizendo que ele é forte, que ele consegue realizar seu desejo, a manipulação então se conclui e Peroaldo aceita matar Sereia.

Já no livro, a manipulação inicial realizada por Sereia em Dedé se concretiza e ele aceita matá-la, logo a figura no fã é apenas um coadjuvante da história. Este, pudemos notar, foi o maior ponto de distanciamento entre o texto escrito e a obra audiovisual. Os enunciadores da obra audiovisual optaram por modificar o final do texto literário para, a nosso ver, manter o

contrato fiduciário estabelecido com o enunciatário, bem como a persuasão, como define Barros:

O discurso define-se, ao mesmo tempo, como objeto produzido pelo sujeito da enunciação e como objeto de comunicação entre um destinador e um destinatário.

Os dois tipos de mecanismos sintáticos confundem-se, em geral, pois os dispositivos empregados na produção do discurso servem também de meios de persuasão, utilizados pelo enunciador para convencer o enunciatário da “verdade” do seu texto. (BARROS, 2001, p.54).

A questão da tematização e da figurativização é outro ponto de análise que percebemos com vastas identidades e alteridades dentro das obras, Fiorin define que:

(...) há dois tipos de texto: os figurativos e os temáticos. Os primeiros criam um efeito de realidade, pois constroem um simulacro da realidade, representando, dessa forma, o mundo; os segundos procuram explicar a realidade, classificam e ordenam a realidade significante, estabelecendo relações e dependências. (FIORIN, 2000, p.91).

Cabe salientar que um tipo de processo não exclui o outro, os textos figurativos não são exclusivamente figurativos e os temáticos não são exclusivamente temáticos, “com efeito geral aparecem algumas figuras nos textos temáticos ou alguns temas nos textos figurativos” (FIORIN, 2000, p.92). Na análise dos textos percebemos que ambos são no geral textos figurativos, eles constroem imagens do mundo natural como a delegada, a mãe-de-santo, o publicitário, o governador, entre outros. Essas pessoas, presentes no mundo natural real, são figurativizadas no livro e também na minissérie.

Percebemos nessa etapa uma mudança significativa na escolha dos roteiristas em relação ao livro, temos na minissérie e no livro a figura do fã apaixonado pela cantora Sereia (Peroaldo), mas a tematização se dá de maneira distinta. No livro, o tema /amor/ é figurativizado no fã exclusivamente por sua paixão por Sereia e a temática do /homicídio/ é figurativizado em um assassino de aluguel (Dedé), já na obra audiovisual ambos os temas /amor/ e /homicídio/ estão figurativizados em Peroaldo que, por um pedido da cantora, acaba aceitando tirar sua vida.

No livro, Sereia conhece o ex-presidiário convertido ao candomblé Dedé, conhecido como Maicon na época em que estava preso por assassinato. Sabendo que seu câncer era incurável, não querendo sofrer e que seus fãs a vejam definhando por causa da doença, ela implora a Dedé para que ele a mate. A manipulação de Sereia a Dedé se concretiza no livro, ele aceita voltar mais uma vez ao seu passado de assassino para ajudar Sereia que via a morte revestida de valores positivos.

Os enunciadores da obra audiovisual optaram seguir por outro caminho a história. Na minissérie há a figura de Dedé, mas ele não se deixa manipular por Sereia (analisamos a questão da manipulação dentro do nível sêmio-narrativo), logo ele não aceita matá-la e Sereia tem que procurar uma nova pessoa para concretizar seus planos. Aparece então a figura de Peroaldo, que faria qualquer coisa por ela. Sereia, mais uma vez, utiliza estratégias de manipulação, investindo a morte de valores positivos e ele acaba por ser o seu carrasco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerada um grande sucesso pelo crítica especializada em televisão e pelas audiências alcançadas durante a sua exibição, “O Canto da Sereia”, ao manter grande aproximação com o texto original durante os três capítulos iniciais, a minissérie fez o público que já conhecia o livro reconhecer nela elementos centrais da trama de Nelson Motta. Para o público que ainda não conhecia o livro, a história mostrou-se atraente ao criar programas narrativos ágeis e coesos entre si. Em seu último capítulo (o de número quatro), os enunciadores da trama audiovisual optaram por um novo final, modificando as estratégias de manipulação, os actantes e os programas narrativos do livro original. Fazendo essas alterações, em nosso entendimento, eles trouxeram algo novo para aqueles que já conheciam a história original, mantendo assim o contrato fiduciário estabelecido e em nada prejudicou a minissérie, ao contrário. O elemento da surpresa sobre a pergunta “Quem matou Sereia?” gerou repercussão positiva para a minissérie.

Dentro do nível sêmio-narrativo a questão da manipulação foi a que mais apresentou mudanças, na minissérie. A actante Sereia não obtém sucesso na manipulação sobre o personagem Dedé, ele não compartilha com ela de suas ambições. Sereia então precisa procurar um novo adjuvante para poder seguir com seu projeto. Essas modificações aconteceram principalmente porque no texto audiovisual optou-se por um final diferente da obra literária. Essa escolha, a nosso ver, deu-se principalmente para manter o contrato fiduciário entre enunciador e enunciatário presente na obra literária, ou seja, manter até o final da narrativa o segredo sobre quem matou a actante principal, Sereia.

Pelo próprio caráter de tradução intersemiótica o nível discursivo é o que possibilita arranjos textuais diferentes entre as duas obras. Entretanto, os efeitos de sentido no plano de conteúdo produzem mais identificação do que alteridade, levando o enunciatário ao reconhecimento de uma história similar à do livro. Efeitos de alteridade podem ser identificados, por exemplo, nos procedimentos enunciativos de ancoragem espaciotemporais da obra literária em relação à audiovisual, uma vez que o livro remete a personalidades

do mundo “real”, ao retratar o carnaval baiano no início dos anos 2000, enquanto a minissérie televisiva projeta pessoas, tempo e espaço que não remetem a personalidades conhecidas do grande público.

A partir das análises produzidas, podemos observar que o enunciado da minissérie foi em grande medida fiel à obra original, tanto no nível sêmio-narrativo como no nível discursivo. As alterações observadas no programa narrativo de base constituíram-se nitidamente em uma estratégia enunciativa voltada à manter o suspense sobre a autoria do assassinato da actante principal, mantendo, assim, a similaridade com o contrato fiduciário - estabelecido também na obra literária - sobre manter o suspense do programa narrativo de base.

6. BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, R.M.B. **O fim do mundo: imaginário e dramaturgia**. São Paulo: Annablume, 2000.

BALOGH, A.M. **Conjunções – Disjunções – Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2002.

BARROS, D.L.P. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática. 2001.

_____. **Teoria do Discurso – Fundamentos Semióticos**. São Paulo: Humanitas. 2002.

BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos**. Nova York: Columbia University Press, 1986.

BOTOSO, A.; CONVERSANI, A.A.B. **Teledramaturgia Brasileira: as minisséries**. 2008. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-teledramaturgia-altamir.pdf> Acesso em 10/07/2014.

BRASIL JUNIOR, A. S.; GOMES, E. S.; OLIVEIRA, M. Z. **Os Maias, a literatura na televisão**. Revista Habitus: IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v.2, n.1, 2004. Disponível em <http://www.habitus.ifcs.ufrj.br> Acesso em 01/07/2014.

COURTÉS, J. **Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación**. Madri: Gredos. 1997.

FIORIN, J.L. **A noção de texto na semiótica**. Organon: Revista do instituto de letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, v.9, n.23, 1995. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29370> Acesso em 07/04/2015.

_____. **As astúcias da enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática. 1996.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto. 2000.

_____. **O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa**. In *Revista Galáxia* n.5. 2003.

FLOCH, J.M. **Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral**. Trad. Analice Dutra Pilar. In: *Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. São Paulo, 2001.

GREIMAS, A.J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix/EDUSP. 1973.

_____.; COURTÉS, J. **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 1**. Paris: Hachette Université, 1979.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Ensaio linguísticos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KORNIS, M.. **Uma Memória da História Nacional Recente: As minisséries da Rede Globo**. Revista Acervo, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <http://revistas.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/237/199> Acesso em: 14/03/2015.

MATTOS, S. **O contexto teórico e histórico da periodização da televisão**. 2003. Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/962ca665743bec83a68d94200985bceb.pdf> Acesso em 19/02/2015.

MOTTA, N. **O canto da sereia: um noir baiano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

PARANAGUÁ, P.A. **Um nouveau combat du Dieu noir contre le diable blond: du cinéma névo aux telenovelas**. Cinémaction, Corlet/ Télérâma, pp. 235- 247. 1987.

PRIOLLI, G. **Antenas da brasilidade in A TV aos 50 – criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. Eugênio Bucci (org.). São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

REIMÃO, S. **Livros e televisão: correlações**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RONDINI, L.C. **As minisséries da Globo e a grade de programação**. Santos: INTERCOM - XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1416-1.pdf> Acesso em 12/07/2014.

7. REFERÊNCIA AUDIOVISUAL

O CANTO da Sereia. Direção de José Luiz Villamarim. Produção executiva Ana Gabriela. Rio de Janeiro: 2013. Minissérie.