MARIA CRISTINA PALMA MUNGIOLI

MINISSÉRIE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*:

Gêneros e Temas

Construindo um Sentido Identitário de Nação

Tese apresentada à Área de Concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Ciências da Comunicação, sob orientação da Profa. Dra. Maria Lourdes Motter.

São Paulo
2006

FOLHA DE APROVAÇÃO

Maria Cristina Palma Mungioli
Minissérie *Grande Sertão: Veredas*:
Gêneros e Temas Construindo um Sentido Identitário de Nação

**Tese apresentada à Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutora em
Comunicação.**

Área de concentração:
Pesquisa e Teoria em Comunicação.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Dedico este trabalho

a meus pais, Maria e Ezequiel, que sempre valorizaram minhas idéias e assim me permitiram pensar com autonomia.

a meus filhos, Rafael, Daniela e Artur e a meu marido, Antonio, que participam de cada momento de minha vida e que norteiam as travessias.

a meus irmãos, João, Ezequiel, Cida, Lena, Márcia e Eduardo, que estão sempre presentes em minhas realizações.

Agradeço muito à Profa. Maria Lourdes Motter, não apenas as valiosas orientações de estudo, mas, principalmente, a amizade e o carinho com que me acolheu.

Agradeço à Profa. Alice Vieira, minha orientadora na dissertação de mestrado, a ampliação de minhas concepções de pesquisa e a acolhida carinhosa. Agradeço também as orientações e os questionamentos feitos pelas professoras Anna Maria Balogh e Maria Thereza Fraga Rocco na fase de qualificação deste trabalho.

Agradeço à minha irmã, Lena, a atenção e o carinho e dedicados à revisão do texto e, principalmente, as perguntas de difícil resposta.

Agradeço ao Prof. Paulo Sampaio Xavier de Oliveira, colega pesquisador da minissérie Grande Sertão: Veredas, as sugestões e empréstimos de material de pesquisa.

A Bárbara Fazio, esposa de Walter George Durst, agradeço a atenção e a delicadeza com que sempre me recebeu e o empréstimo das fitas de vídeo.

Ao Prof. Willi Bolle sou grata pelas orientações e sugestões de leitura.

A Profa. Irene Machado as orientações polifônicas e as sugestões de leitura.

A Ottone F. Motter sou grata pela atenção e simpatia que sempre me dedicou.

A Marly Camargo de Barros Vidal, companheira de percurso, agradeço a revisão de texto e o compartilhamento de indagações.

Agradeço a Christian H. Pelegrini as explicações sobre linguagem cinematográfica.

Aos funcionários da secretaria de graduação do Departamento de Comunicação da ECA sou grata pela atenção e colaboração durante minhas pesquisas e minha participação no PAE.

RESUMO

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. MINISSÉRIE GRANDE SERTÃO: VEREDAS: Gêneros e Temas Construindo um Sentido Identitário de Nação. 2006. 290 p. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.

O presente trabalho teve como objetivo central compreender um sentido identitário de nação construído pela Minissérie *Grande Sertão: Veredas* por meio de gêneros e temas. O referencial teórico e procedimentos adotados possibilitaram compreender a articulação entre gêneros literários, gêneros do discurso, gêneros televisuais e acabamento temático numa perspectiva de construção histórica de um sentido de nação socialmente determinado. Essa abordagem abriu-nos caminho para discutir questões referentes aos diversos enfoques teóricos sobre a problemática dos gêneros no campo da Comunicação. Analisamos os discursos dos principais artífices da minissérie, os discursos da imprensa sobre a minissérie e os elementos constitutivos da minissérie com base em uma perspectiva dialógica em que a dimensão de significação das relações humanas é permeada pela ideologia do enunciado. O estudo da minissérie *Grande Sertão: Veredas* revelou que a escolha temática e o tratamento estético estão sujeitos às injunções sociais, que, em certa medida, privilegiam a abordagem de um ou de outro tema. Como resultado dessas discussões, identificamos características do gênero minissérie permeadas por um acabamento temático até certo ponto inovador demonstrado pelo tratamento estético diferenciado de alguns elementos narrativos, como por exemplo: personagens, sonorização, ambiente. Enfim, o acabamento temático e o tratamento estético se articulam harmoniosamente e se concretizam num produto artístico no qual é possível discernir o gênero como articulador de um modelo de interpretação e de visão do mundo.

Palavras-chave: minissérie Grande Sertão: Veredas, gêneros televisuais, teledramaturgia, temas, sentido identitário, nação e televisão

ABSTRACT

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. MINISSÉRIE GRANDE SERTÃO: VEREDAS: Gêneros e Temas Construindo um Sentido Identitário de Nação. 2006. 290 p. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.

The central target of this work is to comprehend a sense of nation identity built by the television miniseries *Grande Sertão: Veredas* through gender and theme. The theoretical referential and procedures adopted allow to understand the articulation between literary genders, discourse genders, televisual genders and thematic finishing in a perspective of historical construction of socially determined sense of nation. This approach has opened to us a path to discuss questions referring to several theoretical focus about the question of genders in Communication. The miniseries main personages discourses, the press discourses about the miniseries and the miniseries constitutive elements were analyzed based in a dialogical perspective where a signification dimension of human relations is permeated by the enunciation ideology. The study of the miniseries *Grande Sertão: Veredas* revealed that the thematic choice and the aesthetic treatment are subject to social injunctions which, in certain measure, privilege the approach of one or other themes. As result of these discussions, characteristics of the miniseries gender were observed permeated by a thematic finishing untill certain point innovative. This was demonstrated by the aesthetic finishing differentiated from some narrative elements, for instance: personages, sonorousness and ambient. In short, the thematic finishing articulates itself harmoniously and turn into an artistic product in which is possible to discern the gender as the articulator of a paradigm of interpretation and a world vision.

Keywords: miniseries Grande Sertão: Veredas, televisual genders, teledramaturgy, themes, identity sense, nation and television

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 5.1.	-	Página do caderno de anotações de Luiz Fernando Carvalho – Minissérie <i>Hoje é Dia de Maria</i>	104
Figuras 8.1 a 8.30	–	Seqüência do Prólogo e Seqüência do jagunço Firmiano e Riobaldo .	166
Figuras 10.1 a 10.24	–	Seqüência da chegada de Riobaldo e dos jagunços ao Cambaùbal e cantiga de Siruiz.....	233
Figuras 11.1 a 11.21.	–	Seqüência “banquete político”	262

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT.....	6
Lista de ilustrações	7
Sumário	8
Apresentação.....	11

Primeira Parte - Apresentação do objeto, tema e problema

Capítulo 1 - Desfazendo a neblina	15
1.1. Inserção epistemológica e procedimentos metodológicos	24
1.2. Objetivos	29

Segunda Parte – Modelando o objeto de estudo

Capítulo 2 – Gêneros e Comunicação	30
2.1. Inter-relações: gêneros literários e comunicação	32
2.2. Gêneros: as raízes literárias	34
2.3. Gênero literário e cronotopo	37
2.4. Gêneros do discurso	41
Capítulo 3 – Gêneros, mediações e construção de mundos ficcionais	50
3.1. Gêneros como mediação	50
3.2. Gêneros e Teoria das Mediações	54
3.3. Gêneros: contrato e promessa.....	56
Capítulo 4 – Temas, discurso e enunciação.....	71
4.1. Temas	71
4.2. Discurso e enunciação	79
4.2.1. A identidade na tela de televisão: discurso e enunciação.....	84
4.2.1. Discurso e enunciação da Rede Globo: o papel articulador do gênero teledramatúrgico	86

Capítulo 5 – Livros e teledramaturgia: inter-relações	95
5.1. Do livro para a televisão	95
5.2. Da televisão para o livro	99
5.3. Minissérie: gênero e formato	105
5.4. Construindo um gênero: minissérie adaptada	107

Terceira Parte – O objeto de estudo

Capítulo 6 – A minissérie <i>Grande Sertão: Veredas</i>	117
6.1. Contexto e pretexto	117
6.2. “No ar mais um campeão de audiência”	125
6.2. Repercussões na imprensa	130

Capítulo 7 – Minissérie *Grande Sertão Veredas*: A criação no contexto da Indústria

Cultural	143
7.1. A minissérie: ponto de tensão entre a criação individual e a indústria cultural	145
7.2. O autor, o produto e a produtora	148
7.3. O trabalho coletivo, parcelado e complementar na minissérie <i>Grande Sertão: Veredas</i> ..	156

Capítulo 8 - A função social da minissérie <i>Grande Sertão: Veredas</i>	161
8.1. O prólogo (apresentação, leitura e interpretação do Brasil).....	162
8.2. Em busca da Educação e da Nação	171
8.3. Entre o pedagógico e o didático: a didacidade	179
8.4. A imagem da nação na minissérie	187
8.5. A nação na minissérie – A minissérie na nação: o moderno e o arcaico	189

Capítulo 9 – Minissérie <i>Grande Sertão: Veredas</i> : do livro ao roteiro	194
9.1. <i>Grande Sertão: Veredas</i> – da visualidade no literário à literariedade no (tele)visual	194
9.2. Da promessa do roteiro à minissérie	198

9.2.1. A reorganização temporal e enunciativa da narrativa	203
9.2.2. Expansões narrativas	205
Capítulo 10 - Minissérie <i>Grande Sertão: Veredas</i> : do roteiro à minissérie	210
10.1 Personagens e Ambiente	210
10.1.1. O sertão no cinema	213
10.1.2. Sertão, Cangaceiros, Jagunços e Coronéis	216
10.2. O som, a fala e a musicalidade do sertão da minissérie	228
10.3. A vez e a voz da palavra-imagem	237
Capítulo 11 – Gêneros e Temas na minissérie <i>Grande Sertão: Veredas</i>	244
11.1. Homossexualismo e Destino Social	249
11.2. Religiosidade	266
Considerações Finais	277
Referências Bibliográficas	282

Apresentação

“(...) havia três sertões. O de Guimarães Rosa é uma criação verbal, literária. O sertão de Walter Avancini é uma criação e imagens em movimento, televisiva. O sertão mineiro, de verdade, dificilmente terá a magia da literatura ou da televisão. A imaginação criadora é uma feiticeira inesgotável e deixa-nos fascinados pela beleza, vibração e sensibilidade da obra de arte que é o seriado.”

Carlos Drummond de Andrade¹

Apesar de haver decorrido mais de 20 anos de sua exibição pela Rede Globo de Televisão, a minissérie *Grande Sertão: Veredas* continua sendo objeto de pesquisa e de discussão nos meios acadêmicos; seja por meio de dissertações e teses, seja pela apresentação de trabalhos em seminários e congressos de comunicação, seja ainda em congressos e colóquios que, mais especificamente, tratam da obra de Guimarães Rosa. Nos meios de comunicação em geral, a minissérie é citada, com frequência, como um marco da teledramaturgia brasileira e, muitas vezes, serve como exemplo de um padrão de qualidade da programação televisiva.

A importância que essa adaptação pioneira de *Grande Sertão: Veredas* adquiriu para a Rede Globo de Televisão e para a produção televisual brasileira pode ser demonstrada pelo destaque que ainda hoje lhe é dado em apresentações e exposições organizadas pela emissora em diversas partes do mundo. Apenas para citarmos um exemplo: em 2001 a minissérie fez parte da mostra *Brazil on Screen* realizada pelo Museu Guggenheim de Nova York; juntamente com os filmes *Auto da Compadecida* e *Orfeu* e a minissérie *A invenção do Brasil* – produções relativamente recentes que obtiveram, em geral, boa aceitação de público e de crítica.

A minissérie *Grande Sertão: Veredas* foi apontada por seus realizadores (incluindo adaptadores, diretores e produtores) como um ato de coragem, pois buscou transportar o “sertão de Guimarães Rosa” para o meio televisual. As dificuldades para a transposição do genial romance de Guimarães Rosa para a televisão não seriam apenas de ordem técnica, mas decorreriam, sobretudo, da dificuldade de se adaptar uma obra de “difícil” leitura para o principal meio de comunicação de massa de nosso país.

¹ Em entrevista ao jornal *O Globo*, 23.11.1985, sob o título *Magia do sertão televisivo*.

Quando analisamos a minissérie *Grande Sertão: Veredas*, descobrimos que é praticamente impossível deixar de fazer um percurso mínimo pelas veredas abertas pelo genial escritor mineiro². Há uma enorme quantidade de trabalhos sobre o romance de Guimarães Rosa. Há análises que se detêm sobre as questões místicas ou metafísicas da obra, outras dão maior ênfase à questão da linguagem inovadora (há até dicionários e vocabulários especializados). Há ainda estudos sobre a cartografia, a hidrologia; alguns analistas detêm-se sobre o exame das questões sociais e políticas presentes na obra. Enfim, há uma quantidade praticamente infinita de livros que estudam sob as mais diferentes perspectivas aquela que é considerada a obra-prima de Guimarães Rosa.

A atualidade e a importância do romance de Guimarães Rosa podem ser atestadas também pelas exposições de fotografias, mostras e documentários destinados aos “sertões rosianos”. Em março de 2005 teve lugar na Casa das Rosas, na avenida Paulista, uma mostra de vídeos produzidos com a intenção de revelar “os sertões de Guimarães Rosa”. Atualmente, ocorre no Museu da Língua Portuguesa (na reformada Estação da Luz), no centro de São Paulo, uma exposição criada por Bia Lessa também com o objetivo de fazer as pessoas conhecerem e interagirem com os sertões de Guimarães. Neste ano de comemoração do cinquentenário de *Grande Sertão: Veredas* terão lugar diversos congressos, seminários e exposições em diversos pontos do país. Aliás, a comemoração do jubileu do romance de Guimarães Rosa também é motivo para o ressurgimento na imprensa escrita e na televisão de comentários sobre a minissérie objeto de nosso estudo.

Na época de veiculação da minissérie, houve um grande número de reportagens e artigos na imprensa que analisavam a minissérie sob os mais variados aspectos: imagens, prosódia, música, diálogos, fotografia. Enfim, praticamente nenhum aspecto escapou dos comentários dos analistas de televisão e dos professores e críticos de literatura. Afinal, não se passa incólume por *Grande Sertão: Veredas*.

Nossa pesquisa sobre a minissérie buscou analisá-la como um produto televisual sujeito às injunções sociais, que, em certa medida, privilegiam a abordagem de um ou de outro tema por meio do gênero televisual. Alguns estudiosos da televisão propõem que se discutam os gêneros televisuais sem que se levem em consideração os estudos e discussões acerca dos gêneros

² Principalmente porque Walter Avancini, diretor da minissérie, é categórico ao afirmar que gravou diversas cenas da minissérie com o livro nas mãos.

literários. Alegam que a comunicação televisual baseia-se sobre pilares diferentes daqueles que sustentam a literatura. Porém, é impossível esquecermos que a televisão é herdeira tanto de técnicas de produção quanto de narrativas que provêm majoritariamente do cinema, do teatro e do rádio, que, por sua vez, beberam em fontes alimentadas pela literatura. Dessa forma, acreditamos que ao estudioso da comunicação resta a opção de buscar subsídios nas teorias literárias acerca dos gêneros televisuais, porém acreditamos que os conceitos e as discussões no campo da literatura devem servir como ponto de partida para a formulação de uma teoria própria da comunicação de televisão. Coerentemente com essa perspectiva, orientamos o trabalho que ora apresentamos.

O Capítulo 1, *Desfazendo a neblina*, destina-se a apresentar a inserção epistemológica e os procedimentos metodológicos adotados; buscamos uma perspectiva de trabalho interdisciplinar como forma de proceder à análise da minissérie e do material impresso que recolhemos a seu respeito. A questão dos gêneros, um dos dois pilares sobre os quais se sustenta nossa análise, foi abordada no segundo e no terceiro capítulos. No Capítulo 2, *Gêneros e Comunicação*, efetuamos um mapeamento acerca das principais linhas de estudo dos gêneros literários buscando situá-las frente ao campo da comunicação. Dentro dessa perspectiva ganham destaque os estudos sobre cronotopo e gêneros do discurso efetuados por Mikhail Bakhtin. Procedemos a uma aproximação maior entre gêneros e televisão no Capítulo 3, *Gêneros, mediações e construção de mundos ficcionais*, quando abordamos o gênero como mediação e como um elemento essencial para que o contrato ou pacto de comunicação ocorra. Há também nesse capítulo a discussão sobre a idéia de gênero como promessa..

No Capítulo 4, *Temas, discurso e enunciação*, efetuamos nossas discussões acerca de temas, discurso e enunciação vistos sob uma perspectiva dialógica em que a dimensão de significação das relações humanas é permeada pela ideologia presente no enunciado concreto. Com base nesse pressuposto, tratamos do papel articulador que o gênero teledramatúrgico adquire na enunciação da Rede Globo de Televisão.

Aproximando-nos um pouco mais de nosso objeto de estudo, no Capítulo 5, *Livros e teledramaturgia: inter-relações*, estudamos algumas das relações entre livros e televisão e entre televisão e livros para efetuarmos a análise de algumas questões de linguagem e de gênero implicadas na chamada minissérie adaptada.

A partir do Capítulo 6, defrontamo-nos mais diretamente com nosso objeto de estudo, a minissérie *Grande Sertão: Veredas*. Ao Capítulo 6, *A minissérie Grande Sertão: Veredas*, destinamos as reflexões referentes às injunções sociais e artísticas que incidiram sobre a minissérie e as repercussões que ela provocou na imprensa. Procuramos estabelecer nesse capítulo as relações entre motivação artística e produção industrial. Relações sobre as quais nos debruçamos mais detalhadamente no Capítulo 7, *Minissérie Grande Sertão: Veredas: a criação no contexto da Indústria Cultural*, em que discutimos o paradoxal diálogo entre criação artística e produção sob os moldes da Indústria Cultural.

Procurando-nos aproximar ainda mais de nosso objeto de estudo, no Capítulo 8, *A função social da minissérie Grande Sertão: Veredas*, efetuamos o estudo da função social da minissérie com base no discurso presente na apresentação da minissérie (prólogo) feita pelo diretor Walter Avancini. Por meio de seu discurso, é possível observar a intencionalidade da equipe de criação da minissérie no sentido de buscar mostrar para o grande público o melhor da literatura brasileira. Essa intencionalidade revela-se por meio de uma espécie de missão educativa de proporcionar à imensa maioria dos brasileiros o acesso à grande literatura para que assim o Brasil possa conhecer-se como nação.

No Capítulo 9, *Minissérie Grande Sertão: Veredas: do livro ao roteiro*, analisamos alguns procedimentos de construção narrativa empregados pelo principal adaptador da obra, Walter George Durst, para transformar o texto literário em roteiro de ficção seriada televisual. No Capítulo 10, *Minissérie Grande Sertão: Veredas: do roteiro à minissérie*, damos prosseguimento à nossa reflexão com a intenção de conhecer os caminhos percorridos para transformação do roteiro em minissérie. Nesse momento, analisamos o tratamento estético e o acabamento temático oferecidos pelo diretor às personagens, à sonorização, à prosódia e ao ambiente.

Finalmente, no Capítulo 11, *Gêneros e temas na minissérie Grande Sertão: Veredas*, estudamos com mais profundidade os temas: homossexualismo, destino social e religiosidade. Nas considerações finais, valemo-nos das discussões efetuadas nos capítulos precedentes com a finalidade de concluir, pelo menos temporariamente – como tudo que se refere a Guimarães Rosa e à televisão –, nossa análise.

Capítulo 1 - Desfazendo a neblina

*“A vida é muito discor dada.
Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz.”*
(GSV: 520)

A minissérie *Grande Sertão: Veredas*, veiculada pela Rede Globo de Televisão em 1985, tem sido apresentada como um marco na história da ficção televisual brasileira. Tal consideração se deve a um conjunto de fatores decorrentes tanto da cultura televisual quanto da cultura brasileira num sentido mais amplo.

A minissérie que contou a história de Riobaldo em 25 episódios, de 18 de novembro a 20 de dezembro de 1985, é fruto da adaptação feita por Walter George Durst, com a colaboração de José Antonio de Souza, do romance *Grande Sertão: Veredas*³, de Guimarães Rosa. O roteiro final e a direção tiveram a assinatura de Walter Avancini.

O impacto dessa minissérie na ficção televisual brasileira foi extraordinário seja pela ousadia de se adaptar para a televisão um livro considerado de difícil leitura⁴ (famoso, mas de poucos leitores), seja pelas implicações de se abordarem temas complexos (como homossexualismo, religiosidade) em um meio de comunicação destinado ao grande público, seja ainda pelo desafio de conseguir recriar o ambiente muitas vezes considerado místico no qual se desenrola o texto literário. Ambiente que reflete as contradições humanas numa concretude multiforme carregada de nuances que exploram o imaginário popular em diversas perspectivas (literária, filosófica, mitológica, psicológica).

³ Adotamos a sigla GSV para nos referirmos ao livro de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*.

⁴ É comum encontrarmos na imprensa listas de personalidades e intelectuais que não passaram das trinta primeiras páginas do livro ou que confessam que nunca o leram. A título de exemplo citamos a resposta de Renato Janine Ribeiro, *O Estado de S. Paulo*, 03.07.05, Caderno 2, seção Antologia Pessoal, à pergunta sobre um livro que jamais lera: “Grande Sertão: Veredas. Todas as vezes que comecei, algo me fez parar depois de 100 ou 150 páginas, e quando voltei a ter tempo achei que precisava principiar do começo. Nunca terminei de lê-lo, mas será um prazer quando conseguir.” O especialista em Guimarães Rosa, Davi Arriguci, segundo reportagem veiculada no site <http://diversao.terra.com.br/interna/0,,OI340208-EI3615.00.html> - acesso em 03.05.06, em palestra na *Feira Literária de Paraty* de 2004, “reconheceu a dificuldade, que, a princípio, o livro impõe aos que nele se aventuram: ‘Não é fácil ultrapassar as trinta primeiras páginas. Mas quem consegue fazê-lo logo percebe que se trata de um romance extraordinário, de paixão, amor, morte e guerras.’”

Boa parte da expectativa⁵ da crítica especializada em televisão ou literatura em relação à qualidade da minissérie deve-se ao próprio prestígio que o romance *Grande Sertão: Veredas* possui dentro do universo literário e cultural brasileiro. Prova desse prestígio pode ser encontrada principalmente neste ano de 2006 em que se comemora o cinquentenário da primeira edição do romance. Seminários, congressos, encontros, debates, exposições; enfim, um grande número de manifestações culturais tem ocorrido em diversas partes do país⁶ para comemorar a data. Cadernos especiais de jornais de grande circulação⁷ ou de jornais e revistas especializados em literatura têm servido para demonstrar o vigor daquele que, muitas vezes, é apontado como o melhor romance brasileiro. Além disso, têm sido publicados diversos estudos acadêmicos que, de uma forma ou de outra, alimentam os debates em torno das questões presentes em *Grande Sertão: Veredas*. Daniel Piza⁸, em texto que serve como uma espécie de apresentação a um caderno especial dedicado ao cinquentenário do romance, afirma:

João Guimarães Rosa (...) se divertia imaginando que sua obra-prima *Grande Sertão: Veredas*, publicada em maio de 1956, daria trabalho para os críticos durante 700 anos. Cinquenta anos se passaram, e a frase continua a fazer sentido: interpretado de todas as formas, o livro é tema de debates sem fim e mantém a sensação de que ainda não foi totalmente desvendado, se é que um dia será.

Outra demonstração do prestígio dessa obra para a cultura brasileira e principalmente para a literatura nacional pode ser encontrada em uma enquete feita pelo jornal *Folha de S. Paulo*⁹, em 1999, na qual vários intelectuais, a convite do jornal, elegeram o romance do escritor mineiro “o melhor romance brasileiro”. Na consulta, o jornal solicitou a dez intelectuais

⁵ Em nossa pesquisa, encontramos matérias de jornais e revistas que tratam da minissérie a partir de janeiro de 1985, ou seja, dez meses antes de sua estréia. Nesses artigos são discutidos os mais variados aspectos: dificuldades dos adaptadores, artistas, produtores, precariedade do meio televisivo, até mesmo a já então polêmica escalação de Bruna Lombardi para representar Diadorim. Enquadram-se nesse contexto as seguintes matérias “Globo quer Guimarães só para ela” (*Folha da Tarde*, 21.01.1985), “Grande Sertão: no vídeo, a saga de Riobaldo e Diadorim”, “A maior produção em vídeo do mundo” (*Jornal da Tarde-SP*, 04.06.85), “Em Minas Gerais, a Globo revive o “Grande Sertão”, de 31.05.85) e “Ler ‘Grande Sertão’, enquanto a Globo não vem”, de Rosemary Arrojo, *Folha de S. Paulo*, caderno Folhetim, de 02.06.1985)

⁶ Constatamos que a maior parte das comemorações ocorre em São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, cidades em que há eventos programados para todo o ano de 2006. São tantos eventos que é praticamente impossível apresentarmos uma lista deles.

⁷ Os jornais *O Estado de S. Paulo* e *O Estado de Minas Gerais* lançaram cadernos especiais comemorativos da data no mês de maio de 2006.

⁸ No caderno especial *Grande Sertão: Veredas 50 anos*, p. H2, publicado em 27.05.2006, no jornal *O Estado de S. Paulo*.

⁹ A reportagem “*Grande Sertão*” é o melhor romance brasileiro, publicada na *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, de 03.01.99, sintetiza os resultados dessa pesquisa. O júri formado pelo jornal era composto por: Leyla Perrone-Moisés, Arthur Nestrovski, Carlos Heitor Cony, João Alexandre Barbosa, João Adolfo Hansen, Walnice Nogueira Galvão, Luiz Costa Lima, Marcelo Coelho, Moacyr Scliar e Silviano Santiago.

brasileiros que elaborassem uma lista com os dez melhores romances brasileiros de todos os tempos. No topo da lista surgiu *Grande Sertão: Veredas*. Há inúmeras outras manifestações

De qualquer maneira, é difícil mensurar a importância de *Grande Sertão: Veredas* para a literatura e para a cultura em geral do país. Antonio Cândido¹⁰ afirma, na já célebre crítica *No calor da hora*, escrita pouco tempo depois do lançamento do livro:

Não segue modelos, não tem precedentes; nem mesmo, talvez, nos livros anteriores do autor, que, embora de alta qualidade, não apresentam a sua característica fundamental: transcendência do regional (cuja riqueza peculiar se mantém todavia intacta) graças à incorporação em valores universais de humanidade e tensão criadora.

Trata-se de um romance sem precedentes e sem continuadores como o próprio Antonio Cândido continua afirmando cinquenta anos depois de sua primeira análise do livro. Para o crítico, Guimarães Rosa não é um escritor que deixe continuadores e lembra:

(...) escritores como Machado de Assis ou Graciliano Ramos podem influenciar em sentido positivo a maneira de escrever dos mais moços, porque de certo modo trabalharam dentro dos cânones da prosa literária de nossa língua. É possível inspirar-se neles sem perder a personalidade. No caso de Guimarães Rosa, isso não me parece possível. Ele pode ser admirado até o fanatismo, como acontece, mas não o vejo exercendo influência criadora, porque a sua marca é tão peculiar que transforma a influência em servidão. Por isso, em relação à sua prosa talvez só caibam exercícios de imitação consciente e programada, como uma espécie de homenagem, num espírito parecido ao que os franceses chamam “ao modo de”.¹¹

Falamos de um autor que desenvolveu um estilo próprio, impossível de ser recriado, exceto que se queira cair na simples caricatura. Não é de estranhar, portanto, que a minissérie que ousou levar a trágica história do amor de Riobaldo e Diadorim para as telas de televisão tenha marcado época e suscitado, tal como acontece a Riobaldo, amor e repulsa, desnorteio e devaneio.

Para a realização de *Grande Sertão: Veredas*, a Rede Globo de Televisão não poupou esforços, já que a minissérie fez parte das produções que comemoraram os vinte anos da emissora. A outra grande produção idealizada com essa finalidade foi a minissérie *O tempo e o vento* adaptada da obra homônima de Érico Veríssimo cujo tema central é a formação (tanto no aspecto territorial quanto humano) do estado do Rio Grande do Sul. De maneira geral, pode-se

¹⁰ A crítica *No calor da hora*, foi publicada no suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, de outubro de 1956, e reproduzida no suplemento especial *Grande Sertão: Veredas 50 anos*, p. H10, publicado em 27.05.2006 no mesmo jornal.

¹¹ Entrevista concedida a Natalia Engler Prudêncio e Paulo Fávero, publicada no semanário *Jornal da USP*, p. 14, de 15 a 21.05.2006 por ocasião da realização do *Seminário Internacional Guimarães Rosa: 50 anos de Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile* organizado pelo IEB-USP

dizer que em ambas as obras literárias observam-se, mesmo que de perspectivas e ênfases diferentes, as lutas e guerras enfrentadas pelo homem (brasileiro) para conseguir a posse da terra e o reconhecimento de sua cidadania. Uma terceira minissérie, que contou com orçamento mais modesto que as duas outras produções, foi ainda produzida no ano 1985: *Tenda dos Milagres*¹², cujo tema central versava sobre a discriminação racial e a “integração” da “cultura africana” à “sociedade branca”¹³ (DG 2003: 317). Observa-se que também nessa minissérie, apresentada na grade de programação da emissora entre *O tempo e o vento* e *Grande Sertão: Veredas*, a questão da constituição da nacionalidade é posta em foco por meio da busca da integração entre as culturas africana e branca¹⁴, mais uma vez busca-se, de alguma maneira, a identidade nacional.

Há ainda um outro traço comum entre as três minisséries produzidas em 1985, todas elas têm como texto-fonte obras literárias consagradas de autores com grande prestígio no Brasil e no exterior. Érico Veríssimo e Jorge Amado figuram entre os escritores que conseguiram se destacar e sobreviver “apenas” de seus trabalhos como escritores no espaço hostil destinado à literatura na sociedade brasileira. Esses escritores destacam-se pela boa acolhida de público e crítica que obtiveram não só no Brasil, mas também nos diversos países em que seus livros foram editados. O uso de suas obras como texto-fonte para as minisséries poderia estrategicamente facilitar a comercialização dessas produções no exterior, principalmente nos mercados europeu e sul-americano onde esses escritores possuíam grande prestígio. No caso ainda de *Tenda dos Milagres*, os mercados português e africano certamente poderiam ser bastante atraídos pela temática (como realmente o foram de acordo com a lista de países para os quais a minissérie foi exportada). (DG 2003: 318)

Entretanto, com a minissérie *Grande Sertão: Veredas* a estratégia não poderia se basear na lógica mais ligada à facilidade de penetração de um produto cujo texto-fonte pudesse ser identificado com um autor conhecido por boa parcela do público. Afinal, Guimarães Rosa nunca

¹² Escrita por Aguinaldo Silva e Regina Braga, baseada na obra homônima de Jorge Amado, direção de Paulo Afonso Grisoli, levada ao ar de 29.07 a 06.09.1985, com 30 capítulos. *Dicionário Globo. Volume 1: Programas de dramaturgia e entretenimento*, p. 317

¹³ Reproduzimos os termos empregados na sinopse constante no *Dicionário Globo*, p. 317. No decorrer deste trabalho, discutiremos como o uso dessas expressões denotam um enfoque empobrecido da questão racial e cultural brasileira.

¹⁴ Embora não concordemos com o caráter restrito aplicado ao conceito de cultura e também ao que seja cultura africana e cultura branca, optamos em colocar a questão mais ou menos como é colocada no *Dicionário Globo*, p. 317, (que, normalmente, reproduz, parcialmente, o *press release* da emissora). Em momento oportuno, nesta tese, efetuiremos a discussão sobre a parcialidade, segundo alguns críticos, com que esses conceitos foram empregados e que acabaram influenciando, obviamente, no conteúdo da minissérie.

escreveu *best sellers*, ao contrário, seus livros são relativamente pouco vendidos, mas contam com uma aceitação bastante elevada entre a crítica especializada. Segundo Bosi (1994: 29), Guimarães Rosa somente “(...) obteve reconhecimento geral a partir de 1956, quando saíram *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*. Mas publicadas estas obras, o reconhecimento cresceu a ponto de melhor chamar-se glória.” A glória a que se refere Bosi não se restringiu às terras brasileiras, mas também encontrou eco entre os críticos literários de diversos países que se dedicaram a estudar em profundidade a obra Guimarães Rosa, principalmente *Grande Sertão: Veredas*. Assim, se à obra rosiana não puderam ser adicionados os muitos milhares (ou talvez milhões) de exemplares vendidos pelos dois outros excelentes escritores (e, conseqüentemente, de leitores conquistados que se converteriam em potenciais telespectadores), podia-se agregar a seu nome um prestígio que, em termos de literatura brasileira, talvez só encontre rival na figura de Machado de Assis. Dessa forma, a vinculação da Rede Globo de Televisão ao nome e à obra de Guimarães Rosa, mesmo que isso se desse na realidade de maneira indireta, serviria para agregar um forte prestígio à emissora no mercados nacional e internacional. Fato esse que, como veremos, a Rede Globo de Televisão soube capitalizar com maestria.

A minissérie *Grande Sertão: Veredas* foi apresentada novamente no final de 1998 pelo Canal Futura¹⁵, dentro da programação denominada *Faixa Comentada Especial*. Nesse programa, a minissérie era interrompida, de acordo com a temática desenvolvida, para comentários de um apresentador. Esses comentários tinham por objetivo explicar ao telespectador, possivelmente a um estudante (provável público-alvo) as implicações históricas e sociais de determinadas situações presentes na minissérie. Porém, segundo Oliveira (1999), alguns episódios sofreram cortes em relação à primeira apresentação exibida em 1985. Segundo esse pesquisador, tais cortes ocorreram para tornar o conteúdo da minissérie mais apropriado para uma emissão com objetivos educacionais¹⁶.

¹⁵ Canal de televisão por assinatura com programação de caráter educativo inaugurado em 1997 e mantido pela Fundação Roberto Marinho.

¹⁶ Comparando as passagens do livro em que Riobaldo pratica violência sexual com as cenas das relações sexuais de Riobaldo na minissérie (de 1985) Oliveira, *A televisão como tradutora*, p. 216, afirma que houve um abrandamento, porém em relação à versão apresentada pelo Canal Futura houve cortes que denotam a preocupação da emissora educativa em tornar o comportamento de Riobaldo mais apropriado para uma emissão de cunho educacional: “Essa decisão da Globo de apresentar um herói sem máculas é corroborada *a posteriori*, na reapresentação do programa na *Faixa comentada especial*, na qual essa cena é simplesmente suprimida, o que torna Riobaldo um personagem ainda mais palatável para uma emissão de cunho eminentemente didático.” A cena a que o autor se refere reproduz, parcialmente, a passagem do livro em que Riobaldo conta uma série de violências sexuais praticadas por ele (e pelos jagunços), GSV p. 188-189; na minissérie a cena ocorre no capítulo 4. Posteriormente, faremos discussão mais detalhada dessa cena.

Cabe-nos ainda acrescentar que essa utilização da minissérie desloca totalmente seu caráter ficcional fazendo com que ela assuma, em certa medida, um caráter mais histórico, como se se tratasse de um documentário. A idéia da ficcionalidade na televisão, segundo Jost (1997, 2004), por vezes, é marcada mais por características extrínsecas (incluindo dados paratextuais) à obra que pelo seu conteúdo propriamente dito. Fato semelhante é notado por Schaeffer (1999) quando da análise da questão da ficcionalidade na obra literária. Para este teórico francês, a compreensão do que seja um relato ficcional ou um relato não ficcional está mais ligada à recepção que à obra em si¹⁷.

Dessa forma, a significação do conteúdo da minissérie original modifica-se, por exemplo, devido às interferências de um apresentador e de convidados que resumem, explicam e contextualizam as ações das personagens, situando-as ora no campo da historiografia, ora nos domínios da literatura¹⁸. O telespectador muda seu horizonte de expectativa¹⁹ e, ainda, tira-se do espectador o prazer de descobrir outras interpretações; produzindo, em consequência, um único discurso interpretante; perde-se a fruição²⁰ que o texto televisual poderia oferecer. Fragmenta-se

¹⁷ Para provar sua tese, Jean-Marie Schaeffer, *Pour quoi la fiction?*, analisa longamente como o livro *Marbot*, de Wolfgang Hildesheimer, foi recebido (e estudado), inclusive por intelectuais e historiadores, como relato histórico quando, na verdade, tratava-se de uma história ficcional.

¹⁸ Paulo Oliveira, *A televisão como "tradutora"...*, p. 277, faz o seguinte comentário a respeito do tratamento dado à minissérie por ocasião de sua apresentação no programa *Faixa Comentada* do Canal Futura: "O caráter paradidático é patente também na já citada *Faixa comentada especial* do Canal Futura. Nos comentários que acompanham a exibição do episódio de Maria Mutema, destacam-se primeiramente dados estilísticos e socioculturais. Há duas intervenções menores, sobre os possíveis significados dos nomes próprios dos protagonistas da historieta, Maria Mutema e Padre Ponte, e sobre a admiração de Riobaldo pelos missionários. Há também uma intervenção maior, na qual o locutor Eduardo Martini fala da importância das igrejas em Minas Gerais e aproveita para citar o barroco como o estilo característico da região, mostrando várias imagens de igrejas e objetos sacros (texto do roteirista Aimar Labaki). Esse quadro é complementado por uma breve reflexão sobre a perspectiva da narração, a qual é mudada na TV, de forma mais sistemática, apenas nesse episódio específico. O especialista entrevistado, Afonso Romano de Santanna, fala da pluralidade de perspectivas como uma das características da "literatura moderna" e remete a um clássico de Akira Kurosawa, o filme *Rashomon* (1950), no qual a mesma história é contada várias vezes, de acordo com a ótica de diversos personagens. Nesse caso, o filme teria servido de modelo para revolucionar a literatura de nosso século. Ao comparar a narrativa clássica com a "moderna", o crítico discorre ainda sobre a questão do descentramento, ou da multiplicidade de verdades que caracteriza o discurso contemporâneo: [Na] narrativa tradicional, essa que encontramos em José de Alencar, por exemplo, no Balzac, você tem uma estruturação quase que de um ponto de vista dominante. Mas hoje, depois de Einstein, na física, depois que alguns filósofos disseram que a verdade não tem centro (não existe mais uma verdade única, existem várias verdades em trânsito), a narrativa plurifocal – ela representa muito a nossa sociedade: descentrada, e eu diria até um pouco perdida, caótica e niilista." (Capítulo 18, início do 3º Bloco de comentários)

¹⁹ Compreendemos essa expressão de acordo com a definição de Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 54, ao iniciar a leitura de um texto, o leitor teria uma espécie de horizonte de expectativa que é: "(...) o sistema de referências objetivamente formulado que, para cada obra no momento da história em que ela aparece, resulta de três fatores principais: experiência anterior que o público tem do gênero do qual ela faz parte, forma e temática das obras anteriores que ela pressupõe o conhecimento, e a oposição entre linguagem poética e linguagem prática, mundo imaginário e realidade cotidiana." (tradução nossa)

²⁰ Remetemos aqui ao par prazer/fruição discutido por Roland Barthes: *O prazer do texto*.

mais ainda a narrativa televisual, pois são inseridos intervalos, comentários, outros enunciados, outros mundos ficcionais ou “reais” que não estavam previstos pelo diretor ou pelo roteirista. Podem surgir então mais razões históricas e menos motivações das personagens; os conflitos dramáticos podem ser reduzidos à lógica causal. Em casos extremos, a ficção perde seu encantamento e beleza e chegamos a um produto audiovisual cuja trama contém ações explicadas pelo mecanismo lógico da causa e consequência e as imagens cumprem um papel secundário em relação a um discurso verbal exterior construído posteriormente. Assim, como acontece, em muitos casos, com a literatura (mal) abordada didaticamente como pretexto, a minissérie passa a ser pretexto para se conhecer o sertão, Minas Gerais, os problemas sociais e as lutas políticas pelo poder. Desintegra-se o todo da obra literária e emergem pontos que, muitas vezes, pouco dizem quando retirados da unidade total do texto literário ou do todo do produto televisual. A minissérie, enquanto obra artística, perde sua função expressiva e poética e surge um novo produto em que a linguagem é predominantemente usada em sua função referencial.²¹ Pode-se ainda ver esse procedimento como uma espécie de monologização do discurso na medida em que procura induzir o telespectador a uma única interpretação, a uma cosmovisão determinada pelos produtores do programa. Obviamente, sempre há possibilidades outras de interpretação como afirma Bakhtin (2003), porém a estrutura do texto assim produzido busca restringir ao máximo as possíveis variantes interpretativas do discurso.

Em consequência do exposto, sempre que nos referirmos a essa nova exibição da minissérie *Grande Sertão: Veredas* não falaremos em reapresentação e sim em um novo produto. Aliás, está prometido para o mês de dezembro de 2006 um novo produto: segundo notícia veiculada na imprensa, a Rede Globo de Televisão vai lançar em DVD “uma de suas maiores obras primas”²² como parte das comemorações do cinquentenário de publicação do livro *Grande Sertão: Veredas*. Também em razão dessa data, o Centro Cultural São Paulo **programou**, de 16 a 21 de maio de 2006, a exibição de uma série de filmes e documentários que focalizavam a obra de Guimarães Rosa; entre as projeções selecionadas, constava o primeiro episódio da minissérie em DVD. Essa programação foi exibida durante a semana em que se desenvolveu o *Seminário Internacional Guimarães Rosa* promovido pelo IEB-USP. Porém, constatamos que a versão

²¹ Não somos contra ao uso do texto literário ou de outra obra de arte em situação educacional, porém acreditamos que isso deva ser feito após uma leitura inicial que privilegie a fruição da obra artística, uma vez que o leitor/espectador não é um sujeito passivo e, por isso, interage constantemente com o texto que lê e é ele, leitor, quem atribui significados ao texto.

²² Cf. notícia “Globo lança *Grande Sertão* em DVD”, *O Estado de S. Paulo*, 04.05.2006, Caderno 2, D5.

exibida em DVD foi gerada a partir de uma cópia VHS caseira, uma vez que ainda constavam parte de comerciais e os *plim-plins* da Rede Globo de Televisão exibidos em 1985. O cinquentenário de lançamento do romance também foi pretexto para o Globo Repórter apresentar, em 22.06.2006, um programa inteiro dedicado ao parque *Grande Sertão: Veredas* e mostrar cenas da minissérie produzida de mesmo nome.

Acreditamos que o lançamento do DVD “oficial” da minissérie seja visto como uma notícia animadora para os pesquisadores da ficção televisiva, porém ainda é cedo para dizer se haverá ou não modificações (nova edição) em relação ao produto exibido em 1985. Atualmente, o acesso ao material gravado tem sido difícil e tem dependido mais da boa vontade de pesquisadores que gravaram a minissérie à época de sua exibição em 1985 ou de sua veiculação em 1998 (mesmo levando em consideração o que dissemos acima). Nossa pesquisa, por exemplo, só se tornou possível graças à gentileza da Sra. Bárbara Fazio que nos cedeu (para que fizéssemos uma cópia) as fitas gravadas (em equipamento de VHS doméstico) por seu marido, Walter George Durst, em 1985. As fitas com as quais trabalhamos nem sempre contêm indicações de início e término dos episódios, o que torna difícil a referência a uma ou outra cena em especial. Como alternativa, para facilitar a referência, adotamos a segmentação dos episódios conforme trabalho minucioso realizado por Oliveira (1999); entretanto, como esse levantamento foi efetuado a partir da minissérie exibida em 1998 a qual foi submetida a cortes (conforme comentamos anteriormente) é preciso termos em mente que as cenas referidas neste trabalho podem não corresponder exatamente ao conteúdo de determinado episódio exibido em 1985.

A escolha de transpor obras de reconhecido valor estético-literário para o meio televisivo apresenta possivelmente uma série de motivações que vão desde a construção de uma imagem de marca da Rede Globo de Televisão até a sua consolidação como produtora da indústria cultural numa perspectiva mundial. A criação e a consolidação de uma imagem de marca²³ ocorre em diversas frentes e pode repercutir no plano nacional ou internacional²⁴. Porém, no Brasil a

²³Segundo Richard Perassi Luiz de Souza, *A visualidade das marcas institucionais e comerciais como campo de significação*, “A imagem de marca é construída pela incorporação de um conjunto de valores e atributos, os quais lhe constituem uma cultura específica, ou seja, uma memória coletiva sobre o seu percurso no mercado. Dentre as possibilidades associativas que podem compor a imagem de marca, encontram-se todas as vivências do consumidor dentro do processo de construção e divulgação da marca, que, por sua vez, está relacionado a outras associações, decorrentes da herança cultural. A marca produz diversos sentidos envolvendo as sensações, os sentimentos e a cognição”

Oliveira (1999), *A televisão como “tradutora”...*, também discute a questão da associação do prestígio da obra literária e de seu autor à minissérie.

²⁴A consolidação das redes de emissoras de televisão como representantes de um sentimento de nacionalismo na América Latina e no Brasil é amplamente discutida por Martin-Barbeiro (2001), Ortiz R. & Borelli, S. H. S. & Ramos, J. M. (1988), Wolton (1996) entre outros.

consolidação da televisão brasileira como meio de comunicação de massa tem lugar por meio de um processo em que a televisão privada assume para si um “papel social, nacional e cultural” e passa a ser “a vitrina” do país conforme afirma Wolton (1996: 154). Esses aspectos serão mais detalhados no decorrer deste trabalho, porém apenas como forma de introduzir a temática, gostaríamos de lembrar que também a literatura assume simbolicamente os três papéis mencionados por Wolton. Um dos conceitos de literatura que permeiam nosso trabalho é tecido a partir das considerações efetuadas por Antonio Cândido (1965: 169-170) acerca das relações entre literatura e sociedade.

Toda *obra* é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma “expressão”. A *literatura*, porém é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar de um momento – para chegar a uma “comunicação”.

Assim, não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e formal, manifestando-se por meio de homens pertencentes a um grupo (embora ideal), segundo um estilo (embora nem sempre tenha consciência dele); enquanto não houver um sistema de valores que enforme a sua produção e dê sentido à sua atividade; enquanto não houver outros homens (um público) aptos a criar ressonância a uma e outra; enquanto, finalmente, não se estabelecer a continuidade (uma transmissão e uma herança), que signifique a integridade do espírito criador na dimensão do tempo. (grifos do autor)

Portanto, dentro desse quadro teórico, a literatura não se resume a produções individuais de cunho ficcional que Antonio Cândido (1965: 170) denomina “manifestações literárias”, mas se constrói em meio a uma teia de significados e valores presentes em todas as esferas da sociedade. Poderíamos ainda acrescentar que, por sua vez, essa sociedade se constrói por meio das relações de linguagem impregnadas pelo uso do signo lingüístico prenhe de significado ideológico, uma vez que foi urdido nas relações sociais que nos envolvem mesmo antes de nascermos.²⁵ Afinal, segundo Bakhtin (2002: 122),

a estrutura da enunciação e da atividade mental a exprimir são de natureza social. A elaboração estilística da enunciação é de natureza sociológica e a própria cadeia verbal, à qual se reduz em última análise a realidade da língua, é social. Cada elo dessa cadeia é social, assim como toda a dinâmica da sua evolução.

²⁵ Aludimos aqui à idéia de Mikhail Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 108, segundo a qual não se adquire a língua materna, uma vez que: “Os indivíduos não recebem a língua pronta para ser usada; eles penetram na corrente da comunicação verbal; ou melhor, somente quando mergulham nessa corrente é que sua consciência desperta e começa a operar. (...) Os sujeitos não “adquirem” sua língua materna; é nela e por meio dela que ocorre o primeiro despertar da consciência.”

Assim, de acordo com essa perspectiva, procuramos demonstrar que a escolha das minisséries que comemorariam o vigésimo aniversário da emissora buscava dar conta das dimensões social, nacional e cultural, e ainda fazer frente à necessidade de a emissora se firmar no panorama cultural internacional como produtora competente de programas audiovisuais de qualidade que poderiam ser comercializados com diversos países²⁶. A minissérie *O tempo e o vento* foi vendida para mais de vinte países, incluindo Bélgica, Canadá, França, Estados Unidos e Suíça. *Tenda dos Milagres* obteve também grande aceitação no mercado externo; foi comercializada com diversos países entre eles: Angola, Argentina, Bolívia, Colômbia, Cuba, França, Macedônia, Moçambique, Paraguai, Portugal, Uruguai e Venezuela. (DG 2003: 318). Nove países compraram *Grande Sertão: Veredas* (entre eles Estados Unidos e França). (DG: 316-318).

Enfatizamos, entretanto, que é necessário que tanto o sucesso da minissérie quanto ela própria sejam estudados não apenas como resultado de estratégias mercadológicas vencedoras. Acreditamos que seu sucesso não possa ser compreendido sem que se levem em conta as articulações entre gêneros televisuais, temas e gêneros do discurso e o contexto sócio-histórico no qual se tecem as diferentes linguagens presentes num produto televisual que se converteu em sucesso de crítica e de público. O caminho para essa compreensão passa, acreditamos, pela análise de como essas categorias se entrelaçam e se revelam inovadoras dentro de uma perspectiva de criação e produção ficcional pautada pela necessidade de produtividade e sucesso característica da indústria cultural. Além disso, serão analisadas as escolhas temáticas efetuadas pelos adaptadores e diretor numa perspectiva que envolve fatores histórico-sociais presentes à época da produção televisual e suas correlações com a construção da nacionalidade brasileira por meio de produtos televisuais.

1.1. Inserção epistemológica e procedimentos metodológicos

Nosso trabalho se insere em um quadro teórico marcado pela compreensão da necessidade de se interpretar a comunicação em uma perspectiva transdisciplinar que busque não apenas relacionar os diversos sujeitos e objetos da comunicação, mas principalmente concebê-los e

²⁶ Afinal, é na década de 1980 que a Rede Globo de Televisão ganha projeção internacional por meio da comercialização de telenovelas e seriados exibidos com sucesso em diversos países do mundo (incluindo grandes mercados como URSS e China).

analisá-los dentro da complexa teia das relações sociais. A necessidade de uma abordagem transdisciplinar nos estudos de comunicação é defendida por Lopes (2001:112) como uma forma de fazer frente à complexidade das mudanças econômico-sociais que estão ocorrendo em todas as esferas sociais no contexto da globalização. Para essa autora, o enfoque transdisciplinar poderia dar conta:

dos desafios cognitivos trazidos pelos processos de globalização. **Como novo constructo teórico-metodológico** e macroteoria das ciências sociais, a globalização envolve necessariamente a dialética singular-diverso e universal-global. O que implica não priorizar um momento em detrimento do outro, mas em reconhecer que ambos se constituem reciprocamente, articulados de modo harmônico, tenso e contraditório, envolvendo múltiplas mediações. (LOPES 2001:113) (grifos da autora)

Citando Moragas, Lopes (2001) afirma que a abordagem das questões de comunicação tem tido um enfoque:

meramente pluridisciplinar, isto é, feita com a colaboração de distintas disciplinas para o reconhecimento de um objeto comum, cada uma delas a partir de sua ótica particular, o que leva apenas a uma justaposição de conhecimentos díspares, e não à sua integração. Segundo o autor (Moragas), o desenvolvimento do campo caracteriza-se hoje como interdisciplinar, pois implica o confronto e o intercâmbio de métodos e pontos de vista. Para ele, um grau superior de colaboração dar-se-ia na transdisciplinaridade, etapa ainda não alcançada, que não se limita a posicionar um objeto comum, a compartilhar ou complementar enfoques metodológicos, senão que trabalharia com conceitos e teorias comuns às distintas ciências sociais.

A abordagem transdisciplinar lembra-nos Martín-Barbero (*apud* LOPES 2001:115-116) não significa, contudo,

a dissolução dos problemas-objeto do campo da comunicação nos de outras disciplinas sociais, mas as construções de articulações – intertextualidade – que fazem possível pensar os meios e as demais indústrias culturais como matrizes de desorganização e reorganização da experiência social e da nova trama de atores e estratégias de poder.

Trata-se de um enfoque que possibilita ao pesquisador trabalhar seu objeto de pesquisa de maneira consciente e conseqüente com os aportes de diversas áreas do conhecimento humano numa abordagem dialética que leva em conta as contradições, as semelhanças, a historicidade da dinâmica social e científica.

Dentro dessa perspectiva, adotou-se como técnica de pesquisa o estudo de caso, uma vez que essa abordagem permite que se leve em “(...) consideração, principalmente, a compreensão, como um todo, do assunto investigado (...). O direcionamento desse método é dado na obtenção

de uma descrição e compreensão completas das relações dos fatores em cada caso” (Fachin 2003: 42). De acordo com Orozco-Gomes (1996: 109):

o estudo de um caso é um estudo em profundidade: é o esforço por tratar de integrar no objeto de investigação toda informação constitutiva desse objeto e não apenas parte da informação, para tomá-lo como exemplo que pode contrastar, ser comparado ou ser analisado para um conhecimento em profundidade de um objeto de estudo.

Portanto, trata-se de estudar em profundidade um objeto com a finalidade de estabelecer suas características, para, em seguida proceder a uma interpretação que leve em conta que “o distintivo e o único” (Orozco Gomes 1996: 109) encontrado nesse objeto permitirá considerá-lo como “objeto *exemplar* através do qual ser[á] possível captar outros elementos do contexto maior (...)”(Orozco Gomes 1996: 109, grifo do autor).

Nosso trabalho de análise envolveu duas perspectivas: a do discurso como constituinte do gênero e a do próprio gênero dentro da perspectiva da intertextualidade que se estabelece entre os produtos simbólicos de uma cultura, em nosso caso da cultura televisual. Para atingirmos esses objetivos, fizemos dois movimentos de aproximação com o objeto de estudo. O primeiro deles foi coletar documentos que se relacionassem de maneira direta ou indireta com a minissérie *Grande Sertão: Veredas*. Nessa etapa, consideramos :

(...) documentos quaisquer materiais escritos que possam ser usados como fonte de informação sobre o comportamento humano. Estes incluem desde leis e regulamentos, normas, pareceres, cartas memorandos, diários pessoais, autobiográficos, jornais, revistas, discursos, roteiros de programas de rádio e de televisão até livros, estatísticas e arquivos escolares” (Ludke & André 1986: 38)

Como se trata de trabalhar com um produto da indústria cultural cujas repercussões extrapolam a esfera estritamente acadêmica, foi necessário comparar dados e informações constantes em diversos veículos de comunicação, principalmente em jornais e revistas de circulação nacional com os trabalhos acadêmicos publicados. Em seguida, procedemos à análise documental do material coletado “ (...) visando representar o conteúdo de um documento sob uma forma diferente do original a fim de facilitar num estudo ulterior, a sua consulta ou referência” (Chaumier *apud* Bardin 1995: 45).

Assim, em nossa pesquisa valemo-nos diversas fontes documentais; as principais detalhamos a seguir. Utilizamos como texto-fonte fitas VHS gravadas a partir de cópias registradas por Walter George Durst à época da exibição da minissérie em 1985. Trata-se de uma

gravação feita em equipamento doméstico de VHS em que foram cortados os comerciais e trechos referentes à apresentação de cenas de episódios anteriores bem como a locução do narrador sobre essas cenas. O material foi-nos gentilmente fornecido pela Sra. Bárbara Fazio, em 2004, quando a entrevistamos, ocasião em que também fizemos cópia de alguns episódios do roteiro que ainda se encontravam em seu poder. Em 2005, o acervo de Walter George Durst foi doado ao setor de Multimeios do Centro Cultural São Paulo. Nesse local, tivemos acesso a pastas organizadas pelo próprio autor em que pudemos encontrar (e posteriormente fotocopiar) diversos recortes de jornais referentes à minissérie. No local, fizemos também pesquisas sobre a minissérie em jornais de grande circulação em São Paulo à época da exibição da minissérie. Já em 2006, entramos em contato com o pesquisador Paulo Sampaio Xavier de Oliveira²⁷ que gentilmente nos forneceu o acervo de recortes de jornais e revistas sobre a minissérie organizado por ele durante suas pesquisas. Também foram encontrados artigos de jornais e revistas no Setor de Publicações de Docentes da Biblioteca da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas e na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Todo o material jornalístico a que tivemos acesso encontra-se devidamente registrado nas referências bibliográficas desta tese.

Concluída a pesquisa bibliográfica que possibilitou a composição do *corpus* desse trabalho, demos início ao segundo movimento de aproximação com o objeto de estudo, que se caracterizou pela definição de um modelo de análise teórico-metodológico que levasse em consideração que o processo de elaboração da minissérie *Grande Sertão: Veredas* e do *corpus* são marcados pelo confronto de motivações, de desejos com as imposições do código lingüístico e da linguagem televisual e com as condições de produção do discurso narrativo que são dados, em última instância, pelo momento e pela sociedade que o circunscreve. A narrativa não é entendida como uma realidade estática, acabada; mas como movimento, construção que se realiza na linguagem.

Dentro dessa perspectiva, nossas discussões sobre as questões de linguagem, de estética literária e de comunicação²⁸ compreendidas numa perspectiva ampla que envolve todas as esferas

²⁷ Autor da tese de doutorado *A televisão como “tradutora”: veredas do grande sertão na Rede Globo*, apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP em 1999.

²⁸ Para estudo do gênero minissérie, nosso trabalho de análise terá como principais subsídios os conceitos discutidos por Bakhtin e seu círculo, Machado (2003: 68) afirma que “De todas as teorias do gênero em circulação, a de Mikhail Bakhtin nos parece a mais aberta e a mais adequada às obras de nosso tempo, mesmo que também Bakhtin nunca tenha dirigido sua análise para o audiovisual contemporâneo ficando restrito, como os demais, ao exame dos fenômenos lingüísticos e literários em suas formas impressas ou orais. Para o pensador russo, gênero é uma força

da sociedade tiveram como embasamento teórico principal os estudos de Bakhtin (1993, 1993a, 2002, 2003, 2005). A escolha desse ferramental teórico se deve, principalmente, aos princípios da responsividade, dialogicidade e polifonia desenvolvidos por esse fecundo teórico russo, principalmente no tocante aos gêneros do discurso dentro de uma perspectiva comunicacional.²⁹ Nesse quadro teórico, gênero e gêneros do discurso não são apenas conceitos ou princípios organizacionais lógicos são a própria matéria viva que compõe dinâmica e dialeticamente as relações cotidianas numa perspectiva comunicacional bastante ampliada, uma vez que está baseada nas relações intrínsecas do signo lingüístico como signo ideológico por excelência³⁰.

Para as discussões referentes à cultura brasileira, Octávio Ianni (1999, 2004) e Renato Ortiz (1988, 2005) forneceram elementos que são complementados pelos estudos sobre cultura literária e literatura elaborados por Antonio Cândido (1965, 1979). Com relação às discussões referentes aos temas abordados, utilizamos os conceitos fornecidos por B. Tomachevski articulados com os estudos de Mikhail Bakhtin (1993, 2002, 2005).

aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras.” Seguindo esse raciocínio, o gênero atua como uma espécie de orientação para o uso da linguagem de determinado meio em determinada situação de comunicação²⁸. Como já afirmamos anteriormente, isso não significa que o gênero se constitua como um conjunto de discursos permanentemente estável, pois a teoria Bakhtin²⁸ se funda sobre a dialogicidade que estabelece sobre o princípio da enunciação.

²⁹ Sobre esse aspecto Arlindo Machado, *A televisão levada a sério*, p. 68, afirma: “De todas as teorias do gênero em circulação, a de Mikhail Bakhtin nos parece a mais aberta e a mais adequada às obras de nosso tempo, mesmo que também Bakhtin nunca tenha dirigido sua análise para o audiovisual contemporâneo ficando restrito, como os demais, ao exame dos fenômenos lingüísticos e literários em suas formas impressas ou orais. Para o pensador russo, gênero é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras.”

Seguindo esse raciocínio, o gênero atua como uma espécie de orientação para o uso da linguagem de determinado meio em determinada situação de comunicação (compreendida de acordo com Ingedore G. V. Koch, *Desvendando os segredos do texto*, p. 55: “A escolha de um gênero se dá em função dos parâmetros da situação guiam a ação e estabelecem a relação meio-fim, que é a estrutura básica de uma atividade mediada.”)

³⁰ Assim, a teoria de Bakhtin (acerca do discurso se baseia na própria construção do signo ideológico como algo mutável de acordo com as relações sócio-ideológicas que operam no momento mesmo da enunciação. Daí, pode-se concluir que o gênero como forma que congrega diversos é também mutante. (“O tema e a forma do signo ideológico estão indissolivelmente ligados, e não podem, por certo, diferenciar-se a não ser abstratamente. Tanto é verdade que, em última análise, são as mesmas forças e as mesmas condições dão vida a ambos. Afinal, são as mesmas condições econômicas que associam um novo elemento da realidade ao horizonte social, que o tornam socialmente pertinente, e são as mesmas forças que criam as formas da comunicação ideológica (cognitiva, artística, religiosa, etc.) as quais determinam, por sua vez, as formas da expressão semiótica.” p. 45-46 – In: Marxismo e filosofia da linguagem)

1.2. Objetivos

É nosso objetivo proceder a uma aproximação transdisciplinar das questões concernentes ao estudo dos mecanismos referentes à organização discursiva e temática de uma minissérie televisual adaptada de uma obra literária. No que se refere à constituição do gênero minissérie nossas atenções se voltaram para a discussão dos resultados obtidos na etapa de análise dos elementos constitutivos do texto televisual, levando em consideração as inter-relações entre as dimensões simbólicas e econômicas envolvidas no processo de produção e veiculação da minissérie. Para isso, foram consideradas as teorias e pesquisas no campo da Comunicação, sobretudo aquelas que se dedicam ao estudo dos gêneros televisuais.

Como objetivos empíricos, estabelecemos a busca de respostas para as nossas hipóteses relativas à existência de um modelo narrativo televisual característico da minissérie *Grande Sertão: Veredas*. Modelo esse construído a partir das inter-relações entre as instâncias literárias, televisuais e mercadológicas determinado, em última análise, não por uma somatória desses elementos, mas por uma integração presa a uma complexa tessitura envolvendo gêneros literários, gêneros televisuais e temas.

Acreditamos que os resultados das discussões e da pesquisa efetuadas dentro dos quadros epistemológico e teórico aqui propostos proporcionarão aos pesquisadores da narrativa televisual e dos gêneros televisuais elementos para o aprofundamento da questão, sobretudo no que se refere à valorização dos estudos interdisciplinares envolvendo o tema minissérie.

Capítulo 2 – Gêneros e Comunicação

*... Seja a fama de glória... Todo o mundo vai falar nisso,
por muitos anos, louvando a honra da gente, por muitas partes e
lugares. Hão de botar verso em feira, assunto de sair até
divulgado em jornal de cidade... .*
(GSV: 292)

Dentro da perspectiva de análise transdisciplinar adotada neste trabalho, acreditamos que as discussões dos gêneros em comunicação devam levar em consideração os estudos dedicados a essa problemática no campo dos estudos literários, principalmente porque é nesse campo que os trabalhos em relação aos gêneros mais se desenvolveram³¹ e acabaram influenciando outras áreas de criação artística.

A maior parte das ferramentas de análise empregadas para se discutir a televisão provém do instrumental teórico criado no campo dos estudos literários e lingüísticos. Talvez isso ocorra devido à própria prevalência, na televisão, do discurso oral³² sobre as outras formas de discurso. Apesar disso, não se deve perder de vista que a televisão desenvolveu uma linguagem com características próprias que não pode ser confundida com outro tipo de linguagem, principalmente a literária. Nesse sentido Fiske & Hartley (1978: 15) argumentam:

Cada meio tem seu próprio e único conjunto de características, mas os códigos que estruturam a “linguagem” da televisão são muito mais parecidos com aqueles da fala que com os da escrita. Qualquer tentativa de decodificar um “texto” de televisão como se ele fosse um texto literário não estará somente fadada ao fracasso como também provavelmente resultará numa avaliação negativa do meio (...) (tradução nossa)

Uma das principais diferenças entre a linguagem escrita e a televisual refere-se ao fato de que a linguagem escrita lida com um desenvolvimento narrativo baseado na lógica da causa e

³¹ Na apresentação do livro *Théorie des genres*, (Genette et al.) afirma-se que “(...) a questão dos gêneros literários, (...) foi ao longo dos séculos – de Aristóteles a Hegel – o objeto central da poética”. (na apresentação não consta o nome do autor).

³² Cf. A. Machado, *A televisão levada a sério*, p. 71, “Fala-se muito em “civilização das imagens” a propósito da hegemonia da televisão a partir da segunda metade do século XX, mas a televisão, paradoxalmente, é um meio pouco “visual” e o uso que ela faz das imagens é, salvo as exceções de honra, pouco sofisticado. Herdeira direta do rádio, ela se funda primordialmente no discurso *oral* e faz da palavra a sua matéria-prima principal.” (grifos do autor)

efeito, e a televisão trabalha por meio da “(...) justaposição de signos aparentemente contraditórios e sua “lógica” é oral e visual.” (Fiske & Hartley 1978: 15, tradução nossa). Levando em consideração as especificidades da mídia televisiva, os autores afirmam que é preciso buscar uma linguagem apropriada para estudar a televisão e que leve em consideração a “(...) singularidade da mídia e seu lugar na história.”

Embora já se tenha avançado bastante com relação à elaboração de uma linguagem apropriada e exclusiva para discutir a televisão, acreditamos que essa tarefa continuará em construção devido a pelo menos duas razões. A primeira delas refere-se ao fato de que a linguagem televisual, como qualquer outra linguagem, é dinâmica e se situa dentro de um universo cultural do qual se alimenta e para o qual é alimento. Portanto, está sujeita a inter-relações com outras linguagens das quais, em maior ou menor medida, sofrerá influências ao mesmo tempo em as quais influenciará. Constituindo uma teia intersemiótica que permeará todas as produções televisuais (e, num sentido mais amplo, audiovisuais) sejam elas ficcionais ou não.³³ A propósito do processo intersemiótico de criação de sentido nas produções de telenovelas brasileiras Motter (2004: 289) afirma:

Ao mesmo tempo em que a telenovela se multidimensiona com os empréstimos que faz da ficcionalidade que produz e da que incorpora a partir de outros sistemas semióticos, ela extrai do próprio universo cultural e da realidade brasileira os nutrientes que sua plasticidade absorve quase simbioticamente para alimentar seu permanente e ininterrupto trabalho de produzir sentidos: nem sempre novos, mas sempre matizados pelas novas combinações semânticas e pelo contexto histórico.

A segunda razão, em parte decorrente da primeira, refere-se ao fato de que a televisão e sua linguagem são construções histórico-sociais nascidas e desenvolvidas dentro do imenso universo cultural da humanidade. Assim, ambas herdaram conceitos, definições, caracterizações pré-existentes em outras linguagens (literária, cinematográfica, oral, radiofônica, musical).

A nosso ver, a busca pela linguagem específica para tratar dos assuntos relativos à televisão deve levar em consideração os referenciais teóricos de outras linguagens transformando-os de acordo com as especificidades da mídia televisiva. No caso específico dos gêneros

³³ Fiske & Hartley (1978) referem-se à relação intersemiótica literatura-televisão. Apenas a título de exemplo lembramos aqui que, num sentido inverso (da televisão para a literatura) têm surgido na literatura obras que, segundo alguns críticos, são escritas num “estilo de vídeo-clipe” ou ainda como ocorre em outra mídia, o computador, o renascimento dos diários em forma de *blogs*.

televisuais, acreditamos que devemos buscar inspiração nas teorias literárias, porém essas contribuições devem servir como ponto de partida para a formulação de uma teoria própria dos gêneros televisuais, pois os fatores implicados na comunicação televisual são bastante diferentes daqueles da comunicação face a face ou da comunicação mediada pela palavra escrita. A linguagem televisual se expressa por meio de um suporte relativamente novo (meio eletrônico), porém, contém elementos herdados da cultura e do conhecimento científico sedimentados ao longo dos séculos.

2.1. Inter-relações: gêneros literários e comunicação

As discussões em relação à questão dos gêneros literários há mais ou menos 2.500 anos giram em torno de questões das mais variadas ordens. Questiona-se ou defende-se: ora a legitimidade da “tríade clássica” baseada nas obras de Aristóteles e Platão, ora o modo enunciativo como critério de classificação genérica, ora o modelo discursivo empregado, ora a noção de gênero histórico; enfim há um sem-número de possibilidades de abordagem que, cada uma à sua maneira, postula sua pertinência em relação às obras literárias. Há ainda teóricos que se negam a aceitar a noção de gênero, pois acreditam que o que existe é um sistema maior compreendido pela Literatura³⁴.

Porém, como destaca Schaeffer (1989), em outros campos de atividade artística parece não haver problemas quanto à classificação genérica das obras. O teórico francês acredita que a “facilidade” encontrada pelas outras áreas artísticas se deva principalmente ao fato de que elas possuam uma especificidade semiótica ao contrário do que ocorre com a literatura.³⁵ Isso ocorreria por que um dos princípios básicos que regem o conceito de gênero se funda sobre a questão da semelhança.³⁶ Essa semelhança deve ser julgada sobre elementos ditos “universais”

³⁴ Maurice Blanchot, *apud* Tzvetan Todorov, *Os gêneros do discurso*, p. 46, argumenta que: “Um livro já não pertence a um gênero, todo o livro releva da única literatura (...) da literatura que procura afirmar-se na sua essência, arruinando as distinções e os limites.”

³⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, p. 9, “Tudo se complica ainda mais quando se insiste em tratar a literatura sobre o mesmo plano que as outras artes, ou seja, quando se procura sua definição dentro de uma especificidade semiótica que lhe seria própria e essencial (como o som modulado, no caso da música, ou ainda como o traço e a cor, no caso da pintura), a classificação genérica estando unificada por esse suposto traço semiótico universal.” (tradução nossa)

³⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, p. 8, “Toda classificação genérica é fundada sobre critérios de semelhança, e o estatuto lógico desses critérios, mesmo a relativa dificuldade ou facilidade com a qual podemos nos servir deles para discriminar entre vários objetos, não tem nenhuma razão de ser diferente de acordo com os domínios.” (tradução nossa)

dentro daquela forma artística. Mas qual seria o traço universal que distingue a literatura das outras formas escritas que circulam na sociedade? Como distinguir o relato factual da narrativa ficcional? Por essa razão, Schaeffer (1989: 8) dá uma amplitude ainda maior à discussão dos gêneros literários, pois para ele:

A verdadeira razão da importância dada pela crítica literária à questão do estatuto das classificações [genéricas] deve ser procurada em outra parte: ela reside no fato de que, de maneira massiva, há dois séculos, mas de maneira mais subterrânea desde Aristóteles, a questão de saber o que é um gênero literário (de ao mesmo tempo de saber quais são os “verdadeiros” gêneros literários e suas relações) é considerada idêntica à questão sobre o que é literatura (...).(tradução nossa)

Assim, o problema maior da classificação em gêneros literários estaria vinculado à falta de uma especificidade semiótica que os distinguisse dos outros usos sociais da escrita. De uma maneira semelhante, acreditamos que os problemas que ocorrem com relação à discussão dos gêneros televisuais trilhem o mesmo caminho: como definir por meio de uma relação de semelhança a diversidade semiótica contida **nos** e **entre** os programas de televisão que, como a literatura, estão imersos, ao mesmo tempo, na aparente falta de especificidade semiótica da linguagem verbal agora integrada a uma linguagem multiforme que, por sua vez, lida com uma multiplicidade de signos (de diversas ordens, mas principalmente verbais e icônicos) e faz com que a análise da linguagem televisual se torne extremamente complexa.

Frente a essa multiplicidade sónica, Arlindo Machado (2000: 70) chega a afirmar que o que há em comum entre os programas de televisão é “(...) apenas o fato de a imagem e o som serem constituídos eletronicamente e transmitidos de um local (emissor) a outro (receptor) também por via eletrônica.” Segundo ele, “(...) cada programa, cada capítulo de programa, cada bloco de um capítulo de programa, cada entrada de reportagem ao vivo, cada vinheta, cada *spot* publicitário constituem aquilo que os semioticistas chamam de enunciado.” (A. Machado 2003: 70)

Porém, apesar da multiplicidade de enunciados e de suas praticamente infinitas possibilidades de ocorrência, Arlindo Machado (2003: 70) encontra uma certa organicidade na constituição da televisão:

Dessa maneira, malgrado único em sua ocorrência singular, ele [cada enunciado] ilustra ou espelha uma determinada possibilidade de utilização dos recursos expressivos da televisão, um certo *conceito* de televisão, e isso se expressa não apenas nos seus conteúdos verbais, figurativos, narrativos e temáticos, como também no modo de manejar os elementos dos códigos televisuais.

Existem algumas modalidades relativamente estáveis de organizar esses elementos, ou, dito de outra maneira, existem esferas de intenção mais ou menos bem definidas, no interior das quais os enunciados podem ser codificados e decodificados de forma relativamente estável por uma comunidade de produtores e espectadores até certo ponto definida. (grifo do autor)

De onde derivam essas “modalidades relativamente estáveis de organizar esses elementos”? A. Machado aponta sua origem em campos relativamente estáveis como a literatura, o teatro, o cinema³⁷, o jornalismo.³⁸ Dessa forma, não só os programas de televisão (se fosse possível pensá-los isoladamente) como também a gramática, a sintaxe e a semântica da televisão como um todo são tributárias das formas artísticas e não-artísticas desenvolvidas aos longo dos séculos pelo ser humano e que pertencem a um campo mais amplo: o da comunicação.

2.2. Gêneros: as raízes literárias

A classificação dos gêneros literários tem seu início na Antiguidade Clássica, mais precisamente nas obras de Platão e Aristóteles. No terceiro livro de *A república*, Platão, reproduzindo as considerações de Sócrates, explica que há três tipos de obras poéticas: a imitação (mímeses), a narração (diégesis) e um tipo misto que possui as duas características anteriores (epopéia). No primeiro tipo, o poeta desaparece e quem fala são as personagens; no segundo, “(...) os fatos são relatados pelo próprio poeta” (Platão 1966: 146); o terceiro tipo caracteriza-se pela fala tanto do narrador quanto das personagens.

Já *A poética* de Aristóteles parece enfatizar a prevalência de dois gêneros: o épico (narrativo) e o dramático (mimesis):

Com efeito, podem-se às vezes representar pelos mesmos meios os mesmos objetos, seja narrando, quer pela boca de uma personagem, como fez Homero, quer na primeira pessoa, sem mudá-la, seja deixando as personagens imitadas tudo fazer, agindo. (Aristóteles 1995: 21)

Porém, segundo Rosenfeld (2004: 16), Aristóteles deixa subentendido um:

³⁷ Tanto o teatro quanto o cinema fazem uso constantemente de obras literárias. Cf. Paulo Emílio Salles Gomes, in *A personagem de ficção*, p. 105-106, “O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere. Fundamentalmente arte de personagens e situações que se projetam no tempo, é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula.” Cf. também Décio de Almeida Prado no artigo *A personagem no teatro*, no mesmo livro.

³⁸ Arlindo Machado, *A televisão levada a sério*, p. 70, “Esses campos de acontecimentos audiovisuais são herdados da tradição, mas não apenas da tradição televisual (muitos derivam da literatura, outros do cinema, ou do teatro popular, do jornalismo e assim por diante) tampouco esses “replicantes” são assimilados tais e quais havendo sempre um processo de metamorfose que os faz evoluir na direção de novas e distintas possibilidades.”

terceiro (gênero): (em que os próprios personagens se manifestam) e outro em que se insinua a própria pessoa (do autor), sem que intervenha outro personagem. Esta última maneira parece aproximar-se do que hoje chamaríamos de poesia lírica, suposto que Aristóteles se refira no caso, como Platão, aos ditirambos, cantos dionísíacos festivos em que se exprimiam ora alegria transbordante, ora tristeza profunda.

Na verdade, segundo Stalloni (2003: 23) a compreensão ternária dos gêneros não é de autoria nem de Platão nem de Aristóteles, mas sim de estudiosos que se basearam em suas obras e criaram um modelo que se fortalece no período do Classicismo e é retomado “(...) como princípio intangível para o Romantismo alemão (...)”

Em uma primeira aproximação, poderíamos dizer que no campo dos estudos literários a questão dos gêneros tem sido estudada ao longo dos séculos a partir de diferentes perspectivas: ora privilegiando a categorização a partir do modo de enunciação presente nas obras (tal como procederam Platão e Aristóteles)³⁹, ora considerando, além do modo de enunciação, o conteúdo temático. Esta segunda forma de compreensão dos gêneros é uma contribuição dos românticos alemães.⁴⁰

Até o Romantismo, a maioria dos estudos privilegiou o aspecto normativo e prescritivo do gênero enfatizando assim o seu caráter constitutivo. Buscava-se, sobretudo, determinar o grau de “pureza” de uma obra com relação às características do gênero a que pertencia. Porém, é no Romantismo (principalmente no Romantismo alemão) que os estudos teóricos referentes aos gêneros literários ganham força. Segundo Borelli (1996: 174-175), é o surgimento de um novo gênero de criação literária, o romance, que provoca boa parte das discussões:

O romance recusa a classificação tradicional fundamentada nas três matrizes clássicas – épica, lírica e drama – e institui forma *mista* no fazer literário. O que prevalece, a partir de então, é a idéia de que os gêneros originais servem de guias, modelos de orientação, categorias universais que articulam, histórica e diferencialmente, as variadas transformações resultantes dos processos dessa mistura..

É ainda no período romântico que Genette (1979) encontra os elementos necessários para o surgimento do que ele designou de arquigêneros (lírico/épico/dramático)⁴¹. Segundo o teórico

³⁹ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, pág. 66, afirma: “Com Platão, e ainda com Aristóteles, (...) a divisão fundamental tinha um estatuto bem determinado, uma vez que ela se baseava sobre o *modo de enunciação* dos textos.” (tradução nossa)

⁴⁰ Cf. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, sobretudo p. 66-68.

⁴¹ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, p. 69, propõe esse termo para qualificar os componentes da tríade romântica (lírico, épico, dramático). Arquigêneros – uma vez que cada um reagrupa hierarquicamente um certo número de

francês, os gêneros se constituem com base em uma relação complexa que envolve história (dos gêneros, da criação literária), natureza individual do autor e valores culturais. Genette (1979: 73) afirma que: “ (...) em qualquer nível de genericidade (...) o fato genérico mistura inextricavelmente, entre outros o fato da natureza e o fato da cultura.”

Assim, o estudo da tessitura genérica presente nas obras deve considerar entre outros fatores o momento histórico e a base teórica sobre a qual se assentam os procedimentos que regem sua análise e compreensão⁴². Genette (1979: 73) adverte ainda que não se deve acreditar que haja tipos ideais genéricos trans-históricos, uma vez que se deve levar em conta que há restrições ditadas pelo conservadorismo e que estas impedem mudanças.

Portanto, a classificação genérica se estabeleceria não apenas por meio de fatores intrínsecos à obra literária, mas também por um conjunto de fatores determinados historicamente. Maingueneau (2001: 63) resume assim a questão:

Hoje prefere-se distinguir com cuidado os gêneros historicamente definidos e o que G. Genette agrupa sob o termo de “modos” ou “regimes enunciativos”⁴³ Enquanto os segundos atravessam as épocas e as culturas, os primeiros são definidos com o auxílio de critérios sócio-históricos (a tragédia clássica francesa, égloga grega antiga, a canção de gesta medieval...)

Em vez de se buscarem nas obras características genéricas que as classifiquem neste ou naquele gênero, Genette⁴⁴ sugere que seria mais produtivo que se tentasse compreender por que e como determinadas formas genéricas sobrevivem em culturas diferentes em momentos históricos diversos.

A complexa tessitura do conceito de gênero leva em consideração, necessariamente, as relações entre obra literária, contexto (histórico, social, de produção – de base técnica e humana -, de enunciação) e público e se insere num quadro mais amplo que o da literatura, pois abrange as relações de comunicação. Não se trata, pois, de circunscrever o conceito de gênero a

gêneros empíricos e gênero- porque sua definição contém sempre “(...) um elemento temático que foge a uma descrição puramente formal ou lingüística.” (tradução nossa)

⁴² G. Genette, *Introduction à l'architexte*, p. 73, “(...) todas as espécies, todos os subgêneros, gêneros ou supergêneros são classes empíricas, estabelecidas pela observação do dado histórico, ou, no limite, pela extrapolação a partir desse dado (...)” (tradução nossa)

⁴³ Para G. Genette, *Introduction à l'architexte*, os “modos de enunciação” referem-se “a uma atitude de enunciação” (épica/dramática/lírica) enquanto os “regimes de enunciação” referem-se a tipos (ou regimes de enunciação) como discurso (narrativo, descritivo, didático, satírico).

⁴⁴ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, principalmente p. 74/75.

procedimentos característicos⁴⁵ típicos desta ou daquela “escola literária”, mas sim de analisá-los a partir de uma perspectiva ampla que envolve todos os participantes da comunicação sem prevalência de um ou de outro elemento. Dessa forma, adquire especial relevância o conceito de gênero não apenas como um esquema composto por características pré-existentes, mas também por características que se definem no momento mesmo da comunicação (interação verbal ou da enunciação do discurso). Essas características deixam, portanto, de ocupar o terreno estritamente literário e passam a fazer parte da comunicação humana constituída por toda sorte de signos (verbais, não-verbais, icônicos).

2.3. Gênero literário e Cronotopo

No que se refere ao estudo dos gêneros literários, Bakhtin (1993) dedicou especial atenção ao romance.⁴⁶ Ao mencionar os trabalhos relativos a esse gênero, o teórico russo lamenta o fato de os estudos que lhe foram dedicados até então terem considerado, inclusive durante a segunda metade do século XIX, somente seus aspectos composicionais e temáticos. Bakhtin (1993: 363) afirma que isso mudou a partir da década de 1920 com o advento de uma abordagem mais ampla do romance, porém, na sua opinião, apesar de esses “trabalhos serem ricos em valiosas observações” não exploram o “*specificum* estilístico do gênero romanesco”. Segundo Bakhtin (1993: 364), essas propostas de análise do romance:

(...) em maior ou menor grau, desviam-se das particularidades do gênero romanesco, das condições específicas da vida da palavra no romance. A língua e o estilo do romancista são tratados não como a língua e o estilo do *romance* mas qualquer coisa como a expressão de uma determinada personalidade artística, como o estilo de um determinado movimento, ou, finalmente, como um fenômeno geral da linguagem poética. A individualidade artística do autor, o movimento literário, as particularidades comuns à linguagem poética, as particularidades da linguagem literária de uma determinada época, em todos esses casos dissimulam o próprio gênero e todas as suas exigências

⁴⁵ Dominique Maingueneau, in *O contexto da obra literária*, p. 66, afirma que “Os gêneros literários não poderiam, portanto, ser considerados como “procedimentos” que o autor “utilizaria” da maneira que lhe aprouvesse para “passar” de forma diversa um conteúdo estável, mas como dispositivos de comunicação em que o enunciado e as circunstâncias de sua enunciação estão implicados para realizar uma macroato de linguagem específico” (aspas do autor)

⁴⁶ A esse respeito Katerina Clark e Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p. 310, afirmam “Mas, dentre os textos literários, a novela, como gênero que constituído pela abertura para a mudança e que busca a variedade, indica deslocamentos nas coordenadas que governam a percepção de modo mais preciso e compreensivo do que todas as outras formas de arte. Esses fatores todos fazem do romance o meio preferido por Bakhtin para dramatização de suas idéias sobre a linguagem, a teoria social e a história da percepção. Para Bakhtin, o romance é o grande livro da vida.”

específicas para com a língua, todas as possibilidades particulares que este abre para ela. (grifos do autor)

Se considerarmos essas proposições de Bakhtin como uma forma de procedermos ao estudo dos gêneros literários de uma maneira geral, podemos constatar que é preciso compreender que a linguagem e, por conseguinte, o gênero não se funda sobre características individuais ou estilísticas, mas sim sobre a realidade multifacetada das interações verbais ou, de maneira mais abrangente, das interações comunicacionais. De acordo com essa perspectiva, o gênero ganha um *status* diferenciado na medida em que Bakhtin (1993) relaciona-o⁴⁷ ao surgimento da capacidade de se conceber a literatura como objeto de representação.⁴⁸ Isso propiciou que o autor (desse gênero) desenvolvesse “um novo *modus* de trabalho criativo com a linguagem: o criador aprende a ver do lado de fora, com olhos de outrem, do ponto de vista de uma linguagem e estilo de outrem.” (BAKHTIN 1993: 378-379). Todo esse movimento ocorre como uma consequência do espaço vívido ocupado pelo plurilingüismo presente, principalmente, em Roma, da “arena” em que se travam as batalhas da palavra “(...) capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais.” (BAKHTIN 2002: 41)

As conclusões de Bakhtin (1993: 396) em seu estudo sobre o nascimento e as transformações do gênero cômico (da paródia, da sátira) na Antigüidade e na Idade Média levaram-no a enfatizar que “(...) o discurso romanesco nasceu e se desenvolveu, não num processo estritamente literário de luta de tendências, de estilos, de concepções de mundo abstratas, mas no meio de um conflito complexo e secular de culturas e línguas.”

Destaca-se, por meio dessa conclusão de Bakhtin, o papel extremamente importante do gênero não só para a compreensão da obra literária em si, mas também pelo papel que ele ocupa como forma de desenvolvimento cognitivo e estético dos seres humanos. Em sua análise, Bakhtin demonstra como o surgimento das obras literárias de gênero cômico propiciou o distanciamento necessário ao autor - e ao público em geral - para compreender a literatura não apenas como representação da realidade, mas como a criação de uma nova realidade calcada sobre elementos

⁴⁷ O autor fala especificamente sobre o gênero cômico, mas, se isolarmos gênero como conceito científico, podemos falar de todos os gêneros.

⁴⁸ Para exemplificar seu pensamento, M. Bakhtin, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 372, afirma que o soneto apresentado no início de D. Quixote “ainda que eles estejam irrepreensivelmente como sonetos, não podemos em caso algum relacioná-los ao gênero de soneto. Num estilo paródico a sua forma não é um gênero, isto é, não é a forma de um todo, mas um *objeto de representação*; aqui, o soneto é personagem da paródia.” (grifos do autor)

estético-literários. Uma prova disso seria o fato de os romanos e os gregos não se sentirem ofendidos com as paródias ou sátiras de personagens heróicas de obras clássicas; para Bakhtin, isso ocorreria por que essas civilizações haviam compreendido que o que estava sendo parodiado não era a pessoa retratada por meio da personagem, mas sim a forma. Esse distanciamento era determinado em grande parte pela compreensão do gênero como representação:

(...) o pensamento literário dos gregos não encontrava nenhuma profanação ou blasfêmia nas elaborações paródico-travestizantes dos mitos nacionais. É característico que os gregos não se perturbavam em atribuir ao próprio Homero o pensamento paródico d’“A guerra entre Ratos e Rãs”. (...) Todo e qualquer gênero direto, todo e qualquer discurso direto – épico, trágico, lírico, filosófico – pode e deve ser ele próprio um elemento objeto de representação, arremedo paródico-travestizante. (...) O próprio gênero, o estilo e a linguagem estão como que colocados entre aspas, o que lhes confere um tom alegre e zombeteiro, e encontram-se no mundo de uma realidade contraditória que não se insere no seu quadro. O discurso direto sério, tornado imagem cômica do discurso, revela-se como incompleto e limitado, mas não se desvaloriza com isso. . (BAKHTIN 1993: 374-375)

De maneira geral, pode-se dizer que a compreensão genérica depende de uma operação cognitiva do leitor/espectador que interpreta a situação apresentada de acordo com parâmetros estético-culturais determinados tanto pelo conhecimento das características e das relações de gênero implicadas na representação artística como também pela sua relação (do leitor/espectador) com essas características genéricas e com os gêneros de maneira mais geral. Gêneros esses vistos como construções socialmente constituídas ao longo do tempo. Do ponto de vista de Bakhtin, essas características emergem por meio da inter-relação que se constrói entre forma e conteúdo, inter-relação essa mediada pela relação tempo-espço (cronotopo) presente na sociedade e que é incorporada à literatura⁴⁹.

Portanto, nessa perspectiva, a obra literária contém a inter-relação que se estabelece entre conteúdo temático, expressão estética e ideologia condensados em uma única instância: a da vida que se corporifica de maneira multidimensional na totalidade de uma época cuja manifestação encontra-se na obra literária:

A grande forma épica (a grande epopéia), inclusive o romance, deve apresentar um quadro integral do mundo e da vida, deve refletir o mundo *todo* e a vida *toda*. No romance, o mundo *todo* e a vida *toda* são representados em um corte da *totalidade da época*. Os acontecimentos representados

⁴⁹ Katerina Clark & Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p. 296, afirmam que Bakhtin: “Insiste (...) na natureza histórica de tais conceitos [tempo e espaço], no fato de que, em épocas diferentes, combinações diferentes de espaço tempo foram utilizadas a fim de moldar a realidade externa. A mais paradigmática expressão de cronótopos passados encontra-se em textos literários. Uma vez que moldam mundos inteiros, os autores são inelutavelmente forçados a empregar as categorias organizadoras dos mundos que eles próprios habitam.”

devem *abranger* de certo modo toda a vida de uma época.” (BAKHTIN 2003: 246) (grifos do autor)

Essa instância vívida é percebida pelo leitor por meio da obra literária ligada, segundo Bakhtin (1993), irremediavelmente ao momento histórico de sua concepção. Trata-se de um momento histórico constituído de maneira multifacetada e articulada com todas as esferas da vida e que influenciará na recepção e na compreensão da obra.⁵⁰ Essa “invasão” do momento histórico ocorre por meio da tematização e da estética da obra literária que, por sua vez, são construídas pela inter-relação espaço/tempo. Para investigar e compreender essa inter-relação, Bakhtin (1993: 211) criou o conceito de cronotopo⁵¹ (literalmente tempo e espaço) “como uma categoria conteudístico-formal da literatura (...)” e o identificou com os gêneros na medida em que:

O cronotopo tem um significado fundamental para os *gêneros* na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica. (grifo do autor)

Portanto, a relação tempo-espaço é dinâmica e organicamente construída de maneira concomitante pelo autor, obra e leitor na medida em que todos se inserem no quadro da comunicação dialógica. O cronotopo assimilado na manifestação conteudístico-formal da obra literária encerra em si uma imagem do indivíduo que gostaríamos de ampliar para uma espécie de visão de mundo (*Weltanschauung*) e é compreendida como tal pelo leitor. Assim, na literatura, a característica cronotópica emergiria a partir da maneira como as pessoas são representadas⁵² nas produções e, por conseguinte, se concretizaria por meio das expansões/contrações das dimensões espaciais e temporais nas quais atuariam essas pessoas. Assim, o cronotopo da vida cotidiana é

⁵⁰ M. Bakhtin, *Questões de literatura e de estética ...*, p. 404, encontra as raízes da emergência do romance (como gênero) no momento histórico por que passava a Europa do século XVIII: “A nova consciência cultural e criadora dos textos literários vive em um mundo ativamente plurilingüístico, que se tornou irremediavelmente assim de uma vez por todas. Havia terminado o período da coexistência surda e fechada das línguas nacionais. As línguas se esclareceram mutuamente; pois uma língua só pode ver a si mesma se estiver à luz de uma outra língua. Terminara também a coexistência ingênua e consolidada das “falas” no interior de uma certa língua nacional (...)” (aspas do autor)

⁵¹ M. Bakhtin, *Questões de literatura e de estética ...*, p. 211, explica esse conceito como a “(...) fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo do enredo e da história. Os índices do transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.”

⁵² Cf. Katerina Clark & Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, principalmente p. 296-300.

caracterizado pelas relações sociais, enquanto o cronotopo de aventuras é caracterizado pelas sucessões operadas no espaço físico⁵³.

Todorov (1981: 129) também compreende a noção de cronotopo desenvolvida por Bakhtin de uma maneira bastante ampla:

(...) a noção de cronotopo não é utilizada por Bakhtin de maneira restritiva, e não relaciona simplesmente à organização do tempo e do espaço, mas também à organização do mundo (que pode legitimamente se chamar “cronotopo” na medida em que o tempo e o espaço são as categorias fundamentais de todo universo imaginável).

Assim, o conceito de cronotopo, como todos os conceitos desenvolvidos por Bakhtin, integra-se de maneira constitutiva ao mundo construído por meio das relações mediadas pela linguagem. Mundo esse que compreendemos e construímos por meio das relações mediadas pelo signo lingüístico.

Segundo Clark & Holquist (1998: 298), “primordialmente (...) o cronótopo diferencia categorias mais amplas no âmbito da história da literatura, define gênero e distinções genéricas e estabelece as fronteiras entre as várias subcategorias intragenéricas dos principais tipos literários.”

Dessa forma, a inter-relação tempo-espaço se configura como uma espécie de denominador comum onde se aglutinam, se debatem e, enfim, de onde emergem as particularidades dos seres construídos por meio das interações sociais. Embora essa correlação não seja exclusiva da literatura (uma vez que a literatura também é tributária das relações humanas e sociais), é nela que se torna possível seu estudo mais detalhado. Irene Machado (1995: 252) lembra ainda que: “a teoria do cronotopo nos faz entender que o gênero tem uma existência cultural, eliminando, portanto, o nascimento original e a morte definitiva.” Assim, nessa perspectiva, o conceito de gênero ganha dimensão mais ampla, uma vez que engloba fatores históricos, sociais, textuais, literários, languageiros, ou seja, envolve todos os aspectos culturais da vida humana numa perspectiva dialética. É sob esse ângulo que Bakhtin (1993, 2003) analisa as relações de gênero - literário e discursivo - na comunicação humana.

⁵³ Cf. Katerina Clark & Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p. 300.

2.4. Gêneros do discurso

A preocupação de Bakhtin e dos estudiosos que participavam de seu grupo com a constituição e a importância dos gêneros nas diferentes esferas da comunicação humana surge, segundo Souza (2002), pela primeira vez em 1928 na obra assinada por Bakhtin/Medvedev *The Formal Method in Literary Scholarship* em que os autores fazem críticas à definição mecanicista desse conceito elaborada pelos formalistas.

Souza afirma que “a proposta do Círculo⁵⁴ é que a análise do todo da obra poética, do todo desse enunciado artístico concreto, deve ser iniciada pelo *gênero*, pois ele representa forma típica dessa construção poética”. (SOUZA 2002: 97) Os estudos realizados pelo Círculo percebem a tridimensionalidade da obra poética que se articularia pela interação orgânica entre o problema do todo, o problema do gênero e o problema do acabamento temático.

O gênero é “a totalidade típica do enunciado artístico, e uma totalidade vital, um todo acabado e resolvido”. Para o Círculo, “o problema do acabamento [zavershenie] – é um dos problemas mais importantes da Teoria do Gênero”, pois “todo gênero representa um caminho especial de construção e acabamento de um todo, acabá-lo essencialmente e tematicamente (repetimos) e não apenas condicionalmente ou composicionalmente.” (SOUZA 2002: 98)

A inter-relação desses elementos não se opera internamente ao texto, mas em uma perspectiva de comunicação discursiva que envolve o interdiscurso, uma vez que interage com a memória discursiva⁵⁵. Assim, “são as formas do enunciado, e não as formas da língua, que têm o papel mais importante, na consciência e na compreensão da realidade”. (*apud* SOUZA 2002: 99).

Desse ponto de vista, a compreensão do gênero se converte em condição *sine qua non* para a interpretação da manifestação artística. Essa manifestação, como parte integrante de uma sociedade e de uma comunidade comunicacional, estabelece-se por meio de uma relação discursiva orientada pela especificidade do gênero a que pertence todo enunciado seja ele artístico ou não.

⁵⁴ Geraldo T. Souza, *Introdução à teoria do enunciado concreto*, p. 19-20, refere-se ao Círculo de estudos composto principalmente por Bakhtin, Volochinov e Medvedev que se reuniu em Leningrado entre os anos de 1924-1929.

⁵⁵ Adotamos aqui a definição de interdiscurso apresentada por Eni P. Orlandi, in *Análise de discurso: princípios e procedimentos*, p. 31, segundo a qual o interdiscurso se estabelece a partir das relações entre memória e discurso. O interdiscurso é “(...) definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja: é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra.”

Assim, estão imbricados de modo irreversível na constituição do gênero: a cultura, o sujeito, os meios de expressão artística (obras de arte, literatura, cinema, televisão) e as mediações que se estabelecem entre eles de maneira dialógica. É dentro dessa perspectiva que Bakhtin e Medvedev propõem uma sociologia do gênero, pois, para eles:

a realidade do gênero e a realidade acessível ao gênero são inter-relacionadas organicamente. Mas temos visto que a realidade do gênero é a realidade social de sua realização no processo da comunicação artística. Portanto, o gênero é o agregado dos sentidos da orientação coletiva da realidade, com a orientação através do acabamento. Essa orientação é capaz de subjugar novos aspectos da realidade. A conceptualização da realidade se desenvolve e se cria no processo da comunicação social ideológica. (*apud* SOUZA 2002: 99)

Souza (2002: 98) afirma que para o Círculo de Bakhtin “qualquer gênero se orienta em relação à realidade em duas direções:

- a) ao ouvinte ou receptor em conjunto com as condições precisas de performance e percepção;
- b) à vida pelos seus conteúdos temáticos (acontecimentos, problemas, etc.).”

Esses dois direcionamentos são inter-relacionados de maneira constitutiva e formam uma espécie de unidade indissociável, já que um se torna inoperante sem o outro. Isso ocorre porque, para Bakhtin (2003), toda a comunicação está baseada no princípio da responsividade inerente a todo e qualquer enunciado. Dessa forma:

O problema da concepção do destinatário do discurso (...) é de enorme importância na história da literatura. Cada época, para cada corrente literária e estilo artístico-literário, cada gênero literário no âmbito de uma época e cada corrente têm como características suas concepções específicas de destinatário da obra literária, a sensação especial e a compreensão do seu leitor, ouvinte, público, povo. (BAKHTIN 2003: 305)

Portanto, a compreensão da noção de gênero é essencial tanto para o emissor quanto para o receptor na medida em que é ela que determinará a interpretação do enunciado dentro de parâmetros genéricos fundados na comunicação cultural.

O princípio basilar da teoria de gêneros do discurso desenvolvida por Bakhtin (2003) encontra-se na concepção de que a comunicação só se realiza por meio de enunciados concretos. Tais enunciados não são constituídos por simples aglomerados de palavras ou orações organizados sintaticamente, mas sim pelo princípio que rege, segundo Bakhtin, toda e qualquer relação de comunicação humana: a responsividade. Qualquer palavra ou oração é passível de se tornar parte (ou até mesmo um enunciado completo) de um enunciado concreto a partir do

momento em que ela exige ou pressupõe uma resposta de seu destinatário. “Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso.” (BAKHTIN 2003: 262).

Nessa perspectiva, os gêneros do discurso decorrem de condições sócio-históricas e, por isso, não se originam de características individuais de um falante ou de um escritor, dependem de todo um contexto sócio-cultural para se concretizarem como modelos de expressão de uma comunidade de falantes ou de escritores. A matriz dos gêneros do discurso é a vida das interações verbais, da interlocução entre as pessoas, enfim, da língua viva. Portanto, os gêneros do discurso, regidos por todas as esferas das relações humanas (econômica, social, cultural e histórica da vida) apresentam variações e classificações que caracterizam sua inserção em determinada esfera. Os gêneros do discurso perpassam todas as áreas do conhecimento humano e adquirem, em cada uma delas, uma certa tipificação decorrente da atividade social da área⁵⁶. Assim, a cada atividade humana correspondem alguns gêneros que lhe são “típicos”⁵⁷.

Segundo essa concepção, os gêneros do discurso funcionam como uma espécie de guia de produção e de interpretação de sentidos, uma vez que os enunciados, falados ou escritos, só ganham vida e significação quando inseridos numa situação concreta de comunicação, ou seja, quando se inserem num gênero de discurso. Conclui-se a partir disso que há uma enorme variedade de gêneros do discurso, uma vez que cada atividade humana demanda um determinado gênero do discurso o que tornaria extremamente difícil qualquer classificação⁵⁸.

Bakhtin (2003: 263) propõe uma classificação que se caracteriza pela utilização do critério de comunicação imediata (réplica do diálogo, carta cotidiana) e pelo critério da

⁵⁶ A teoria da linguagem proposta por Bakhtin não abrange somente a literatura ou os estudos lingüísticos, ao contrário, abordagem envolve toda a teoria do conhecimento. Susan Petrilli, Bakhtinian categories of literature, in: Ponzio, A. & Petrilli, S. *Philosophy of language: art and answerability in Mikhail Bakhtin*, p. 44, afirma: “Para compreendermos a abordagem de Bakhtin sobre os estudos da linguagem verbal, precisamos lembrar sua insistência na inexorável conexão entre linguagem, literatura e vida, que é direta e dialética.” E conclui (p. 42): “(...) ao contrário de outras correntes que reduziam a filosofia da linguagem aos problemas da língua e os separava do contexto vivo da comunicação social, entendida em termos de compreensão (que é sempre em certa extensão “compreensão dialógica”, e responsividade ao outro) Bakhtin concebeu a filosofia da linguagem como teoria do conhecimento, práxis e ideologia desenvolvida à luz da teoria de uma linguagem ao mesmo crítica e dialógica.”

⁵⁷ Nesse mesmo sentido, Dominique Maingueneau, *Análise de textos de comunicação*, p. 61, afirma que os gêneros do discurso não devem ser confundidos com tipos de discurso, uma vez que: “(...) os gêneros de discurso pertencem a diversos tipos de discurso associados a vastos **setores de atividade social**. Assim, o “talk show” constitui um gênero de discurso no interior do tipo de discurso “televisivo”, que, por sua vez, faz parte de um conjunto mais vasto, o tipo de discurso “midiático” (...).” (grifos do autor)

⁵⁸ Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*, p. 262, afirma: “Pode parecer que a heterogeneidade dos gêneros discursivos é tão grande que não há nem pode haver um plano único para seu estudo (...)”

comunicação mediada pela escrita (romances, dramas, pesquisas científicas). Os gêneros característicos da comunicação dialogal seriam os gêneros primários ou simples; os gêneros secundários ou complexos referem-se aos enunciados presentes nos textos escritos “mais” elaborados (livros, pesquisas científicas, publicidade). Porém, essa divisão não significa que os enunciados dessas duas categorias não se inter-relacionem; ao contrário, Bakhtin (2003: 263) afirma que há uma verdadeira interpenetração:

No processo de sua formação eles [os gêneros secundários] incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais e alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou a da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana.

Assim, gêneros primários “invadem” gêneros secundários e os transformam, complexificando e reelaborando significados, construindo novas relações tanto nos gêneros primários quanto nos secundários. Trata-se de um movimento extremamente dinâmico constituído por meio das interações verbais.

Bakhtin (2003: 266) analisa as relações entre gênero e estilo⁵⁹. No seu entender, “no fundo, os estilos de linguagem ou funcionais não são outra coisa senão estilos de gênero de determinadas esferas da atividade humana e da comunicação.” Assim, o estilo seria a manifestação de um determinado gênero em determinada situação de comunicação. Para o autor, a própria transformação histórica dos estilos de linguagem estaria “(...) indissolivelmente ligada às mudanças dos gêneros do discurso” (BAKHTIN 2003: 267) os quais, por sua vez, estariam ligados a transformações da vida social, pois os “(...) os gêneros do discurso são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem.” (BAKHTIN 2003: 268)

“Em cada época de evolução da linguagem literária, o tom é dado por determinados gêneros do discurso, e não só os secundários (...) mas também primários.” (BAKHTIN 2003: 268). A própria introdução e incorporação dos gêneros primários na literatura é um indício desse tipo de inter-relação. Encontramos um bom exemplo disso no surgimento, ou, melhor dizendo, no processo de transformação da concepção e manifestação estético-literária representada pelo que

⁵⁹ Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*, refere-se mais amiúde a estilo como sendo um estilo de determinado grupo de falantes, escritores; porém, também se refere ao estilo individual (determinado em grande medida pelas circunstâncias discursivas gerais do ato comunicativo).

se convencionou chamar romance cuja tessitura incorpora elementos dos gêneros primários e os ressignifica por meio dessa incorporação.⁶⁰

O uso de determinado estilo reflete os usos sociais dos gêneros, que, por sua vez, estão implicados nas relações sociais e ideológicas de épocas ou de povos. Essa inter-relação ocorre mesmo nas produções individuais que denotam um “estilo próprio do autor”. Para Bakhtin, não existe enunciado fora das circunstâncias genéricas do discurso, pois, como já aludimos anteriormente, o enunciado só pode ser considerado como tal quando interpretado dentro de um todo genérico específico de determinada atividade humana. Ressaltamos, novamente, que isso ocorre dentro das fronteiras cambiantes, porém perceptíveis, dos gêneros do discurso.

Dessa forma, é essencial, para compreendermos o conceito de gêneros do discurso de Bakhtin, partirmos daquilo que ele considera a unidade de comunicação discursiva: o enunciado (concreto). O estudo do enunciado deve partir de situações concretas em que a comunicação ocorre. A comunicação não é uma abstração; quem se comunica possui uma atitude ativa e espera de seu interlocutor uma resposta (objeção, aceitação; até mesmo a indiferença significa uma atitude responsiva). Afinal, segundo Bakhtin (2003: 271), “toda compreensão da palavra viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (...); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante.” A compreensão responsiva não ocorre necessariamente de imediato, ela pode ocorrer algum tempo depois; alguns gêneros foram concebidos mesmo com essa intenção: uma atitude responsiva retardada (por exemplo, o gênero lírico).

O conceito de responsividade, essencial na teoria bakhtiniana, adquire contornos muito mais abrangentes, pois:

(...) todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe, não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados. (Bakhtin 2003: 272)

Portanto, a responsividade é uma propriedade inerente a toda e qualquer comunicação humana e adquire importância para os estudos da linguagem e do ser humano tanto no plano

⁶⁰ Mikhail Bakhtin, *Questões de literatura e estética ...*, principalmente p. 109-133, oferece uma série de exemplos em que fica evidente essa transformação que deve ser entendida não como algo que se opera apenas no gênero literário mas que também ecoa os pensamentos e sentimentos de uma sociedade, ela própria, em transformação.

ontogenético quanto no filogenético⁶¹. No plano ontogenético, respondemos aos enunciados que são postos diante de nós, no cotidiano das relações interpessoais; enunciados esses que ecoam, em maior ou menor medida, enunciados de nossos antepassados, de nossa espécie. Nesse sentido, acreditamos que, por meio desse conceito, podemos conceber a “evolução” humana, como nos parece que foi o que fez Bakhtin, como uma “evolução” da capacidade discursiva do ser humano, da capacidade de inter-relacionar discursos, de responder à incompletude inerente de todo e qualquer enunciado concreto - no sentido de que este exige respostas, posicionamentos, atitudes, ações.

Portanto, para o estudo do gênero do discurso é imprescindível que se compreendam algumas peculiaridades do enunciado, visto que é o gênero que emoldura o enunciado.⁶² Bakhtin (2003) destaca algumas peculiaridades do enunciado: 1) alternância dos sujeitos do discurso; 2) conclusibilidade;

Essas propriedades possuem, como de resto toda a teoria de Bakhtin sobre comunicação, suas raízes na questão da responsividade. A ênfase na alternância dos sujeitos do discurso nega a concepção de modelos (ou esquemas) de comunicação que se baseiam na unilateralidade, na idéia de que há um emissor ativo e um receptor passivo. Bakhtin orienta sua teoria no sentido de provar que toda comunicação para ser entendida como tal deve estar inserida numa relação baseada na interlocução, no diálogo entre sujeitos, no discurso que se estabelece entre os sujeitos e que leva em conta não apenas a comunicação verbal, mas também todo um complexo sistema de comunicação elaborado do por meio dos gêneros do discurso que refletem (e refratam) plenamente as relações histórico-sociais.

A segunda peculiaridade, irremediável consequência da primeira, refere-se a uma “(...) espécie de aspecto interno da alternância dos sujeitos do discurso; essa alternância pode ocorrer precisamente porque o falante disse (ou escreveu) *tudo* o que quis dizer em dado momento ou sob

⁶¹ Irene Machado, Gêneros discursivos in: Beth Brait (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*, p. 165, afirma: “Do ponto de vista ontogenético, os gêneros discursivos são realizações das interações produzidas na esfera da comunicação verbal; do ponto de vista filogenético, é possível acompanhar a expansão para outras esferas da comunicação realizada graças à dinâmica de outros códigos culturais que se constituem, em relação à palavra, um ponto de vista contraposto.”

⁶² Mikhail Bakhtin, *Estética da criação literária*, p. 286, argumenta que: “Quando escolhemos um determinado tipo de oração, não o escolhemos apenas para uma oração, não o fazemos por considerarmos o que queremos exprimir com determinada oração; escolhemos um tipo de oração do ponto de vista do enunciado *inteiro* que se apresenta à nossa imaginação discursiva e determina a nossa escolha. A concepção sobre a forma do conjunto do enunciado, isto é, sobre um determinado gênero do discurso, guia-nos no processo de nosso discurso. A idéia do nosso enunciado em seu conjunto, é verdade, pode exigir para sua realização apenas uma oração, mas pode exigí-las em grande número. O gênero escolhido nos sugere os tipos e os seus vínculos composicionais.”

dadas condições.” (Bakhtin 2003: 280) (grifo autor). Esse *tudo*, porém, não deve ser visto como um bloco monolítico, pois possui, por sua vez, categorias que lhe são específicas e que lhe dão sustentação. Bakhtin (2003: 280) afirma que “(...) o primeiro e mais importante critério de conclusibilidade do enunciado é a possibilidade de *responder a ele*, em termos mais precisos e amplos, de ocupar em relação a ele uma posição responsiva”. Assim, o enunciado deve ser analisado em sua inteireza, o que significa que a sua completude depende do caráter de alternância do mesmo que, segundo Bakhtin (2003: 282) envolve: “1) exauribilidade do objeto e do sujeito; 2) projeto de discurso ou vontade discursiva do falante; 3) formas típicas composicionais e de gênero de acabamento”.

Assim, a conclusibilidade do enunciado se funda sobre duas variáveis que podem ser consideradas, em certa medida, individuais ou, minimamente, mais dependentes da vontade do sujeito e uma terceira que advém de uma certa tipicidade das formas composicionais relacionadas aos gêneros do discurso (que determinam as “formas de acabamento” do mesmo).

A inter-relação dessas propriedades do enunciado serve para reiterar mais uma vez que, para Bakhtin (2003: 281), a “intenção discursiva” do autor ou sua “vontade discursiva” determina o volume e as fronteiras do enunciado⁶³, porém tais fronteiras se constituem sócio-historicamente por meio dos gêneros do discurso os quais o falante domina em razão da própria constituição dialógica do ser humano nos planos ontogenético e filogenético, como já aludimos anteriormente. Isso ocorre porque:

As formas da língua e as formas típicas dos enunciados, isto é, os gêneros do discurso, chegam à nossa experiência e à nossa consciência em conjunto e estreitamente vinculadas. Aprender a falar significa aprender a construir enunciados (porque falamos por enunciados e não por orações isoladas). Os gêneros do discurso organizam nosso discurso quase da mesma forma que o organizam as formas gramaticais (sintáticas). Nós aprendemos a moldar nosso discurso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras (...). Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível.” (BAKHTIN 2003: 283)

⁶³ Segundo Bakhtin, *Estética da criação verbal*, p. 281, a intenção discursiva do falante: “ (...) determina tanto a própria escolha do objeto (em certas condições de comunicação discursiva, na relação necessária com os enunciados antecedentes) quanto os seus limites e sua exauribilidade semântico-objetual. Ele determina, evidentemente, também a escolha da forma do gênero na qual será construído o enunciado (...).”

Trata-se, portanto, de conceber os gêneros do discurso como complexos sistemas de significação e de representação das relações humanas mediadas pela linguagem constituída dialogicamente dentro e pelo tecido social numa perspectiva orgânica e dinâmica.

Capítulo 3 – Gêneros, Mediações e Construção de Mundos Ficcionalis

*“quando eu pensava nela,
era mesmo como estivesse escrevendo uma carta.”*
(GSV: 444)

As teorias que privilegiam os gêneros como mediação organizam-se em torno da idéia de que a compreensão de um texto não depende unicamente do emissor ou do receptor, mas sim das relações de comunicação que se estabelecem de maneira dialética entre os sujeitos da comunicação - não mais são vistos como pólos opostos.

3.1. Gêneros como mediação

Numa perspectiva que também contempla o caráter de mediação estabelecido pelo gênero na relação entre emissor e receptor, surge, na segunda metade do século XX⁶⁴, ao lado de outras perspectivas de estudos literários, uma linha de análise desenvolvida, principalmente por estudiosos da Universidade de Konstanz, que procura incorporar o destinatário (o leitor) às reflexões teóricas sobre literatura. Essa orientação teórica, no que se refere aos estudos relativos a gênero, considera a mediação que a noção de gênero estabelece entre leitor e texto como um elemento que facilita a compreensão da própria obra. Segundo Jauss (2005: 54), ao iniciar a leitura de um texto, o leitor teria uma espécie de horizonte de expectativa⁶⁵ que é:

(...) o sistema de referências objetivamente formulado que, para cada obra no momento da história em que ela aparece, resulta de três fatores principais: experiência anterior que o público tem do gênero do qual ela faz parte, forma e temática das obras anteriores que ela pressupõe o conhecimento, e a oposição entre linguagem poética e linguagem prática, mundo imaginário e realidade cotidiana. (tradução nossa)

⁶⁴ Embora essa preocupação não seja nova nos estudos literários como afirma Jean Starobinski no prefácio da obra de Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 12: “A atenção dada ao destinatário, respondente e “atualizador” da obra, liga o pensamento de Jauss aos antecedentes aristotélicos e kantianos: uma vez que Aristóteles e Kant são praticamente os únicos que, no passado, elaboraram estéticas em que os efeitos da arte sobre o destinatário foram sistematicamente levados em consideração.” (tradução nossa)

⁶⁵ Preferimos “horizonte de expectativa” a “horizonte de espera” com a qual também se traduz a expressão francesa “horizon d’attente” que corresponde à tradução da palavra alemã “Erwartungshorizont”, pois acreditamos que ela possui o sentido dinâmico dessa espera tal como foi proposto por Jauss (Cf. Dicionário Houaiss da língua portuguesa, p. 1287, expectativa: “situação de quem espera a ocorrência de algo, ou sua probabilidade de ocorrência, em determinado momento”).

A compreensão de uma obra implicaria ao menos três dimensões intrinsecamente relacionadas: gênero (filiação genérica, características genéricas), estética (forma e conteúdo) e pragmática (conhecimento dos usos e das linguagens relacionadas à ficcionalidade e à realidade). A correlação entre esses fatores criaria no leitor um horizonte de expectativas quanto à leitura e à compreensão da obra (literária ou não). Segundo Jauss⁶⁶, não se trata de um horizonte de expectativa imutável, ao contrário, esse horizonte pode e deve ser mudado sob pena de a obra passar a se enquadrar no que ele chama de arte “culinária”. O horizonte de expectativa define-se por meio de um processo dinâmico que se caracteriza por permanências e rupturas das mais diversas ordens (social, estética, histórica entre outras). Jauss (2005) apresenta duas possibilidades de mudanças de horizontes, a primeira delas ocorre quando a obra, ao ser publicada, não encontra nenhuma relação com um público definido, pois altera profundamente os horizontes de expectativas. Nesse caso, somente *a posteriori* o público da obra progressivamente será constituído. Já a segunda forma de mudança de horizonte de expectativa tem lugar quando esse “novo” horizonte de expectativa se impôs largamente (e se firmou como “modelo”) fazendo com que o público considere a obra, que lhe faz eco, ultrapassada (obsoleta) do ponto de vista estético.

Embora os gêneros se caracterizem, por um lado, por seu caráter normativo, prescritivo (e até coercitivo) para o escritor; por outro, eles são também o ponto de partida para toda modificação ou subversão estética. Por meio desses conceitos da teoria de Jauss (2005), observa-se que a compreensão da obra se fundamenta em grande parte na relação entre obra e público mediada pelo conceito de gênero. Todorov (1980:49) também argumenta nesse sentido:

É porque os gêneros existem como instituição, que funcionam como “horizontes de expectativa” para os leitores, como “modelos de escritura” para os autores. Estão aí, com efeito, as duas vertentes da existência histórica dos gêneros (ou se preferirmos, do discurso metadiscursivo que toma os gêneros como objeto). Por um lado, os autores escrevem em função do (o que não quer dizer: de acordo com o) sistema genérico existente, aquilo que podem testemunhar no texto e fora dele (...). Por outro lado, os leitores lêem em função do sistema genérico que conhecem pela

⁶⁶ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de réception*, p. 58, “A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o que a experiência estética anterior oferece de familiar e a “mudança de horizonte”(Horizontwandel) requerido para a acolhida de uma nova obra determina, para a estética da recepção, o caráter propriamente artístico de uma obra literária: quando essa distância diminui e a consciência do receptor não mais é compelida a reorientar-se em direção do horizonte de uma experiência ainda desconhecida, a obra se aproxima do domínio da arte “culinária”, do simples divertimento.” (tradução nossa)

crítica, pela escola, pelo sistema de difusão do livro ou simplesmente por ouvir dizer; no entanto, não é necessário que sejam conscientes desse sistema.⁶⁷

Os gêneros podem funcionar como “modelo de escritura” e até como “modelo de leitura”, mas isso não significa que eles não sofram alteração; ao contrário, os modelos se atualizam, se transformam. Os gêneros nunca são exatamente os mesmos. De acordo com Jauss (2005), é dessa dinâmica, entre o antigo e o novo, que nasce a evolução dos gêneros. Essa evolução depende das mudanças que as obras operam no chamado horizonte de expectativa do leitor, porém essas mudanças são feitas numa correlação entre o antigo e o novo num contínuo processo de permanências e rupturas.

Pode-se concluir que o antigo (o já conhecido) é o que assegura a comunicabilidade entre texto e leitor. Entra em jogo então a memória (literária, artística) do leitor, que pode ser usada tanto para confirmar as características de um gênero quanto para colocar em cheque seus conhecimentos acerca de um autor ou de uma obra. Como exemplo disso, citamos o caso das paródias de romances, de filmes ou de programas de televisão em que o leitor/telespectador é chamado a correlacionar a paródia à obra original e a estabelecer, por meio de um reconhecimento que parte das noções de gênero que possui, o gênero do segundo texto (a paródia) em relação ao primeiro (por exemplo: romance, filme de terror, debate político). Ocorre então um processo de contraposição que instaura uma nova compreensão genérica que proporcionará outras situações semelhantes que podem se repetir *ad infinitum* (uma nova paródia será comparada àquela anteriormente apresentada que, por sua vez, está calcada sobre o primeiro texto....).

Em outro momento, a memória literária ou memória audiovisual do telespectador pode ser evocada para comparar um trabalho anterior de um autor ou de um ator por meio de relações explícitas ou implícitas.⁶⁸ Constroem-se atualizações matizadas pelos gêneros, pelas personagens,

⁶⁷ A compreensão do gênero como instituição social é também defendida por Wellek e Austin que afirmam que “O gênero literário é uma “instituição” – como a Igreja, a Universidade ou o Estado” in René Wellek & Warren Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*, p. 306/307

⁶⁸ Maria Lourdes Motter, *Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações*, p. 268, ao tratar das personagens que migram de uma telenovela para outra afirma: “Ao introduzir o elemento conhecido, o recurso aciona mecanismos de memória. Remexemos os arquivos a fim de reconstituir o saber passado. Daí resulta o entrelaçamento do sentido primeiro que se atualiza no novo contexto ampliando o potencial de significação da história. O jogo está no exercício da memória e na capacidade de lembrar do telespectador, enquanto a personagem transcende a história que o criou para ganhar autonomia com a vida interficcional.”

pelos autores/produtores⁶⁹ que remetem o leitor/telespectador a um conceito de obra de arte, de gênero, de significação. Pode-se dizer que a memória atua seletivamente a partir da noção de gênero. Borelli (1995) , analisa o gênero como uma matriz cultural que promove a interlocução entre passado e presente e atua como forma de mediação que permite à memória atuar seletivamente:

O resgate das origens e a volta ao passado não deve pressupor a restituição de qualquer memória. A memória precisa ser *seletivamente* restaurada, de maneira que matrizes culturais tradicionais adquiram sentido no momento presente. Acionar matrizes não implica a evocação do arcaico, da lembrança nostálgica do que ficou para trás ou o desejo de que o mesmo se repita à exaustão. (Borelli 1995: 262)

Eco (1986, 1997), seguindo uma perspectiva de análise semiótica, também considera a noção de gênero como uma das mediações que estabelecem a relação entre a obra literária e seu receptor, uma vez que ela compõe o que ele denomina conhecimento enciclopédico do leitor (formado com base na inter-relação de conhecimentos dos usos da linguagem e do contexto, num sentido bastante amplo). Para ele, uma das formas de ativar o conhecimento enciclopédico decorre também de elementos paratextuais (título da obra, subtítulos, prefácio, notas) que muitas vezes remetem ao gênero da obra. Por exemplo: “(...) a simples palavra “romance” na capa do livro.” (ECO 1997: 126).

Assim, o conceito de gênero como mediador das relações entre os sujeitos da comunicação implica a aceitação (mais ou menos implícita e já aludida em algumas citações anteriores) da dimensão ideológica nele contida; Borelli (1996: 180) chama atenção para esse fato e insere a questão dos gêneros numa perspectiva mais ampla ainda, a antropológica:

Em perspectiva mais abrangente e antropológica, pode-se considerar que os gêneros ficcionais se revelam como elementos de constituição do imaginário contemporâneo e de construção da mitologia moderna: reposição arquetípica, aclimatação do padrão originário a uma nova ordem e instrumento de mediação das projeções e identificações na relação com o público receptor.”

E conclui:

Os gêneros, portanto, em permanente estado de fluxo e redefinição, articulam-se, mesclando particularidades, conformando novas sínteses, restituindo velhas histórias. Conceituados como

⁶⁹ Referimo-nos aqui a autores que são reconhecidos pelo público em função do tema e do gênero com que preferencialmente lidam em seus trabalhos. Por exemplo, no caso das telenovelas, Manoel Carlos é um autor cujas tramas geralmente se passam em ambiente urbano; já Benedito Rui Barbosa privilegia temas rurais numa perspectiva histórica.

mitologias, reposições arquetípicas, restituições seletivas, estruturas narrativas, matrizes tradicionais, expressões de ideologias e poder, os gêneros encontram-se presentes em toda e qualquer forma literária, e também nas produções sonoras e audiovisuais. (BORELLI 1996: 186).

Essas considerações permitem compreender o papel essencial de mediação que os gêneros desempenham em diversas esferas da vida humana e não apenas na cultura literária. Esse papel é determinante também para que o ser humano compreenda o mundo e se situe em uma sociedade mediada pelas relações de linguagem.

3.1. Gêneros e Teoria das Mediações

No campo da comunicação, as relações entre gêneros, produção cultural, sociedade, meios de comunicação de massa têm feito parte das discussões da chamada Teoria das Mediações que, segundo Borelli (1996: 187/188),

“(...) pressupõe a existência de uma modernidade ou de um contexto de modernização que se articula aos aspectos tradicionais, residuais e a tudo aquilo que se coloca como vivo, ativo e participante no interior da sociedade, situa o gênero como elemento de mediação na cadeia que une produtores, produtos, e receptores culturais, e como elemento de ligação entre duas lógicas a do produto e a dos usos sociais, a dos sujeitos receptores. Nessa direção, os gêneros ficcionais são considerados grandes universalidades, pontos de intercessão nas relações entre literatura popular, erudita e de massa.”

Nessa linha de análise, é praticamente impossível dissociar a narrativa de qualquer processo comunicacional, pois ela provém mesmo da arte ancestral de narrar⁷⁰, de situar de maneira objetiva ou subjetiva o ser humano num mundo “real” ou “ficcional”, de dar sentido - mesmo que seja para causar estranhamento - aos problemas da Humanidade, de inserir a experiência humana na teia simbólica que permeia todas as relações humanas; notadamente nas relações de comunicação fortemente marcada pelo caráter ideológico da linguagem.

Martín-Barbero (2001: 211) afirma que “(...) o gênero não é somente qualidade da narrativa, e sim o mecanismo a partir do qual se obtém o reconhecimento – enquanto chave de leitura, de decifração do sentido, e enquanto reencontro com um “mundo” (...).” (aspas do autor). Reencontro que se organiza cultural e cognitivamente por meio das relações inerentes ao sistema de comunicação estabelecido por nossa sociedade. O gênero, nesse sentido, opera como um

⁷⁰ Discutimos o papel da narrativa como elemento indispensável para a formação do indivíduo e da sociedade em dois outros trabalhos: *Apontamentos para o estudo da narrativa e Narrativas e computador*

organizador do mundo na medida em que é por seu intermédio que se interpretam as narrativas que dão sentido às relações humanas. Sabe-se, por exemplo, que a narrativa religiosa se organiza e é interpretada mais sob o princípio da fé que da verdade comprovável. Em outras palavras, a noção de gênero determinará, de certa forma, um “modelo de escritura” (Todorov 1980: 49) e um “modelo de leitura”. Ou seja, é o acabamento genérico e o conhecimento que o leitor possui do gênero que permitirá a compreensão de um determinado texto.

Martín-Barbero (2001) considera o gênero uma matriz cultural na medida em que ele articula não apenas textos literários (ou outro tipo de texto) e compreensão de mundo, mais do que isso, articula-se ao gênero toda uma dimensão econômica. Dentro dessa perspectiva,

a noção gênero (...) tem pouco a ver com a velha noção literária do gênero como “propriedade” de um texto, e muito pouco também com a sua redução taxonômica, empreendida pelo estruturalismo. (...) um gênero não é algo que ocorra *no* texto, mas sim *pelo* texto, pois é menos questão de estrutura e combinatórias do que de competência. (...) A consideração dos gêneros como fato puramente “literário”- não cultural – e, por outro lado, sua redução a receita de fabricação ou etiqueta de classificação nos têm impedido de compreender sua verdadeira função e sua pertinência metodológica: chave para a análise dos textos massivos e, em especial dos televisivos. (MARTÍN-BARBERO 2001: 313-314)

Martín-Barbero (2001-314), ao considerar a compreensão de gênero com base na competência comunicativa, desloca o foco da comunicação, antes restrito ao emissor, e passa a levar em conta também o receptor. Dentro desse quadro, ganham relevância as matrizes culturais, uma vez que é, por seu intermédio, que se organizam as demais dimensões da comunicação. O conceito de matriz cultural permite:

(...) uma topografia de discursos movediça, cuja mobilidade provém tanto das mudanças do capital e das transformações tecnológicas como do movimento permanente das *intertextualidades* e *intermedialidades* que alimentam os diferentes gêneros e os diferentes meios. (MARTÍN-BARBERO 2001: 17).

Dessa forma, os gêneros não se restringem a categorias ou a conceitos que decorrem de uma única esfera, seja ela artística ou econômica; os gêneros se constituem e sobrevivem em todas as esferas da vida social e cultural. Lembramos, ainda, que os gêneros devem ser entendidos como uma categoria dinâmica que se estabelece por meio da relação dialética entre os sujeitos da comunicação.

3.3. Gêneros: contrato e promessa

Os gêneros televisuais têm merecido atenção tanto da parte dos estudiosos dos meios audiovisuais quanto dos produtores e emissoras de televisão, porém essa atenção possui causas e objetivos diferentes. Para os produtores e emissoras de televisão, os gêneros ganham relevância, pois o gênero, ou pelo menos sua classificação genérica, é mais importante que o programa em si (ou que a fama e o reconhecimento do público de seu protagonista)⁷¹. Nessa perspectiva, o gênero é visto como uma espécie de fórmula que deve ser seguida para que um programa tenha sucesso. Porém, Nel (1997) afirma que mesmo entre os profissionais de televisão há uma certa indefinição sobre o que deva ser compreendido como gênero; ora privilegiam a questão temática, ora os dispositivos empregados. Acrescentaríamos ainda que os profissionais de televisão incumbidos da grade horária também usam como forma de classificação categorias enunciativas como “ao vivo”, programas de entrevistas (que se diferenciam do gênero *talk-show*).⁷² Enfim, uma boa grade de programação deve conter os gêneros que mais agradam ao público visado em determinada faixa de horário. Trata-se, portanto, de um conceito estratégico para a gestão das emissoras de televisão e para os produtores de audiovisuais em geral.

Entre outras possibilidades, para os pesquisadores dos meios audiovisuais e da comunicação em geral, o estudo dos gêneros pode levar a compreender como os meios audiovisuais (principalmente a televisão) estão lidando com as produções culturais que entram na composição das matrizes culturais com as quais os seres humanos são construídos social e individualmente, uma vez que os gêneros, como vimos, são, entre outras coisas, modelos de construção e de compreensão do mundo “real” e do mundo ficcional que se imbricam na composição ou no reforço de ideologias e do imaginário popular.

Em razão da composição multifacetada dos gêneros televisuais, de suas implicações ideológicas e simbólicas decorrentes das características significativas e fluidas do signo e, por conseqüência, da plasticidade semiótica da comunicação, torna-se necessário buscar instrumental teórico que dê conta desse movimento incessante e, de certa forma, imprevisível (visto que é

⁷¹ François Jost, *Seis lições sobre a televisão*, p. 23, afirma que: “Mas, para a televisão, o mais importante é saber qual é o gênero que tem maior audiência. Com os resultados (...), as emissoras de televisão decidem quais são as etiquetas que vão escolher para suas emissões de forma a agradar a audiência. São as emissoras que decidem em que categoria ou classificação vão inscrever seus programas.”

⁷² Acreditamos que uma análise mais detalhada das preocupações que regem a classificação dos programas de televisão pelas próprias emissoras poderia demonstrar o quanto, para elas, também é fluida a noção de gênero.

regido pela própria dinâmica ideológica e simbólica da comunicação). Acreditamos que esse instrumental teórico possa ser fornecido pela teoria de Bakhtin (2002, 2003) principalmente nos aspectos em que o teórico russo analisa o signo em suas diferentes manifestações de ordem verbal e não verbal⁷³ e os gêneros do discurso como expressão do caráter dialógico e polifônico da comunicação⁷⁴.

Jost (1997), referindo-se aos gêneros televisuais, afirma que uma lição que se pode tirar das discussões acerca dos gêneros literários e que pode ser aplicada aos gêneros televisuais é que não se deve pretender “uma tipologia definitiva e universal dos programas como essências”. Para Charaudeau (1997: s/p), das discussões sobre gêneros no campo literário podem ser obtidos dois ensinamentos. O primeiro desses ensinamentos é que “os gêneros são necessários à inteligibilidade dos objetos do mundo” (Charaudeau 1997: s/p), já que é por meio deles que estabelecemos categorias a partir da “contraposição de um modelo ou de um contra-modelo de produção-leitura do discurso.” O segundo ensinamento refere-se ao fato de que: “(...) os critérios de determinação dos gêneros podem ser de diversas ordens e transversais, ou seja, que um mesmo gênero se compõe de vários critérios e que um mesmo critério pode ser encontrado em diferentes gêneros.” (Charaudeau 1997: s/p) (tradução nossa)

Para o autor, uma das dificuldades para se definirem os gêneros midiáticos encontra-se no fato de estarmos:

(...) muito impregnados pela tradição literária (...) de uma época em que os modos de escritura se diferenciavam mais claramente uns frente aos outros como os dominantes que correspondiam ao mesmo tempo a uma forma de pensamento e a uma visão do mundo (...). Ora, a modernidade não cessou de quebrar a homogeneidade desses tipos de narrativa. Por outro lado, os objetos categorizados em gêneros (textos escritos no domínio literário) procedem de uma origem única, o autor, e participam de uma materialidade semiológica única homogênea, o significante verbal escrito. Ora, o objeto televisual procede de uma origem e de uma materialidade compostas.” (CHARAUDEAU 1997: s/p) (tradução nossa)

Buscando uma forma de fazer frente à multiplicidade de gêneros televisuais que se articulam de maneira transversal e por meio de diferentes ordens, Charaudeau (1997: s/p) propõe a criação de uma tipologia dos gêneros televisuais de informação a partir do reconhecimento que estes se inscrevem “(...) numa situação de comunicação, a qual é determinada entre outras coisas

⁷³ Cf. Susan Petrilli, Bakhtinian categories of literature for a new approach to philosophy of language, p. 37/38, in: Augusto Ponzio & Susan Petrilli. *Philosophy of language art and answerability in Mikhail Bakhtin*

⁷⁴ A perspectiva de análise de Bakhtin, idem, ibidem, p. 42, “(...) concebe filosofia da linguagem como uma teoria do conhecimento, práxis e ideologia desenvolvida à luz de uma teoria da linguagem ao mesmo tempo crítica e dialógica.”

pelo ponto de vista de uma finalidade que determina o tipo de influência que a instância de enunciação quer ter sobre a instância da recepção.”

Dessa forma, devem ser levados em consideração a situação de comunicação e o propósito (que corresponde a uma prática social) dessa comunicação. Assim, o autor define, para os textos de informação, por exemplo, baseado no objetivo da situação de comunicação: textos informativos (para *fazer saber*) que se articulam com uma prática social que pode ser persuasiva (tipo propagandístico) ou da prática comercial (tipo publicitário). Certamente, existem muitas outras possibilidades, mas a característica essencial delas, segundo o autor, é “(...) que a situação de comunicação deve ser reconhecida pelos dois parceiros da troca e que ao mesmo tempo definem o objeto da troca como resultado da produção textual.” (CHARAUDEAU 1997)

A definição do “objeto da troca” que ocorre na situação de comunicação implica a idéia de um contrato de comunicação que se estabelece entre emissor e receptor, uma vez que por considerar a comunicação um ato de transação social Charaudeau (1998) afirma que a comunicação prevê a troca entre parceiros:

(...) de antemão localizados em alguma parte. Não há transação social que não coloque você, qualquer que seja o papel exercido pelo parceiro, em um determinado lugar. Portanto, isso quer dizer que quando estudamos as características dessas transações sociais, quando nos interessamos pelas estratégias particulares dessas transações sociais, não podemos fazê-lo sem levar em conta esse aspecto sobredeterminante que define a transação enquanto tal. A isso eu chamo “contrato de comunicação.” (CHARAUDEAU 1998: 4) (tradução nossa)

Charaudeau (1998) usa o termo “contrato” como uma espécie de metáfora para explicar a idéia de que é preciso levar em consideração os “lugares” determinados de antemão aos parceiros da comunicação. No caso da televisão, o autor considera que devemos levar em conta os “lugares” predeterminados que a televisão nos propõe.

A transação social é regulada por restrições, porém essas restrições nunca são totalmente sobredeterminantes. Há sempre uma margem de manobra, um espaço de liberdade do sujeito no interior dessas restrições, porém não se pode atuar de qualquer jeito. Para um sujeito envolvido num ato de transação social, criar estratégias é fazê-lo em função das restrições que lhe são propostas. Portanto, ao mesmo tempo, restrições e liberdade. (CHARAUDEAU 1998: 4-5) (tradução nossa)

O conceito de contrato (ou pacto) também é desenvolvido por Eco (1986, 1997) como uma espécie de acordo (ficcional) assinado entre autor e leitor, segundo o qual este último se dispõe a aceitar os “mundos possíveis” (as regras, as restrições, as fronteiras mas também a

liberdade, a amplidão, os espaços infinitos, os poderes mágicos). Assim, “(...) o leitor precisa a aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão de descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras.” (grifos do autor)

A perspectiva de Eco é que o texto é co-construído pelo autor e pelo leitor. Isso por que nos textos existem “buracos” que devem ser preenchidos pelo conhecimento enciclopédico do leitor⁷⁵, que, por sua vez, é pressuposto e “enquadrado” nos limites da ficção pelo autor quando este escreve o texto. A esse leitor Eco dá o nome de leitor-modelo. O leitor-modelo é construído pelo autor-empírico por meio de estratégias de construção textual e semântica, porém esse tipo de leitor é uma abstração e não deve ser confundido com o leitor-empírico (“real”) cujo conhecimento enciclopédico nem sempre corresponde àquele imaginado pelo autor-empírico. Uma das dimensões da relação entre autor-empírico e leitor-modelo é estabelecida pela noção de gênero que interfere como instância mediadora da compreensão da obra artística. Aqui, em especial, está em jogo a noção de realidade e de ficcionalidade, ou, dito de outra forma, as relações e interpenetrações entre mundo “real” e “mundos possíveis”.

Porém, há casos em que o leitor-empírico em nada corresponde ao leitor-modelo presumido pelo autor e isso ocorre pelos motivos mais diversos, porém um dos fatores que podem estar envolvidos nesse “mau entendimento” da obra artística é a não compreensão do gênero a que pertence a obra. Em *Pour quoi la fiction?*, Schaeffer analisa como o romance *Marbot*, de Wolfgang Hildesheimer, foi construído pelo autor alemão com vários índices de ficcionalidade e foi compreendido pelos leitores como relato factual. Incluíam-se entre os leitores que fizeram “confusão” (entre um gênero e outro) professores universitários e pesquisadores, ou seja, em princípio, leitores altamente qualificados.

Jost (1997, 2004) discorda dos conceitos de contrato de comunicação ou de leitura propostos por Charaudeau (1997) e Eco (1986, 1997). O estudioso francês argumenta que é justamente devido à impossibilidade de se controlarem os elementos genéricos que dão suporte a uma ou a outra interpretação que as teorias de Charaudeau e Eco encontram problemas de sustentação. Jost (1997, 2004) apresenta uma perspectiva de análise dos gêneros televisuais que

⁷⁵ A idéia de construção do texto pelo leitor também é discutida por Roland Barthes no livro *S/Z*. Barthes define dois tipos de texto: o *texto legível* e o *texto 'scriptible'* (escrevível). O *texto legível* é o que pode ser lido, mas não reescrito, é o texto clássico por excelência, o que convida o leitor a permanecer no interior do seu fechamento. Os *textos escrevíveis* apresentam ao contrário um modelo produtor (e não representacional) que incita o leitor a abandonar sua posição tranqüila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos.

descarta a noção de contrato pré-existente entre o emissor e o receptor. O teórico argumenta que entre produtor e telespectador não se estabelece um contrato (Charaudeau) ou pacto (Eco), uma vez que para que exista contrato é necessário que o telespectador conheça minimamente o gênero a que pertence o programa que irá assistir. Para Jost, a idéia de contrato funciona apenas para a comunicação recíproca; o que não ocorre na televisão⁷⁶. Seu argumento é que quando se fala com milhões de telespectadores (como faz a televisão) é preciso levar em conta a idéia de que nem todos os telespectadores conhecem os gêneros presentes na televisão.

Com relação aos gêneros ficcionais televisuais, Jost (2004: 15) afirma que o telespectador “(...) pode não saber que há um pacto, o que permite concluir que o pacto não se dá no texto, não se dá no peritexto⁷⁷, mas em conhecimentos laterais.” Para o autor, a idéia de contrato faz com que se pressuponha que “(...) todo mundo saiba o que é ficcional ou não” (Jost 2004:15). Portanto, esses conhecimentos laterais são construídos não com base em um texto em especial, mas a partir de um conjunto de textos que se inter-relacionam por meio de vários critérios entre os quais os de semelhanças e diferenças que ocorrem tanto no plano semântico quanto no estrutural.

Jost (2004: 16) propõe uma abordagem genérica especificamente televisual que não se fundamente “(...) apenas na previsão de um leitor-ideal, mas que [abranja] todos os tipos de leitores.” Com essa intenção, o autor cria o conceito “promessa de gêneros”. De acordo com esse conceito, os gêneros devem ser vistos como promessas que, apesar de funcionarem como promessas (ou seja, podem ou não se realizar) “(...) cria[m] no espectador expectativas, que ao assistir o programa serão colocadas à prova (a diferença entre os dois explicaria às vezes a diferença entre a audiência e seu índice de satisfação).” O autor considera esse conceito mais adequado que o de contrato, pois este último tem como princípio a bilateralidade e a co-assinatura. Outro aspecto que, segundo Jost, dá mais flexibilidade à abordagem proposta por ele, refere-se ao fato de que “(...) o modelo de promessa ocorre em dois tempos” (2004: 18). No primeiro momento, o telespectador tem expectativas a respeito do que ocorrerá no programa a partir de sua experiência como telespectador; no segundo momento, “(...) o telespectador tem o

⁷⁶ Cf. François Jost, *Seis lições sobre televisão*, p. 16, “No caso da comunicação televisual (...) não há reciprocidade no processo televisivo no sentido homossemiótico.”

⁷⁷ François Jost faz aqui uma aproximação com o conceito de peritexto desenvolvido por Gerard Genette em relação aos textos escritos. Segundo Patrick Charaudeau & Dominique Maingueneau, *Dicionário de Análise do Discurso*, p. 368, o conceito de peritexto, refere-se aos “gêneros discursivos que circundam o texto no espaço do mesmo volume: o peritexto editorial (coleções, capas, materialidade do livro), o nome do autor, os títulos, o encarte dirigido aos críticos, as dedicatórias, as epígrafes, os prefácios, os intertítulos e as notas.”

dever de verificar se a promessa foi efetivada. (...) Esse modelo exige do espectador uma contribuição ativa, embora ela não se dê simultaneamente ao momento da própria promessa.” (JOST 2004: 19).

O modelo de promessa se assenta sobre duas hipóteses:

- **promessa ontológica do gênero:** por exemplo, uma comédia deve fazer rir. Até mesmo uma indicação na tela de que o programa é transmitido “ao vivo” (etiqueta que busca dar autenticidade a seu conteúdo) pode induzir o telespectador a estar pronto para o inesperado, para o inusitado.

- **promessa pragmática:** “(...) consiste em atribuir uma etiqueta genérica a um programa com o qual estão comprometidos a publicidade, os *trailers*. Para influenciar a crença dos telespectadores, a emissoras atribuem antecipadamente uma determinada denominação de gênero a uma emissão.” (JOST 2004: 18). Porém, nem sempre a promessa é verdadeira (segundo o autor, há alguns programas que recebem o rótulo “ao vivo” quando não o são). Gostaríamos de lembrar também que há casos em que depoimentos são apresentados como se fossem verdadeiros quando não o são. A “inverdade”, quanto ao gênero prometido, principalmente do gênero jornalístico, seja ela proveniente da produção do programa ou de seu apresentador, pode custar caro a ambos, uma vez que abala a credibilidade não só do programa onde é veiculado o depoimento como também a do apresentador que passa a ser considerado um mentiroso ou um aproveitador da confiança que nele foi depositada pelos telespectadores.⁷⁸ A emissão e seu apresentador são vistos como um engodo.

Por outro lado, há programas de televisão, principalmente aqueles destinados a discutir problemas de relacionamento pessoal (entre namorados, vizinhos, pais, filhos), que constantemente são “desmascarados” (por outros veículos de comunicação: jornais, revistas, ou mesmo por outras emissoras de televisão) por apresentarem como “reais” relatos elaborados ficcionalmente com a finalidade de “cair” no gosto do público pelo gênero. Apesar das denúncias

⁷⁸ Nossa reflexão aqui se baseia no episódio ocorrido no *Programa Domingo Legal*, do Sistema Brasileiro de Televisão, SBT, apresentado em 07.09.2003, em que foram entrevistados pelo apresentador Gugu Liberato atores que representavam ser integrantes da facção criminosa PCC. A Secretaria de Segurança do estado fez uma coletiva de imprensa e desmascarou a suposta entrevista verdadeira. O apresentador e seus produtores foram chamados a depor para esclarecer os fatos. Essa entrevista foi veiculada numa época em que ocorriam grandes motins nas cadeias públicas os quais eram organizados, segundo a Secretaria de Segurança do estado de São Paulo, por esse grupo. Além disso, na mesma época, havia inserções “ao vivo” de reportagens jornalísticas das quais participava o apresentador. Durante um longo período, após esse incidente, o programa apresentou índices de audiência inferiores à sua média.

sobre o conteúdo inverídico, alguns desses programas continuam no ar agradando a uma parcela do público que sabe da “mentira” (é justo também imaginar que uma parte do público acredite que o se passa na tela é “realidade”), mas que acaba gostando de ver o espetáculo no qual identifica seus problemas e desejos. Podemos acreditar que nessa situação prevalece o fascínio do ficcional travestido de realidade com a benção de determinada fatia da audiência. Portanto, o que está em jogo aqui são os recursos discursivos que se sobrepõem à necessidade de “realidade”. Ou seja, em nossa opinião, pelo menos para uma parcela da audiência, a promessa aqui é a de que haverá entretenimento, diversão e não apenas o “retrato da realidade”; embora, a realidade e o cotidiano das pessoas mostradas sejam minimamente condizentes com a realidade de sua audiência. Trata-se, portanto, de um jogo constante de promessas que inclui recompensas para o telespectador que busca por meio da identidade genérica (do gênero televisual) sua identificação como ser humano inserido num grupo social.⁷⁹

Desenvolvendo o conceito de promessa de gêneros, Jost afirma que os gêneros encerram uma promessa de mundo, pois o audiovisual “(...) é produzido em função de um tipo de crença visada pelo destinador; em contrapartida, ele só pode ser interpretado por aquele que possui uma idéia prévia do tipo de ligação que o une à realidade” (JOST 2004: 33). De acordo com Jost, traçamos uma fronteira entre as imagens que remetem ao mundo (realidade) e aquelas que representam um mundo eventualmente parecido (ficcionalidade) com o nosso. Nesse sentido, o gênero propõe um quadro de interpretação global que insere o programa televisivo em três possíveis mundos: o real, o ficcional e o lúdico. Cada um desses mundos possui fronteiras que não são intransponíveis, mas que, em geral, funcionam como uma espécie de horizonte de expectativas.

A promessa que remete ao mundo ficcional é construída por meio de referências a um mundo imaginário que mantém estreita relação com o mundo real. Dentro do mundo ficcional são questões fundamentais a verossimilhança e a coerência interna da história⁸⁰. Já o mundo lúdico é

⁷⁹ Referimo-nos principalmente à “teoria integrada” de De Fleur e Ball Rokeach resumida por John Fiske e John Hartley no livro *Reading Television*, p. 73-76, em que aparecem as seguintes necessidades para um “consumidor” dos meios de comunicação de massa: 1) a necessidade de entender um mundo social; 2) a necessidade de agir significativa e efetivamente nesse mundo; 3) a necessidade de escapar dos problemas diários e tensões. Para um maior aprofundamento das questões referentes aos usos e gratificações proporcionados pela televisão (e meio de comunicação de massa), consultar capítulo 5 – The functions of television – do mesmo livro.

⁸⁰ François Jost, *Seis lições sobre televisão*, p. 37, afirma que “(...) os objetos, as ações, enfim, todos os signos da ficção inicialmente fazem referência a um universo imaginário mental e que nós exigimos da ficção que ela respeite uma regra: a da coerência do universo criado com os postulados e as propriedades que o fundam.”

referido como promessa quando se trata de programas em que o jogo faz parte da estratégia de conquista do telespectador. Os gêneros televisuais funcionam como promessas de que os programas terão um desenvolvimento esperado nas fronteiras de um determinado mundo (real, ficcional, lúdico), porém isso não significa que essas fronteiras não sejam constantemente “invadidas” ou modificadas de acordo com a especificidade do programa que pode fazer referência a mais de um mundo. Como exemplo disso o autor cita os *reality shows* que se apresentam como realidade, mas que em sua composição utilizam elementos de ficção e de jogos. Um filme de ficção também pode ser analisado como verdadeiro quando especialistas são convidados a debater os problemas nele apresentados como sendo documentos sobre a realidade.

Jost (2004: 18) lembra que “(...) quando se estuda um programa de televisão, não se deve ficar restrito apenas à consideração do próprio programa, mas tem-se de estudar o que se fala a seu respeito, como se fala dele e o que se diz.”. Assim, o autor propõe como método de análise da comunicação televisual a investigação de todos os elementos implicados na comunicação: revistas, entrevistas e todo tipo de material produzido por toda equipe envolvida (atores, autores, técnicos), título da emissão, gênero atribuído a ela, horário na grade de programação, dotação orçamentária, anúncios publicitários. Essa perspectiva abrangente de análise permitirá perceber que “[O] conjunto dessas fontes contribui para formular a promessa feita ao telespectador, promessa essa cujo cumprimento será necessário conferir no espaço representado pelo próprio programa e com um público mais ou menos crédulo.” (JOST 2004: 30)

O conceito de promessa não deve, no entanto, ser confundido com a idéia de estratégia da emissora, pois, para o autor, a “(...) promessa pode se identificar com a imagem explícita da emissora”, porém “(...) ela não deve se confundir com suas estratégias: uma emissora, como todo locutor, pode dizer qualquer coisa tendo em vista uma determinada finalidade.” (JOST 2004: 30). Buscando justificar essa diferenciação, Jost (2004: 30) afirma que:

Ainda que a audiência seja um sintoma da reação dos telespectadores, ela não revela jamais os segredos que se passam nos bastidores. Diante do sucesso de uma emissão, os produtores são seguidamente incitados a tentar encontrar a receita empregada sem saber por que precisamente ela deu certo. Os analistas não são, além do mais, muito avançados. Seguidamente, na falta de poder responder ao porquê isso deu certo, eles se contentam em descrever, de sua parte os mecanismos de compreensão do espectador.

Portanto, estratégias adotadas por uma emissora constituem apenas uma das partes implicadas no processo complexo da comunicação televisual. O conceito de promessa se baseia, como vimos acima, numa complexa inter-relação de elementos internos e externos ao produto e à

produção televisual. Para se constituir como promessa, o programa instaura e re-instaura de maneira articulada, porém aleatória, discursos, imagens, reação do público, produção, audiência, memória coletiva, memória individual. Enfim, trata-se de uma rede complexa de significados que se constrói por meio de um processo semiótico que se retro-alimenta de maneira constante e infinita. Essa concepção permite-nos compreender por que, muitas vezes, programas lançados com estratégias caríssimas e mirabolantes pelas emissoras se tornam estrondosos fracassos de audiência, ou nem mesmo conseguem a adesão do público esperado pela emissora. Afinal, não é suficiente prometer, é necessário cumprir minimamente o prometido (e, pelo menos no que se trata da audiência televisiva, o público já percebeu isso).

A relação de promessa entre a emissão e o telespectador se estabelece assim por meio de fatores internos e externos também por meio de elementos “controláveis e incontroláveis”⁸¹ pelas emissoras, mas sobretudo pela promessa de um mundo ao qual somos enviados por meio do gênero. Isso ocorre porque:

Todo gênero (...) repousa na promessa de uma relação com o mundo cujo modo ou grau de existência condiciona a adesão ou participação do receptor. Em outros termos, um documento, em sentido amplo, seja escrito ou audiovisual, é produzido em função de um tipo de crença visada pelo destinador; em contrapartida, ele só pode ser interpretado por aquele que possui uma idéia prévia do tipo de ligação que o une à realidade. (JOST 2004: 33)

Portanto, a mediação do gênero é imprescindível para a compreensão das mensagens veiculadas pelas emissoras de televisão e, de acordo com a abordagem proposta por Jost (2004), a promessa do gênero é responsável - em decorrência de seu próprio estatuto genérico - pelo tipo de relação que se instaura entre o documento televisual e o sujeito receptor. Essa relação é determinada pela promessa de mundo referida pelo gênero televisual. De acordo com o autor, “(...) a primeira questão que se põe ao telespectador é saber se as imagens que ele vê remetem a objetos existentes ou quimeras, entidades fictícias” (JOST 2004: 33), ou seja, a primeira atitude do telespectador é a de traçar as fronteiras entre a ficcionalidade e a realidade nas emissões de televisão. Assim, a primeira operação do telespectador é tentar identificar nas emissões gêneros que remetem à realidade. Trata-se da busca de classificações genéricas que facilitem não só a compreensão do texto como também adesão ou não-adesão do telespectador à mensagem veiculada pelo programa.

⁸¹ Referimo-nos a elementos como desempenho e aceitação de atores, autores, diretores, custos, publicidade. Enfim, fatores que jogam com elementos cuja variabilidade é constante e se determina no momento mesmo em que a produção e o produto televisuais ganham forma.

Paradoxalmente, o mundo real referido nas emissões de televisão é constantemente contraposto e invadido pelo mundo ficcional. Principalmente se considerarmos que, cada vez mais, mesmo os programas ao vivo (incluindo entrevistas, reportagens, telejornais) estão sujeitos a uma edição (incluindo roteirização, cenas de arquivo, “simulações”, “reconstituições”) e a uma *mise en scène* que, muitas vezes, não permitem identificar o “eu-origo real”⁸², ou seja, o narrador que se coloca no ponto zero, aquele que identificamos como sujeito da enunciação. Isso ocorre mesmo em relatos jornalísticos em que há um jornalista que se apresenta como autor do enunciado por meio de sua voz e de sua presença física. Assim, as referências ao mundo real acabam por se manifestar mais pelos elementos perifilmicos (nomes dos programas, indicações “ao vivo” na tela, pela presença de repórteres ou jornalistas em vez de apresentadores), porém mesmo esses elementos podem não remeter seguramente ao mundo real.⁸³ Apesar disso, Jost (2004: 36) considera que as emissões ao vivo ainda são aquelas que possuem um caráter autenticante, porém faz uma ressalva: “(...) a promessa de falar do mundo [real] não é própria apenas das emissões informativas; ela é comum em todos os programas que prometem um discurso da verdade os quais nós interpretamos sob o eixo da verdade-falsidade.”

Para Jost (2004: 36/37), há três possibilidades de se “levar a sério” um documento audiovisual que faz referência ao mundo real:

- 1) como signo do mundo, ele tem propósitos verificatórios, sobre nosso mundo (atualidades [notícias], jornal televisivo, reportagens);
- 2) como signo do autor, ele exprime uma verdade profunda dos seres humanos ou dos indivíduos (...), como nos testemunhos ou nas transmissões diretas em geral ou nas marcas de indivíduos cuja autoridade não é contestada.
- 3) como documento, ele traz em si uma verdade incontestável (é o papel do arquivo).

A promessa que remete ao mundo ficcional é construída por meio de referências a um mundo imaginário que mantém estreita relação com o mundo real. Dentro do mundo ficcional são

⁸² Käte Hamburger, *Lógica da criação literária*, p. 47, define o “eu-origo real” como: “o sujeito-de-enunciação é reconhecido como existente no tempo, *i.e.*, real, o que por sua vez não significa outra coisa senão que as considerações feitas sobre presente, passado e futuro têm significado somente quando se relaciona a um sujeito-de-enunciação autêntico. (...) Esta noção [eu-origo] significa o ponto zero a *origo* – ocupado pelo eu (o eu da experiência ou da enunciação) – do sistema coordenado espaço temporal, que coincide ou é idêntico – com o agora e aqui.”

⁸³ A título de exemplo, lembramos as produções televisuais que “imitam” ou incluem telejornais (inclusive com jornalistas-apresentadores de renome). Arlindo Machado, *A televisão levada a sério*, p. 53, comenta “A retrospectiva do ano de 1988”, elaborada por Marcelo Tas, que focalizava os fatos de 1958 como se fossem de 1988 instaurando uma comparação entre fatos e personagens que após 30 anos ainda povoavam vida política e econômica do país.

questões fundamentais a verossimilhança e a coerência interna da história⁸⁴. O mundo ficcional não remete à mentira (categoria pertinente ao mundo real), mas a um “faz de conta” que condiciona nossa recepção. Essa característica da ficção modifica o estatuto da própria emissão e altera as relações que estabelecemos entre a imagem ou o som e seu referente (mundo, autor, documento).

Já o mundo lúdico é referido como promessa quando se trata de programas em que o jogo faz parte da estratégia de conquista do telespectador. O autor adverte ainda que quem decide em última instância o estatuto genérico de um filme é o público que confirma ou infirma a classificação adotada pelos produtores/exibidores.⁸⁵ Além disso, “os critérios de inserção dos programas diferem, segundo o mundo ao qual se faz referência, mas a comunicação televisual é um processo dinâmico e incerto: nenhuma emissão pode ser classificada como pertencendo seguramente a esse ou àquele mundo.”(JOST 2004: 42).

Embora o conceito de promessa de gênero não deva ser confundido com estratégia da emissora, nas análises de programas televisuais devem ser levadas em consideração as estratégias empreendidas pelas emissoras para que os programas sejam vistos de acordo com a etiqueta de gênero sugerido por elas. Trata-se de um processo em que, após a definição do gênero a que pertence o programa, a emissora de televisão empreende esforços para que os mesmos sejam vistos de acordo com a intencionalidade de seus criadores/produtores. As emissoras de televisão empregam todas as formas de publicidade possíveis, que vão desde a colocação de anúncios em jornais revistas, de *out-doors* até a inserção de matérias que tratam diretamente dos assuntos dos programas ou entrevistas com criadores ou com participantes desses programas em outras atrações da emissora (tais como programas de entrevistas, telejornais, jornais impressos, programas de rádio). Enfim, lança-se mão de uma verdadeira parafernália publicitária para conquistar o telespectador.

Jost (2004) classifica as estratégias das emissoras seguindo a mesma nomenclatura criada para os gêneros. Assim, as ações de lançamento e de manutenção de um programa televisual se

⁸⁴ François Jost, *Seis lições sobre televisão*, p. 37, afirma que “(...) os objetos, as ações, enfim, todos os signos da ficção inicialmente fazem referência a um universo imaginário mental e que nós exigimos da ficção que ela respeite uma regra: a da coerência do universo criado com os postulados e as propriedades que o fundam.”

⁸⁵ François Jost, *Seis lições sobre televisão*, p. 41, cita como exemplo o filme *As bruxas de Blair* apresentado como um documento real feito pessoas que sobreviveram a um massacre. Pensamos ainda no filme *Tiros em Columbine* (*Bowling for Columbine*, E.U.A., 2002), dirigido e protagonizado por Michael Moore que teve divulgação que o classificava como documentário e ganhou o Grande Prêmio do Júri do Festival de Cannes, prêmio normalmente dedicado a filmes de ficção.

fundam sobre três estratégias: autenticante, ficcional⁸⁶, e lúdica. Interpretamos as explicações relacionadas à programação da televisão francesa à luz do que ocorre na televisão brasileira.

As estratégias autenticantes chamam a atenção do telespectador para a “realidade” mostrada no programa. Buscam-se elementos que remetam à realidade, como, por exemplo, o modo de difusão do programa, a emissão “ao vivo” ou ainda uso de pessoas nativas de uma região para fazer figuração em lugar de artistas. A objetivo principal dessa estratégia é “disfarçar” o caráter ficcional da produção televisual e apresentá-la como uma faceta da realidade cotidiana de uma determinada sociedade. Além disso, a aparição de atores e atrizes em programas de entrevistas e telejornais sempre dá margem à apresentação de *flashes* (do programa que está sendo promovido) que serão comentados por um sujeito da enunciação real. Um outro expediente que pode ser usado com a finalidade de conceder autenticidade a um programa ficcional é o aparecimento de uma autoridade no assunto, ou de uma testemunha dos fatos que (rea)afirma a “autenticidade” do relato (ficcional) cujas características ficcionais vão se esmaecendo gradativamente à medida em que as estratégias autenticantes vão ganhando terreno.

As estratégias ficcionais consistem em criar situações de narrativas cujos discursos são organizados de maneira a tratar assuntos do mundo “real” de forma ficcionalizada. Geralmente, são estratégias que procuram mobilizar principalmente os sentimentos do telespectador em relação a uma realidade que é adversa ao sujeito retratado. São fundamentais, nesse tipo de estratégia, o *close* final no rosto da pessoa, depois de uma vista panorâmica do mundo que lhe é hostil (ou acolhedor depois de ter passado por locais ou situações hostis) e um discurso verbal carregado de sentimentalismo. Deve-se assinalar que essas estratégias são empregadas tanto com a intenção de provocar riso quanto choro; o importante é mobilizar os sentimentos da audiência.

As estratégias lúdicas têm sua principal aplicação em programas do tipo *reality shows* e mesmo em programas de auditório que apresentam competições e são usadas para amenizar situações que poderiam ser embaraçosas para a emissora. Assim, sob o manto do jogo, da brincadeira, os participantes são levados a situações de estresse nervoso, sem que isso seja levado “a mal” pelos telespectadores. Afinal, nos jogos o que importa é vencer dentro das regras (nos *reality shows* e nos programas de auditório, regras impostas unilateralmente pelos produtores).

⁸⁶ No livro *Seis lições sobre televisão* a tradutora emprega o termo “fictícia” mas adotamos o termo ficcional por concordarmos com a análise de Käte Hamburger, *Lógica da criação literária*, p. 39-41, de que ambos se equivalem.

Jost (1997, 1995) explora os programas televisivos a partir da categoria “feintise (fingido)” desenvolvida por Hamburger a propósito da obra literária. Hamburger (1975) discute as noções de “fingido” e “fictício” na obra de arte. Partindo dessas noções a autora afirma que a obra literária não se assenta sobre a idéia do “faz-de-conta” como muitos autores procuram definir o mundo mostrado nas obras ficcionais. A idéia do “faz-de-conta” contém a estrutura do “como se”. Isso quer dizer que a personagem de uma obra (literária ou dramática) agiria “como se fosse” uma pessoa “de verdade”. Ora, nessas obras, as personagens agem dentro da estrutura do “como”, ou seja, elas “são” as personagens enquanto representação de pessoas (elas encarnam as personagens). Tomemos um exemplo: quando um ator interpreta uma personagem como um médico, ele não age “como se fosse um médico”, no momento da atuação “ele é um médico”. Ou seja, ele atua “como” médico e não “como se” fosse médico⁸⁷.

Desenvolvendo análise da estrutura “como”, a autora encontra elementos dessa estrutura presentes no uso das formas verbais, dêiticos, na definição do sujeito da enunciação (eu-origem⁸⁸ real ou fictício). Seguindo o raciocínio de Hamburger, Jost (1997) afirma que:

(...) a diferença entre ficção e realidade está menos no objeto do enunciado que no sujeito da enunciação, distinguem-se [então] três tipos de enunciados: o enunciado de realidade fundado em um eu-origem real, o enunciado de ficção fundado em um eu-origem fictício e o enunciado fingido, enunciado em primeira pessoa, que torna incerta a distinção entre invenção e testemunho. (...) Contrariamente à ficção, inscrita na lógica platônica da imitação da realidade (*mimesis*), o fingimento é uma imitação do *enunciado de realidade*.”⁸⁹(Jost 1997 – tradução nossa) (grifos do autor)

Jost (1995, 1997, 2004) desenvolve os conceitos de fingimentos fílmicos, narrativos e enunciativos empregados nos programas audiovisuais para designar os procedimentos que

⁸⁷ Acreditamos que essa característica se deva ao principal princípio que rege a obra ficcional: a verossimilhança. Käte Hamburger, *A lógica da criação literária*, p. 41-41, afirma: “A realidade do “como”, porém, é aparência, ilusão da realidade que significa não-realidade ou ficção. A noção de ficção no sentido da “estrutura como” é, entretanto, preenchida apenas pela ficção dramática e épica (narração na terceira pessoa) como também pela cinematográfica. Se perguntarmos, porém, por que é aqui e somente aqui que se produz a ilusão, a “estrutura como” da realidade, a resposta é: porque aqui se cria a ilusão da vida. E a ilusão da vida é criada na Arte somente por um “eu” vivo, que pensa, sente, fala. As figuras de um romance ou drama são personagens fictícios porque são constituídos como “eus” fictícios ou sujeitos. Entre todos os materiais das artes, porém, é somente a linguagem que pode produzir a ilusão da vida, isto é, criar personagens vivos sensíveis, pensativos, que falam e também se calam.” (Hamburger 1975: 41-42)

⁸⁸ A tradução brasileira do livro de Käte Hamburger, *A lógica da criação literária*, utiliza a expressão “eu-origo” enquanto os tradutores e comentaristas franceses usam a expressão “eu-origem”. Adotamos em nosso trabalho preferencialmente a expressão “eu-origem” para sermos coerentes com Jost, Genette e Antonio Cândido. Empregamos a expressão “eu-origo” quando usamos citações da edição brasileira.

⁸⁹ No artigo *Le feint du monde*, 1995, François Jost afirma: “(...) se a ficção é da ordem do *como*, da *mimesis* da realidade, o fingimento é uma *mimesis* do enunciado de realidade: ela parece [finge] se fundar em um eu-origem real.” (grifos do autor)

aplicados ao enunciado ficcional para lhe conferir um estatuto de um *enunciado de realidade*, o que não significa dizer que sejam *imitação de realidade*. Para exemplificar sua idéia, Jost afirma que, quando vemos a imagem de uma cidade “real” com habitantes “reais” e “acontecimentos reais” num programa de ficção, a única coisa que nos permite perceber se se trata de relato ficcional ou factual é o fato de distinguirmos o sujeito da enunciação, ou seja, de percebermos de “onde” nos “fala” o narrador ou as imagens.⁹⁰ Falam-nos como eu-origem real ou fictício? Jost (2004: 131) responde: “A diferença entre a narrativa de realidade e a narrativa de ficção é que, nas narrativas de realidade, o autor é igual ao narrador, enquanto na ficção, ele é diferente do narrador.”

Os fingimentos filmicos (ou cênicos) correspondem a procedimentos adotados pelos criadores/produtores para reconstituir a “realidade” tal qual ela é (ou pelo menos como eles pensam que ela é). Esses procedimentos pretendem “mostrar” a realidade⁹¹ e são decorrentes de uma *mise en scène*. Embora, muitas vezes, apresentem uma “realidade criada”, esses filmes nos apresentam uma “realidade provável” que o telespectador experiente aceita como tal. Pode-se supor que o telespectador inexperiente encontrará nessas imagens a “realidade real”. Já os fingimentos narrativos são construídos pelo relato verbal e pela enunciação narrativa. À medida que o relato verbal vai se desenvolvendo em primeira ou terceira pessoa ocorre uma série de implicações que decorre da natureza do narrador e de seu ponto de vista hetero ou homodiegético.

É por meio dos fingimentos enunciativos que o autor/diretor procura demonstrar a veracidade daquilo que ele mostra. Portanto, situa-se no campo da retórica audiovisual. Jost (1997) define o fingimento enunciativo como:

O fingimento enunciativo consiste em tomar a enunciação audiovisual por um discurso de verdade, emitido por um suposto realizador responsável pela virtude informativa dessas imagens quanto ao factual. O campo desse fingimento enunciativo é tão grande quanto a própria enunciação audiovisual: imitação da retórica, do gênero, do estilo de um programa. Trabalhá-la levaria a reabrir o dossiê daquilo que Genette chamou, em literatura, de hipertextualidade. (tradução nossa)

⁹⁰ François Jost, *La promesse des genres*, 1997, afirma que: “(...) a distinção entre realidade e ficção não vem da imagem, mas do conhecimento do sujeito da enunciação.”

⁹¹ Como exemplo, François Jost, *Le feint du monde*, discorre a respeito dos repetidos ensaios feitos pelo diretor no filme *Saída das fábricas Lumière* (um dos primeiros filmes gravados pelo cinema) que, apesar de mostrar uma realidade “montada”, pode ser visto como um documento da época, uma vez que procura retratar uma cena repetida cotidianamente e conhecida por todos.

Dentro dessa perspectiva, torna-se bastante interessante analisarmos o prólogo da minissérie *Grande Sertão: Veredas* não apenas como um elemento explicativo das intenções da minissérie, mas ele próprio como construtor de uma certa visão temática, ideológica e estética do diretor da minissérie e da rede de televisão.

De uma maneira geral, podemos dizer que os gêneros, sejam eles literários ou televisuais, ocupam lugar de destaque não apenas por suas características prescritivas ou coercitivas que agem sobre os sujeitos da comunicação. Esse tipo de visão sobre os gêneros reduz sua real importância nas relações mediadas pela linguagem, ou seja, em todas as relações entre seres humanos e nas relações destes com o mundo. Afinal, é por meio do mergulho do indivíduo “na corrente da comunicação verbal” que a consciência “desperta e começa a operar” (Bakhtin 2002: 108). O despertar se dá por meio de palavras carregadas de intencionalidade, de ideologia que ganham vida nos enunciados concretos, os quais, por sua vez, só fazem sentido quando inseridos no quadro dos gêneros do discurso. Gêneros esses mutantes e provisórios, mas, paradoxalmente, sempre ligados ao passado do ser humano, uma vez que os gêneros do discurso “para o indivíduo falante (...) têm significado normativo, não foram criados por ele mas dados a ele.” (Bakhtin 2003: 285). Foram dados pela cultura na qual o sujeito está inexoravelmente imerso e a qual compreende e se faz compreender por meio da interpretação semiótica do mundo e das relações dos indivíduos no mundo. Essa interpretação de gêneros do discurso e dos gêneros literários remete-nos a uma compreensão orgânica de sua constituição e de sua pertinência cultural. Não é possível desvincular uma parte da outra, há uma total impregnação entre os gêneros e a própria existência “cultural” do ser humano.

Martín-Barbero (2001) compreende os gêneros como matrizes culturais as quais se relacionam constitutivamente com as diversas esferas da sociedade; inter-relacionam-se por meio das lógicas de produção, formatos industriais, competências de recepção (consumo). Vistos, dessa forma, os gêneros medeiam nossa concepção de mundo ao mesmo tempo em que organizam nossa vida, uma vez que estão impregnados de/em nossa cultura. Aliás, com base nessa interpretação, poderíamos dizer até que os gêneros são a própria cultura.

Os gêneros televisuais, entendidos com base nessa perspectiva cultural, não devem ser analisados como simples manifestações de estratégias mercadológicas, ao contrário devem ser analisados, tanto quanto os gêneros literários, dentro de um quadro teórico amplo que leve em consideração o caráter dialógico das relações de comunicação.

Capítulo 4 – Temas, discurso e enunciação

Integram o objeto estético todos os valores do mundo, mas com um determinado coeficiente estético: a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser compreendidos no mundo em relação a todos esses valores.
(Bakhtin 2003: 176)

A escolha temática e o acabamento temático denotam não apenas a “vontade” individual de um artista, nem decorrem de sua apreciação (individual) artística do mundo; ao contrário, refletem e refratam as diversas mediações implicadas na composição de uma obra artística. Talvez, a principal mediação seja aquela operada pelo gênero, pois a compreensão do tema depende de formas relativamente estáveis para se concretizar; e essas formas estáveis estão nos gêneros do discurso. Enfim, tema e gênero estão imbricados de maneira constitutiva e orgânica.

4.1. Temas

Para a abordagem dos temas da minissérie *Grande Sertão: Veredas*, adotamos embasamento teórico fornecido tanto pelos trabalhos de Bakhtin (1993, 2002, 2003 e 2005) acerca de tema, conteúdo, forma e material quanto pelos estudos sobre tema desenvolvidos por Tomachevski (1976), um dos principais representantes do grupo de estudiosos da linguagem literária conhecido no ocidente como Formalistas Russos.

Como se sabe a teoria de Bakhtin opõe-se em diversos aspectos aos preceitos defendidos pelo grupo da Universidade de Moscou. A principal discordância entre eles estaria relacionada ao fato de que para os *Formalistas* o que importa é “(...) a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária.” (Jakobson *apud* Schnaidermann 1976: X). Essa conceituação promove uma espécie de cisão entre discurso literário e discurso “da vida”, com a prevalência do primeiro sobre o segundo. Havia nesse movimento uma “herança mecanicista” (Jakobson *apud* Schnaidermann 1976: XIII) com a qual Bakhtin não concordava, porém a noção de tema de Tomacheski prevê uma certa interlocução entre autor e leitor, característica que estudaremos mais detalhadamente a seguir. Tal noção também é o ponto de partida da análise que

se estrutura basicamente nos usos que Bakhtin (2005) faz desse conceito quando analisou a obra de Dostoiévski⁹².

Porém, é preciso que nos detenhamos um pouco sobre a discordância existente entre Bakhtin e os Formalistas para situarmos mais claramente nossa opção teórica. Segundo Todorov (1981: 60),

O relacionamento de Bakhtin com o formalismo (russo) não é simples, é feito de participação e de oposição. É preciso observar que, nos estudos críticos que ele lhe consagra, durante os anos vinte, Bakhtin sempre precede suas críticas de uma apreciação global bastante positiva.

Porém, a avaliação positiva de Bakhtin com relação aos estudos empreendidos pelos formalistas não se restringe apenas às suas opiniões datadas da década de 1920. Ao contrário, ao que parece, esse conceito positivo parece tê-lo acompanhado até o final da vida conforme comprova a resposta que deu quando questionado sobre o “estado atual dos estudos literários”: “Nós temos grandes tradições científicas, elaboradas tanto no passado (...) quanto na época soviética (Tynianov, Tomachevski, Eikenbaum, Goukovski e outros).” (Todorov 1986: 61)

Frente a essa resposta, Todorov (1986: 61) argumenta que a lembrança dos nomes desses formalistas pode evidenciar que talvez Bakhtin tenha achado momento oportuno “(...) de registrar aquilo que os aproxima e o que os afasta.” Mas é o próprio Todorov quem adverte: “Entretanto, não há nenhuma razão para pensar que ele tenha mudado seu julgamento de base [sobre os formalistas].” A principal crítica de Bakhtin endereçada aos formalistas refere-se ao fato de que estes “(...) estão errados em isolar o estudo da literatura do estudo da arte em geral, portanto, da estética, e, em fim de contas, da filosofia (...)” (Todorov 1981: 61). Segundo Todorov (1981: 62), Bakhtin identificava nos Formalistas uma “estética do material” que levaria a um trabalho com “formas vazias e mortas” em que se isolava “a forma do conteúdo”⁹³. Todorov chama atenção

⁹² Além disso, gostaríamos de lembrar juntamente com os tradutores de *Questões de literatura e estética ...*, nota de rodapé, p. 10: “É importante não esquecer, porém apesar dessa “recusa polêmica” M. M. Bakhtin formou-se na mesma ambiência da escola que critica, produziu suas obras no mesmo clima e seguiu caminhos paralelos. Basta ler por exemplo, um de seus trabalhos mais importantes, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, para verificar que foi estruturado segundo uma orientação bastante próxima da formalista: primeiro, a análise imanente das obras do autor e depois a sua inserção na série histórico-social.”

Aliás, a respeito dessa obra o prof. Boris Schanaiderman afirma, na introdução do livro *Teoria da Literatura: formalistas russos*, p. XX: “Outros trabalhos do formalismo russo estão igualmente exercendo estímulo em nossos dias, no sentido de uma revisão metodológica fecunda nos estudos literários. É o caso do livro de Mikhail Bakhtin sobre Dostoiévski, aparecido recentemente em tradução italiana.”

⁹³ Irene Machado, *O romance e a voz*, p. 87-90, apresenta alguns estudos dos Formalistas que teriam servido de embasamento para a conceituação de determinados aspectos da prosaica dialógica desenvolvida por Bakhtin

para o fato de que a crítica de Bakhtin refere-se aos princípios da doutrina formalista, mas não à atividade real do grupo:

Existe uma diferença notável entre as declarações de princípio dos formalistas, que servem habitualmente como material de análise a Bakhtin, e as idéias, às vezes implícitas, que se pode retirar de seu trabalho concreto: enquanto as declarações são apenas uma variante que teria sofrido influência da lingüística, da estética romântica (notadamente através da noção de “linguagem poética”), as idéias sugeridas conduzem a uma descoberta de inúmeros aspectos da obra literária até então ignorados pela crítica, e levam finalmente a renunciar a uma definição lingüística da literatura. Até mesmo os objetos aos quais o trabalho de Bakhtin será consagrado nos anos vindouros terão sido aqueles delimitados e submetidos pela primeira vez à análise dos teóricos pelo trabalho dos formalistas: é o caso da voz narrativa, discutida por Eikhenbaum, ou do diálogo de textos, discutido por Tyniavov.” (TODOROV 1981: 62) (tradução nossa)

Bakhtin (2003: 177-178) considera impossível dissociar o conteúdo, a forma, o material, pois, para ele:

A forma não pode ser compreendida independentemente do conteúdo, mas não pode ser independente da natureza do material e dos procedimentos por ele condicionados. Ela é condicionada a um dado conteúdo, por um lado, e à peculiaridade do material aos meios de sua elaboração por outro.⁹⁴

Na obra artística, esses três elementos devem ser superados enquanto unidades separadas e deve ganhar corpo uma nova unidade em que tais elementos deixam de concorrer entre si e passam a formar um todo artístico novo e único resultante das relações do artista, enquanto indivíduo e ser social, com o mundo. Portanto, a obra artística é fruto das tensões e das interações entre esses três elementos que refletem e refratam as relações do artista com o mundo e seus valores éticos, morais, religiosos, sociais. É importante notar e termos em mente que, para Bakhtin, o artista nunca é produto do mundo e sim produtor, na medida em que o mundo criado pelo artista não corresponde ao mundo real. Esse conceito do pensador russo pode ser encontrado quando ele trata das relações do autor com o mundo nos relatos autobiográficos:

Se eu conto (oralmente ou por escrito) um acontecimento que acabo de viver, no momento em que conto esse acontecimento, eu já me encontro fora do espaço-tempo em que o acontecimento teve lugar. Identificar-se absolutamente a si mesmo, identificar seu “eu” com o “eu” que conta (fala) é

⁹⁴ Mikhail Bakhtin, *Questões de literatura e estética*, p. 37, também se refere veementemente à impossibilidade de se proceder a uma separação entre forma e conteúdo: “(...) poder-se-ia dizer que o conteúdo é um elemento puramente formal? Já sem falar no absurdo patente, lógico e terminológico de se colocar o termo “forma” em completa negação com o conteúdo, pois a forma é um conceito correlativo ao conteúdo, que precisamente não é a forma, corre-se é claro, um perigo metódico, mais grave com semelhante afirmação: nele o conteúdo é compreendido como substituível do ponto de vista da forma, que não tem nada a ver com a significação ético-cognitiva do conteúdo, significação esta completamente fortuita no objeto artístico; a forma relativiza totalmente o conteúdo, esse é o sentido da afirmação que faz do conteúdo um elemento da forma.”

tão impossível quanto se levantar a si mesmo puxando os cabelos. Por mais realista e verídico que seja, o universo representado não pode jamais ser cronotopicamente idêntico ao universo real onde ocorre a representação, e onde se encontra o autor criador dessa representação” (Bakhtin *apud* Todorov 1981: 83) (tradução nossa)

Portanto, o artista ocupa uma posição privilegiada na medida em que se situa fora do acontecimento que narra/retrata para exprimir-se esteticamente:

Esta *exterioridade* (mas não indiferentismo) permite que a atividade artística una, formule e conclua o acontecimento a partir *do lado de fora*. No interior do próprio conhecimento e do próprio ato esta unificação e este acabamento são radicalmente impossíveis: nem a realidade do conhecimento pode permanecer fiel a si mesma e se unir ao dever, nem o dever pode manter a sua singularidade e se unir à realidade ; é preciso uma posição axiológica substancial fora do conhecimento cognoscível, imperativo e agente, sobre o qual se poderia efetuar esta unificação e este acabamento (...).” (BAKHTIN 1993: 36)

Trata-se, portanto, da assunção de uma posição externa que se caracteriza não pela indiferença, mas antes de tudo pela necessidade de se proceder a um acabamento estético que una singularidade e realidade. Uma das dimensões desse acabamento estético é fornecida pelo acabamento temático do discurso. De acordo com Souza (2002: 110):

Em “*Discours dans la vie et dans la poésie* (1926) pode ser estabelecida uma relação dialógica entre *tema* – aquilo de que se fala na vida – e *herói* – aquele de que se fala na obra literária: “*toda palavra realmente pronunciada [...] é a expressão e o produto da interação social entre três participantes*: o locutor (ou autor), o ouvinte (ou o leitor) e aquilo (ou isso) de que falamos (ou herói).” Esses três participantes – o locutor, o ouvinte, o tema – interagem organicamente. Sendo assim, os dois últimos – o ouvinte e o tema (herói), aos quais o locutor orienta seu enunciado concreto, “*participam constantemente no acontecimento da criação, o qual não cessa de ser, um instante sequer, o acontecimento de uma comunicação viva entre eles*”.

A questão do acabamento temático volta a ser tratada por Bakhtin no capítulo 7 de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Nesse capítulo, o autor dedica-se à discussão do problema do tema e da significação. A noção de tema é extremamente importante para a compreensão da dimensão comunicacional que assume o enunciado na perspectiva dos estudiosos do chamado círculo de Bakhtin.

Para Bakhtin (2002), é o tema que dá o acabamento específico a um enunciado concreto considerado como unidade da comunicação verbal; o tema é o responsável pela compreensão que fazemos de um enunciado como um todo. Para desenvolver esse conceito, o autor apresenta a distinção entre significação e tema. A significação de um enunciado está ligada ao sentido que se constrói a partir da compreensão dos elementos da língua, das palavras. Porém, essa significação

é provisória, parcial, inacabada, uma vez que é reiterável e idêntica a uma infinidade de enunciados. Já o tema, é “individual e não reiterável” (Bakhtin 2002: 128) uma vez que “(...) se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação.” (BAKHTIN 2002: 128). Portanto, o acabamento temático de um enunciado está intrinsecamente ligado à situação histórica concreta em que o mesmo ocorre. Dessa maneira, a compreensão “completa” de um enunciado se faz por meio do tema que se constrói nas interações humanas.

Conclui-se que o tema da enunciação é determinado não só pelas formas linguísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entoações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação. Se perdermos de vista os elementos da situação, estaremos tão pouco aptos a compreender a enunciação como se perdêssemos suas palavras mais importantes. O tema da enunciação é concreto, tão concreto como o instante histórico ao qual ela pertence. Somente a enunciação tomada em toda a sua amplitude concreta, como fenômeno histórico, possui um tema. (BAKHTIN 2002: 128-129)

Porém, a especificidade e a individualidade do tema não impedem que este se constitua a partir de “(...) uma certa estabilidade da significação; caso contrário, ele perderia seu elo com o que precede e o que segue, ou seja, ele perderia, em suma, o seu sentido” (BAKHTIN 2002: 129). Bakhtin (2002: 129) define tema como “(...) um *sistema de signos dinâmico e complexo*, que procura adaptar-se adequadamente às condições de um dado momento da evolução. O tema é uma *reação da consciência em devir ao ser em devir*.”(grifos do autor)

Visto dessa forma, o tema é o responsável pela compreensão que fazemos de um determinado enunciado, não são as palavras em si que significam, é o acabamento temático que torna a comunicação possível. Porém, como vimos, na concepção bakhtiniana, embora único e irreproduzível, o acabamento temático necessita de certas formas estáveis para se fazer compreender. Estas formas estáveis são dadas pelos gêneros do discurso:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*.” (BAKHTIN 2003: 261-262) (grifos do autor)

Como os gêneros do discurso foram objeto de estudo mais detalhado em capítulo deste trabalho, gostaríamos de enfatizar que o tema constitui-se em relação direta com os gêneros do discurso e que ambos devem ser encarados como manifestação da cultura, uma vez que se situam dentro de um quadro definido pelas relações de comunicação.

Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, emprega a expressão tema numa acepção mais próxima ao sentido que normalmente se dá a essa categoria nos estudos literários⁹⁵. Para nos aproximarmos do sentido que Bakhtin imprime a esse termo em suas análises, buscamos subsídios teóricos nas idéias de seus contemporâneos. Embora, como já dissemos, saibamos que há diferenças teóricas entre Bakhtin o grupo de estudiosos da literatura conhecido no ocidente como *Formalistas Russos*, encontramos nas formulações de Tomachevski (1976) elementos que nos ajudam a empreender análise dos temas na minissérie *Grande Sertão: Veredas*.

Tomachevski (1976: 169) considera que “(...) o processo literário organiza-se em torno de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração.” Porém, a escolha do tema não é algo que depende exclusivamente do autor. Ao escolher o tema com o qual irá trabalhar, o autor deve levar em conta o leitor e é este, em última análise, quem determinará (mesmo sem saber disso) a escolha temática: “a escolha do tema depende estreitamente da aceitação que encontra junto ao leitor. A palavra “leitor” designa em geral um círculo bastante mal definido de pessoas, do qual muitas vezes, o próprio escritor não tem um conhecimento preciso” (Tomachevski 1976: 169-170); porém, “a figura do leitor está sempre presente na consciência do escritor, embora abstrata, exigindo o esforço deste para ser o leitor de sua obra.” (Tomachevski 1976: 170).

Por intermédio da relação que se estabelece entre escritor e leitor - mesmo que considerado uma abstração, uma espécie de leitor-modelo na definição de Eco (1986, 1997) -, pode-se perceber que essa definição de tema admite e espera, como diria Bakhtin, uma atitude responsiva do leitor. Atitude essa imaginada, prevista e desejada pelo escritor. Segundo Tomachevski (1976: 170), “essa preocupação com um leitor abstrato traduz-se na noção de “interesse”. A obra deve ser interessante. A noção de interesse guia o autor já na escolha do tema.” Porém, a questão de conquistar o interesse do leitor é uma tarefa bastante difícil, já que o

⁹⁵ Referimo-nos aos trechos em que o teórico russo faz análise de algumas características carnavalescas presentes na obra de Dostoiévski. Sobre o conto *O sonho de um homem ridículo*, afirma: “Inicia-se o conto com o tema mais típico da menipéia, isto é, o **tema** do homem que é o *único* a conhecer a verdade e por isso todos os demais zombam dele como de um louco.” (itálico do autor, negrito nosso).

leitor, enquanto abstração, não pode ser apreendido como totalidade, uma vez que é composto pela heterogeneidade cultural característica de nossos tempos. Portanto, a tarefa do autor torna-se bastante complexa, pois ele, como escritor, partilha com pessoas próximas e colegas de ofício certos interesses e ambições⁹⁶ que se traduzem no respeito e ou na ruptura pelos padrões estéticos desta ou daquela corrente literária, enquanto o “leitor neutro” pode ter os mais diferentes interesses em conhecer a obra artística, pode exigir do texto literário apenas qualidades recreativas, de passatempo ou de interesse mais geral. Assim, para Tomachevski (1976: 171), “o tema atual, isto é, aquele que trata dos problemas culturais do momento, satisfaz o leitor.”

Nessa perspectiva, não só a escolha do tema, mas também o trabalho que se desenvolverá a partir dele nascem da tensão autor-campo literário⁹⁷, autor-leitor-modelo, autor-leitor empírico (Eco 1997). Portanto, a escolha do tema com o qual vai trabalhar não depende unicamente do autor, ao contrário, está inserida numa intrincada trama de interesses que envolve os diversos atores de uma complexa relação que se estabelece entre eles. No caso da indústria cultural, e da televisão em particular, a escolha temática assume proporções gigantescas, pois o autor ou diretor deverá optar por temas que interessem ao grande público, mas que também satisfaçam minimamente a crítica especializada da qual, em certa medida, depende parte do interesse que o público devotará ao programa televisual. Além disso, é preciso, mais do que em qualquer outro meio, buscar um tema “atual” que possa interessar a um número cada vez maior de telespectadores, porém como o próprio Tomachevski (1976: 171) adverte:

A forma elementar da atualidade nos é dada pela conjuntura quotidiana. Mas as obras da atualidade (...) não sobrevivem a este interesse temporário que as suscitaram. A importância desses temas é reduzida porque não são adaptáveis à variedade dos interesses quotidianos do público. Inversamente, quanto mais o tema for importante e de um interesse durável, mais a vitalidade da obra será assegurada. Repelindo assim, os limites de atualidade, podemos chegar aos interesses universais (os problemas de amor, da morte), que no fundo, permanecem os mesmos ao longo da história humana. Entretanto, estes temas universais devem ser nutridos por uma matéria concreta, e

⁹⁶ Cf. B. Tomachevski, *Temática*, p. 170: “As preocupações de ofício são familiares ao escritor, aos leitores mais próximos, e pertencem aos móveis mais fortes do desenvolvimento literário. A aspiração a uma novidade profissional, a uma obra-prima, foi sempre o traço distintivo das maneiras e escolas literárias mais progressistas. A experiência literária, a tradição à qual se refere o escritor, revelam-se-lhe como uma tarefa legada por seus antecessores, tarefa cuja realização exige toda a sua atenção.”

⁹⁷ Usamos essa expressão no sentido proposto por Pierre Bourdieu, em *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983, p. 89 [...] espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes [...]. Há *leis gerais dos campos*: campos tão diferentes como o campo da política, o campo da filosofia, o campo da religião possuem leis de funcionamento invariantes” (grifos do autor).

se esta matéria não está ligada à atualidade, colocar estes problemas é destituído de interesse. (TOMACHEVSKI 1976: 171)

Assim, a aceitação de um tema está intimamente ligada à sua atualidade, porém não basta um tema ser atual para que ele seja fonte de interesse para o público, é necessário que esteja “nutrido de matéria concreta”, ou seja, que não seja apenas pretexto, mas sim objeto da obra enquanto expressão artística. Atualidade aqui não está ligada à noção de contemporaneidade, mas sim à noção de interesse despertado entre os leitores/espectadores. Dessa forma, “(...) temas históricos podem suscitar talvez maior interesse do que poderia fazê-lo a representação da vida contemporânea.” (TOMACHEVSKI 1976: 171). Portanto, a atualidade do tema não está ligada necessariamente a uma história cuja trama se desenvolva na atualidade. Nesse sentido, a atualidade do tema está presente na maneira como a história lida com os temas e os inter-relaciona com as experiências e expectativas do público.

A televisão, devido a suas características peculiares, usa e abusa do caráter fragmentado e provisório contido na atualidade do cotidiano, acompanha-a na sua fragmentação e oferece-a para degustação de seus telespectadores em doses diárias e em horário certo por meio de formatos seriados. É o tratamento temático que articula os programas de televisão à realidade cotidiana e à realidade histórica que envolve os telespectadores. Porém, Tomachevski (1976: 172) adverte que em literatura (e em televisão, diríamos nós):

Não é suficiente escolher um tema interessante. É preciso sustentar o interesse, estimular a atenção do leitor. O interesse atrai, a atenção retém. O elemento emocional contribui muito para cativar a atenção. Não é sem razão que, segundo sua característica, classificam-se em comédias e tragédias as peças destinadas a agir diretamente sobre um grande público.

Assim, além de um tema interessante é necessário que a trama⁹⁸ sustente a atenção do leitor, essa sustentação se organizará em torno das emoções suscitadas pelas situações vividas pelas personagens cujas atitudes, sonhos, desejos serão objeto de simpatia ou de antipatia por parte dos leitores. Tomachevski (1976: 172) lembra que “(...) o elemento emocional encontra-se na obra, que não é introduzido pelo leitor.” Dessa forma, o tema desenvolvido de maneira a provocar a emoção do leitor será responsável pela atenção e interesse que o mesmo dedica à obra literária, ou, em nosso caso, à minissérie. Mesmo esse elemento emocional não escapa ao

⁹⁸ B. Tomachevski, *Temática, Teoria da literatura ...*, p. 173, define em nota de rodapé o que é trama opondo esse conceito ao de fábula: “Na realidade, a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele.”

contexto da situação sócio-histórica de quem lê um livro ou assiste a um programa de televisão. Histórias e imagens que poderiam ser chocantes ou desagradáveis para nossos antepassados não o são mais para nós (e vice-versa talvez). Para compreendermos essa situação, é preciso que retomemos a noção de tema desenvolvida por Bakhtin (2002: 129) em relação ao enunciado, segundo a qual “tema é um sistema de signos dinâmico e complexo” e que este sistema é eminentemente construtor e construto da complexidade com que se tecem as relações de linguagem dentro das sociedades.

4.2. Discurso e enunciação

A compreensão da linguagem dentro de um paradigma de superação da clássica oposição saussureana *langue/parole* fez com que se deixasse de considerar a língua como sistema ideologicamente neutro e proporcionou uma nova perspectiva para os estudos da linguagem: o estudo do discurso.

A linguagem enquanto discurso não constitui um universo de signos que serve apenas como instrumento de comunicação ou suporte de pensamento; a linguagem enquanto discurso é interação, e um modo de produção social; ela não é neutra, inocente (na medida que está engajada numa intencionalidade) e nem natural, por isso o lugar privilegiado de manifestação da ideologia.” (BRANDÃO 2002: 12)

Dessa forma, o estudo do discurso permite entender a linguagem numa perspectiva de interação que considera a comunicação não apenas como uma relação entre um emissor e um receptor, mas “como elemento de mediação necessária entre o homem e sua realidade e como forma de engajá-lo na própria realidade” (BRANDÃO 2002: 12). Nesse sentido, a linguagem, enquanto discurso, é entendida como espaço de conflito, onde se opera o confronto ideológico, próprio dos processos histórico-sociais.

Adotamos em nossa análise os conceitos de discurso, enunciação e ideologia de acordo com as considerações de Bakhtin (1993, 2002, 2003). Bakhtin (1993) aborda a questão do discurso sob o princípio do dialogismo que se apresenta, tanto no texto literário quanto nas relações mais comuns de interação verbal, perpassado pelos discursos de outrem:

(...) entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, freqüentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos “alheios” sobre o

mesmo objeto, sobre o mesmo tema. E é particularmente no processo de mútua-interação existente com este meio específico que o discurso pode individualizar-se e elaborar-se estilisticamente. ou no texto das relações. (grifos do autor) (BAKHTIN 1993: 86)

Dentro dessa perspectiva, todo objeto ao qual se refere o discurso está impregnado por discursos alheios, pois está envolto por:

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

O discurso, portanto, não pode ser entendido em toda sua complexidade sem que se leve em consideração o caráter dialógico das relações de linguagem e de interação social. O discurso enquanto objeto isolado de seu contexto social e histórico e dos infinitos discursos que o compõem não existe, é apenas uma idealização que não faz sentido dentro do quadro da teoria dialógica de Bakhtin, uma vez que:

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse seu diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado se aproxima desse objeto. (BAKHTIN 1993: 86)

De maneira coerente, a aproximação que fazemos frente a um determinado objeto é também tributária das relações dialógicas que se teceram em torno e internamente a esse objeto:

A concepção do seu objeto, por parte do discurso, é um ato complexo: todo e qualquer objeto “desacreditado” e “contestado” é aclarado por um lado e, por outro, é obscurecido pelas opiniões sociais muldiscursivas e pelo discurso de outrem dirigido sobre ele. É neste jogo complexo de claro-escuro que penetra o discurso, impregnando-se dele, limitando suas próprias facetas semânticas e estilísticas. A concepção do objeto pelo discurso é complicada pela “interação dialógica” do objeto com os diversos momentos de sua conscientização e de seu e de seu desacreditamento sócio verbal. A representação literária, a “imagem” do objeto, pode penetrar neste jogo dialógico de intenções verbais que se encontram e se encadeiam nela; ela pode não abafá-las, mas, ao contrário, ativá-las e organizá-las. (grifos do autor) (BAKHTIN 1993: 86-87)

Visto dessa forma, todo discurso é produto e produtor de discursos e, por essa razão, pode-se dizer que é incompleto, incompletude destinada a se repetir *ad aeternum*, pois é decorrência do caráter dinâmico e orgânico das relações sociais mediadas pelas diversas formas

de linguagem presentes na sociedade, mas, sobretudo, pelas relações mediadas pela plasticidade da palavra, pois, segundo Bakhtin (1993: 45):

dotando a palavra de tudo o que é próprio da cultura, isto é, de todas as significações culturais (cognitivas, éticas e estéticas) chega-se bem facilmente à conclusão de que não existe absolutamente nada na cultura além da palavra, que toda a cultura não é nada mais que um fenômeno da língua, que o sábio e o poeta, em que medida se relacionam somente com a palavra.

A palavra e o discurso ganham vida por meio do enunciado⁹⁹ concreto e não como uma abstração:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. (Bakhtin 2003: 261-262)

Trata-se, portanto, da compreensão do enunciado como um todo que se constrói por meio das inter-relações que se estabelecem entre o falante as condições sócio-históricas em que o enunciado tem lugar. Todorov (1981: 65) compreende assim essas inter-relações:

Entre a generalidade do sentido das palavras – tais como as encontramos no dicionário -, das regras de gramática, e a singularidade do acontecimento acústico que se produz no momento do pronunciamento do enunciado, organiza-se um processo que permite justamente a ligação dos dois, e que se denomina **enunciação**. Esse processo não supõe a simples existência de dois corpos físicos, o do emissor e o do receptor, mas a presença de duas (ou várias) entidades sociais, que traduzem a **v**oz do emissor e o **h**orizonte do receptor. O tempo, o espaço onde se produz uma tal enunciação não são também categorias puramente físicas, mas um tempo histórico e um espaço social. A intersubjetividade humana se realiza através de cada enunciado em particular. (tradução nossa - grifos do autor)

Sem entrarmos na discussão acerca das diferenças entre os termos enunciação e enunciado (já que, de acordo com Paulo Bezerra, o próprio Bakhtin não faz essa distinção), verificamos que para Bakhtin o enunciado se constrói direcionado e condicionado por duas forças que agem sobre o indivíduo, a individual e a social. Porém, essa força individual que age sobre o sujeito é ela própria constituída social e historicamente por meio das relações semióticas que produzem o

⁹⁹ Segundo o tradutor Paulo Bezerra, Bakhtin não faz diferença entre enunciação e enunciado. Cf. *Estética da Criação Verbal*, p. 261, nota de rodapé.

surgimento da consciência individual que se constitui durante os processos de interação verbal. Para Bakhtin (2002: 35-36):

A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a ciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significativo, etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem.

A mediação se dá, portanto, tanto no plano exterior quanto no plano interior:

E preciso insistir sobre o fato de que não somente a atividade mental é expressa exteriormente com a ajuda do signo (assim como nos expressamos para os outros por palavras, mímica ou qualquer outro meio) mas, ainda, que para o próprio indivíduo, ela só existe sob a forma de signos. Fora deste material semiótico, a atividade interior enquanto tal não existe. (BAKHTIN 2002: 51)

Trata-se, portanto, de conceber a mediação semiótica como princípio que rege toda a constituição do homem como ser social. Daí a centralidade da questão do signo ideológico como ponto de partida de toda reflexão do teórico russo a respeito da linguagem e do enunciado concreto.

Cada enunciação que participa de uma “língua única”(das forças centrípetas e das tendências) pertence também, ao mesmo tempo, ao plurilingüismo social e histórico (às forças centrífugas e estratificadoras).

Trata-se da língua do dia, da época, de um grupo social, de um gênero, de uma tendência, etc. É possível dar uma análise concreta e detalhada de qualquer enunciação entendendo-a como unidade contraditória e tensa de duas tendências opostas da vida verbal.

O verdadeiro meio da enunciação, onde ela vive e se forma, é um plurilingüismo dialogizado, anônimo e social como linguagem, mas concreto, saturado de conteúdo e acentuado como enunciação individual” (BAKHTIN 1993: 82)

Dessa maneira, a enunciação individual não pode ser dissociada do todo social e histórico no qual ela se insere e com o qual dialoga de forma constitutiva e interpretativa. Assim, como resume Souza (2002: 93), para Bakhtin, o enunciado: se “é concreto, é histórico; se ele é histórico, é humano; se ele é humano, é social; se ele é social, é ético; se ele é ético, é consciente, tudo isso em interação orgânica.”

Na realidade, o ato da fala, ou, mais exatamente, seu produto, a enunciação, não pode de forma alguma ser considerado como individual no sentido estrito do termo; não pode ser explicado a partir das condições psicofisiológicas do sujeito falante. *A enunciação é de natureza social.*” (BAKHTIN 2002: 109) (grifos do autor)

Dentro dessa perspectiva, o conceito de ideologia com o qual trabalhamos provém das discussões de Bakhtin (2002, 2005) acerca da palavra como “(...) fenômeno ideológico por excelência” (Bakhtin 2002: 37) e do signo como único material possível para a constituição da consciência. Para Bakhtin (2002: 33) a emergência da consciência só se torna possível por meio da compreensão semiótica uma vez que:

(...) o signo se opõe ao signo, que *a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos*. Afinal, compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos. (grifos do autor)

Forma-se, dessa maneira uma cadeia ideológica por meio da qual cada consciência individual se comunica com outra consciência individual. Aliás, a própria existência da consciência é decorrente da compreensão semiótica e, por conseguinte, da função ideológica dos signos.

No entanto, o ideológico enquanto tal não pode ser explicado em termos de raízes supra ou infra-humanas. Seu verdadeiro lugar é o material social particular de signos criados pelo homem. Sua especificidade reside, precisamente, no fato de que ele se situa entre indivíduos organizados, sendo o meio de sua comunicação.” (BAKHTIN 2002: 35)

Assim, sob essa perspectiva, “fora de sua objetivação, de sua realização num material determinado (o gesto, a palavra, o grito), *a consciência é uma ficção*.” (BAKHTIN 2002: 118 – grifos do autor). Portanto, a intenção francamente ideológica manifestada pelo diretor e adaptador de *Grande Sertão: Veredas* encontra repercussão não apenas nos discursos, mas também na materialidade da minissérie¹⁰⁰. Materialidade que se traduz por meio da narrativa audiovisual levada ao ar como produto da indústria cultural. Assim, a análise dos elementos constitutivos da minissérie: personagens, ambiente, trilha sonora, cenário, diálogos contribuirão para a compreensão da função social e ideológica da minissérie no quadro mais amplo da cultura brasileira e mais especificamente da televisão brasileira no ano de 1985.

Porém antes de darmos início a essa análise, gostaríamos ainda de enfatizar que nosso estudo com relação ao discurso, de forma coerente ao anteriormente exposto, considera-o dentro de uma perspectiva interdiscursiva, ou seja, como discurso “(...) só adquire significado no interior

¹⁰⁰ Segundo Valdemir Miotello, Ideologia in: *Bakhtin: conceitos-chave*, p. 171, “(...) para Bakhtin o sujeito não se consitui apenas pela ação discursiva, mas todas as atividades humanas, mesmo as mediadas pelo discurso, oferecem espaço de encontros de constituição da subjetividade, pela constituição de sentidos.”

de um universo de outros discursos, lugar no qual ele deve traçar seu caminho. Para interpretar qualquer enunciado, é necessário relacioná-lo a muitos outros – outros enunciados que são comentados, parodiados, citados etc.” (MAINGUENEAU 2002: 55). Afinal, para Bakhtin (2003: 299):

Cada enunciado isolado é um elo na cadeia da comunicação discursiva. Ele tem limites precisos, determinados pela alternância dos sujeitos do discurso (dos falantes), mas no âmbito desses o enunciado, como a mônada de Leibniz, reflete o processo do discurso, os enunciados do outro, e antes de tudo os elos precedentes da cadeia (às vezes os mais imediatos, e vez por outra até os muito distantes – os campos da comunicação cultural).

Com base nesse quadro teórico, acreditamos que é possível procedermos à análise dos discursos que envolveram a minissérie *Grande Sertão: Veredas* tanto em seus aspectos internos quanto externos. Entendemos, como aspectos internos, o discurso ficcional construído por meio de um roteiro televisivo que prevê e articula uma sintaxe imagens, diálogos, sonorização, fragmentação em cenas e episódios; como aspectos externos, entendemos os discursos que tratam da minissérie sejam eles do diretor, do adaptador ou aqueles presentes nas reportagens sobre a minissérie.

4.2.1. A identidade na tela de televisão: discurso e enunciação

É a emergência do caráter cronotópico das temporalidades presentes na minissérie *Grande Sertão: Veredas* que vinculam inexoravelmente espaços e memórias - individuais e coletivas - às condições sociais e políticas presentes na minissérie que faz com que ela surja como uma metáfora da nação que se busca, que procura sua imagem, que procura um conceito para se entender. Uma nação cujo povo se (re)conhece muito mais pelas imagens e discursos fragmentados da linguagem televisual do que pelas palavras impressas nas páginas de livros, confirmando uma tradição de compreensão, já detectada na literatura, muito mais ligada à oralidade que à escrita, à emoção que à razão. Antonio Cândido (1965: 96) afirma que mesmo a literatura brasileira, devido à ausência de um público alfabetizado ou “pouco afeito à leitura”¹⁰¹ (Antonio Cândido 1965: 96):

¹⁰¹ Antonio Cândido, *Literatura e Subdesenvolvimento*, in: *América Latina e sua literatura*, p. 346, desvincula a questão do gosto pela leitura dos índices de analfabetismo. Para ele, não se trata de uma relação direta e simétrica, mas de algo que deve ser analisado levando-se em conta fatores econômicos e sociais mais amplos. Comentando o surto editorial verificado nos anos de 1940 no México, Argentina e Brasil o autor afirma: “Talvez possamos concluir

(...) formou-se, dispensando o intermédio da página impressa (...) requerendo no escritor certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório, que passou a timbre da boa literatura e prejudicou entre nós a formação dum estilo realmente *escrito* para ser *lido*. A grande maioria dos nossos escritores, em prosa e verso, *fala* de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas. (grifos do autor)

Para Antônio Cândido (1965: 96), a literatura brasileira calcada mais na oralidade que na escrita adotou mecanismos que exploravam essa condição tanto do ponto de vista de estruturação quanto de temática (nacionalismo). Apropriando-se de um estilo que apelava para a emoção. Emoção que ecoava na busca de uma autonomia e de uma independência como nação. O público:

(...) sempre tendeu a exigir [a vocação patriótico-sentimental] como critério de aceitação e reconhecimento do escritor. Ainda hoje, a *cor* local, a exibição efetiva, o pitoresco descritivo e a eloquência são requisitos mais ou menos prementes, mostrando que o homem de letras foi aceito como cidadão, disposto a falar aos grupos; e como amante da terra, pronto para celebrá-la com arroubo, para edificação de quantos, mesmo sem o ler, estavam dispostos a *ouvi-lo*. Condições todas como se vê, favorecendo o desenvolvimento e penetração coletiva de uma literatura sem leitores, como foi e é em parte a nossa.. (Antonio Cândido 1965: 96-97)

As palavras de Antonio Cândido, no tocante às características das produções literárias e do público a que se destinavam, poderiam ser integralmente aplicadas ao discurso de Avancini, de Durst ou dos produtores da minissérie com relação à importância de se levar a um público de iletrados uma obra que, de alguma forma, representa a nacionalidade brasileira. A televisão, e, em certa medida, também a literatura, legitima-se em sua nacionalidade por meio do uso de um tom patriótico-sentimental que se manifesta nas diversas formas de enunciação presentes ao longo da programação diária de uma emissora e nas relações que esta mantém com a sociedade.¹⁰² Assim, desde as conhecidas vinhetas da Rede Globo de Televisão (“Brasil a gente vê por aqui”), passando pelo tom ufanista característico da transmissão de eventos esportivos em todas as emissoras (mas sobretudo na Globo) e pelas imagens das aberturas de programas na maioria das emissoras de televisão.¹⁰³

que os maus hábitos editoriais e a falta de comunicação acentuassem além dos limites a inércia dos públicos; e que havia uma capacidade não satisfeita de absorção.”

¹⁰² François Jost discute longamente a questão da enunciação televisual no artigo: “Quand y-a-t-il énnociation télévisuelle” em que considera que há duas vozes que podem ser distinguidas na enunciação televisual: a primeira delas é constituída pela emissora de televisão, pela grade de programação e pelo discurso da marca.

¹⁰³ Ocorre isso na quase totalidade das telenovelas e minisséries da Rede Globo de Televisão e de algumas experiências bem sucedidas em outras emissoras. A título de exemplo citamos apenas algumas produções de outras emissoras que ganharam relevância nacionalmente como *Pantanal* (1990), na extinta Rede Manchete, *Éramos Seis* (1994), no SBT e mais recentemente *Prova de Amor* (2005-2006) e *Cidadão Brasileiro* (2006), na Rede Record). Na

Jost (1997: 4-5) afirma que há três formas de manifestações enunciativas das redes de televisão: a da rede, a da grade de programação e a dos programas. Jost (1997: 4) trata a rede como “intencionalidade e como personalidade do mundo”. Dentro da qual podem ser observados três tipos de discurso:

(...) o discurso da empresa (sócio-econômico, balanço, etc.); o discurso da instituição (quais são os objetivos, as missões, o que se quer fazer? etc.); o discurso da marca, que é para nós o mais importante, uma vez que se define não somente pelo ato ilocutório – dizer alguma coisa –, mas também por seu objetivo de agir sobre alguém, o que é outra lógica. A rede como marca quer não somente falar, mas prescrever comportamentos e, portanto, semantizar os objetos do mundo. A dificuldade, para uma rede, é colocar essas três vozes em uníssono do ponto de vista da entidade sócio-econômica.

Jost (1997: 5) faz uma ressalva dizendo que admitir que a rede tem um discurso não significa admitir que ela possui um locutor, mas um enunciador por meio do qual é possível perceber sua intencionalidade. Dentro do critério da intencionalidade, a construção da imagem de marca se faz por meio de duas vozes: a primeira delas diz respeito à rede como responsável pela programação. O pesquisador pode perceber essa intencionalidade por meio da organização e do ritmo dos programas da grade (seguir o ritmo do telespectador, provocar momentos de relaxamento, etc.). Essa intencionalidade é construída pelo analista. A segunda voz em que é possível perceber a intencionalidade da rede é aquela “(...) da rede como pessoa, como ser do mundo, como instância, como personalidade mais ou menos estável que se manifesta por meio da logomarca, através da voz das apresentadoras, ou das vozes em *off*(...)” (JOST 1997: 6)

A voz da rede se aproximaria do *ethos* aristotélico, ou seja, da vontade de o orador causar uma boa impressão de si mesmo. “Em termos performativos, pode-se dizer que a programação tenta seduzir o público pela imagem que ela constrói da rede.” (JOST 1997: 6) Nesse sentido, falar de si mesmo, inclui a fala em *off* que faz a autopromoção e mesmo a publicidade fora da televisão. “É tudo que contribui a forjar o que chamamos sua *alma*.” (JOST 1997: 7 - grifo do autor)

Portanto, a imagem de marca de uma emissora ou de uma rede de televisão é construída ao longo do tempo e é determinada pelo entrecruzamento de discursos presentes na sociedade, sejam da própria rede de televisão, sejam de outros veículos de comunicação (incluem-se aí gêneros publicitários ou de veículos ligados ao entretenimento e cultura: revistas, livros, pesquisas); ou seja, todo esse quadro é construído a partir da enunciação característica de cada rede.

Rede Globo de Televisão a “cor local” está presente em praticamente todas as suas produções por meio da inserção de cenas externas que primam pelos grandes planos que mostram as “belezas naturais” ou a “grandeza das cidades”.

4.2.2. Discurso e enunciação da Rede Globo: o papel articulador do gênero teledramatúrgico

No Brasil, já se tornou lugar comum falar a respeito do “padrão Globo de qualidade” como uma marca da emissora líder de audiência. Deve-se compreender que essa expressão não corresponde apenas a um *slogan*, mas a uma reestruturação total da grade de programação, da produção de programas e organização da empresa empreendida pela emissora na década de 1970.¹⁰⁴ Essa expressão pode ser vista como a parte mais marcante de uma espécie de discurso fundador (Orlandi 2003: 13) na medida em que ele “cria uma nova tradição”, novos sentidos são incorporados e os antigos sentidos são desautorizados. O enunciado se expande e ganha corpo no cenário audiovisual brasileiro como discurso fundador de uma nova organização empresarial e artística, que abandona o amadorismo e o improviso e investe pesadamente - e faz publicidade disso - no planejamento e na qualidade de seus produtos. Assim, uma emissora que pautava sua programação por programas de auditório que apelavam para o popularesco transforma sua imagem operando uma mudança radical tanto em sua programação quanto no discurso por meio do qual se faz ouvir.

Essa reorientação da Rede Globo atua em todos os segmentos da programação da emissora: jornalismo, programas infantis, programas humorísticos, telenovelas. Este último, já considerado o carro-chefe em termos de audiência, recebe especial atenção uma vez que poderia incrementar a audiência dos programas que o precediam ou o seguiam, sem contar com o reforço à audiência do *Jornal Nacional* devidamente colocado entre duas telenovelas.

A teledramaturgia surge como opção mercadológica com a finalidade de obter maiores índices de audiência, porém é importante estarmos atentos para o fato de que essa opção não se

¹⁰⁴ Cf. Renato Ortiz, Sílvia Helena Simões Borelli e José Mario Ortiz Ramos, *Telenovela: história e produção*. Eugênio Bucci, in "O mau gosto e o desgosto", copyright *Folha de S. Paulo*, 5/5/02, acrescenta ainda que o “padrão Globo de Qualidade” continha preferencialmente a face ideológica de uma emissora totalmente submissa ao governo militar e que “o padrão Globo de qualidade não era simplesmente uma escolha intencional dos gerentes, mas um padrão ideológico tornado possível pelo regime autoritário. Não é bem que a liderança da Globo se devesse ao seu autodenominado padrão de qualidade; era antes o contrário: o tal padrão é que só foi possível porque dispunha de condições prévias, o monopólio entre elas. (...) O que definiu o o padrão Globo de qualidade foi a necessidade imperativa de mostrar ao Brasil qual era a cara do Brasil. Era um Brasil de notícias governistas, de regionalismos de cartão-postal, de ufanismos futebolísticos e, por favor, sem negros nas novelas, sem evangélicos no horário nobre, sem excluídos desdentados no auditório.”

Disponível em <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp080520029.htm>, capturado em 28.04.06.

explica apenas em termos estritamente econômicos. Ao contrário, o uso do gênero ficcional com bases folhetinescas no cinema e na televisão corresponde a toda uma mudança operada no imaginário do público pelos meios de comunicação de massa. Segundo Morin (2005: 93), essa mudança ocorre principalmente a partir da década de 1930 quando se dá, no cinema, a introdução em massa do *happy end* que opera “uma revolução no reino do imaginário. A idéia de felicidade se torna o núcleo afetivo do novo imaginário.” Trata-se, portanto, de uma transformação que se opera na matriz genérica que envolve a indústria cultural: o final trágico passa a ser sistematicamente substituído pelo final feliz, este sim mais agradável às grandes massas.

O elo sentimental e pessoal que se estabelece entre espectador e herói é tal, no novo clima de simpatia, de realismo e de psicologismo, que o espectador não suporta mais que seu *alter ego* seja imolado. Pelo contrário, ele espera o sucesso, o êxito, a prova de que a felicidade é possível. Assim, paradoxalmente, é na medida em que o filme se aproxima da vida real que ele acaba na visão mais irreal, mais mítica: a satisfação dos desejos, a felicidade eternizada,” (MORIN 2005: 93-94).

Porém, a felicidade não é alcançada de imediato, como o próprio nome diz, trata-se de um final feliz; final esse que deve ser precedido por toda sorte de problemas para o protagonista. A tentativa de suplantar esses problemas deve levar o telespectador a se identificar cada vez mais com as personagens cujos conflitos passam a ser vivenciados emocionalmente pelo telespectador que, dia após dia, convive com as alegrias e tristezas de um mundo ficcional calcado, geralmente, sobre a verossimilhança (o que permite uma identificação mais forte entre telespectador e telenovela) que se manifesta por meio não apenas de temas e de estruturas baseadas na oralidade do diálogo, mas também pelo detalhamento de situações do cotidiano que criam entre telespectador e trama uma certa identidade marcada pelos pequenos gestos, pelos anseios comuns. Segundo Borelli (2001):

A telenovela emerge como um objeto de padrão massivo, constituído em constante diálogo com matrizes populares (...). Originária de tradições, ao mesmo tempo populares e massivas, das narrativas orais, do *romance-folhetim* ou das *novelas semanais*, das *radionovelas*, do *cinema de lágrimas*, e da *soap-opera* norte-americana, a telenovela brasileira distingue-se, na atualidade, por ser um produto cultural diferenciado, fruto de especificidades das histórias da televisão e da cultura popular no Brasil.

Assim, com a adoção da matriz genérica telenovela como elemento definidor de toda sua grade programação, a Rede Globo consegue se aproximar do público. Dessa forma, o gênero atua não apenas como mapa ou como modelo prescritivo, mas também como modelo interpretativo de um mundo construído à semelhança da realidade. O gênero torna-se chave de entendimento do

mundo. Nesse sentido, Martin-Barbero (2001: 211), referindo-se mais especificamente aos gêneros cinematográficos, mas, com certeza, podemos ampliar sua afirmação para os gêneros televisuais, enfatiza que: “(...) o gênero não é somente qualidade da narrativa, e sim o mecanismo a partir do qual se obtém o reconhecimento – enquanto chave de leitura, de decifração do sentido, e enquanto reencontro com um “mundo”(...)”.

A matriz genérica conduz e, de certa maneira, condiciona nossa compreensão de mundo, uma vez que delimita os espaços imaginários, direciona interpretações, mas faz isso de uma maneira tão agradável que somos levados a concordar com Eco (1997: 124): “já que a ficção parece mais confortável que a vida, tentamos ler a vida como se fosse uma obra de ficção.” e com sua personagem Jacopo Belbo, de *O pêndulo de Foucault*, segundo a qual “a Grande Arte [...] nos mostra [...] o mundo como os artistas gostariam que fosse. Já o folhetim finge brincar e no entanto nos mostra o mundo como realmente é – ou pelo menos como será.” (apud Eco 1997: 124).

É possível dimensionar o grande valor que a Rede Globo dá à teledramaturgia quando observamos sua grade de programação. O sucesso do gênero é tamanho que “a emissora criou uma grade de programação rígida com ênfase absoluta na ficção” (Balogh 2002: 159): *Malhação*, novela das seis, novela das sete, novela das oito (e meia) antecedida pelo *Jornal Nacional*; nas principais capitais do país a novela das sete é precedida pelo jornal regional. Deve-se acrescentar ainda que na época em que exibe minisséries, o horário das dez e meia também é ocupado pela teledramaturgia. Poderíamos ainda mencionar a cota de ficcionalidade ofertada pelos programas seriados semanais (*A diarista*, *A grande família*, *Carga pesada*) e pelas telenovelas reapresentadas diariamente no período da tarde no programa *Vale a pena ver de novo*.

A adoção da teledramaturgia como espinha dorsal de toda a programação produziu efeitos bastante positivos em termos de rentabilidade para emissora. A equação favorável à Rede Globo constitui-se por meio da diluição dos altos custos de produção ao longo dos vários meses em que a telenovela fica no ar que garantem a venda do espaço publicitário a preços que variam de acordo com a audiência de um determinado segmento de horário/público. Além disso, devem ser acrescentados os lucros advindos da venda de espaços publicitários dentro da telenovela, o *merchandising*, de produtos licenciados e das trilhas sonoras comercializadas pela gravadora

Som Livre, braço fonográfico da Rede Globo.¹⁰⁵ Soma-se a tudo isso a grande aceitação que o gênero tem tido nos mercados internacionais. Mercados esses dominados por algumas poucas produtoras: Televisa (do México), Rede Globo de Televisão (Brasil), Radio Cadena Nacional de Colômbia, Venévision Internacional (Venezuela).¹⁰⁶ Entretanto, as cifras milionárias que dominam o mercado internacional não são superiores aos lucros provenientes da exibição de telenovelas no país de origem; esse fator faz com que as tramas desenvolvidas pelas telenovelas continuem a ter a “cor local” e temas que interessem mais de perto aos telespectadores nacionais.¹⁰⁷ O êxito no país de origem é também componente determinante do valor de venda: quanto mais sucesso tiver obtido a telenovela em seu país de origem, maior será seu valor de venda no mercado televisual.¹⁰⁸ Além disso, as telenovelas são responsáveis também por um outro aspecto bastante importante no que diz respeito à audiência: a fidelidade do telespectador. A matriz genérica transforma-se em enredo, ganha vida por meio de uma fabulação composta de conflitos e paixões que geram uma forte identificação com o público que assiste às telenovelas quase religiosamente todos os dias.

Aliada à força da matriz genérica, temos, na década de 1970, a eclosão de um eixo temático que se caracteriza pela:

¹⁰⁵ Segundo Sílvia H. Borelli, Padrão de produção e matrizes populares, in: V. C. Brittos e C. R. S. Bolaño (orgs.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*, p. 189: “O processo de produção de uma telenovela pode ser compreendido pela equação *baixo custo de produção e alto grau de rentabilidade* quando se articulam os valores gastos na produção (que, paradoxalmente, são altíssimos) ao retorno obtido com verbas publicitárias e de *merchandising*. Essa relação transformou a telenovela, e também o *Jornal Nacional*, nos produtos mais rentáveis da história da televisão brasileira.”

¹⁰⁶ Nora Mazzioti, A força da emoção. *A telenovela: negócios, audiências, histórias*, p. 387-388, in: Telenovela: internacionalização e interculturalidade, afirma: “A revista eletrônica *TVMAS Magazine* calcula que a telenovela gera um negócio de “130 milhões de dólares ao ano, dos quais 55% a 60% vão para os baús da Televisa.” E citando dados fornecidos por Daniel Mato, Telenovelas: transnacionalización de la industria y transformaciones del género. In: Canclini, G. , Moneta, Néstor e Carlos (coords.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires, Eudeba/Seba, 1999. p. 229-257), Nora Mazzioti continua: “Mato expõe cifras maiores: “Segundo estimativas confiáveis, em 1997 o total de exportações da Protele (a distribuidora internacional da Televisa do México) e da TV Globo do Brasil representou aproximadamente uns 100 milhões de dólares para cada uma delas; a da Radio Cadena Nacional de Colombia, Venevisión Internacional (distribuidora da Venevisión da Venezuela) e Arter e Telefé da Argentina representou aproximadamente uns 15 milhões para cada uma delas.”

¹⁰⁷ Nora Mazzioti, A força da emoção. *A telenovela: negócios, audiências, histórias*, p. 387-388, in: Telenovela: internacionalização e interculturalidade, afirma: “Apesar de a venda internacional de telenovelas ser o principal nas exportações das empresas latino-americanas – por volta de 70% a 80% de suas vendas internacionais –, os rendimentos mais altos provêm do mercado local, devido ao investimento publicitário. Como nas novelas é prioritário o êxito local, continua-se produzindo telenovelas orientadas pela repercussão no país de origem.”

¹⁰⁸ Nora Mazzioti, A força da emoção. *A telenovela: negócios, audiências, histórias*, p. 388-389, in: Telenovela: internacionalização e interculturalidade, afirma que: “o valor de venda por capítulo não é uniforme, mas entram em jogo vários elementos. Eles são: o êxito que a novela obteve em seu país de origem; a região geográfica com a qual está ligada e o alcance regional do canal comprador; a quantidade de títulos que adquire; o valor da fatia publicitária nesse país; a quantidade média de televisores por habitante.”

(...) veiculação de imagens da realidade brasileira; incorpora-se à trama um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e estas narrativas passam a ser denominadas “novelas verdade”, que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida “real” e por pretender desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores.” (BORELLI 2001) (grifos da autora)

De uma forma indireta, transfere-se para a ficção a responsabilidade de mostrar a verdade ou a realidade da vida dos brasileiros, ao mesmo tempo em que a Rede Globo capta para si os benefícios simbólicos dessa inovação temática. As mudanças implementadas ao longo das últimas décadas têm tornado a telenovela brasileira um produto altamente lucrativo tanto no mercado interno quanto no externo, haja vista a grande aceitação que as novelas brasileiras têm tido no mercado internacional.¹⁰⁹ Porém, engana-se quem acredita que se trata somente de um programa de televisão qualquer, trata-se do aperfeiçoamento de um gênero visto em sua amplitude modeladora e interpretativa.

Entretanto, como se trata de um produto cuja matéria prima é marcada pela polissemia do signo (e talvez, principalmente, o signo lingüístico) torna-se praticamente impossível tentar controlar todas as possibilidades de significação e interpretação, uma vez que as relações entre signo e sociedade ocorrem entre os interlocutores concretos que se estabelecem durante a enunciação. Note-se que falamos em interlocutores e não em emissor e receptor. De acordo com Bakhtin (2002), os interlocutores são sujeitos plenamente constituídos nas relações de comunicação, porém não se trata de compreendermos essa relação como uma relação de alternância, ora a palavra estaria com um locutor, ora com outro; para o estudioso russo, o processo de comunicação é muito mais complexo, uma vez que seus pilares não estariam localizados no indivíduo mas sim na situação social, no contexto em que se desenvolve a enunciação, contexto esse que se integra no todo enunciativo, produzindo-o e moldando-o esteticamente.

¹⁰⁹ A fórmula latino-americana de telenovelas tem sido tão bem sucedida em termos financeiros que até as redes norte-americanas, mais acostumadas a produzir novelas de poucos capítulos (uma espécie conhecida como minissérie ou microssérie aqui no Brasil) estão interessadas em testar novelas de duração maior. É o que se veicula na matéria Globo negocia a produção de novela nos EUA, de Daniel Castro, Folha de São Paulo, Ilustrada, de 28.05.2006, p. E10. As primeiras dessas redes seriam a NBC e a Fox que buscam dessa forma, segundo a reportagem, conseguir uma maior fidelização do público.

É por isso que não tem sentido dizer que a significação pertence a uma palavra enquanto tal. Na verdade, a significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isto é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva. A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da **interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro.**” (BAKHTIN, 2002:132) (grifos do autor)

A estrutura da enunciação e da atividade mental a exprimir são de natureza *social*. A elaboração estilística da enunciação é de natureza *sociológica* e a própria cadeia verbal, à qual se reduz em última análise a realidade da língua, é *social*. Cada elo dessa cadeia é social, assim como toda a dinâmica da sua evolução.” (BAKHTIN 2002:122) (grifos do autor)

Dessa forma, a significação não pertence ao falante ou ao interlocutor, mas sim ao texto criado entre ambos. O sujeito é socialmente construído num processo de contínua interação com o *outro*. Processo que envolve idas e vindas, avanços e retrocessos, reticências, silêncios, o verbal e o não-verbal e permeia a construção de significação que tornará possível a emergência da consciência por meio da interação verbal. Porém, essa consciência jamais se encontrará no indivíduo como ser único, mas sim no indivíduo que se constitui como tal por meio das relações sociais constituídas pelo signo lingüístico. Essa definição faz com que compreendamos por que Bakhtin (2002: 3) considera que o signo ideológico “(...) não é apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade.”

Com base nesse referencial teórico, é possível compreendermos como uma emissora tão fielmente comprometida com o ideário político social dos regimes militares inclui em sua programação produções¹¹⁰ que foram incorporando as demandas sociais e simbólicas de seu público. Produções que demonstravam a percepção artística de autores e produtores que se consideravam responsáveis pelo “despertar” da consciência da imensa população brasileira que só tem acesso a bens culturais por meio da televisão. Para uma empresa campo de comunicação, não é possível manter-se totalmente ao largo das discussões e dos temas que agitam a sociedade.

Assim, as minisséries e telenovelas cujas imagens e tramas valorizam “a cor local”, “o pitoresco”¹¹¹ comportam, muitas vezes, boa dose de crítica social e, portanto, são orientadas ideologicamente por seus autores/produtores no sentido de permitir ao Brasil se conhecer como

¹¹⁰ Há inúmeras telenovelas e minisséries que poderiam ser incluídas nesta lista, mas vamos nos limitar a citar apenas *O bem amado* (1973) que, mais tarde se tornaria seriado, *Roque Santeiro* (1985), *Anos Rebeldes* (1992), *Bandidos da Falange* (1983).

¹¹¹ Referimo-nos aqui a telenovelas, minisséries e seriados como *Roque Santeiro* (1985), *O bem amado* (1973, 1980-1984 - telenovela e seriado); *Anos Rebeldes* (1992); *Anos Dourados* (1986); *Porto dos Milagres* (2001) entre muitas outras.

nação. Esse (re)conhecimento permitiria conscientizar o público a lutar contra mazelas como corrupção, desigualdade social que, na opinião de muitos autores e diretores, impedem que a nação e o povo se desenvolvam. Respondendo a uma questão de Silva Jr. (2001: 324) sobre quais eram os objetivos do abraileiramento das telenovelas: a aproximação com a realidade do público ou “algo político”, Avancini afirma:

Tinha um pouco de política, claro, como aconteceu em praticamente todas as manifestações culturais da época¹¹². Sofri toda influência de nomes como Walter George Durst, Oduvaldo Vianna, Túlio de Lemos, que eram membros do Partido Comunista Brasileiro. Evidentemente recebi toda uma influência ideológica, digamos assim, da qual me orgulho muito porque, a partir disso, passei a ter maior preocupação social e de identidade brasileira. A idéia era trazer a teledramaturgia o mais próximo da alma brasileira, não só geograficamente, mas também da nossa própria identidade de nação.

Dessa forma, o abraileiramento da telenovela, de certa forma, também defendido pelos militares (quando estes orientavam a produção de novelas “históricas” inspiradas em obras clássicas de nossa literatura) obedece a uma intenção ideológica bastante clara por parte dos autores e produtores. Essa intenção vai num sentido praticamente oposto àquele previsto pelos militares - tão amigos da Rede Globo; enquanto, para os militares, a telenovela deveria mostrar com ufanismo os bons valores da cultura nacional; para os autores, a telenovela deveria servir como uma forma de o Brasil se conhecer e se discutir como nação (tratamos mais detalhadamente desse aspecto no capítulo 8).

Percebe-se, portanto, que a partir de um objetivo aparentemente semelhante (“o Brasil se conhecer” por meio da televisão) constroem-se interpretações diferentes que se concretizarão pelo estabelecimento de um gênero televisual orientado no sentido de proporcionar mais que emoção, proporcionar talvez uma outra perspectiva de enxergar a sociedade e as instituições brasileiras.

Afinal, desde a *Retórica* de Aristóteles¹¹³, sabe-se que, para convencer sua platéia, um bom orador deve fazer uso das paixões¹¹⁴, dos sentimentos¹¹⁵. Assim, os autores de telenovelas e

¹¹² O diretor se refere ao decênio de 1960.

¹¹³ Lembramos aqui as observações de Michel Meyer, *A retórica das paixões*, p. XLI, a respeito do fato de que as paixões descritas na *Retórica* são vistas numa perspectiva de resposta a outra pessoa ou à representação que ela faz de nós: “Na *Retórica* (...) as paixões passam por resposta a outra pessoa, e mais precisamente à representação que ela faz de nós em seu espírito. As paixões refletem, no fundo, as representações que fazemos dos outros, considerando-se o que eles são para nós, realmente ou no domínio de nossa imaginação.”

¹¹⁴ Michel Meyer, *A retórica das paixões*, p. XXXIX-L: “A paixão é decerto uma confusão, mas é antes de tudo um estado de alma móvel reversível sempre suscetível de ser contrariado, invertido; uma representação sensível do outro, uma reação à imagem que ele cria de nós uma espécie de consciência social inata, que reflete nossa identidade

minisséries (e de outros gêneros artísticos) buscam atingir o público por meio das emoções, das paixões (no sentido aristotélico) estejam elas relacionadas aos pequenos gestos do cotidiano ou aos grandes momentos históricos. Busca-se, sobretudo, uma maneira de dialogar com o público por meio daquilo que lhe é mais sensível: o amor, o ódio, a inveja, a vergonha.

A teledramaturgia consegue estabelecer, dentro do quadro que distingue a grade de programação e o conteúdo das emissões como instâncias enunciativas (Jost 1997), uma imagem em até certo ponto “progressista” da Rede Globo uma vez que promove a discussão de temas considerados tabu dentro da sociedade brasileira como homossexualismo, alcoolismo. Aproximando-a do *ethos* aristotélico a que se referiu Jost (1997: 6).

Assim, a partir de objetivos semelhantes traçados por governos militares e pelas redes de televisão (notadamente a Globo) o gênero teledramatúrgico percorreu caminhos diferentes daqueles previstos pelos militares e, talvez, pela própria direção geral das Organizações Globo. Os caminhos trilhados refletem e refratam o cotidiano¹¹⁶ de uma nação que busca, por meio da ficção, mesmo sem se dar conta disso, o estabelecimento do diálogo entre as diversas camadas sociais que compõem a heterogênea sociedade brasileira. Articulavam-se, assim, por meio de uma matriz genérica, o melodrama¹¹⁷, uma filosofia até certo ponto idealista dos criadores de telenovelas e minisséries e uma perspicaz visão mercadológica no sentido de se empreender a conquista e a fidelização (de audiência) de um público composto por todas as classes sociais.

tal como esta se exprime na relação incessante com outrem. Reequilíbrio que assegura a constância na variação multiforme que o Outro assume em sociedade, a paixão é resposta, julgamento, reflexão sobre o que somos porque o Outro é, pelo exame do que o Outro é para nós. Lugar em que se aventuram a identidade e a diferença, a paixão se presta a negociar uma pela outra; ela é momento retórico por excelência. Resposta ao Outro a paixão é, por definição, a própria variação, o que no mais profundo do nosso ser exprime o problemático.”

¹¹⁵ Fato esse também explorado por B. Tomachevski, *Temática*, p. 172, quando da discussão da problemática do tema na literatura: “Não é suficiente escolher um tema interessante. É preciso sustentar o interesse, estimular a atenção do leitor. O interesse atrai, a atenção retém. (...) Suscitar uma emoção é o melhor meio para cativar a atenção.”

¹¹⁶ Maria Lourdes Motter, *Reflexo e refração na arte do cotidiano*, s/p., discutindo as relações entre ficção e cotidiano destaca: “(...) questões desenvolvidas, discutidas ao longo dos seis meses de vida personagem (em tempo real) implicam uma incorporação do problema, pela ficcional, ao cotidiano real do telespectador por igual período, o que, se não opera mudanças, pelo menos o induz a refletir sobre elas. Não se trata pois de apenas apontar e denunciar problemas, mas de demonstrar como eles estão presentes e afetam a vida das pessoas.”

¹¹⁷ Empregamos o termo em seu sentido lato partindo das discussões efetuadas por Martín-Barbero, *Dos meios às mediações*.

Capítulo 5 – Livros e teledramaturgia: inter-relações

*Para que referir tudo no narrar, por menos e menor?
Aquele encontro nosso se deu sem o razoável comum,
sobrefalseado, como do que só em jornal e livro é que se lê.*
(GSV: 154)

Historicamente o uso de obras literárias como fonte de inspiração para a elaboração de telenovelas tem sido uma constante na televisão brasileira. Pesquisadores como Ortiz, Borelli e Ramos (1988), Guimarães (1995, 1996-97) e Reimão (2004) afirmam que a relação de dependência da televisão, ou, mais precisamente da telenovela frente à literatura, revelou-se como uma de suas características mais marcantes já na fase de implantação da televisão no Brasil.

A relação de dependência a que se referem os autores decorre de questões diversas que nem sempre possuem sua origem em problemas eminentemente intertextuais no sentido estrito do termo, ou seja, como transposição ou tradução de um sistema semiótico para outro, usamos aqui a clássica definição de Jakobson¹¹⁸. Boa parte das relações entre literatura e televisão ocorre dentro da imensa intertextualidade sobre a qual se fundam as sociedades contemporâneas. Nos itens a seguir, procuramos compreender um pouco das inter-relações que se estabeleceram entre televisão e literatura na televisão brasileira.

5.1. Do livro para a televisão

No período de 1951-1963¹¹⁹, as telenovelas não-diárias tiveram como fontes preferenciais obras de autores consagrados da literatura nacional e internacional. É preciso lembrar que nesse

¹¹⁸ Para Roman Jakobson, Aspectos lingüísticos da tradução, in: *Lingüística e comunicação*, p. 64-64, há três tipos de tradução: “(1) A tradução intralingual ou *reformulação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos de uma mesma língua. (2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. (3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.”(grifos do autor)

¹¹⁹ Sandra Reimão, *Livros e televisão*, p. 18, afirma: “Entre 1951 e 1963, enfocando as telenovelas não-diárias veiculadas em São Paulo, têm-se 164 produções, sendo que cerca de 95 delas eram adaptações literárias e, destas, dezesseis eram adaptações de romances de autores brasileiros.”

período as telenovelas eram consideradas programas de menor valor cultural e que ocupavam posição desprestigiada, provisória e inconstante dentro da grade de programação.

Ao contrário das telenovelas, o teatro e o teleteatro eram programas de prestígio e ocupavam lugar de destaque na programação das emissoras do Rio de Janeiro e São Paulo. Ortiz (1988: 42) afirma que nessa época havia “(...) dois pólos de legitimidade cultural. Junto à tradição herdada do rádio, que se traduzia pelos programas humorísticos *shows* de calouros e novelas, existia um lado “cultural” marcado pelo teatro e pelo teleteatro.” A situação de prestígio destes últimos se traduzia em tempo maior na grade de programação, cerca de duas horas, e frequência semanal; enquanto as telenovelas ocupavam em torno de vinte minutos e possuíam frequência (geralmente duas vezes por semana) e horário irregulares.

Tanto o teatro quanto o teleteatro introduzem na televisão uma lógica que contrasta com o intuito puro e simples de divertimento ou de maximização da audiência. Eles trazem junto às emissoras uma preocupação cultural e um prestígio que se fundamenta na consagração das obras clássicas, o que confere ao próprio meio televisivo uma aura artística que os programas humorísticos ou as novelas não possuíam. (Ortiz 1988: 43-44)

Dentro desse quadro, é natural que os envolvidos na produção de telenovelas buscassem dar às suas produções mais prestígio e legitimidade cultural por meio da adaptação¹²⁰ de obras literárias consagradas. O uso sistemático de obras literárias como fonte de inspiração atendia a três anseios: fornecer uma estrutura narrativa com grandes possibilidades de adaptação para o novo meio; favorecer a valorização da produção, uma vez que a telenovela se impregnava do valor e prestígio cultural do autor e da obra literária; favorecer o reconhecimento, por parte do público, de um produto sem precisar fazer grandes investimentos em propaganda (por exemplo: para um público culto, ou, pelo menos, escolarizado – que era o dos primeiros tempos da televisão no Brasil, não é necessário “vender” a qualidade da história de *Helena*, de Machado de Assis, ou de *Senhora*, de José de Alencar). Referindo-se a esse período Reimão (2004: 20) argumenta:

¹²⁰ Consideramos, como propõe Anna Maria Balogh, *Conjunções, disjunções, transmutações*, p. 48, o termo transmutação, seguindo a definição (que já consta em nota de rodapé deste trabalho) de Roman Jakobson *Linguística e comunicação*, p. 64-65, para os textos traduzidos de um sistema semiótico para outro. Porém, em razão de uma prática já consolidada nos meios literários e de comunicação, empregaremos indiferentemente também os termos adaptação ou transposição. No *corpus* analisado, Avancini fala em transposição e Durst fala em adaptação quando se referem ao processo de transmutação do livro *Grande Sertão: Veredas* para o texto de chegada, a minissérie *Grande Sertão: Veredas*.

Nesse âmbito os romances literários são importantes fontes de enredos telenovelísticos, com destaque, no que tange a autores nacionais, para autores consagrados: Machado de Assis e José de Alencar. É sintomático que a primeira telenovela adaptada de um texto literário tenha sido *Senhora*, de José de Alencar, como se o novo formato televisivo, a telenovela, desprestigiado até mesmo no conjunto da programação do próprio veículo, buscasse extrair um pouco de legitimidade através do “peso cultural” dos autores consagrados. (grifos da autora)

Entretanto, as relações entre literatura e televisão vão se mostrar irregulares nas décadas seguintes, sobretudo no que diz respeito à literatura nacional. Sob esse aspecto, é interessante destacar que as obras literárias preferidas para serem objeto de adaptação para a televisão eram as da literatura estrangeira. “Entre 1953-59 a totalidade das histórias apresentadas são adaptações de romances ou de filmes estrangeiros.” (Ortiz, 1988: 45). No ano de 1963, a TV Excelsior lança com autor, diretor e cenógrafo argentinos a primeira telenovela diária: *2-5499 ocupado*. É também no período entre 1963-69 que o número de adaptações de textos literários nacionais cai ainda mais: das 167 telenovelas diárias produzidas em São Paulo, apenas seis são adaptadas de textos literários nacionais (Reimão 2004: 21). Esse período caracteriza-se pela tradução de textos de melodramas de autores latino-americanos e pela adaptação de novelas de sucesso no rádio. Sobre esse período Guimarães (1995:33) chama atenção para o fato de que os teleteatros e algumas telenovelas eram fruto de adaptações feitas a partir de uma outra adaptação:

A literatura, portanto, chega à TV principalmente através de adaptações anteriormente realizadas para o cinema. Às vezes, a partir de adaptações de scripts radiofônicos que, por sua vez, já eram adaptações de um filme. Ou seja, estamos diante de um processo de adaptação em segundo ou terceiro grau.

É também interessante notar que, durante as décadas de 1950-1960, as adaptações de textos estrangeiros também significava do ponto de vista financeiro uma boa alternativa para a televisão brasileira, visto que os direitos autorais não eram pagos. Para elucidar esse aspecto, apresentamos a resposta de Walter George Durst dada a Guimarães (1995: XVI) sobre questão dos direitos autorais nessas décadas:

Era o faroeste. Quem tirasse o revólver primeiro e atirasse, estava tudo bem. Tinha pró-forma a SBAT. Mas todo mundo sabia que a SBAT recebia o dinheiro, cobrava o dinheiro do direito autoral e não ia para o autor, ficava para ela mesmo. Tinha uma certa esculhambação. Então a gente dava um jeito. De vez em quando passava um apuro: “Tal coisa lá, o advogado do fulano de tal ficou sabendo e vai fazer uma cobrança.” Mas nunca aconteceu. Eu e o Álvaro Moya descobrimos que nos EUA um produtor tinha resolvido chamar bons autores e fazer um bom número de casos especiais. Então nós traduzimos e levamos a maioria. (...) Romance russo, por exemplo, nós usávamos muito e nunca pagávamos direito autoral, porque tinha uma coisa na Rússia que eles não pagavam direito autoral de ninguém, então podia-se usar romances russos de montes.

Segundo Durst, o procedimento de não pagar os direitos autorais também era usado com autores brasileiros que autorizavam o uso de suas histórias graciosamente tendo em vista somente os lucros que poderiam advir da publicidade “gratuita” de suas obras na televisão. (Guimarães 1995: XVII). Costume esse que começou a se alterar no final dos anos 1960, quando, segundo Manoel Carlos¹²¹, a Rede Globo começou a pagar regularmente os direitos autorais. Nessa época, outra característica das telenovelas e teleteatros adaptados de obras literárias, principalmente estrangeiras, é que, em sua grande maioria, eram obras que já haviam sido adaptadas com sucesso para o cinema conforme pesquisa realizada por Guimarães (1995: 47):

Tanto nas obras infanto-juvenis quanto nos romances voltados ao público adulto observamos a convivência de autores consagrados da literatura como Alexandre Dumas, pai, Charles Dickens, Charlotte e Emily Bronte, Victor Hugo e Balzac, com as de autores que se tornaram conhecidos através do cinema, como Daphne du Maurier e o escritor norte-americano Theodore Dreiser. Essa convivência sugere não ser propriamente o valor literário do texto que influia na sua escolha para a adaptação. O prestígio e o sucesso que esses textos adquiriam através do cinema parecem ter sido o critério mais abrangente. A hipótese se confirma quando verificamos que todos os títulos estrangeiros adaptados para a TV, tanto os destinados ao público infanto-juvenil quanto aqueles voltados para o público adulto tinham sido anteriormente adaptados para o cinema. A única curiosa exceção é a obra de Boris Pasternak, Doutor Jivago, que recebeu versão para telenovela em 1959, seis anos antes da produção do filme, de 1965.

Porém, mesmo com essa preocupação em atender ao gosto do público, é somente a partir de meados da década de 1960 que a telenovela surge como a “nova mania nacional” (Ortiz 1988: 62) e ganha cada vez mais espaço na grade de programação e na vida da população que começa a pautar suas atividades diárias de acordo com o horário das telenovelas¹²². A novela começa a fazer parte do cotidiano do telespectador. O próximo passo do gênero e, talvez, a razão do seu sucesso ainda maior junto ao público será colocar o cotidiano dentro da telenovela. Essa será a marca da telenovela brasileira a partir de 1968 – ano da veiculação de *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, na Rede Tupi.

As adaptações de obras literárias para televisão voltam com força a partir de 1975, quando o Ministro da Educação, Ney Braga, sob o governo do General Geisel, publica o Plano Nacional de Cultura que propõe a valorização da cultura nacional por intermédio dos meios de comunicação de massa e em especial da televisão. Assim, não coincidentemente,

¹²¹ Cf. Hélio de Seixas Guimarães, *Literatura em TV*, p. 52.

¹²² Cf. José M.O. Ramos e Sílvia H.S. Borelli, *A telenovela diária*.

(...) as adaptações literárias atingem seu auge a partir de 1975, quando ganham caráter sistemático. Até então distribuídas pelas diversas emissoras em programas veiculados em diferentes horários, em maio daquele ano cria-se um horário dedicado exclusivamente à exibição de telenovelas adaptadas de obras da literatura brasileira. A iniciativa coincide com o início da exibição das telenovelas em rede nacional.” (GUIMARÃES 1996-97: 193-194)

Dessa forma, a utilização de literatura nacional como fonte para a produção televisual, que antes poderia ser explicada em termos de necessidades estéticas e até mesmo comerciais, passa a ter um caráter nitidamente político objetivando a constituição da identidade nacional de acordo com os preceitos do regime autoritário instalado no país. Adaptam-se mais obras de autores brasileiros, “para ilustrar o fato, de 1976 a 1994 foram realizadas 78 adaptações pelas emissoras de TV. Dessas 78, apenas 4 eram adaptações de obras estrangeiras.” (Guimarães 1996-97: 196). A Rede Globo de Televisão cria, no ano de 1975, um horário especial para veicular novelas adaptadas da literatura nacional e denomina esse horário de *Faixa Nobre*. Guimarães (1996-97: 198) chama atenção para o fato de que:

O projeto de adaptações de textos brasileiros é implementado num período em que as telenovelas originais estão completamente orientadas para a tematização de questões contemporâneas, como a vida nas grandes cidades, a violência, a poluição, a especulação imobiliária e também o arcaísmo do mundo rural, onde ainda prevalecem as relações de submissão aos coronéis locais.

Ao longo das décadas, no Brasil, a adaptação de textos literários para a televisão tem sofrido alterações determinadas pelo gênero como instância cultural e não apenas como um modelo prescritivo. Essas mudanças podem ser notadas tanto com relação ao acabamento temático quanto em termos de estrutura do texto. Temas que estavam presentes de maneira latente em textos-fonte muitas vezes são expandidos e ganham papel de destaque nos textos televisuais. Por outro lado, temas cuja abordagem não encontra ressonância na contemporaneidade da produção televisual são descartados. De certa maneira, essas alterações refletem e refratam as complexas relações da televisão com a sociedade, relações essas permeadas pelos gêneros.

5.2. Da televisão para o livro

A criação de textos para a televisão fez com que surgisse um novo tipo de literatura: livros em que se contam as histórias narradas na televisão. Os leitores-telespectadores, sobretudo na Europa, Estados Unidos e Ásia gostam de ler a história após tê-la visto na televisão. Porém, mesmo no Brasil há edições em livro de telenovelas de sucesso. O primeiro livro escrito a partir de uma telenovela de sucesso foi *A deusa vencida*, de Ivani Ribeiro, e foi escrito por Savério Jr.. A telenovela “romanceada” em livro foi “publicada (...) provavelmente em 1965 ou 1966” (Reimão 2004: 45), praticamente em simultaneidade com a telenovela (já gravada em videoteipe) exibida em diversas capitais brasileiras. Segundo Reimão (2004), essa edição, além de atingir um público mais amplo consumidor desse tipo de literatura que possivelmente não tinha acesso à televisão, até então praticamente restrita às principais capitais brasileiras, demonstra o surgimento de um novo tipo de relação do telespectador com a telenovela: uma relação que se baseia não apenas no conteúdo do texto, mas também na lembrança dos momentos de fruição vividos durante o período em que assistiu à telenovela:

Trata-se de um material que seria uma recordação para o telespectador dos momentos em que ele assistiu à telenovela. É um *souvenir* para ser guardado – memória e certificado de telespectador. É um livro que não só recorda ao telespectador a novela enquanto tal, mas também é recordação e atestado de suas sensações enquanto tal, mas também é recordação e atestado de suas sensações enquanto parte da audiência.” (REIMÃO 2004: 51)

Assim, agrega-se à história transmitida pela telenovela a lembrança da vida do telespectador naquela época, seus sonhos, seus amores. Ao livro *souvenir* poderia ser acrescido o disco contendo a trilha sonora da novela; completando-se dessa forma o itinerário audiovisual que compõe o espaço simbólico e a memória .

Outras publicações desse gênero só foram ocorrer vinte anos depois, em 1985, quando a Rio Gráfica Editora, braço editorial da Rede Globo de Televisão, publica a coleção *As grandes telenovelas* com doze volumes, cada um contendo uma novela de sucesso da década de 1970. Essa coleção foi distribuída, num primeiro momento, como brinde na compra de uma marca de sabão em pó da empresa Gessy Lever e “(...) houve um aumento de 15% na venda do produto. Só depois dessa promoção é que a Rio Gráfica fez o lançamento comercial para venda em bancas de jornal.” (Reimão 2004: 61)

Em 1987-88, a Editora Globo, substituta da Rio Gráfica Editora, lança a coleção *Campeões de Audiência*, com dez volumes, contendo dez telenovelas de sucesso (cinco já apresentadas na coleção *As grandes telenovelas*) das décadas de 1970 e 1980. O que se pode notar por meio do levantamento efetuado por Reimão (2004: 55-57) é que em boa parte das novelas romanceadas não é citado sequer o nome do adaptador da telenovela para livro. O que revela, em certa medida, o desprestígio do suporte livro em relação ao suporte eletrônico. Houve ainda, no final da década de 1980, a edição romanceada da novela *Vale Tudo*, de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères.

Na década de 1990, desaparecem as coleções e surgem edições de duas minisséries de grande sucesso exibidas pela Rede Globo de Televisão: *Anos Rebeldes* (Gilberto Braga e Sérgio Marques, 1992) e *Decadência* (de Dias Gomes, 1995), a versão romanceada desta última foi escrita pelo próprio Dias Gomes.

A partir de 2000, tem havido uma grande diversificação no tipo de publicações que se referem agora não mais às telenovelas, mas sim às minisséries levadas ao ar pela Rede Globo de Televisão. Segundo Reimão (2004: 72) o material produzido desde então possui características bem diferentes daquelas que se faziam presentes nas publicações das décadas de 1960 a 1990; nos livros mais recentes, o principal foco de atenção não é o produto televisual em si, mas, principalmente, a temática abordada na minissérie:

Pelos títulos (que apresentam inicialmente o tema a ser explicado e só em segundo lugar o produto televisivo que dá ocasião a esse enfoque), pela seriedade equilibrada da capa e por sua articulação interna, estes livros/álbuns privilegiam informação. Não mais álbum de recordação de telespectadores (...), não mais romances que enfatizam personagens e enredos de narrativas televisivas que talvez o leitor não tenha tido oportunidade de ver (...) Com o acesso ao aparelho de TV praticamente atingindo o total da população nacional, estes novos álbuns/livros da Editora Globo investem em outro tipo de filão: a necessidade de informação histórico-cultural de seus telespectadores.

Enfim, tal como as telenovelas e minisséries, as publicações referentes a elas transformam-se de acordo com as necessidade e valores da sociedade que as acolhe. Sob essa perspectiva, é interessante notar o fato mencionado por Lobo (2000: 108-109) de que foram enviados:

cerca de quarenta compactos de minisséries para a Feira do Livro de Frankfurt, que em 1995 teve o Brasil como tema. Na sua justificativa o então diretor da Fundação Biblioteca Nacional, Affonso Romano de Sant'Anna, lembrou que “as produções são de excelente qualidade e serviam de chamariz para os livros que estavam sendo expostos: imagens de televisão têm grande poder

publicitário, atraem mais rapidamente que cartazes e fotos, além de serem relevantes manifestações da cultura brasileira.

Um exemplo recente de transformação de publicações nascidas de um programa televisual pode ser encontrado no lançamento do roteiro (literário) das duas edições da minissérie *Hoje é dia de Maria*. Lançado pela Editora Globo em dezembro de 2005, pouco mais de um mês após a exibição da *segunda jornada*, o livro apresenta, em 591 páginas, o roteiro completo das duas jornadas escritas por Luis Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho que se basearam na obra de Carlos Alberto Soffredini. Segundo o *site* da Rede Globo¹²³:

A apresentação da narrativa escrita em formato dramático pela Editora Globo oferece ao leitor a oportunidade de entrar em contato com o processo de produção literária da série, e de reviver as duas jornadas carregadas de simbolismo da pequena Maria. Para aqueles que não acompanharam os capítulos televisivos, o livro apresenta um vibrante e comovente texto da moderna literatura brasileira baseado nas raízes mais profundas do imaginário popular. (...) A leitura de uma obra de dramaturgia é um exercício intelectual e de imaginação que ao longo da história criou personagens inesquecíveis, referenciais no arcabouço de significados de cada cultura. Esse destino está certamente reservado à doce Maria, ao sonhador Dom Chico Chicote, à sensual e destemida cigana Rosicler, e a tantos outros personagens que reconstroem e revitalizam o inesgotável manancial criativo das lendas e narrativas brasileiras.

É possível percebermos que no discurso da emissora há a valorização do “exercício intelectual” da leitura de uma obra dramática que, além desse valor intrínseco, contém as “raízes mais profundas do imaginário popular” brasileiro. Aliam-se, portanto, na obra literária duas vantagens para o leitor: o “ganho” cognitivo que o exercício da leitura proporciona e o conhecimento das “raízes mais profundas” do Brasil. Ambas as competências propostas pelos editores remetem ao que Bourdieu (2005)¹²⁴ denomina valor simbólico das produções culturais que acabam por legitimar-se com a emergência, na Modernidade, de campos artísticos autônomos que se retroalimentam num processo praticamente inesgotável. Em outras palavras, o produto televisual (vendido em DVD) alimenta e instaura uma nova necessidade estética que abarca tanto o literário quanto o audiovisual. Aparentemente, caem as barreiras entre os campos literário e televisual, porém simbolicamente cada campo procura captar o prestígio e, paradoxalmente, a popularidade do outro.

¹²³ Informações disponíveis em http://redegloboglobo.com/Blog/0_4875.00.html, capturado em 20.06.2006.

¹²⁴ Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 153, discutindo “as trocas entre pintores e escritores” ocorridas como forma de legitimação de seus respectivos campos afirma: “A construção social de campos de produção autônomos vai de par com a construção de princípios específicos de percepção e de apreciação do mundo natural e social (e das representações literárias e artísticas desse mundo) (...). (...) Assim, puderam ver-se acumuladas descobertas que, tornadas possíveis pela lógica específica de um ou outro dos dois campos, aparecem retrospectivamente como perfis complementares de um único e mesmo processo histórico.”

O valor simbólico de se possuir algo assim, no caso do livro, ou, de alguma forma, tomar conhecimento, no caso, fazendo uso da internet, é, portanto, para o leitor-telespectador, algo inestimável. Mas mesmo a internet que pode ser aparentemente mais acessível em termos financeiros também se mostra como mais um incentivo para o leitor comprar o livro, pois quem vê o livro no *site* da Rede Globo Internet o observa apenas parcialmente e tem o conhecimento de que de uma hora para outra que o que viu poderá não mais estar lá; afinal, tudo na internet é fluido e provisório enquanto o livro impresso continua sendo um suporte relativamente mais duradouro que as imagens fugidias da rede.

Quando comparamos esse último lançamento literário à primeira investida em livro feita pelas nossas telenovelas (*A deusa vencida*) constatamos que a mudança é enorme. O primeiro título nem mesmo era assinado, enquanto *Hoje é dia de Maria* não somente é assinado pelos autores da minissérie como também é lançado com certa “pompa e circunstância”¹²⁵ tendo ainda como argumento para a compra o fato de a minissérie ter sido elogiada por um grande número de críticos nacionais e estrangeiros (visto que a minissérie foi indicada em quatro categorias do Prêmio Emmy, “o “Oscar” da televisão”, conforme informa o *site* da emissora). Além disso, é preciso que se passe a considerar também a internet como um veículo capaz de produzir no telespectador uma certa identificação com a minissérie. A Rede Globo mantém em seu *site* cópias de páginas do livro, detalhes e fotos dos artistas e bonecos usados na produção. Há também a reprodução de páginas de um caderno contendo desenhos dos bonecos e anotações feitos de próprio punho por Luiz Fernando Carvalho; ao lado dos desenhos aparece uma explicação ou, pelo menos, a motivação para o uso de determinada personagem ou determinado objeto numa cena específica como vemos abaixo.

¹²⁵ Encontramos em *sites* de livrarias e de televisão diversas “chamadas” para o lançamento do livro com a presença dos autores; no *site* da livraria Siciliano é possível encontrar até vendas em pré-lançamento. Conforme consta em: www.siciliano.com.br/livro.asp?tema=2&tipo=2&clsprd=L&id=676738&orn=BPV, acessado em 20.06.06.

Figura 6.1 – Página do caderno de anotações de Luiz Fernando Carvalho – Minissérie “Hoje é dia de Maria”¹²⁶

Como se pode observar, não se trata de uma “simples” explicação técnica, trata-se, sim, do fornecimento de um “mapa” para interpretar determinada cena de acordo com as orientações de Luiz Fernando Carvalho. Assim, mapeiam-se, os caminhos de compreensão e interpretação das cenas e, por conseguinte, da minissérie como um todo.

Se, por um lado esse tipo de informação faz com que os telespectadores-leitores penetrem nas entranhas do processo de criação do artista que idealizou a obra, fazendo com que o leitor de segundo nível (Eco 1997) estabeleça relações, não se limite apenas a compreender o texto, mas sim também a relacioná-lo com as intenções do autor, a indagar-se sobre o significado não imediato das palavras, das cenas, enfim da obra literária ou artística; por outro lado, acreditamos que esse tipo de informação também atue como um direcionamento de interpretação. Parece-nos que essas informações restringem os caminhos de interpretação, uma vez que oferece, em certa

¹²⁶ Disponível no site <http://redeglobo.globo.com/Cdaseriado2/upload/livro.html>, acesso em 25.05.2006

medida, uma única possibilidade de interpretar determinada opção estética. Perde-se uma das principais *atribuições* do leitor: a de inferir¹²⁷. São controlados os seus caminhos para o *passeio inferencial*¹²⁸ (Eco 1986). O leitor é então submetido aos ditames de um texto produzido com a finalidade de explicitar a ideologia latente na manifestação artística. Embora, sempre haja brechas para o leitor-telespectador dialogar com o que lê ou vê, acreditamos que de certa forma esse tipo de tratamento “dirigido” a uma determinada leitura torna o texto mais “legível” que “escrevível”, como diria Barthes¹²⁹. Seguindo o raciocínio de Bakhtin (2003), poderíamos dizer que estamos diante de um processo de monologização do discurso.

Um outro fator a ser levado em consideração no que diz respeito às relações entre televisão e livro é o que se refere a um redimensionamento da palavra escrita em relação à imagem produzida artisticamente – no que se refere a desenhos, esboços, fotos, modelos de bonecos de produtos audiovisuais. Parece-nos que, nas sociedades modernas, a imagem, sobre a qual já se disse que “valeria por mil palavras”, torna-se refém da palavra escrita que a explica, que a dimensiona, que a localiza no universo das produções culturais¹³⁰. Há tantas referências, tantas leituras possíveis que se buscam caminhos para circunscrever o leitor-telespectador no universo de interpretação desejado.

5.3. Minissérie: gênero e formato

Segundo Balogh (2004), as minisséries brasileiras são *la crème de la crème*, pois, um pouco mais protegidas do ritmo acelerado determinado pela produção industrial das telenovelas,

¹²⁷ Umberto Eco, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 98, afirma: “É preciso inferir dos textos coisas que eles não dizem explicitamente – e a colaboração do leitor se baseia nesse princípio -, mas não se pode fazê-los dizer o contrário do que disseram.”

¹²⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 99, define passeio inferencial como uma metáfora para “(...) o gesto livre e franco com que o leitor se subtrai à tirania do texto - e ao seu fascínio – para ir à procura de êxitos possíveis no repertório do que já foi dito.”

¹²⁹ Roland Barthes, no livro *S/Z*, Barthes define dois tipos de texto: o “texto legível” e o “texto ‘scriptible’” (escrevível). O **texto legível** é o que pode ser lido, mas não escrito, não reescrito, é o texto clássico por excelência, o que convida o leitor a permanecer no interior do seu fechamento. Os **textos escrevíveis** apresentam ao contrário um modelo produtor (e não representacional) que incita o leitor a abandonar sua posição tranqüila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos.

¹³⁰ Estamos no domínio da compreensão mediada por signos; afinal, como afirma Mikhail Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 61: “A atividade mental não é visível nem pode ser percebida diretamente, mas, em compensação, é compreensível. O que significa que, durante o processo de auto-observação, a atividade mental é recolocada no contexto de outros signos compreensíveis. O signo deve ser esclarecido por outros signos.”

possibilitam a seus idealizadores realizar uma longa pesquisa prévia. “A reconstituição das diferentes temporalidades dos micro-universos narrativos representados encarece este tipo de produto e exige profissionais altamente especializados nas mais diversas funções (...)” (BALOGH 2005: 195). Esse cuidado na produção se traduz em minisséries com tratamento estético muito acima da média das telenovelas.

Em termos estruturais, as minisséries brasileiras descendem da telenovela (Pallottini 1998) e possuem como característica principal terem como ponto de partida um “texto fechado”. Essa característica faz com que sejam definidas como telenovelas fechadas, em oposição às telenovelas abertas. Ambos os tipos definem-se por oposições, ou seja, à medida que caracterizamos estruturalmente um, caracterizamos o outro por oposição.

As minisséries possuem como característica primeira o fato de terem o desenvolvimento da trama e o seu desenlace previstos desde o princípio das gravações. Segundo Martinez (1989: 250), essa clausura do texto faz com que as “funções das personagens est[ejam] rigidamente estabelecidas e não s[ejam] permutáveis entre elas.” Essa particularidade confere “às personagens um perfil característico que permite identificações intersubjetivas.” Portanto, ao contrário das telenovelas abertas, as tramas e as personagens das minisséries possuem uma linha de desenvolvimento bem delineada desde o começo, o que permite ao diretor e ao elenco de atores uma exploração mais profunda das situações dramáticas.

Em termos de tratamento dos elementos narrativos, o fechamento do texto também permite ao diretor um tratamento estético e um acabamento temático mais refinado, uma vez que não está tratando com um texto em construção. Nota-se, portanto, a indissolúvel relação, que existe em toda obra de arte, entre forma e conteúdo.¹³¹ Segundo Pallottini (1998: 53), “minissérie é (...) uma história curta mostrada em episódios, em sequência, cujo conhecimento total é necessário à apreensão do conjunto de tal forma que, muitas vezes (...) os capítulos são precedidos de resumos dos acontecimentos anteriores.”

Intimamente ligado à questão da estrutura dos gêneros surge o conceito de formato em produtos da indústria cultural, principalmente os televisuais. Entretanto, é preciso buscar explicações para o sucesso de um ou de outro formato ampliando as discussões para além da questão empresarial da lógica do mercado. Martín-Barbero (2001: 202) considera que os procedimentos técnicos adotados em relação às produções televisuais não remetem unicamente “a

¹³¹ Cf. Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*, p. 178.

certos formatos industriais e a certas estratégias comerciais, mas também a um outro modo de narrar. Não se trata de ignorar a pressão dos formatos ou a habilidade dos comerciantes, mas sim de recusar-se a atribuir-lhes uma eficácia simbólica que de maneira nenhuma podem explicar.” Portanto, o formato está intimamente ligado ao gênero narrativo como instância de mediação entre o ser humano e mundo e não apenas a um modo de produção. Gênero e formato caracterizam-se constitutivamente por uma relação constante e orgânica. Com base nessa concepção, os formatos estão impregnados por características genéricas; ao mesmo tempo em que os gêneros também sofrem influência dos chamados formatos industriais. Essa constante interpenetração transforma características genéricas em formatos por meio dos quais estabelecemos nossa mediação com o mundo televisual.

5.4. Construindo um gênero e sua linguagem: a minissérie adaptada

É interessante efetuarmos um detalhamento um pouco maior em relação às chamadas telenovelas adaptadas de textos literários, nosso enfoque recai sobre alguns aspectos referentes à criação de um texto audiovisual a partir de um texto literário, uma vez que a linguagem literária se transforma e precisa aclimatar-se ou mesmo desaparecer totalmente para que o gênero telenovela surja. Para isso, analisamos algumas alterações ocorridas nas novelas apresentadas na *Faixa Nobre* da Rede Globo de Televisão. A escolha em trabalhar com essas telenovelas prende-se a dois fatores: o primeiro deles justifica-se porque foi a partir desse período e horário que as produções voltaram a ter como texto-fonte os textos da literatura nacional – mesmo que isso não tenha significado uma opção estética, ao contrário, atendeu mais uma imposição do governo autoritário que se instalara no Brasil em 1964; o segundo fator deve-se a um maior acesso às fontes documentais, uma vez que a Rede Globo, como emissora que vem produzindo teledramaturgia de maneira ininterrupta há mais quarenta anos, tem sido objeto de diversos trabalhos acadêmicos bem como de uma literatura já bastante extensa produzida pelos estudiosos da televisão em geral. Além disso, é a Rede Globo que produz a minissérie *Grande Sertão: Veredas* e a apresenta como um marco do gênero minissérie dentro de sua grade de programação.

Um dos argumentos mais utilizados pela equipe de produção da minissérie *Grande Sertão: Veredas* refere-se ao minucioso trabalho de roteirização que procurou, acima de tudo, a fidelidade com o texto-fonte; porém, essa preocupação não foi um caso isolado como veremos. A

questão da busca da fidelidade em relação às obras literárias transformadas em produtos audiovisuais é uma constante nas entrevistas de produtores, diretores e adaptadores, principalmente em relação às primeiras produções de telenovelas¹³² do horário das 18 horas na Rede Globo de Televisão como foi constatado por Guimarães (1995: 82):

Nas primeiras telenovelas do horário das seis, nota-se uma preocupação em reproduzir textualmente trechos dos romances adaptados. Em *Helena*, por exemplo, romance de poucos diálogos, trechos inteiros do narrador são conservados e “distribuídos” entre os personagens da telenovela. Esse preciosismo, que às vezes produz falas quase cômicas, vai sendo gradativamente abandonado nas adaptações seguintes. (grifos do autor)¹³³

É possível observar uma certa mudança nesse discurso já a partir da novela *O noviço* cuja trama havia sido baseada não apenas na peça homônima de Martins Pena, mas também em outras peças do mesmo autor, pois:

para transformar uma peça de pouco mais de uma hora em uma novela de 20 capítulos várias situações novas tiveram de ser criadas. Para manter o mesmo clima, estas cenas foram adaptadas de situações encontradas em outras comédias de Martins Pena, todas escritas no princípio do século XIX, aproveitando assim a autenticidade de costumes e temperamentos.” (Boletim de Programação da Rede Globo, 24.05.75, *apud* GUMARAES 1995: 82).

Constata-se nesse trecho que, mesmo tendo sido “obrigada” a fazer concessões devido à insuficiência de “situações” do texto original, a busca pela fidelidade ganha nova perspectiva que se manifesta na procura por uma espécie de ambientação da trama no espaço-tempo da obra original, substitui-se a fidelidade *ipsis litteris* (e até *ipsis verbis*) ao texto por uma espécie de busca pelo *air du temps*. Portanto, desloca-se a questão da fidelidade ao texto original, que antes se atinha à questão do uso dos mesmos “diálogos”, e passa-se a usar um novo referencial que não mais se encontra nas palavras, mas na presença de elementos que remetem a uma “autenticidade de costumes e temperamentos” do início do século XIX.

¹³² As duas telenovelas a que nos referimos são, respectivamente: *Helena*, de Gilberto Braga, baseada na obra homônima de Machado de Assis. Direção: Herval Rossano. Estréia em 05.05.1975, 20 capítulos. *O noviço*, de Mário Lago, baseada na obra de Martins Pena. Direção: Herval Rossano. Estréia: 02.06.1975, 20 capítulos. *Senhora*, de Gilberto Braga, baseada na obra homônima de José de Alencar. Direção: Herval Rossano. Estréia 30.06.1975, 79 capítulos.

¹³³ Hélio Guimarães, *Literatura em televisão ...*, p. 82, analisando os boletins emitidos pela Rede Globo de Televisão quando do lançamento das telenovelas da *Faixa Nobre* (18h15min), constata que o discurso enfatizando a fidelidade da adaptação em relação ao livro ocorre principalmente em relação a *Helena* e a *Senhora*: “Os boletins de programação apresentam *Helena* como uma telenovela que procura ser “fiel ao universo machadiano” e em relação a *Senhora* afirmam que “a maior parte dos diálogos da novela mantém a linguagem de José de Alencar, inclusive com a repetição das falas encontradas no livro.”

As três primeiras telenovelas da Faixa Nobre (*Helena*, *O noviço* e *Senhora*) serviram como uma espécie de laboratório para que se encontrasse a fórmula ideal de se trabalhar com textos literários nas telenovelas. Em *A moreninha*¹³⁴ opera-se uma modificação inclusive na época em que a história se desenrolaria para que se conseguissem (mais) elementos dramáticos necessários a uma trama novelística cuja duração deveria ser de mais de quatro meses, além do recurso de se utilizarem outras obras do autor original e de outro autor a ele contemporâneo:

Com o aumento do número de capítulos, cria-se um distanciamento cada vez maior da obra original. Em *A Moreninha* (1975) (...), Marcos Rey conta que “embora planejada para ser uma novela curta, setenta ou oitenta capítulos, o material parecia exíguo demais”. A solução encontrada por Rey foi retirar material de um outro romance de Joaquim Manuel de Macedo, *Memórias da Rua do Ouvidor*, e das *Memórias do Rio de Janeiro*, de Vivaldo Coaracy. O resultado foi que a telenovela se passava em 1867-1868, mais de vinte anos depois do tempo ficcional do romance original. (GUIMARÃES 1995: 82) (grifos do autor)

Essa mudança de localização temporal da história narrada, propiciaria a Marcos Rey a inclusão de referências sociais e estético-literárias que pudessem ser mais bem absorvidas pelos telespectadores do século XX:

No plano poético-literário, a transferência da ação da história para vinte e quatro anos após também oferecia vantagens. Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu já eram saudade, enquanto os poemas panfletários de Castro Alves já começavam a circular. Assim se poderia criar uma linha divisória mais nítida entre o ontem e o hoje. Os primeiros e os últimos românticos. Uma mostra inclusive do choque de gerações, evidenciando que esse é um problema de todas as épocas. Abria-se ao mesmo tempo um espaço mais largo para citações de poetas e escritores, capitalizando-se o interesse do telespectador não apenas para Macedo como também para outros autores.¹³⁵

Percebe-se, por meio das palavras de Marcos Rey, que sua preocupação não se restringe apenas a incrementar a história original com conflitos supostamente mais atraentes, mas também a criar o interesse no telespectador pelos autores originais dos textos citados na telenovela. Porém, o próprio Marcos Rey, em artigo ensejado pela análise do sucesso da minissérie *Grande Sertão: Veredas*, escrito, portanto, mais de dez anos depois da exibição de *A moreninha*, revela que nem sempre a relação entre literatura e um meio audiovisual pode servir para capitalizar para este último audiência e prestígio. Transcrevemos aqui um trecho em que Marcos Rey relata fatos que ocorreram em 1949 quando trabalhava na *Rádio Excelsior* (de São Paulo) na época

¹³⁴ Novela de Marcos Rey baseada em obra homônima de Joaquim Manuel de Macedo. Direção de Herval Rossano. De 20.10.1975 a 06.02.1976 (79 capítulos). (DG 58)

¹³⁵ Depoimento de Marcos Rey concedido a Samira Y. Campedelli, *Telenovela e Folhetim* (dissertação de mestrado). São Paulo, FFLCH-USP, 1983, *apud* Hélio de S. Guimarães, *Literatura em televisão* ..., p. 82-83.

recentemente adquirida pelo jornal *Folha de S. Paulo*. Esse trecho parece-nos representativo de parte das dificuldades enfrentadas pelos roteiristas nos primeiros tempos da novela radiofônica e das soluções encontradas para saná-las e, que, em parte, também serviram para delimitar os discursos que marcariam de forma característica as emissões de novelas radiofônicas e televisivas.

O diretor artístico da Excelsior, Mário Donato, que até então chefiara os Serviços Unificados da *Folha*, viu logo que não poderíamos competir com demais emissoras, principalmente com a *Rádio São Paulo*, no setor da novela. Faltava-nos elenco numeroso, autores especializados e o já referido sotaque, ponto de contato com o grande público. Decidiu-se pela produção de pequenas novelas, de preferência adaptações de contos e romances nacionais e estrangeiros, na ilusão de que a qualidade é vizinha do êxito.¹³⁶

São necessárias mais que boas idéias ou mesmo que boas histórias, é preciso conversar com o público, dizer-lhe mais que palavras bonitas; é preciso que essas palavras se tornem signos preñhes de significação e, para que isso ocorra, atuam fortemente o hábito de escuta, o reconhecimento, por meio da expressão verbal, dos sentimentos que animam as personagens da radionovela; é preciso que o público emocione-se e acompanhe as aventuras e desventuras dessas personagens como se fossem questões capitais para suas próprias vidas. Para que isso ocorra é necessário que se construa uma linguagem comum baseada em signos e não em códigos. Afinal, o signo é construído e ganha vida como ato enunciativo articulado dentro de uma composição genérica que lhe atribui significação, uma vez que “toda situação inscrita duravelmente nos costumes possui um auditório organizado de uma certa maneira e conseqüentemente um certo repertório de pequenas fórmulas correntes”(BAKHTIN 2002: 126). Essas “pequenas fórmulas correntes” advêm de formas estáveis de discurso construídas socialmente por meio das interações pessoais consideradas num amplo espectro, tanto social quanto histórico.

Segundo Bakhtin (2003), os gêneros do discurso são decorrentes de condições sócio-históricas e, por isso, não se originam de características individuais de um falante ou de um escritor, dependem de todo um contexto sócio-cultural para se concretizarem como manifestação de uma comunidade de falantes ou de escritores. A matriz dos gêneros do discurso é a vida das interações verbais, da interlocução entre as pessoas, enfim, da língua viva. Portanto, os gêneros do discurso, regidos por todas as esferas das relações humanas (econômica, social, cultural e histórica da vida) apresentam variações e classificações que se caracterizam por sua inserção em

¹³⁶ Marcos Rey, em artigo de sua autoria publicado com o título: Tudo é melhor em pequenas doses, *Folha de S. Paulo – Ilustrada*, 30.12.85, p. 21.

determinada esfera. Pode-se dizer que os gêneros do discurso perpassam todas as áreas do conhecimento humano e adquirem, em cada uma delas, uma certa tipificação decorrente da atividade social da área¹³⁷. Assim, a cada atividade humana correspondem alguns gêneros que lhe são “típicos”.

De certa maneira, é isso que Marcos Rey constata quando diz que como escritor, naquela época, obteve mais sucesso com outros gêneros do que com a radionovela:

O fracasso é sempre maior quando solapa as boas idéias. A experiência foi muito menor que o nosso entusiasmo. Verificando que o público radiofônico não se interessava pelos grandes nomes da literatura, apesar do apoio jornalístico que a *Folha* nos dava, passamos a criar histórias mais próximas do gosto popular, menos complexas e um pouco mais apelativas. Da primeira vez, quando adaptamos ficção consagrada, chamaram-nos de elitistas. Do que nos chamariam agora? A experiência número dois também deu com os burros n'água, as vozes redondas, os suspiros, os “ohs!” e os “ahs!” dos folhetins radiofônicos, os imprevistos, as coincidências e os bifes (as longas falas que serviam para evidenciar as qualidades interpretativas dos atores) e os solos, convulsivos, de soluções? Disseram, então, os que eram do ramo, antigos radialistas, contratados como ensaiadores, que linguagem coloquial, seca, direta, monossilábica, de uso cotidiano, não funcionava nas radionovelas, pois bloqueava os caminhos para o coração. Chamados, desta vez, de pseudo-intelectuais, abandonamos o gênero, dedicando-nos com mais sucesso ao humorístico, ao musical, às mesas redondas.¹³⁸

É necessário que se trabalhe mais com o gênero que com as palavras, ou, no caso da televisão, é preciso que as palavras sejam adequadas às imagens, ou que as palavras se comuniquem visual e auditivamente:

O fato é que a telenovela repudiou de cara a linguagem folhetinesca da radionovela; a grande maioria dos autores das radiolágrimas tentaram o novo veículo desastrosamente. Poucos adaptaram-se e ainda estão aí. Seria que a técnica também faz a sua censura? Determina a sua linguagem? Ainda há pouco Sílvia Santos procurou dar o grande salto para trás, apostando na mexicanização do gênero, como opção ibopiana. Caiu no vazio. O frio vídeo transforma em caretas e caricaturas os arroubos sentimentais. A câmera tritura adjetivos e desativa emoções que não caibam na cara dos atores. E além da linguagem determina o ritmo e o tempo de um lance ou ação.¹³⁹

¹³⁷ A teoria da linguagem proposta por Bakhtin não abrange somente a literatura ou os estudos lingüísticos, ao contrário, abordagem envolve toda a teoria do conhecimento. Susan Petrilli, Bakhtinian categories of literature, in: Ponzio, A. & Petrilli, S. *Philosophy of language: art and answerability in Mikhail Bakhtin*, p. 44, afirma: “Para compreendermos a abordagem de Bakhtin sobre os estudos da linguagem verbal, precisamos lembrar sua insistência na inexorável conexão entre linguagem, literatura e vida, que é direta e dialética.” E conclui (p. 42): “(...) ao contrário de outras correntes que reduziam a filosofia da linguagem aos problemas da língua e os separava do contexto vivo da comunicação social, entendida em termos de compreensão (que é sempre em certa extensão “compreensão dialógica”, e responsividade ao outro) Bakhtin concebeu a filosofia da linguagem como teoria do conhecimento, práxis e ideologia desenvolvida à luz da teoria de uma linguagem ao mesmo crítica e dialógica.”

¹³⁸ Marcos Rey, em artigo de sua autoria publicado com o título: Tudo é melhor em pequenas doses, *Folha de S. Paulo – Ilustrada*, 30.12.85, p. 21.

¹³⁹ Marcos Rey, em artigo de sua autoria publicado com o título: Tudo é melhor em pequenas doses, *Folha de S. Paulo – Ilustrada*, 30.12.85, p. 21.

Durst¹⁴⁰ parece ainda mais radical ao ser indagado se ele acreditava que a “telenovela adaptada de um texto literário conseguia de alguma forma passar alguma coisa de literatura”¹⁴¹ para o público: “a primeira coisa que tem jogar fora é a literatura, ou seja, o escrever bonito e bem. Isso não existe. É o cotidiano mesmo. A linguagem da televisão é ação; e o diálogo é seu instrumento principal. E outra coisa. Os veículos são muito diferentes, não adianta.” No mesmo depoimento, ao ser questionado se via a literatura apenas como uma fonte de histórias, Durst foi taxativo: “Só, exatamente. O que o Bressane fez lá no Memórias Póstumas? Ele pegou só o que ele achou que era cinematográfico, cinemático, só.” (grifo do autor)

Marcos Rey explica ainda que a questão da fidelidade ao original não deve ser uma premissa a ser observada na transformação, pois estão implicados outros elementos que não estavam presentes no texto literário:

Não se trata de passar um livro para o braile mas para o mundo das imagens, sons e cores. Há romances que se prestam mais que outros à versão eletrônica, porém são os desafios e as dificuldades que empurram para frente as grandes tarefas. É verdade que nem todas as adaptações serão tão bem sucedidas como “Morte em Veneza”o foi no cinema, pois envolvem mil problemas que não são resolvidos simplesmente no papel. Por outro lado, paradoxalmente, não é a adaptação fidelíssima a melhor. Muitas vezes fidelidade quer dizer falta de criatividade e talento. O que está no papel na medida justa, no vídeo perde o brilho, expressão, ficando raso, quebradiço, enxuto demais.¹⁴²

Durst¹⁴³, assim como Marcos Rey, considera que há dificuldade de se encontrar um texto literário que se transforme bem em audiovisual:

É uma coisa rara. Você de fato tem que procurar e, em geral, não encontra pronta, você tem que completar. Eu vim a saber que depois que compraram Gabriela, acharam que o livro era um elefante branco. (...) Mas na verdade Gabriela tinha um tema formidável: o poder nas suas várias formas. O coronelismo é um problema brasileiro até hoje. E é uma luta pelo poder que está em todos os pontos do livro, até mesmo no relacionamento entre Nassif e Gabriela.

Observa-se por intermédio do depoimento de dois talentosos escritores de novelas e minisséries, Marcos Rey e Durst, que para o sucesso na televisão, além da forma de tratamento diferenciado que deve receber o texto televisual em relação ao texto literário, é preciso buscar temas interessantes, desenvolver narrativas, criar intrigas, captar e manter a atenção e o interesse

¹⁴⁰ Em depoimento registrado por Hélio de S. Guimarães, *A literatura em televisão*, Anexo p. XXI.

¹⁴¹ Apesar da redundância, reproduzimos parcialmente a pergunta formulada pelo entrevistador.

¹⁴² Marcos Rey, Tudo é melhor em pequenas doses, artigo publicado em 30.12.85, *Folha de S. Paulo – Ilustrada*, p. 21

¹⁴³ Em depoimento registrado por Hélio de S. Guimarães, *A literatura em televisão*, Anexo p. XXI.

do telespectador. Além disso, a questão da fidelidade ao texto original parece algo bastante discutível e, de certa maneira, totalmente fora de cogitação para os dois escritores.

Porém, o uso de histórias adaptadas de textos literários pode ser visto como uma forma de aceitação do *status quo*, como uma espécie de escapismo, como uma forma de fugir da realidade. Guimarães (1996-97: 198) ressalta que “se às telenovelas originais cabe representar o Brasil contemporâneo, às adaptações cabe apresentar ao telespectador o Brasil histórico.” Entretanto, parece-nos importante assinalar que a chave de interpretação de uma obra estética (literária ou televisual) não se encontra restrita ao espaço-tempo retratado na história, mas se localiza no espaço da interdiscursividade que instaura, a partir dos significados criados na obra revista por um adaptador contemporâneo ao telespectador, novas leituras imprimindo novas significações aos temas tratados, alterando o texto-fonte para que ele se torne legível e agradável para seu público. Assim, por exemplo, as diversas adaptações de obras literárias como *Sinhá Moça* (Maria Dezonne Pacheco Fernandes, escrita na década de 1940) e *Escrava Isaura* (Bernardo Guimarães, 1875) contêm visões diferentes da escravidão retratada nas obras originais. As adaptações de *Sinhá Moça* ou *Escrava Isaura* contêm também a luta contra o poder dos escravocratas e a luta pela liberdade dos escravos empreendida pelos abolicionistas, a luta contra a violência em relação à pessoa humana que, em virtude de um regime econômico e político, é privada de ser dona da própria vida. Essas preocupações não se faziam presentes, por exemplo, na obra original de Bernardo Guimarães, que, segundo Bosi (1994: 142),

(...) estava mais ocupado em contar as perseguições que a cobiça de um senhor vilão movia à bela Isaura que em reconstruir as misérias do regime servil. E, apesar de algumas palavras sinceras contra as distinções de cor (...) toda a beleza da escrava é posta no seu não parecer negra, mas nívea donzela (...).

As modificações chegam a ser tão grandes que alguns leitores-telespectadores mais desavisados quanto aos procedimentos de criação dos roteiristas chegam a ficar frustrados quando não reconhecem ou não encontram na obra literária os conflitos existentes na telenovela. Benedito Ruy Barbosa, autor da transposição de *Sinhá Moça* (1986), afirma: “dei ênfase à abolição da escravatura. No livro, era pano de fundo.” e constata que houve decepção dos leitores

que leram o livro que fora relançado na época de exibição da novela: “teve gente que reclamou, porque queria ler a história da televisão.”¹⁴⁴

Assim, a título de exemplo, podemos dizer que os cronotopos senzala ou casa-grande presentes nas duas telenovelas possuem matizes diferentes daqueles constantes nos textos originais, uma vez que como cronotopos “adaptados” não correspondem às relações construídas entre espaço-tempo da época da obra literária, uma vez que o cronotopo não é fixo nem rígido; ele se constrói dinâmica e organicamente no tecido social regido pelos discursos impregnados pela dimensão dialógica das relações de linguagem. “A arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores.”(Bakhtin 1993: 349)¹⁴⁵.

Sobre esse processo de elaboração do texto televisual, Motter (2004b: 89), analisando a transposição do romance *A casa das sete mulheres*¹⁴⁶, afirma:

O roteirista introduz ajustes às necessidades do veículo e do gênero; acrescenta, retira e rearticula elementos, além de fazer incidir seu ponto de vista sobre a narrativa. Com os recursos de produção, a minissérie chega para o telespectador com todos os mecanismos de sedução produtores de efeito de verdade para capturá-lo. Potencializado o lado humano da narrativa amplia-se o grau de interesse, humaniza-se a história.

Opera-se, portanto, uma profunda transformação na linguagem do texto original que sofre alterações estruturais com o objetivo de adaptá-lo à linguagem televisual, buscaram-se novos signos, novas formas de relacionar o simbólico e o icônico. Nessa busca, emerge o caráter cronotópico das relações entre o ser humano (o autor) e o mundo e entre as personagens e o mundo, relações que o situam dentro de um contexto histórico cultural. “Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de valor emocional.” (BAKHTIN 1993: 349).

¹⁴⁴ Em reportagem assinada por Fernanda Dannemann, veiculada em Folha de S. Paulo, de 09.02.03, sob o título *Livros na TV – Metamorfoses*, capturada em 30.03.06, do site <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp12022003992.htm>

¹⁴⁵ É interessante observar como Mário Vargas Llosa, em entrevista a Ubiratan Brasil, sob o título de *A invenção do real*, *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, p.D1, 21.11.2004, relaciona a mudança no tratamento do tempo operada nos romances modernos e a cultura da imagem: “A grande diferença entre a literatura clássica e a moderna é que nesta última o tempo transcorre veloz e deixa inúteis os intervalos. Aí é que está fundamentalmente a influência da cultura da imagem. O cinema nos ensinou um tratamento de tempo que antes era inconcebível. Vivemos mais rápido e construímos romances em que o tempo se sintetiza e a história é narrada por meio de retrocessos e avanços temporais.”

¹⁴⁶ Minissérie adaptada da obra homônima de Leticia Wierzchowski por Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão, veiculada pela Rede Globo de Televisão, no período de 07.01 a 08.04.2003.(DG 377)

Portanto, é preciso cautela ao analisar a transposição de obras literárias escritas no passado (“clássicas”) para a televisão para que não se caia na simples constatação de que se trata de uma ingênua repetição do já-visto e do já-conhecido. Afinal, “texto literário e programas televisivos são produções culturais em suportes físicos diferentes que engendram e solicitam diferentes formas de fruição, apreensão e decodificação.” (REIMÃO 2004: 40)

A partir da década de 1980, surge um novo terreno para a transformação de textos literários em textos televisuais: as minisséries. Segundo Reimão (2004: 29):

Nas minisséries, o recurso a tramas e personagens advindos de romance de escritores brasileiros parece ter duas funções básicas: a primeira delas seria fornecer personagens e enredos mais sólidos que os da média das telenovelas, muitos deles com traços de “época” ou regionalismos que se destacam em uma produção que se propõe ser mais cinematográfica que televisiva. Uma segunda função que as minisséries parecem ter, especialmente as oriundas de adaptações literárias, é a de atuarem como forma de legitimação do veículo TV no conjunto das produções culturais nacionais, no sistema cultural brasileiro como um todo, um sistema que, cada vez mais, gravita em torno desse meio.

Para Marcos Rey, o gênero minissérie poderia significar uma possibilidade de abertura de diálogo entre os chamados intelectuais¹⁴⁷ e os homens que escreviam nas emissoras de televisão:

A minissérie talvez opere o – afinal!- congraçamento entre o intelectual de escritório e o homem de TV. Os intelectuais do passado atiraram todas as pedras disponíveis nos homens do rádio, mesmo nos Oswaldo Moles e Walter George Durst. Nem os intelectuais de esquerda perdoavam-lhes essa feia tendência de escrever para o grande público. A televisão aproximou mais os puros e os impuros. (...) A minissérie será uma grande divulgadora da literatura nacional, levará muita gente às livrarias. Vejam o best-seller em que se transformou ‘Grande Sertão: Veredas’.¹⁴⁸

Hoje, passados vinte e um anos da publicação desse artigo, o gênero minissérie tem conseguido se distinguir dentro do panorama televisual brasileiro como uma opção de ficção

¹⁴⁷ Uma ilustração do verdadeiro abismo que se abria entre os intelectuais “puros” e os “impuros” que escreviam para televisão pode ser encontrada no trecho a seguir em que João Freire Filho, *A “Esfinge do Século”*..., p. 14, comenta a opinião de Walter Alves, publicada no *Jornal de Letras*, de junho de 1962 em que o colunista trata do trabalho de Dias Gomes na televisão: “Os literatos que malbaratavam seu talento, nos meios de comunicação de massa, submetendo-se a um trabalho feito às pressas e às demandas e aos veredictos dos patrocinadores, eram rotineiramente alvo de condenação ou de compaixão: “Dias Gomes, como tantos outros, tem de sentar-se à máquina pondo a alma de lado, para produzir, obrigado, coisa pior do que o que pode escrever, satisfazendo exigências e ‘forças ocultas’ não reveladas mas ao alcance de quem queira ver” (Walter Alves, *Jornal de Letras*, “As lições do ‘Pagador’”, junho de 1962, 6)”

¹⁴⁸ Marcos Rey, Tudo é melhor em pequenas doses, artigo publicado em 30.12.85, *Folha de S. Paulo – Ilustrada*, p. 21.

fortemente diferenciada das produções habituais que compõem a grade de programação das emissoras abertas¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Vale lembrar que mesmo canais por assinatura de origem estrangeira estão investindo na produção de minisséries e seriados brasileiros, desenvolvendo um trabalho que começa a ganhar espaço na mídia. É o caso das minisséries *Mandrake* (baseada em personagens de Rubem Fonseca) que estreou em 30.10.2005, com oito episódios de 50 minutos, cada um dos episódios foi dirigido por um diretor diferente; e *Filhos do Carnaval*, roteiro original de Cao Hamburger, com seis episódios, foi exibida em março de 2006 e obteve boa avaliação da crítica. Ambas as minisséries foram produzidas pelo canal HBO. A boa recepção da crítica a esses produtos pode ser atestada pelo artigo de Etienne Jacintho, Há qualidade fora do padrão Globo, *O Estado de S. Paulo*, Caderno TV&Lazer p. 4-5, de 05.03.2006.

Capítulo 6 – A minissérie *Grande Sertão: Veredas*

*Ah, não é por falar: mas, desde o começo,
me achavam sofismado de ladino.*
(GSV: 30)

Dentro do quadro teórico adotado neste trabalho, o estudo da minissérie como gênero teledramatúrgico deve levar em consideração não apenas o produto audiovisual veiculado pela Rede Globo de Televisão, mas também o quadro social e político de nosso país em meados da década de 1980. Período marcado por grandes transformações políticas e agitações sociais, principalmente em razão da transição de um regime autoritário para um regime democrático. Transição essa que não se realizou de acordo com as expectativas de grande parte da população que foi às ruas durante a campanha *Diretas-Já*. Em 1985, um ano depois desse movimento que mobilizou o país, a Rede Globo de Televisão comemorou seu vigésimo aniversário e, para isso, preparou três grandes produções: as minisséries *O tempo e o Vento*, *Tenda dos Milagres* e *Grande Sertão: Veredas*. É dentro de um quadro fortemente marcado pela discussão dos problemas nacionais que analisamos a seguir alguns aspectos que envolveram a produção e veiculação da minissérie *Grande Sertão: Veredas*.

6.1. Contexto e pretexto

O ano de 1985, na Rede Globo de Televisão, é marcado por produções que tratam de questões referentes à formação do Brasil e do povo brasileiro. As minisséries levadas ao ar nesse ano são adaptações de grandes obras da literatura brasileira que versam sobre a formação do povo e da nação. As minisséries *O tempo e o Vento* (22.04 a 31.05.1985), *Tenda dos Milagres*¹⁵⁰ (29.07 a 06.09.1985) e *Grande Sertão: Veredas* (18.11 a 20.12.1985) mostram a luta

¹⁵⁰ Para Narciso Lobo, *Mapa da mina ficcional: cenários e emoções nas minisséries*, p. 6, a minissérie *Tenda dos Milagres* recebeu críticas de muitos setores ligados à defesa dos direitos dos negros no Brasil, pois “a minissérie faz a defesa do mestiço e do sincretismo, trabalhando com a magia e com a herança africana.” “(...) Ou seja, faz a defesa da idéia de integração do negro à sociedade brasileira, o que corresponde, em parte à idéia, de que o negro deve branquear-se para ser aceito. Essa abordagem da problemática racial difere totalmente daquela empregada por Jorge

pela terra, a luta pela cidadania e a luta política por intermédio da emoção, da ficção; enfim, da teledramaturgia. A produção e exibição de forma contínua (mais ou menos com dois meses de diferença entre o término de uma e início da outra) de três minisséries com fortes características históricas que abordavam os temas acima referidos formaram uma espécie de painel da história e da cultura brasileira.

As minisséries levadas ao ar até então pela Rede Globo de Televisão compõem um painel de tramas urbanas e regionais que têm como ponto comum a busca de “fotografar” a heterogeneidade da alma brasileira. Nessa fotografia, há lugar para o cangaço e o amor entre *Lampião e Maria Bonita* (1982); para a luta pelo poder nas grandes corporações, em *Avenida Paulista* (1982); para a dificuldade de se manterem relacionamentos amorosos numa sociedade cada vez mais competitiva entre homens e mulheres em *Quem ama não mata* (1982); ou para os sonhos sendo aniquilados pela dureza da realidade em *Moinhos de Vento* (1983); em *Parabéns pra você* (1983), novamente os relacionamentos e as atribulações da vida na cidade grande são postos em destaque; o regionalismo se faz de novo presente na minissérie *Padre Cícero* (1984) que trata do misto de figura mítica e política representado pelo famoso padre de Juazeiro do Norte; *Anarquistas, graças a Deus* (1984) mostra o cotidiano e a luta de militantes anarquistas no primeiro quartel do século XX em São Paulo; já em *Meu destino é pecar* (1984) o triângulo amoroso familiar e a temática do adultério ganham destaque nessa adaptação da obra de Nelson Rodrigues; *A máfia no Brasil* (1984) mostra uma história de amor com final trágico ambientada no submundo do crime organizado, a última série de 1984, *Rabo de Saia*, mostra as aventuras amorosas e as peripécias de um caixeiro viajante que possuía uma família (composta de mulher e filhos) em três cidades diferentes.

Por outro lado, é interessante notar que, ainda em 1985, a busca pela representação da identidade brasileira não era preocupação restrita às minisséries (produções de custo mais elevado exibidas em horário mais tardio, para um público, supostamente, mais exigente). Mesmo as telenovelas, que normalmente possuíam histórias mais palatáveis para o grande público, discutiam a “realidade” brasileira. Característica que tem início, mais fortemente na década de 1970, com o fim do enredo importado e com a valorização do autor brasileiro. Opera-se, então,

Amado no livro original.” Para muitos críticos, a minissérie acabou adotando o ponto de vista de branqueamento dos negros como forma de integrá-los à sociedade branca hegemônica.

segundo Borelli (2001: s/p.), um deslocamento do eixo temático das telenovelas cujos enredos passam a ter:

(...) imagens da realidade brasileira; incorpora-se à trama um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais, significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e estas narrativas passam a ser denominadas “novelas verdade” que veiculam o cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida “real” e por pretender desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores. (grifos da autora)

Assim, naquele período, a sonhada integração nacional por meio dos meios de comunicação de massa trilha caminhos não previstos por seus idealizadores principais: os militares. A criação artística encontra subterfúgios que escapam à vigilância ideológica, cria representações da alma brasileira de forma inusitada e até mesmo indesejada pelos militares. Alma que não se constrói apenas com os heróis de histórias edificantes como se pretendia. Afinal, o signo “(...) reflete e refrata a realidade em transformação.” (Bakhtin 2002: 41) e é “(...) não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade.” (Bakhtin 2002: 33) ; assim torna-se difícil acorrentar as formas de arte¹⁵¹ aos ditames de regimes ditatoriais; a expressão artística pode hibernar e até mesmo sucumbir por algum tempo, mas retorna revigoradas e, às vezes, transformada; fugindo ao discurso monológico que se tentou impor-lhe. Diversas telenovelas veicularam histórias de heróis sem caráter (destacamos, entre muitas outras, *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, 1968, *Escalada*, de Lauro César Muniz, 1975, e *Gabriela*, de Walter George Durst, 1975; novelas que mostravam, em suas lidas diárias, a vida de personagens que convivem com as mazelas de um país desigual cujo povo não tinha (tem) voz.

A minissérie *Grande Sertão: Veredas* surge no momento em que o país se discutia como nação e buscava se reorganizar sobre os pilares da democracia representativa e ao mesmo tempo em que a telenovela *Roque Santeiro* (1985), de Dias Gomes, colocava na ordem do dia assuntos como corrupção, coronelismo, mistificação da realidade conforme atestam diversas reportagens

¹⁵¹ Mikhail Bakhtin, *Questões de literatura e estética*, p. 35, afirma: “O conteúdo representa o momento constitutivo indispensável do objeto estético, ao qual é correlativa a forma estética que, fora dessa relação, em geral, não tem nenhum significado. Fora da relação com o conteúdo, ou seja, com o mundo e os seus momentos, mundo como objeto do conhecimento e do ato ético, a forma não pode ser esteticamente significante, não pode realizar suas funções fundamentais.” (itálico do autor).

da época¹⁵² A telenovela era uma espécie de revanche do autor que, em 1975¹⁵³, tivera a totalidade da novela *Fabulosa Estória de Roque Santeiro e sua Viúva, a que Era Sem Nunca Ter Sido* proibida no dia de sua estréia. Trinta e seis capítulos gravados e já liberados (com muitos cortes) pela Censura foram proibidos de ir ao ar. A telenovela tinha sido considerada pelos censores uma “ofensa à moral, à ordem pública e um achincalhe à Igreja”¹⁵⁴.

Assim, a telenovela *Roque Santeiro* na versão levada ao ar em 1985 (que também sofrera cortes por parte da censura ainda vigente) funcionava para o autor como uma espécie de peça de resistência à repressão dos “anos de chumbo”.¹⁵⁵ A novela estreou em junho de 1985 e acabou em 22 de fevereiro de 1986 (por ironia do destino, uma semana depois, o governo José Sarney lança o Plano Cruzado, uma espécie de conto do vigário contado ao crédulo povo brasileiro, que se identifica, nessa perspectiva, aos romeiros enganados pelo conluio da igreja, da viúva e do coronel da cidade de Asa Branca). A mudança na perspectiva da abordagem temática das telenovelas e minisséries pode ser percebida no seguinte comentário de Dias Gomes (*apud* Lobo 2000: 96) em que ele compara os temas presentes na década de 1970 e aqueles em voga em 1985: “A discussão de probleminhas existenciais (...) não mexia nos pilares do autoritarismo” (*apud* Lobo 2000: 96)

Na mesma entrevista, concedida ao jornal *Folha de S. Paulo*, em 16.08.85, Dias Gomes justificava o sucesso da temática rural em algumas minisséries afirmando que: “A grande cidade é cosmopolita, ela não reflete bem a autenticidade que se vê no campo, por isso o rural é a fonte mais autêntica de representação de brasilidade.” (*apud* Lobo 2000: 96) Pode-se dizer que esse discurso se assemelha muito àquele proferido por Avancini no prólogo da minissérie *Grande Sertão: Veredas* quando o diretor afirma que “um pouco da obra de Guimarães Rosa nos aproxima a todos do coletivo brasileiro”.

¹⁵² Sobre essas reportagens Narciso Lobo, *Ficção e Política: o Brasil nas minisséries*, faz um estudo detalhado.

¹⁵³ Apesar de ter assumido o governo com um discurso pregando a abertura política e “(...) promover a volta dos militares aos quartéis,” (Boris Fausto, *História Concisa do Brasil*, p. 271), Geisel toma medidas bastante fortes de repressão a partidos e militantes de esquerda. É no ano de 1975 que é morto nas dependências do DOI-CODI, em São Paulo, o jornalista Vladimir Herzog.

¹⁵⁴ Essas palavras fazem parte do texto lido por Cid Moreira, no Jornal Nacional, em 27.08.75, data de estréia da telenovela. A Rede Globo de Televisão foi pega de surpresa, pois já havia feito todos os cortes e alterações solicitados pelos censores. In: http://historia.abril.com.br/edicoes/32/terrabrasilis/conteudo_125598.shtml#top, capturado em 03.04.2006.

¹⁵⁵ Expressão com que a imprensa passou a se referir ao período mais violento de repressão imposta pelos governos militares, a publicação da Lei de Segurança Nacional em 1969 representa o marco inicial dessa época. Para um detalhamento maior das medidas de exceção adotadas nesse período remetemos a Boris Fausto, *História concisa do Brasil*, p. 269-282.

É o Brasil que busca suas raízes culturais e se discute como nação por meio da televisão. A televisão é, ao mesmo tempo, o sujeito e o objeto dessas discussões. Afinal, em nosso país, a televisão é, paradoxalmente, a salvação e a perda de nossa identidade.

Porém, para compreendermos melhor o clima político e a imagem da Rede Globo que predominavam em 1985, é preciso que façamos um retorno ao ano de 1984, ano de eclosão da campanha das *Diretas-já* que mobilizou, nas principais capitais brasileiras, verdadeiras multidões de manifestantes a favor da aprovação da emenda constitucional proposta pelo deputado Dante de Oliveira, a partir das discussões realizadas pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro. Essa emenda estabelecia eleições diretas para presidente da República. As manifestações de caráter suprapartidário reuniram milhões de pessoas em todo o Brasil, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. O clima nessas manifestações era fortemente carregado pela emoção conforme relato do jornal *Folha de S. Paulo*:

Mais de um milhão de pessoas em silêncio, mãos entrelaçadas, braços para cima. Ao sinal do maestro Benito Juarez, da Orquestra Sinfônica de Campinas, a multidão cantou o Hino Nacional. Do céu caía papel picado, papel amarelo, a cor das diretas, brilhando à luz dos holofotes. No Vale do Anhangabaú, muita gente chorou.¹⁵⁶

Porém, a Rede Globo, alinhada com o governo militar, apresentava superficialmente as manifestações apenas em seus jornais locais, o que gerou insatisfação por parte dos participantes do movimento. A situação de insatisfação atingiu seu auge quando, em 25.01.1985, aniversário de fundação da cidade de São Paulo, a emissora dedicou no *Jornal Nacional* apenas alguns segundos para falar do comício como se se tratasse de uma manifestação pequena (de um total de uma matéria de pouco mais de dois minutos em que falou sobre as festividades comemorativas ocorridas na capital). Fausto (2001: 282) informa que havia mais de 200 mil pessoas nesse comício. Houve reclamações de todos os partidos políticos participantes e de alguns órgãos de imprensa sobre a não-cobertura dos fatos pela Rede Globo. Esse episódio ocasionou um grande questionamento sobre a relação entre a Rede Globo e o governo militar. Foi somente a partir de então que a emissora passou a dedicar mais tempo em seu noticiário nacional para tratar do movimento que continuou a crescer de maneira vertiginosa por todo país.

Daí para diante [após o comício no aniversário de São Paulo], o movimento pelas diretas foi além das organizações partidárias, convertendo-se em uma quase unanimidade nacional. Milhões de

¹⁵⁶ Notícia veiculada com o título São Paulo faz o maior comício no jornal *Folha de S. Paulo*, de 17.04.1984, disponível em http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_17abr1984.htm, capturado em 10.05.2006.

pessoas encheram as ruas de São Paulo e do Rio de Janeiro, com um entusiasmo raramente visto no país.(FAUSTO 2001: 282)

Em muitos outros comícios que se seguiram a Rede Globo passou a ser hostilizada pelos manifestantes, como afirma o jornal *Folha de S. Paulo*:

A multidão em marcha lotou a Sé, a Benjamim Constant, o Viaduto do Chá, a praça Ramos, a Conselheiro Crispiniano, a São João, o Anhangabaú; muitos bares do caminho ficaram abertos e não tiveram problemas - apenas lucros. Além dos adversários naturais - o Colégio, os candidatos indiretos, o governo - só se hostilizou um alvo: a Rede Globo de Televisão, que preparou um esquema-monstro de cobertura. "O povo não é bobo/fora Rede Globo" foi o slogan mais utilizado.¹⁵⁷

Assim, a imagem da Rede Globo ficou arranhada para boa parte da população que, de certa forma, passou a vê-la como um braço do regime militar. Obviamente, tentando reverter esse quadro de imediato, como já dissemos, a Rede Globo começou a fazer ampla cobertura do movimento pelas diretas, mas pode-se dizer que sua imagem como defensora da nacionalidade brasileira e dos valores nacionais que vinha sendo consolidada desde sua fundação sofreu um forte revés.

Vinte anos depois, em entrevista ao jornalista Roberto D'Ávila¹⁵⁸, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), afirmou:

A campanha das Diretas foi uma censura dupla: primeiro a censura da censura, depois a censura do doutor Roberto. Como a televisão é uma concessão do serviço público, eles (os militares) sempre mantinham uma pressão muito grande dentro da televisão. No momento das Diretas-Já eles ameaçaram claramente a Globo de perder a concessão ou de interferir mais duramente no entretenimento. Então, o doutor Roberto não queria que se falasse em Diretas-Já. Eu fui o emissário final do pessoal do jornalismo na conversa com doutor Roberto e ele permitiu que a gente transmitisse aquilo ali dizendo que havia um show pró-Diretas-Já, mas sem a participação de nenhum dos discursantes, quer dizer, a palavra e o que se dizia estava censurado.

Observa-se, por meio desse relato, a preocupação que Roberto Marinho tinha em relação a uma intervenção mais dura da censura sobre sua linha de programas de entretenimento. Fato que demonstra a força do regime autoritário que ainda se mantinha no poder. Em outro trecho da entrevista, Boni explica que houve um entendimento entre Roberto Marinho e Roberto Irineu (filho de Roberto Marinho e diretor da emissora):

¹⁵⁷ Notícia veiculada com o título São Paulo faz o maior comício no jornal *Folha de S. Paulo*, de 17.04.1984, disponível em http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_17abr1984.htm, capturado em 10.05.2006.

¹⁵⁸ A entrevista foi ao ar no programa *Conexão Roberto D'Ávila*, TV Cultura-SP, em 28.12.2005, aqui apresentamos o que foi publicado sobre as declarações de Boni no jornal *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, D5, em matéria assinada por Cristina Padiglione, com o título: Caso Diretas-Já foi "censura dupla, diz Boni, de 30.12.2005,

O Roberto Irineu combinou com o doutor Roberto que deixasse transmitir os comícios das Diretas-Já e que ele (Roberto Irineu) ficaria na sala dele, com o controle na mão, para impedir qualquer coisa que fosse mais grave. Era um artifício para convencer o doutor Roberto que aquilo podia ir, tanto que ele foi pra sala dele e jamais cortou alguma coisa. Mas a Globo entrou atrasada na campanha das Diretas-Já por conta da pressão em cima da principal emissora e por conta do doutor Roberto Marinho ter algum temor de perder a concessão.

Embora Boni afirme que Roberto Irineu “jamais cortou alguma coisa”, pode-se imaginar que, talvez, não tenha havido necessidade de cortes porque as notícias passavam antes por uma “censura prévia” interna na redação dos telejornais.

Assim, é de se supor que o ano de 1985, ano em que a Rede Globo comemoraria seu vigésimo aniversário, devesse ser marcado pelas cores nacionais, principalmente na teledramaturgia, o segmento de maior audiência da emissora e, historicamente, o responsável pela conquista da hegemonia no mercado televisual brasileiro. Aliás, como têm lembrado boa parte dos comentaristas e pesquisadores dedicados à televisão: o *Jornal Nacional* tem mais ficção que as telenovelas. A esse respeito, citamos Renato Janine Ribeiro:

Nos primeiros anos do regime civil, no final da década de 80, era engraçado. Às oito da noite, o Jornal Nacional mostrava políticos, em geral nordestinos, que depois de servir a todos os ditadores se haviam reciclado com a volta da democracia. Apareciam como grandes homens da República. Meia hora depois, a principal novela da mesma rede Globo – por exemplo, *Roque Santeiro* – expunha clones deles (um destaque, Sinhozinho Malta) como emblemas do que há de pior em nossa sociedade. Esse padrão – o noticiário que fazia a pior ficção, mentindo, em contraponto à novela, que era ficção no varejo mas dizia a verdade no atacado – deve ter-nos enlouquecido um pouco. Como pode a reportagem mentir, a ficção ser veraz? Como podemos assim trocar os sinais da verdade e da invenção? o lugar do jornalismo e o do entretenimento?¹⁵⁹

As novelas continuam mostrando mais claramente a realidade brasileira que os programas em que pretensamente essa realidade deveria ser mostrada e analisada. Entretanto, é importante lembrarmos que essa aparente inversão de papéis não é um fenômeno brasileiro; ao contrário, ela já vem ocorrendo e vem sendo debatida há algum tempo. No início da década de 1960, Morin (2005) analisava as relações entre realidade e imaginário presentes na indústria cultural a partir das inter-relações de comunicação entre o campo literário e o jornalístico e concluía:

A partir da década dos 30, o novo curso da cultura de massa introduz no meio do setor informativo, com insistência cada vez maior, determinados esquemas e temas que ele faz triunfar no imaginário. Em outras palavras, a cultura de massa extravasa o imaginário e ganha a informação. (Morin 2005: 98)

¹⁵⁹ Artigo datado de maio de 2002, disponível em <http://www.renatojanine.pro.br/Etica/etica.html>, capturado em 30.04.2006.

São as relações intercomunicantes estabelecidas entre literatura e informação que tornarão possível o surgimento da notícia espetáculo e do entretenimento realidade. A notícia espetáculo se vale dos procedimentos folhetinescos e cinematográficos para conseguir sensibilizar a audiência; enquanto aos programas de entretenimento cabe mostrar a uma proximidade maior com o público. Morin (2005: 101) traduz assim essa mudança:

Assim, ao mesmo tempo em que a matéria imaginária privilegiada pelo novo curso da cultura de massa é aquela que apresenta as aparências da vida vivida; a matéria informativa privilegiada é aquela que apresenta as estruturas afetivas do imaginário. Ao mesmo tempo em que o imaginário se compromete com o realismo (e eu dou a esse termo não o sentido restrito que ele tomou na literatura e no cinema, mas um sentido global que o opõe à magia e ao fantástico), a informação tende a estruturar o acontecimento de modo romanesco ou teatral (cinematográfico, em suma), e desenvolve uma tendência mitologizante.

Por meio do equilíbrio determinado pelas correlações entre realidade e imaginário, procura-se estabelecer o vínculo com o grande público; vínculo esse marcado pelo diálogo proposto pela cultura de massa que “(...) é o produto de um diálogo entre uma produção e um consumo. Esse diálogo é desigual. *A priori*, é um diálogo entre um prolixo e um mudo.” (Morin 2005: 46) Porém, como alerta Morin, esse diálogo não se desenvolve de maneira restrita a um curto período de tempo, ao contrário, o tempo desse diálogo é longo e se efetua constantemente dialética e complexamente. “A cultura de massa é, portanto, o produto de uma dialética produção-consumo, no centro de uma dialética global que é a da sociedade em sua totalidade.” (Morin 2005: 47)

Com base nas discussões acima, podemos afirmar que o contexto sócio-político que marcou toda a primeira metade da década de 1980 - abertura política, crise econômica, fortalecimento de partidos políticos, eleições diretas para governadores, movimentos organizados pela volta ao estado de direito, movimentos envolvendo a maioria dos partidos políticos “de oposição”, discussão sobre “alinhamento” da Rede Globo com os regimes militares, e a própria consolidação da Rede Globo como líder absoluta de audiência – forneceu pretexto para a realização das minisséries com fortes cores nacionais que comemoraram os vinte anos da emissora.

6.2. “No ar mais um campeão de audiência”

Durante a década de 1970 e início dos anos 1980, era com essa expressão que o locutor da Rede Globo de Televisão anunciava o início dos programas da emissora. Geralmente, essa locução precedia a apresentação obrigatória do Certificado de Censura expedido pelo Ministério da Justiça. A expressão se tornou naquela época uma espécie de marca registrada da emissora e correspondeu, historicamente, ao período em que a rede se firmava como líder de audiência em vários segmentos de horários, principalmente naqueles em que predominavam as telenovelas.

A busca de audiência, contudo, não se define, no caso da Rede Globo de Televisão, pela acomodação em termos estéticos, dramáticos ou com relação a recursos tecnológicos. Ao contrário, a emissora tem demonstrado, ao longo de sua existência, total compreensão do fato de que em televisão inovação é fundamental, mesmo que seja uma repetição travestida de inovação. A produção de minisséries de elevada qualidade tanto no tratamento estético quanto na escolha temática possui papel importante na construção e na afirmação da imagem de uma emissora competente que, na época de lançamento das minisséries, começava a se firmar como produtora internacional de programas de televisão, sobretudo de ficção.

A minissérie *Grande Sertão: Veredas* foi mais um programa campeão de audiência da emissora obtendo altos índices nas pesquisas realizadas pelo Ibope. Conforme dados publicados no jornal *Folha de S. Paulo*,¹⁶⁰ das treze minisséries da Rede Globo de Televisão exibidas no período de 1985 a 1994, a minissérie *Grande Sertão: Veredas* ocupa o sétimo lugar com 28 pontos de audiência. Em termos de análise de audiência torna-se difícil fazer qualquer tipo de comparação entre as minisséries da década de 80 e as atuais, pois a metodologia para aferição de audiência sofreu grandes alterações nas últimas décadas. Por isso, os dados referentes à audiência em nosso trabalho são considerados numa perspectiva de boa aceitação do produto televisual no momento de sua exibição.

No ano de 1985, a Rede Globo de Televisão produziu três minisséries *O Tempo e o Vento*, *Tenda dos Milagres* e *Grande Sertão: Veredas*. Porém, as minisséries *O Tempo e o Vento* e *Grande Sertão: Veredas* foram classificadas como superproduções que haviam sido produzidas para comemorar o vigésimo aniversário da rede. Além disso, essas produções foram saudadas como exemplos de inovação da estética de televisão.

¹⁶⁰ Os dados foram publicados em de 02.06.1996, apud Narciso Lobo, *Ficção e política: o Brasil nas minisséries*, p. 103.

A minissérie *O tempo e o vento* apresentou em grandes planos a saga da família de Ana Terra tendo como pano de fundo as batalhas pela posse de terras no sul do país. Já *Grande Sertão: Veredas* mostrou o amor proibido entre Riobaldo e Diadorim enfatizando a vida provisória dos jagunços. Ambas as minisséries são consideradas superproduções e até figuram com destaque na história da emissora. *O tempo e o vento* recebeu o prêmio *Coral Negro* de Melhor Vídeo no Festival de Cinema e Vídeo de Havana, em 1986, e foi reapresentada três vezes no Brasil (1986, 1991 - em versão compacta de dez capítulos- e 1995). Em 2005, a Rede Globo lançou um DVD contendo a saga gaúcha e um CD foi editado com as músicas de Antonio Carlos Jobim especialmente compostas para a minissérie.

Segundo Lobo (2000: 104), cada um dos episódios de *O tempo e o vento* custou 48 mil dólares, enquanto para cada capítulo de *Grande Sertão: Veredas* o custo foi estimado em 18 mil dólares, o que situa essa produção entre as minisséries de menor custo por capítulo. Ainda, de acordo com Lobo (2000: 104), o custo mais alto por capítulo foi o da minissérie *A.E.I.O. ... Urca*: 192 mil dólares por capítulo. Já a minissérie *Desejo* foi a de menor custo por capítulo na Rede Globo: 16 mil dólares. Os dados recolhidos pelo autor vão de 1985 a 1995. No entanto, em nossa pesquisa, encontramos uma notícia de jornal que apresentava a minissérie *Grande Sertão: Veredas* como “A maior produção em vídeo em todo o mundo”¹⁶¹ em que se fala de um orçamento bilionário. Registramos a divergência, porém tendemos a acreditar que houve, na época de sua produção, um superdimensionamento dos custos da minissérie como parte de uma estratégia de marketing¹⁶² para explicitar a grandiosidade do projeto fato que, com certeza, era verdadeiro. Por isso, de acordo com nossa pesquisa, não é possível estabelecer o custo da minissérie, principalmente se levarmos em conta que em 1985 já vivíamos um processo incomum de inflação monetária.

Boa parte dos altos custos da minissérie deveu-se à opção feita pelo diretor e pela equipe de produção de filmar toda a minissérie em locações em Minas Gerais. A busca pelo local ideal para a base de trabalho começou em dezembro de 1984 (quase um ano antes da exibição da minissérie) quando Luiz Carlos Laborda, produtor executivo do projeto, viajou (depois de já

¹⁶¹ *Jornal da Tarde*, p. 15, de 04.06.85, matéria assinada por Pedro Costa.

¹⁶² Na reportagem a que aludimos (A maior produção em vídeo do mundo), fala-se num orçamento de Cr\$ 4,7 bilhões para a minissérie. Em outra matéria, dessa vez veiculada no *Jornal do Brasil* de 18.11.85, caderno B, p. 6, Miriam Lage, fala em um custo de Cr\$ 6 bilhões.

definidos elenco, concepção cenográfica e de figurinos, locações) para o sertão de Minas. Laborda resume assim sua procura:

Não podíamos realizar GRANDE SERTÃO: VEREDAS fora do mato (...) Tinha que ser realmente no sertão. Mas, para isso, precisávamos encontrar um lugar com infra-estrutura para instalar a nossa base de trabalho, com uma estrutura para hospedar até mil pessoas. Claro que não encontramos. E resolvemos criar Em dezembro, viajando pelo interior de Minas, me decidi por Paredão. Eu queria conhecer Paredão, lá é o cenário da batalha final escrita por Guimarães Rosa. É um lugar a 70 quilômetros de Pirapora, mas de difícil acesso, em função de uma estrada precaríssima, por onde só veículos pesados conseguem passar. Pois aluguei um caminhão, saí às 5 da manhã de Pirapora e consegui chegar a Paredão no dia seguinte, às 9 da manhã, depois de atolar e dormir na estrada! Mas era o lugar ideal. E o Avancini, já em janeiro, ratificou plenamente essa decisão. (*Press release*: 25).

A construção da infra-estrutura necessária à realização da minissérie levou a equipe de produção a alugar as 75 casas do lugar (seus moradores abrigaram-se em casas da roça ou na casa de parentes) e Paredão foi “ocupada” pela equipe de engenheiros, técnicos e pedreiros da emissora. A execução de obras de melhoria nas construções da cidade chegou a ocupar 100 pessoas (incluindo mão-de-obra local). Foram reformadas as casas, construíram-se banheiros, montou-se uma rede de água e esgoto, a rede elétrica foi criada e houve instalação de telefones. Foram construídos cinco galpões – “(...) entre eles uma oficina cenográfica, e um restaurante, com ampla cozinha e um enorme corredor de pias – fizeram melhorias na estrada e instalaram um posto de gasolina, etc.” (*Press release*: 25)

Como não havia energia elétrica na região a emissora levou “(...) o primeiro gerador, com 12 toneladas, e paredão de Minas conheceu a luz.” (*Press release*: 25) e distribuiu os 300 funcionários pelas casas reformadas “(...) na base de cinco pessoas por casa, sem distinções hierárquicas, de idade, sexo ou função.” (*Press release*: 25)

Percebe-se por meio desse relato que o impacto da produção foi grande tanto para a emissora quanto para os moradores do local que, de um momento para o outro, tiveram suas casas minimamente equipadas com água potável e luz elétrica (segundo a Rede Globo o gerador foi deixado no lugar ao término das gravações), muito embora tenham sido desalojados de seus lares por um longo período. Um desses aspectos também é comentado no *Press release* (p. 26) fornecido pela emissora: “Com o início do projeto, Paredão ganhou também uma nova feição, passando a conviver com uma parafernália técnica absolutamente estranha ao local, e que atraía mais atenção do que os próprios atores, desconhecidos naquele lugarejo sem palcos, telas ou antenas.”

Além disso, segundo a produção, foi preciso um cuidado permanente com toda equipe envolvida no projeto, sobretudo com os atores e profissionais que atuavam no *set* de filmagens, uma vez que:

Gravando a média de oito horas por dia, em pleno mato, a maior parte do tempo sob sol forte, e com um elenco carregando roupas que chegava a pesar 20 quilos, eram imprescindíveis cuidados que atenuassem as adversidades. E, entre eles, constava um permanente serviço de hidratação, a partir de frutas e água, na média de quatro copos de água e quatro frutas, por hora de trabalho. (*Press release*: 26)

A gravação durou noventa dias e, para se ter uma idéia de sua dimensão, a emissora informou que houve cenas em que atuaram 2.000 figurantes, e foram mobilizados 2.000 cavalos. Essa super-produção se justificaria, pois “(...) para ocupar a amplidão do sertão, impossível não ser superlativo.” (*Press release*: 26)¹⁶³

As reformas e melhorias efetuadas pela Rede Globo de Televisão são fartamente exploradas pela imprensa escrita conforme pudemos constatar em nossa pesquisa. Reportagens e artigos chamam atenção para esse fato como se a Rede Globo estivesse melhorando a vida das pessoas e, por conseguinte, o país. Nesse sentido, podem ser interpretadas as reportagens *Luz no sertão – Globo melhora vila mineira para gravar mini-série* e *A conquista dos sertões*.¹⁶⁴ Entretanto, é preciso que se registre que boa parte dos melhoramentos feitos pela emissora no povoado de Paredão passou a ser contestada pelos próprios moradores, muitos dos quais lamentavam a precariedade das instalações sanitárias (que estavam desmoronando) e caixas de água ofertadas pela Rede Globo como forma de pagamento pelo uso das casas. Durante as filmagens, alguns moradores e suas crianças tiveram de dormir no chão sob cobertura improvisada para ceder suas moradias para a equipe da minissérie. Além disso, muitos moradores deixaram de trabalhar em suas roças para trabalhar com a equipe de produção, e, em consequência disso estavam pagando altos preços pelo feijão que estavam comprando nos armazéns¹⁶⁵.

¹⁶³ Na reportagem intitulada “A maior produção em vídeo do mundo”, *Jornal da Tarde-SP*, p. 15, 04.06.1985, os dados superlativos da produção são tratados, como o próprio título da reportagem sugere, de maneira superlativa.

¹⁶⁴ Apresentamos respectivamente os dados referentes às duas reportagens. Revista *Veja*, no. 872, p. 119, sem autor, de 22.05.1985; assinada por Sonia Goldfeder e publicada na revista *Istoé*, no. 465, p. 3, 20.11.1985.

¹⁶⁵ É destacado na reportagem o abandono das roças pelos simples moradores locais em troca de um sonho de riqueza (como afirma Da. Edvaldina, uma moradora da região que cedeu sua casa para as gravações): “Foi duro (...), mas a gente achava que ia sair da miséria. Acabou que ficamos com prejuízo. O banheiro está caindo. E o piso, arrebentando porque puseram um camada rala de cimento. O dinheiro que a gente ganhou foi embora.”). Esse relato fez-nos lembrar da passagem em que Riobaldo, já Urutu-Branco, recruta entre o povo miserável de Sucruiú homens

Essas informações constam da reportagem de Cambará ¹⁶⁶ na qual a repórter apresenta depoimentos dos moradores do povoado de Paredão. As reclamações dos moradores são sintetizadas no seguinte parágrafo em que, segundo a repórter, os moradores reclamam da qualidade das “melhorias” feitas pela emissora e intermediadas na comunidade por um vereador local:

Mas, a revolta maior é pelo fato de o vereador não ter avisado quanto à qualidade das “melhorias” instaladas nas casas. Quem cedeu a casa em troca da reforma deu-se mal. Os banheiros – principal atração – ameaçam cair. Isso porque sua construção foi improvisada. Não se fizeram alicerces, os tijolos foram assentados diretamente na terra. Com a umidade, os tijolos que servem de base, vão afundando e os moradores recorreram aos cascalhos para tentar firmá-los. Inutilmente. O terreno continua cedendo. Mas o desespero dos moradores não tem nada a ver com uma provável queda dos banheiros. Como diz Edvaldina Salles, 37 anos, sete filhos:

- Dona, se o cômodo cai, perco a caixa d’água que eles botaram no teto. Esse foi meu único lucro. A gente vive sem banheiro, mas a caixa d’água faz falta. E vale dinheiro.

Além disso, a repórter constatou que parte do lixo (copinhos plásticos) gerado pela produção da minissérie foi abandonada ao ar livre no povoado provocando uma razoável poluição às margens do rio do Sono. Obviamente, essas reclamações não tiveram a mesma publicidade dada às alegadas melhorias feitas pela emissora na cidade de Paredão. Ao que parece, houve a construção de uma cidade cenográfica sobre as casas da cidade “real” de Paredão, e como todos sabem (com exceção talvez dos moradores de Paredão), cidade cenográfica só possui fachada ...

Embora os fatos mencionados sobre o abandono da população de Paredão sejam deploráveis e, em certa medida, “manchem” a produção da minissérie, constatamos que foi por meio de uma imensa estrutura de produção que envolveu a gestão competente das diversas etapas de produção incluindo planejamento, logística e pessoal técnico qualificado bem como diretor, adaptador e artistas de primeiro nível que se tornou possível a realização de uma minissérie da magnitude e importância de *Grande Sertão: Veredas* para a televisão.

que são obrigados abandonar suas roças para acompanhá-los nas andanças jagunças pelo sertão. Quando esses homens o questionam sobre quem cuidará de suas roças e das famílias, Riobaldo responde que suas famílias fariam isso e ainda acrescentou: “Vamos sair pelo mundo, tomando dinheiro dos que têm, e objetos e as vantagens, de toda valia... E só vamos sossegar quando cada um já estiver farto, e já tiver recebido umas duas ou três mulheres, moças sacudidas, p’ra o renovame de sua cama ou rede!...” Ah, ô gente, oh e eles: que todos, quase todos, geral, reluzindo aprovação. Mesmo os meus homens. Fiz gesto, com meu contentamento.” (GSV 462, na minissérie a fala de Riobaldo é exatamente igual.)

¹⁶⁶ Reportagem Volta à solidão, assinada por Isa Cambará, publicada no *Jornal da Tarde*, em 16.11.85.

6.3. Repercussões na imprensa

A minissérie *Grande Sertão: Veredas* obteve índices bastante favoráveis de Ibope que refletiam uma grande aceitação por parte do público. A aceitação não se restringiu ao público em geral; críticos de televisão e de literatura, com algumas exceções, exaltaram em entrevistas para jornais e televisão as grandes qualidades da minissérie.

Castello, em artigo na revista *Istoé*¹⁶⁷ com o título “Vereda de Sucesso – ‘Grande Sertão: Veredas’ ganha audiência e aproxima a televisão da linguagem cinematográfica”, saudou a minissérie como “a mais bem sucedida minissérie da Globo.” Fato também exaltado com outras palavras, naturalmente, por diversas publicações¹⁶⁸ Segundo o jornalista, os índices de audiência da minissérie foram bastante altos e superaram os de “obras mais acessíveis”¹⁶⁹ como *Tenda dos Milagres* e *O Tempo e o Vento*, respectivamente com 31,1 pontos e 41 pontos segundo o IBOPE. Os dados constantes na revista informam que na sua penúltima semana de apresentação a minissérie atingiu, no Rio de Janeiro, 46,3 pontos no IBOPE (correspondendo a uma audiência de 2 milhões e 205 mil espectadores o que representaria 80% dos aparelhos ligados). Em São Paulo, onde, segundo a revista, os índices eram geralmente menores, “dados recentes” indicavam 31,1 pontos de audiência, ou seja, perto de 2 milhões e 822 mil espectadores, correspondendo a 50% dos aparelhos ligados.

Esses dados são bastante representativos da aceitação da minissérie por um grande número de espectadores e podem ser reforçados pelas informações referentes às vendas do romance, pois se sabe que o sucesso de uma minissérie adaptada de obra literária pode ocasionar o aumento da tiragem de exemplares dos livros originais¹⁷⁰. Segundo esse artigo, à época da exibição da minissérie, foram esgotados os 18 mil exemplares referentes à décima oitava edição

¹⁶⁷ José Castello, *Istoé*, de 18.12.1985, p. 40-48. O número de páginas dedicadas ao assunto também é indicativo da importância da minissérie no panorama cultural ou, pelo menos, no panorama televisivo.

¹⁶⁸ Revista *Istoé*, de 18.12.1985, p. 40. Citamos algumas matérias com teor favorável à minissérie: *O Jornal do Brasil*, de 11.12.85, publicou matéria com o título “A arte de recriar a arte. *O Pasquim*, 28.11.85, publicou matéria intitulada “*Grande Sertão: Veredas* : um exercício de estilo”. *O Jornal da Tarde*, de 29.11.1985, publicou matéria com o título Grande sertão: acerto total. , publicada no *Jornal da Tarde*, de 29.11.1985. *A Folha de S. Paulo* publicou a matéria de José Lino Grunewald, denominada Mais vale meio Diadorim que um Roque inteiro, no caderno Folhetim de 1º.12.1985, p. 3.

¹⁶⁹ Revista *Istoé*, de 18.12.1985, p. 40.

¹⁷⁰ Sobre esse fato é interessante assinalar que na Feira do Livro de Frankfurt de 1995, que teve o Brasil como tema, foram exibidos trechos de minisséries da Rede Globo, como forma de chamar a atenção para os livros originais. As minisséries enviadas foram *O Tempo e o Vento* (1985), *Agosto* (1993), *O sorriso do lagarto*, *O Pagador de Promessas* (1988), *Tereza Batista* (1992) e *Grande Sertão: Veredas* (1985). Cf. Narciso Lobo, *Ficção e Política, o Brasil nas minisséries*, p. 109.

lançada em 1985. Até 1985, ainda conforme a revista, haviam sido feitas dezessete edições que totalizavam 150 mil exemplares. Considerando esses dados, nota-se, portanto, que, durante a exibição da minissérie, houve uma venda muito superior àquela verificada durante os trinta anos precedentes. Certamente, ao aumento na venda de livros não corresponde aumento no número de leitores, pois como lembra Rocco (1991: 118):

O sucesso de uma adaptação literária para a televisão prende o telespectador, que passa a ver ou na trama ou em alguma personagem o seu principal *objeto de desejo*. E tal *objeto de desejo* desloca em seguida sua direção para o livro que passa então, juntamente com o primeiro, a se configurar como um outro objeto desse desejo. A relação que daí decorre, que se constrói entre a obra escrita e sua adaptação para uma linguagem, basicamente visual, produz um tipo diferente e especial de intertextualidade e que não tece propriamente *trama intertextos*, mas, sim, *entre desejos*. (grifos da autora)

Dessa forma, o livro, como objeto de desejo, precisa ser adquirido, possuído e até ser motivo de reverência, mas isso não significa que seja lido.

Atualmente, *Grande Sertão: Veredas* encontra-se em sua vigésima edição. Durante quase trinta anos, representados por quinze edições, os direitos de comercialização ficaram com a Editora José Olímpio, que, em 1984, os vendeu para a Editora Nova Fronteira. Na nova casa, o livro de Guimarães Rosa teve mais três edições. Segundo a editora Maria Amália Mello (na Nova Fronteira desde 1985), de 1984 a maio de 2005 haviam sido vendidos 400 mil exemplares de livros.¹⁷¹ A editora presume que até hoje um milhão de pessoas tenham lido o romance. Portanto, quase vinte anos depois, o número estimado de leitores do romance não chega à quinta parte do número estimado de espectadores da minissérie levando-se em consideração apenas as duas maiores capitais do país: Rio de Janeiro e São Paulo. Talvez aí esteja a comprovação de que o sonho de Durst e Avancini de levar a literatura de Guimarães Rosa ao grande público tenha sido atingido¹⁷².

¹⁷¹ Os dados referentes às tiragens das edições na Nova Fronteira foram obtidos na reportagem “Assim falou Riobaldo - *Grande sertão: veredas* caminha para os 50 anos de publicação, celebrando o vigor e a atualidade de obra universal”, publicada no Jornal do Brasil, de 02.10.2005, assinada por Cleusa Maria.

¹⁷² Em artigo publicado em 1998, Especialização da TV/Espacialização do sentido, p. 122-123, Walter George Durst, abordando a relação entre televisão e educação e, de certa forma, o papel social da televisão, afirma: “A TV chega a gente simples, é compreendida por iletrados e vista por analfabetos. Adaptei romances de nossa literatura, como *Grande sertão: Veredas* e *Gabriela*. Quando o conteúdo desses livros chegaria ao *povão* se não fosse a TV. Temo que nunca, neste nosso país fantástico de ditaduras que persistem até hoje. Não é uma forma de suprimir a liberdade, impedir de pensar?”

O sucesso da minissérie também pode ser comprovado pelo prestígio que seu diretor atingiu dentro da própria emissora¹⁷³ e fora dela. Segundo José Castello, a cúpula da emissora organizou uma festa-surpresa, em que Avancini foi recebido “sob uma chuva de pétalas de rosa”, para “homenagear a ousadia deste diretor, uma espécie de Stanley Kubrick da TV brasileira”¹⁷⁴. Ainda na mesma reportagem, Vereda de sucesso¹⁷⁵, a filha de Guimarães Rosa, Wilma Guimarães Rosa, deixa-se fotografar assistindo à minissérie e expressa opinião favorável a ela: “Ninguém pode exigir que a TV seja o mesmo que um livro.(...) Mas mesmo sem deixar de ser fiel à TV, Avancini soube captar a essência do livro de papai.”¹⁷⁶

Na mesma matéria, Avancini justifica ainda que: “(...) sabia o tempo todo que não podia ser realista. Estávamos viajando em busca de um sertão que está mais no coração de Rosa que no mapa do Brasil.”¹⁷⁷ A genialidade de Avancini também é exaltada quando se fala do tratamento dado às seqüências gravadas e o respeito à linguagem rosiana:

A narrativa da série – silenciosa, mas frenética – se apóia menos nas palavras e mais na colagem de imagens, no apuro formal, na força da visão. (...) Nos passos de Rosa, Avancini põe suas personagens falando uma linguagem densa, às vezes um pouco incompreensível, mas que passa com exatidão a consistência espessa que as palavras tomam no sertão. O espectador desatento, ou desacostumado, certamente vai perder uma palavra aqui e ali. Mas acaba ganhando outra maneira, mais sonora, mais intuitiva de ouvir a língua.¹⁷⁸

A tônica desse texto recai sobre o tratamento estético dado por Avancini às cenas em que “a sucessão às vezes quase frenética de imagens, o império do visual sobre a palavra, faz lembrar em muitos momentos a linguagem do cinema”¹⁷⁹. Castello compara ainda as imagens da minissérie com as de outra campeã de audiência, a novela *Roque Santeiro*, que estava no ar na mesma época:

Enquanto numa novela clássica do tipo *Roque Santeiro* uma única imagem é capaz de segurar, às vezes, por um ou dois minutos, uma sucessão de acontecimentos, em *Grande Sertão* acontece o oposto: é a seqüência acelerada das imagens, e não o arrastão das palavras que cria sentido. Chega

¹⁷³ Fato esse referido em diversas outras reportagens publicadas nos jornais e revistas de grande circulação no Brasil. Destacamos as seguintes reportagens: Walter Avancini, o mestre das minisséries, Folha de S. Paulo, 30.12.85; Walter Avancini - Sucesso com ideologia, Jornal do Brasil, 30.12.85

¹⁷⁴ Revista *Istoé*, de 18.12.1985, p. 41.

¹⁷⁵ Revista *Istoé*, de 18.12.1985, p. 41

¹⁷⁶ Revista *Istoé*, de 18.12.1985, p. 41. Avancini também é elogiado em diversas reportagens veiculadas em jornais de grande circulação, como exemplo, citamos duas consagradas exclusivamente a ele: Walter Avancini, o mestre das minisséries, Folha de S. Paulo, p. 21, 30.12.85, e Sucesso com ideologia, *Jornal do Brasil*, 30.12.85.

¹⁷⁷ Revista *Istoé*, de 18.12.1985, p. 41.

¹⁷⁸ Revista *Istoé*, de 18.12.1985, p. 44.

¹⁷⁹ Revista *Istoé*, de 18.12.1985, p. 44.

a ser surpreendente a maneira como Avancini descreve pequenos sentimentos interiores, diáfanas sutilezas, num veículo tão dominado pela superfície e pelos interiores.¹⁸⁰

O clima de expectativa em torno da minissérie podia ser sentido quase 10 meses antes de sua estréia numa reportagem intitulada *Globo quer Guimarães só para ela*, publicada na *Folha da Tarde*, em que o jornalista Âmbor de Barros, afirma que se Durst e Avancini “forem felizes [ao transpor para a televisão o romance], será, pela primeira vez, o retrato sem retoques do Brasil na TV.”¹⁸¹

Apesar da boa acolhida registrada na grande maioria das matérias jornalísticas do *corpus*, gostaríamos de registrar que em algumas reportagens encontramos talvez não uma crítica contundente à minissérie, mas um certo temor de alguns críticos principalmente em relação ao fato de duvidarem que a equipe conseguiria suplantiar o desafio de levar para a televisão uma obra do porte de *Grande Sertão: Veredas*. Há também críticos que minimizam alguns elogios feitos pela imprensa ao diretor da minissérie.

A primeira matéria que gostaríamos de comentar é de Araújo e tem por título: Uma difícil adaptação para TV¹⁸², de 31.05.1985, (portanto, seis meses antes da estréia da minissérie). Destacamos o primeiro parágrafo desse texto:

Enquanto “O Tempo e o Vento” chega ao fim de sua confusa existência sem conseguir ao menos nos introduzir a essa verdadeira nação à parte que é o Rio Grande do Sul ou aos conflitos que o formaram, já há quem torça as mãos, esperando “O Grande Sertão: Veredas” para melhor ver provado que televisão e vida inteligente são duas coisas contraditórias em si. De fato, a “boa” televisão parece ainda ser vista como uma ameaça. Adaptar “O Grande Sertão: Veredas” seria uma imperdoável heresia à obra do romancista. (grifos do autor)

Em outro trecho, Araújo comenta as dificuldades que o diretor deveria enfrentar: “Desafio dos mais ingratos, mas também dos mais interessantes, com ele Walter Avancini se coloca em uma posição privilegiada: desenvolve ao extremo as possibilidades da televisão, ao menos até o momento.”¹⁸³

Trata-se, portanto, não apenas de transpor para a televisão a monumental obra de Guimarães Rosa, é preciso suplantiar o já-visto no meio televisual. Na reportagem de Castello¹⁸⁴, à qual já nos referimos, publicada enquanto a minissérie estava no ar, Muniz Sodré, afirma:

¹⁸⁰ Revista *Istoé*, de 18.12.1985, p. 44-45

¹⁸¹ Âmbor de Barros, *Globo quer Guimarães só para ela*, *Folha da Tarde* de 21.01.85.

¹⁸² Inácio Araújo, Uma difícil adaptação, *Folha de S. Paulo*, p. 41, de 31.05.1985,

¹⁸³ Inácio Araújo, Uma difícil adaptação, *Folha de S. Paulo*, p. 41, de 31.05.1985.

¹⁸⁴ Vereda de sucesso, publicada na revista *Istoé*, p. 40-48, de 18.12.1985.

“Uma coisa temos que admitir: a Globo chegou com o Grande Sertão a uma expressão televisiva que é propriamente brasileira¹⁸⁵”, e adverte: “O Avancini produziu uma aceleração dos planos muito interessante. Mas não me venham falar em revolução na TV. Há apenas mais apuro, mais bom gosto – mais nada.”¹⁸⁶ Percebe-se que para o pesquisador de comunicação, a minissérie era um produto de alta qualidade, mas não suficientemente revolucionária.

Autran Dourado¹⁸⁷ demonstrou insatisfação com o que viu na minissérie: “É muito bonito, mas não sobrou nada de Guimarães Rosa nesse seriado. As personagens falam caipira paulista ao invés da língua de Rosa, as roupas são de cangaceiro nordestino e não de capanga do sertão.” Também Afrânio Coutinho¹⁸⁸ teceu críticas à minissérie: “Às vezes é meio caricato, outras quase ininteligível”, porém contemporizou: “Mesmo assim, é o ponto alto da TV brasileira.”

Parece que Avancini¹⁸⁹, ao menos na reportagem de Castello, demonstra uma certa modéstia em relação aos horizontes abertos pela minissérie: “Esse seriado não abre caminho nenhum. Ficarão apenas ruídos, que serão assimilados muito devagar, mas valerá a pena.”

No mesmo ano de 1985, outra faceta arcaica da sociedade brasileira, principalmente a do nordeste, marcava presença no vídeo por meio da história de *Roque Santeiro*. Os mandos e desmandos de Sinhozinho Malta e seus comparsas se traduziam em altíssimos índices de audiência e mobilizavam discussões acerca de temas como corrupção, coronelismo, machismo. A exibição concomitante dessas duas produções audiovisuais fez com que surgissem na imprensa diversas comparações entre elas. A comparação entre a minissérie *Grande Sertão: Veredas* e a telenovela *Roque Santeiro* foi também explorada pelo poeta e crítico literário Grunewald, em artigo cujo título já prenunciava a opinião de seu autor acerca da minissérie (e talvez também em relação à protagonista): *Mais vale meio Diadorim que um Roque inteiro*. Grunewald, após explicar sobre o processo criativo de Guimarães Rosa, afirma que Avancini “inventou um desafio, desdobrou-o e hoje está na berlinda. Tem medida de grandeza, pois, fácil, seria repetir

¹⁸⁵ Id. *ibid.*, p. 48

¹⁸⁶ Id. *ibid.*, p. 48

¹⁸⁷ Id. *ibid.*, p. 48

¹⁸⁸ Vereda de sucesso, publicada na revista *Istoé*, p. 48, de 18.12.1985.

¹⁸⁹ Vereda de sucesso, publicada na revista *Istoé*, p. 48, de 18.12.1985.

qualquer *Roque Santeiro* da vida. Viva Roque. Mas, viva a invenção. Afinal, o paciente grande público está aprendendo um pouco de Rosa na TV.”¹⁹⁰

Grunewald também elogia a qualidade das imagens e da montagem de Avancini e afirma que o diretor tentou responder ao desafio de transpor “a Rosa da prosa” para a televisão e, no seu entender, Avancini é “nosso maior diretor de TV”¹⁹¹. Para o crítico, a escolha de “Bruna Lombardi com os olhos lindamente claros a irradiar o mistério de Diadorim representou um achado.”¹⁹²

O jornalista Leão Serva,¹⁹³ na matéria *Intelectuais julgam “Sertão”*, apresenta uma série de opiniões de estudiosos da literatura sobre a minissérie que acabara de estrear. João Alexandre Barbosa afirma ter gostado do primeiro capítulo e diz temer pela continuidade da história, pois o público já sabe de antemão que Diadorim (Bruna Lombardi) é mulher. Já o escritor e crítico literário Franklin de Oliveira, amigo de Guimarães Rosa que acompanhou a “gestação de ‘Grande Sertão’”, acreditava que Avancini alcançaria seu objetivo de “fazer compreensível pelo menos quinze por cento da obra de Guimarães Rosa” e ainda acrescenta que “acha que seu amigo gostaria de ver o romance na versão televisiva.”

No mesmo artigo, o crítico e professor Paulo Rónai afirma que havia começado a ver televisão havia dois meses, pois “achava que ela [a televisão] tomava muito tempo” e demonstra sua satisfação com a minissérie dizendo-se “feliz por poder ver ‘Grande Sertão’ na televisão”. Rónai acrescenta ainda que gostou da supressão do narrador e que isso deu mais valor à trama: “Isso atualizou a história; de outra forma ela ficaria imobilizada”. Para o ensaísta, “Durst e Avancini foram muito corajosos.”

Deve-se notar, entretanto, que grande parte dos artigos e reportagens do *corpus* apresenta como tônica principal a questão referente à necessidade de a minissérie ser fiel ao livro. A reportagem *Grande Sertão: acerto total*¹⁹⁴, também apresenta crítica favorável à minissérie afirmando que ao largo das discussões sobre a validade da transposição de uma obra literária para a televisão deve-se atentar para o:

¹⁹⁰ José Lino Grunewald, Mais vale meio Diadorim que um Roque inteiro, caderno Folhetim, de 01.12, 1985, *Folha de S. Paulo*.

¹⁹¹ Idem, ibidem. p. 3

¹⁹² Idem, ibidem p. 3.

¹⁹³ Leão Serva, *Intelectuais julgam “Sertão”*, *Folha de S. Paulo*, de 20.11.1985, s/p., sob o título *Intelectuais julgam “Sertão”*.

¹⁹⁴ Sem autor publicada no *Jornal da Tarde-SP*, de 29.11.85.

(...) que é muito mais importante: que em um país onde a população não lê sequer jornais, uma das formas mais eficientes de se levar um pouco de literatura ao grande público é, certamente a televisão.” E continua: “A atmosfera, carregada de tons marrons, encharcada de sol, às vezes áspera e difícil, foi fielmente captada por Avancini. Mas ele foi ainda mais longe: ao invés de buscar apenas a forma, Avancini aprofundou na essência, no conflito das relações transportando com imagens a estética Roseana. E o resultado está aí para quem quiser ver: um espetáculo bonito, sincero e cheio de emoção. (...) E assim Grande Sertão: Veredas chega, fiel e honestamente ao grande público, pela tevê. Será que isso é pouco?

Outra questão importante que verificamos com relação a comentários e críticas à minissérie refere-se ao fato de que a maioria das matérias publicadas na imprensa contém opinião e análise efetuadas por escritores, críticos literários ou por professores de literatura. Entre todo o material pesquisado, encontramos apenas uma matéria que tratava a minissérie como um produto televisual, ou melhor, como uma nova obra artística, estabelecendo uma relação direta e crítica com outros programas televisivos numa perspectiva constitutiva. Trata-se do artigo “*Grande Sertão: Veredas* – o momento mais elevado da teledramaturgia”, de Arthur da Távola¹⁹⁵, no qual o estudioso de televisão elabora sua crítica a partir da comparação entre a telenovela e a minissérie. Arthur da Távola analisa a minissérie contrapondo-lhe as características folhetinescas das telenovelas em geral e conclui que “*Grande Sertão: Veredas* liberto está (...) da estrutura narrativa televisual e conteudística da telenovela, que tem como base o folhetim romântico-realista.”

É preciso, contudo, que levemos em consideração também, no que se refere à nossa análise da crítica em relação à minissérie considerando-a um produto televisual, as palavras de Muniz Sodré mencionadas anteriormente. Porém, são excertos de sua fala constantes em uma reportagem mais ampla e não devem ser consideradas como uma análise profunda da linguagem da minissérie tal como fez Arthur da Távola. Por isso, consideramos que, com exceção da análise crítica efetuada por Arthur da Távola, todas as outras encontradas no *corpus* analisado, têm como traço comum a busca de uma comparação entre a obra literária e a minissérie, partindo de uma suposta necessidade de que esta última precisaria corresponder inteiramente à primeira. Busca-se a “fidelidade” e esquece-se de que o texto literário e o texto televisual operam com significantes diferentes que jamais encontrarão correspondência plena. Mesmo por que isso é impossível como lembra Jorge Furtado¹⁹⁶,

¹⁹⁵ Arthur da Távola, “*Grande Sertão: Veredas* – o momento mais elevado da teledramaturgia”, *O Globo*, de 22.12.1985.

¹⁹⁶ Palestra proferida na 10ª. *Jornada Nacional de Literatura*, Passo Fundo, RS, em 29.08.2003, com o título “A adaptação literária para cinema e televisão”, disponível em www.casacinepoa.com.br/port/con

(...) na linguagem audiovisual toda informação deve ser visível ou audível. Isto parece uma obviedade ululante mas quem já tentou fazer um roteiro sabe como é difícil evitar a tentação de escrever: João acorda e lembra de Maria. Isso é muito fácil escrever e muito difícil de filmar. Palavras como pensa, lembra, esquece, sente, quer ou percebe, presentes em qualquer romance, são proibidas para o roteirista, que só pode escrever o que é visível. A literatura, que a todo momento nos remete ao fluxo de consciência dos personagens, pode utilizar todas essas palavras. Mas não necessariamente precisa utilizar todas essas palavras, o que faz com que alguns textos sejam muito mais facilmente adaptáveis do que outros.

Nesse sentido, evocamos ainda as palavras de Martin (1990: 27), ditas em relação à linguagem cinematográfica, aplicando-as à linguagem televisual, “(...) a imagem, por si só, mostra e não demonstra.” Por isso, segundo esse teórico, “é preciso aprender a ler um filme, a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e o dos conceitos, a compreender as sutilezas da linguagem cinematográfica. Quanto ao mais, o sentido das imagens pode ser controvertido, assim como o das palavras, e poderíamos dizer que há tantas interpretações de cada filme quantos forem os espectadores.” (MARTIN 1990: 27). Portanto, é preciso, antes de tudo, dedicarmo-nos a fazer uma leitura mais qualificada das imagens que nos circundam e não apenas as da televisão, dizemos isso, sobretudo, levando em consideração as novas tecnologias de comunicação que têm incorporado de maneira sistemática e cada vez mais abrangente as imagens em equipamentos eletrônicos diminutos e com maior capacidade de definição de imagens em movimento. As imagens (sintetizadas por computador, televisuais ou cinematográficas) “invadem” praticamente todos os tipos de comunicação (do telefone celular, aos *chats* de bate-papo na internet, passando pelas máquinas fotográficas digitais).

É interessante notar, entretanto, que a boa acolhida dos intelectuais em relação à minissérie contrasta com uma posição adotada, principalmente nas décadas de 1960-70, de recepção negativa das produções televisuais conforme constatou Freire Filho (2001, 2003) em estudo sobre a relação entre os literatos e a televisão ao longo de três décadas 1950-1980¹⁹⁷. Com base nos dados constantes nesse estudo, observamos que as relações entre os intelectuais e a televisão percorreram caminhos que foram da lua de mel (da primeira década, 1950-1960)¹⁹⁸ à

¹⁹⁷ João Freire Filho pesquisou artigos publicados por “intelectuais” e “literatos” no *Jornal de Letras* (mensário criado em 1949, no Rio de Janeiro, por João Elysio e José Conde. Integraram seu corpo de redatores e seu conselho fiscal expoentes da arte e da crítica literária: Brito Broca, Álvaro Lins, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, entre outros), revista *Cruzeiro*, *Realidade*, *Veja*, jornal *O Globo*, entre outros.

¹⁹⁸ Durante esse período as críticas são geralmente favoráveis à televisão tanto no sentido de louvar o meio quanto ao conteúdo veiculado. Principalmente porque os críticos acreditavam que a televisão propiciaria uma maior divulgação das obras literárias se adaptassem textos da “boa literatura” para o novo veículo de comunicação de massas: “A primeira coisa que um telespectador quer fazer, depois de assistir à adaptação videoteatral de um romance, é ler esse romance, caso já não o tenha feito” (Hugo Covendish, “A televisão não matou o hábito da leitura”, *Jornal das Letras*, agosto de 1961, p. 9) (apud João Freire Filho, A “esfinge do século:”, p. 4).

separação litigiosa, porém com algumas (raras) recaídas amorosas (décadas 1960-1980). Pode-se dizer que à medida que a televisão se popularizou e começou a adquirir uma linguagem própria o afastamento entre os intelectuais e esse veículo de comunicação foi se tornando mais evidente e quase inevitável para alguns a ponto de condicionar a vida inteligente à não-audiência de programas televisivos. É o que se depreende da fala de Alceu de Amoroso Lima, publicada na revista *Realidade*, de outubro de 1970, em que o escritor compara a televisão ao vício do álcool:

A TV é como álcool. Em pequenas doses estimula. Em dose maciça escraviza. E se converte num vício, como a droga. É preciso, pois, lidar com ela com muito cuidado. Como se lida com explosivos. Ou com veneno, que depende da dose. É transparente como água, mas também como nitrato de prata. É essencialmente ambivalente. Ou polivalente. E é algo que deve ser tomado em pequenas doses. (*apud* Freire 2001: 7)¹⁹⁹

Porém, ao mesmo tempo em que inebria e “escraviza”, o aparecimento ou citação de um escritor em programas de televisão, ou mesmo, o aproveitamento de suas obras literárias por emissões televisivas, podem produzir um aumento significativo de vendas e, conseqüentemente, de ganhos para o escritor. Esse fato é bastante mencionado nas publicações pesquisadas por Freire (2001) retiramos, ao acaso, dois exemplos dessa relação de amor e ódio entre os intelectuais e a televisão. Relação essa nem sempre permeada pelos instintos mais nobres do desapego às coisas materiais (e nem acreditamos que isso seria possível).

O *Jornal [das Letras]* divulgava, com entusiasmo, as iniciativas para dar “maior aproveitamento literário às possibilidades da televisão”. Um exemplo egrégio: *A história da semana*, que pretendia levar – ao “pequeno ‘écran’” – contos, crônicas e novelas que, pela sua natureza, se prestassem à adaptação através da imagem. Entre os escritores cujas obras seriam veiculadas no programa (com 30 a 50 minutos de duração), figuravam Carlos Drummond de Andrade, Marques Rebelo, Guimarães Rosa, Aníbal Machado e Orígenes Lessa. O empreendimento da TV-Rio era duplamente bem-vindo: ofereceria à televisão “maiores perspectivas críticas” e abriria novas oportunidades a nossos escritores (“pois é preciso notar que os programas serão pagos”) (“Televisão e literatura”, outubro de 1956, 2).” (FREIRE 2001: 3)

No segundo exemplo, Freire apresenta alguns hábitos e gostos dos escritores Rubem Braga, Raquel de Queiroz e Nelson Rodrigues, este último comentando sua participação no *Programa do Chacrinha*:

¹⁹⁹ Também pode ser visto como uma espécie de receio o fato de Paulo Rónai ter comprado televisão apenas dois meses antes da exibição da minissérie *Grande Sertão: Veredas*, conforme afirma entrevista concedida a Leão Serva em 20.11.85, Intelectuais julgam ‘Sertão’”, *Folha de S. Paulo*: “(...) [Paulo Rónai] começou a ver televisão há dois meses (“Eu achava que ela [a TV] tomava muito tempo.”). Agora, está feliz “por poder ver ‘Grande Sertão’ na televisão.”

Telemaníaco confesso (Castello, 1996, 152-154), Rubem Braga abominava, porém, comparecer aos estúdios para debates e entrevistas. A razão era a mesma alegada por Raquel de Queiroz: timidez. Mais acostumado aos holofotes, Nelson Rodrigues visitou, certa feita, o seu admirado Chacrinha, na TV Globo. Aceitou o prêmio de maior cronista esportivo de jornal, com o ar de quem recebe um Nobel. Ficou pasmo com a multidão no estúdio: duas mil pessoas num espaço que daria para quinhentas. E como Chacrinha era amado, ferozmente amado! “Nunca ninguém me deu, na vida real, tamanha sensação de onipotência. Se mandasse o auditório atear fogo às vestes como uma namorada suburbana (ou um monge budista), seria um fogaréu unânime.” (Rodrigues, [22/01/1968] 1993, 105). (FREIRE 2001: 16-17)

Freire (2003: 106) resume, de certa maneira, as labirínticas e atormentadas relações entre televisão, intelectuais e escritores:

Não foram poucos os escritores e críticos que indiciaram a “máquina de fazer doidos” (“retardados”; imbecis”; os diagnósticos variam) como causa e sintoma, ao mesmo tempo, do nosso declínio social e cultural; rechaçando o fatalismo dessas análises, previsões mais otimistas imaginaram lugares seguros, no amplo espectro da programação, para a expressão de pontos de vistas políticos suprimidos e para a emergência de uma *alta cultura* do vídeo (enraizada nos paradigmas historicamente legitimados da grande arte ou fomentada por uma pesquisa laboriosa sobre a linguagem específica do novo meio). Promessa bem-vinda de renovação artística, instrumento de conscientização das massas ou *vírus* de efeitos políticos e intelectuais altamente degenerativos, a televisão foi adquirindo, entre nós, um lugar central no debate a respeito da natureza do público e do papel das artes e das letras na vida (pós-)moderna.

Talvez Amoroso Lima tivesse um pouco de razão, a televisão inebria ...

No *corpus*, também observamos uma dimensão de descoberta local dos moradores de Cordisburgo em relação a seu mais ilustre filho. A minissérie é apresentada em reportagem de Chico Brant²⁰⁰ como a responsável pela descoberta pelo povo de Cordisburgo de que na cidade “(...) um dia teve existência um contrerrâneo chamado João Rosa, o Guimarães Rosa – ali nascido em 27 de junho de 1908.” Segundo o repórter, foi somente com a veiculação que a cidade descobriu que Guimarães Rosa tinha nascido lá, fato conhecido apenas por alguns moradores mais ilustres e mais antigos. É o Brasil que se busca e se identifica como povo e nação por meio da narrativa ficcional mostrada na telinha de televisão.

Encontramos nessa formidável acolhida à minissérie por parte da imprensa escrita e de um bom número de intelectuais quase todos os elementos que Bourdieu (2005: 196) discute como definidores do valor simbólico da obra de arte: críticos, editores, produtores, artistas, na medida em que “o trabalho artístico em sua nova definição torna os artistas mais do que nunca tributários

²⁰⁰ Na reportagem O sertão vê o sertão: graças à TV, Cordisburgo redescobre Guimarães Rosa, revista *Afinal*, 24.12.85.

de todo o acompanhamento de comentários e de comentadores que contribuem diretamente para a produção da obra (...).” Essa relação de dependência evidencia-se claramente em todas as produções da indústria cultural. No caso da minissérie *Grande Sertão: Veredas*, encontramos reportagens na imprensa com até dez meses²⁰¹ de antecedência em relação à data de estréia da minissérie. Ou ainda, a presença de jornalistas e fotógrafos²⁰² enviados especialmente para o *set* de gravações com o intuito de testemunhar/verificar *in loco* os desafios encontrados pela equipe de produção bem como seu profissionalismo ao enfrentá-los. Além disso, são inúmeras as reportagens que se limitaram a reproduzir quase *ipsis litteris* as palavras contidas no *Press release* fornecido pela emissora de televisão²⁰³. Entretanto, é preciso que se ressalte que o valor simbólico atribuído à minissérie não decorre unicamente da boa acolhida da crítica e da imprensa, mas, sobretudo, da qualidade estética e da história contada nesse produto audiovisual que marcou definitivamente a história da televisão brasileira.

Como exemplo de que nem sempre a boa acolhida prévia da crítica, o prestígio de uma obra literária clássica, a divulgação e o enaltecimento do cuidado na busca da fidelidade com a obra literária e os altos custos de produção se revertem em publicidade favorável e conseqüente sucesso de uma minissérie, lembramos o caso da minissérie *Os Maias*²⁰⁴. A imprensa chegou a dizer que *Os maias* tinha “uma missão especial: oferecer biscoito fino para as massas”.²⁰⁵ Essa minissérie foi, segundo a imprensa noticiou na época de sua estréia, a minissérie mais cara que a Rede Globo realizara até então, e contou com cenários e figurinos primorosos com a intenção de conseguir uma “perfeita” reconstituição de época. Além disso, “(...)o elenco e a equipe técnica estiveram em várias cidades de Portugal. Tudo para evitar ao máximo o clima artificial de estúdio”²⁰⁶. Maria Adelaide Amaral e João Emanuel Carneiro, autores da minissérie, vinham de

²⁰¹ Reportagem de Âmbar de Barros: Globo quer Guimarães só para ela, publicado na *Folha da Tarde* de 21.01.85.

²⁰² Reportagem de Âmbar de Barros: Em Minas Gerais, a Globo revive o Grande Sertão e outra de Inácio Araújo: Uma difícil adaptação para TV, publicadas no jornal *Folha de S. Paulo*, 31.05.05. Luz no sertão – Globo melhora vila mineira para grava mini-série, *Veja*, p. 119, no. 872, 22.05.1985

²⁰³ Entre as reportagens com esse conteúdo destacamos: “Grande Sertão: Veredas” a partir de 2ª, na Globo, *O Estado de S. Paulo*, p. 22, 16.11.85; No universo mágico de Guimarães Rosa, o bem, o mal e o sonho se defrontam, *O Globo*, 17.11.85; *Grande Sertão, simplicidade e emoção*, *Gazeta do Ipiranga*, 14.11.85; “Grande Sertão”: a TV desbrava as veredas da obra encantada de Rosa, *O Globo*, 18.11.81; Mil minutos de um “Grande Sertão”, *Jornal do Brasil*, 10.11.85,

²⁰⁴ Minissérie com 44 capítulos, exibida de 09.01 a 24.03.2001, adaptada por Maria Adelaide Amaral e João Emanuel Carneiro do romance homônimo de Eça de Queiros. (DG 371)

²⁰⁵ Cristian Klein, “Os Maias’ quer dar a Eça ares de cinema”, copyright *Folha de S. Paulo*, 9/01//2001, disponível em <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/atualiza/artigos/qtv150120014.htm>, capturado em 16.05.2006.

²⁰⁶ Cristian Klein, “Os Maias’ quer dar a Eça ares de cinema”, copyright *Folha de S. Paulo*, 9/01//01, disponível em <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/atualiza/artigos/qtv150120014.htm>, capturado em 16.05.2006.

um sucesso de crítica e de público conquistado pela minissérie *A muralha*²⁰⁷ e o diretor Luiz Fernando Carvalho contava com o prestígio adquirido pela direção de trabalhos elogiados em televisão (*Renascer*, em 1993, e *O Rei do Gado*, em 1996/1997) e cinema (*Lavoura Arcaica*, 2001). Foram escalados atores do primeiro time da emissora (Ana Paula Arósio, Fábio Assunção, Stênio Garcia, Osmar Prado, Eva Wilma) e outros tantos foram convidados para participações especiais (Walmor Chagas entre eles). Porém, nem todo esse “valor simbólico” foi suficiente para impulsionar a audiência da minissérie que apresentou declínio²⁰⁸ frente às produções que a antecederam e estacionou em patamares sofríveis em termos de Rede Globo de Televisão. Também quase não tiveram valor para o grande público as imagens em “linguagem cinematográfica”²⁰⁹. Além disso, as reportagens e artigos referentes à minissérie começaram a apresentar críticas à lentidão das cenas e ao som²¹⁰. Enfim, a minissérie, apesar da boa qualidade apresentada não conseguiu se converter em sucesso de crítica e de público, tal como acontecera com *Grande Sertão: Veredas*.

Obviamente as razões que levaram *Os Maias* a não atingir os níveis de audiência esperados pela emissora são várias e não são objeto de análise neste trabalho, porém nossa intenção é enfatizar que nem sempre apenas a portentosa engrenagem da indústria cultural ou

²⁰⁷ Adaptada por Maria Adelaide Amaral e João Emanuel Carneiro do romance homônimo de Dinah Silveira de Queiros, exibida de 04.01 a 28.03.2000, 49 capítulos. (DG 367).

²⁰⁸ A perda de audiência chegou a gerar boatos de que Luiz Fernando Carvalho seria afastado da direção da minissérie: “Quando entrou no ar, às 22h17 de quarta, a minissérie registrou uma fuga de cerca de 1,7 milhão de espectadores na Grande São Paulo. A audiência da emissora caiu, em um minuto, de 52 pontos (com ‘Laços de Família’) para 39. O capítulo de estréia foi acidentado porque o diretor da minissérie, Luiz Fernando Carvalho, não conseguiu finalizá-lo a tempo. O episódio foi ao ar com 20 minutos a menos e com problemas de sonorização -quase não se ouviam o narrador e os sons dos ambientes. O programa foi (e continua sendo) gerado diretamente dos estúdios, no Rio. Está sendo finalizado no dia em que vai ao ar.

Ontem, circularam rumores de que Carvalho teria sido afastado da direção, o que a Globo nega.” Daniel Castro “Globo abafa crise na minissérie ‘Os Maias’”, copyright *Folha de S. Paulo*, 12/01/01, disponível em <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/atualiza/artigos/qtv150120014.htm>, capturado em 17.05.2006.

²⁰⁹ Sobre esse aspecto, Cristian Klein, “‘Os Maias’ quer dar a Eça ares de cinema”, copyright *Folha de S. Paulo*, 9/01/01, <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/atualiza/artigos/qtv150120014.htm>, capturado em 17.05.2006, afirma que “Para Maria Adelaide Amaral, a linguagem da minissérie terá mais a ver com o cinema do que com a televisão. ‘O próprio Walmor (Chagas) disse que ‘Os maias’ é Visconti vezes 44 (capítulos)’, contou, fazendo alusão ao cineasta italiano (1906-76).”

²¹⁰ Citamos dois artigos em que os autores apresentam críticas à minissérie: o primeiro deles de Daniel Castro, “Globo abafa crise na minissérie ‘Os Maias’”, copyright *Folha de S. Paulo*, 12/01/01, “O acidentado capítulo de estréia da minissérie ‘Os maias’, a mais cara já produzida pela Globo, acabou afugentando o público. O segundo episódio, anteontem, teve média de 25 pontos no Ibope na Grande São Paulo, contra 22 do SBT. Os números frustraram a expectativa da emissora, de audiências superiores a 30 pontos. O segundo exemplo é um artigo de Esther Hamburger “Minissérie ‘Os Maias’ tem início com capítulo um pouco irregular”, copyright *Valor Econômico*, 11/01/01, “Uma primeira sequência ousada, longa e contemplativa, um miolo de capítulo difícil e, ao final, a introdução de ação que promete. Assim, um pouco irregular, foi a estréia de ‘Os Maias’ anteontem.”, ambos disponíveis no site <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/atualiza/artigos/qtv150120014.htm>, capturado em 16.05.06.

mesmo um padrão aprimorado no tratamento colhe bons resultados em termos de público. É preciso que haja mais, é preciso que o telespectador seja tocado pela emoção que emana da história, que seja instigado pelo enredo. Enfim, é preciso que se estabeleça a comunicação entre o telespectador e o produto televisual.

Capítulo 7 – Minissérie *Grande Sertão: Veredas*: a criação no contexto da Indústria Cultural

*“É, e não é. O senhor ache e não ache.
Tudo é e não é ...”* GSV 27

Para compreendermos a minissérie *Grande Sertão: Veredas* no contexto da indústria cultural, consideramos como ponto de partida de nossa análise as reflexões de Morin (2005) acerca desse tema. Nosso recorte se deve fundamentalmente à orientação teórica adotada em nosso trabalho a qual possui como característica principal analisar a minissérie narrativa televisual a partir das inter-relações entre as instâncias literárias, televisuais e mercadológicas determinada, em última análise, não pela sua somatória desses elementos, mas por sua integração numa complexa tessitura envolvendo gêneros literários, gêneros televisuais e temas.

O teórico francês efetua a análise da indústria cultural com base em uma abordagem dialética das relações de criação, produção e consumo. Consideramos que essa linha de análise possibilita-nos empregar o instrumental teórico fornecido pela teoria de Bakhtin (2002, 2003) sobre as questões de linguagem implicadas na constituição do ser humano e de suas relações de comunicação. Acreditamos que o pensamento de Morin (2005) acerca da indústria cultural permitirá compreender a minissérie dentro de um paradigma regulado mais pelas inter-relações constituintes dos processos culturais que pelas relações de um sistema de produção regido por mecanismos típicos da produtividade industrial. Além disso, o pensamento de Morin também foi essencial para a constituição da Teoria das Mediações defendida por Martín-Barbero, sobretudo no que se refere à discussão do folhetim como matriz cultural (fato esse de grande valor para nossas discussões).

Para Martín-Barbero (2001: 92), a análise de Morin permitiu a emergência de um novo modo de discutir a indústria cultural superando a perspectiva otimista dos americanos e a pessimista dos frankfurtianos:

Na primeira etapa de sua análise da cultura de massa, a concepção com que trabalha Morin deve não pouco de inspiração aos frankfurtianos, mas não se limita a desenvolver seus temas: entre dialética e ecletismo procura de certo modo combinar o pessimismo daqueles com o otimismo dos

teóricos norte-americanos. À diferença destes últimos não crê na onipotência desmistificadora dos meios massivos, mas em contraposição aos “apocalípticos” sente uma certa sedução pela mutação cultural que aí se produz.

Segundo Martin-Barbero (2001: 94), essa mudança de análise da cultura de massa operada por Morin se define em duas direções:

(...) a estrutura semântica – campo de operação de significação e significações arquetípicas – e os modos de inscrição no cotidiano. O avanço primordial no primeiro aspecto na descrição da operação de sentido que constitui o dispositivo básico de funcionamento da indústria cultural: a fusão dos dois espaços que a ideologia diz manter separados, isto é, o da informação e o do imaginário ficcional. Isso implicará, por um lado, uma análise histórica das matrizes culturais e das transformações sofridas pelo campo da imprensa e da literatura, que possibilitaram a comunicação entre esses dois espaços.

A perspectiva de fusão desses dois espaços abre caminho para a compreensão da indústria cultural não apenas como um fenômeno que se define pelas relações econômicas em seu sentido estrito, mas sim pelas complexas relações culturais mediadas pela infindável teia de significados constituídos por meio da palavra e do signo. Dessa forma, há uma relação de retroalimentação entre realidade e imaginário permeada pelo signo (lingüístico ou não). Segundo Bakhtin (2002: 41), o estudo dessa relação permitiria descobrir “(...) *como* a realidade (a infra-estrutura) determina o signo, *como* o signo reflete e refrata a realidade em transformação.” (grifos do autor). Portanto, em nossa perspectiva de análise, é impossível conceber que haja uma relação mecanicista de produção-consumo dos produtos televisuais, uma vez que estes, tanto quanto qualquer outro produto da indústria cultural, estão sujeitos a relações muito mais complexas que as ditadas no plano financeiro, embora estas sejam importantíssimas.

A minissérie *Grande Sertão: Veredas* como produto televisual da comunicação de massa insere-se em um quadro da indústria cultural (Morin 2005) e está sujeita às injunções típicas das produções dessa esfera econômica que prevê de um lado produtividade por parte de seus trabalhadores e alta lucratividade como resultado final e, de outro, criatividade constante para que esses objetivos se concretizem. Por isso, Morin (2005: 25-26) adverte que a indústria cultural opera “(...) entre dois pares antitéticos: burocracia-invenção, padrão-individualidade.” Nas próximas páginas, discutimos como as injunções determinadas em grande parte por essa relação antitética aparecem nas diversas etapas do processo de realização da minissérie *Grande Sertão: Veredas*.

7.1. A minissérie: ponto de tensão entre a criação individual e a indústria cultural

O trabalho conjunto de dois especialistas da televisão brasileira, Durst e Avancini²¹¹, e da mais poderosa emissora e produtora brasileira de ficção televisual tornou possível a concretização de um projeto de grande envergadura como a realização da minissérie *Grande Sertão: Veredas*. A grandeza do projeto e a realização da minissérie marcaram para sempre a vida desses dois pioneiros da teledramaturgia brasileira. Avancini sempre considerou a minissérie *Grande Sertão: Veredas* como seu melhor momento na televisão. Momento esse caracterizado como representativo de um ato de coragem:

Na verdade, acho que **Grande Sertão: Veredas** (1985) foi o meu momento mais corajoso e também o mais perfeito. Isso por que para se ler Guimarães Rosa é preciso ter paixão, para fazer a transposição de Guimarães Rosa para um audiovisual, além de paixão, é preciso ter loucura. (Mattos 2004: 169)

Avancini²¹² também relata na mesma entrevista²¹³ que, em 1982, já havia proposto a minissérie a José Bonifácio Oliveira Sobrinho²¹⁴ e que este havia se mostrado relutante, porém Avancini se dizia resolutivo chegando até a iniciar os figurinos. Entretanto, sua aparente certeza desapareceu na última hora e ele resolveu adiar o projeto²¹⁵. Segundo ele, isso ocorreu porque na viagem que fez naquela época não tinha conseguido enxergar “os sertões de Guimarães Rosa”.

²¹¹ Houve participação do roteirista José Antonio de Souza na elaboração do roteiro final. Segundo o roteirista, Avancini o convocou para dar um “segundo tratamento aos capítulos já escritos por Durst”. Cf. *press-release* p. 14.

²¹² Durante nossa pesquisa, não foi possível saber com precisão de quem partiu a idéia de fazer a transposição do romance para a televisão, porém Durst, respondendo a uma pergunta de Hélio Guimarães (1995) sobre se ele tinha interesse antigo no livro, respondeu: “Eu conhecia o livro há tempos e tinha um amigo chamado Túlio de Lemos, que era um grande leitor. Ele volta e meia me dizia: “Escuta, por que você não faz uma adaptação do Grande Sertão: Veredas? Você tem que fazer isso um dia.” Mas foi passando, passando, passando. Eu pensei comigo: o Brasil vai cair em cima de mim. Mas depois teve um daqueles momentos em que eu pensei: “Bom, tantos anos de televisão, o que é que eu fiz realmente de notável? Nada. Então eu vou fazer o seguinte: Grande Sertão: Veredas, eu fazer alguma coisa nascer na televisão de certa forma.”(...) Evidentemente levei quatro anos propondo, estudando e fazendo, mas consegui.”

²¹³ Em entrevista concedida a Gonçalo Silva Jr., Pais da TV ..., p. 333, quando indagado se tinha sido difícil fazer “a minissérie Grande Sertão: Veredas, por causa da singularidade da narrativa de Guimarães Rosa”, Avancini respondeu: “foi uma delícia fazer Guimarães Rosa. A palavra “difícil” pode ser usada quando não se acha gostoso o que está se fazendo. E tive essa felicidade e ousadia de não fazê-la já em 1982.”

²¹⁴ José Bonifácio Oliveira Sobrinho, o Boni, ingressou na Rede Globo de Televisão onde “(...) deu contribuição histórica à TV. Ao lado de Walter Clark, morto em 1997, ele definiu a identidade da principal emissora do país, estabelecendo o ‘padrão Globo de qualidade’.” (entrevista publicada nas “páginas amarelas” da revista *Veja*, em 18.06.2003). Deixa a Rede Globo no início de 2003.

²¹⁵ Oliveira (1999), *A televisão como “tradutora”* ..., vê além dos problemas citados por Avancini, problemas de ordem financeira e mercadológica, pois a Rede Globo estaria preocupada com a entrada no ar do SBT e por isso precisava reestruturar sua programação para fazer frente à nova rede concorrente.

Dentro do nosso quadro de análise, é interessante observarmos que, aparentemente, o fato de ter desistido, em 1982, de fazer a minissérie apenas uma semana antes de começarem as gravações não causou fortes abalos no prestígio que o diretor possuía junto à direção artística da Rede Globo, pois ele continuou a dirigir minisséries e chefiar um núcleo de criação e produção²¹⁶. Em meados 1985, foi-lhe confiada a direção de *Grande Sertão: Veredas*, “a maior produção em vídeo em todo o mundo.”²¹⁷ Esse fato, aparentemente contraditório dentro de uma empresa capitalista pode ser explicado se levarmos em consideração as discussões de Morin (2005) quanto ao papel essencial que possuem os criadores dentro da indústria cultural, eles fornecem uma espécie de oxigênio ao ar cansado e estereotipado das produções de massa, por isso as empresas desse segmento dão tanto valor aos profissionais que desafiam o lugar-comum.²¹⁸

A realização da minissérie foi amplamente divulgada na imprensa por meio de reportagens publicadas desde o início das gravações e pelas entrevistas concedidas por atores, adaptadores e diretor. Nessas entrevistas, procurava-se dimensionar para o público em geral a grandiosidade dos esforços da Rede Globo bem como a coragem e a capacidade técnica e artística de seus diretores, atores e profissionais que tinham aceitado o desafio de adaptar a obra-prima de Guimarães Rosa para a telinha de televisão. Dessa forma, estrategicamente²¹⁹, a emissora busca captar para si e para sua produção o prestígio nacional e internacional da obra literária.

O momento escolhido para lançamento de *Grande Sertão: Veredas* é também significativo e evidencia a ênfase dada pela empresa cujos programas primavam pela busca de um padrão de televisão de elevada qualidade técnica e artística.²²⁰ Porém, esse momento de

²¹⁶ De acordo com o DG, p. 307-316, entre 1982 e 1985, Walter Avancini dirigiu as seguintes minisséries: *Avenida Paulista* (de 10 a 28 de maio de 1982, 15 cap.); *Moinhos de Vento* (3-7 de janeiro de 1983, 5 cap.); *Anarquistas, graças a Deus* (7-17 de maio de 1984, 9 cap.); *Rabo de Saia* (de 8 de outubro a 2 de novembro de 2004, 20 cap.) e supervisionou a minissérie *Fernando da Gata* (14-15 de fevereiro de 1983, 2 cap.)

²¹⁷ Esse é o título da reportagem de Pedro Costa, publicada no *Jornal da Tarde*, São Paulo, de 04.06.85, p. 15.

²¹⁸ Edgar Morin, *Cultura de massas no século XX: Neurose*, p. 29, afirma: “(...) a indústria cultural precisa de um eletrodo negativo para funcionar positivamente. Esse eletrodo negativo vem a ser uma certa liberdade no seio de estruturas rígidas.”

²¹⁹ Helio de S. Guimarães, *Literatura em televisão ...*, p. 52 e *passim*, afirma, baseado em exaustiva pesquisa em revistas dedicadas à programação de TV nas décadas de 1950 a 1990, que é comum às emissoras adotar esse tipo de procedimento para captar o prestígio de filmes ou de livros que eram adaptados (fato que não se restringia somente às emissoras de televisão, as emissoras de rádio também faziam uso desse expediente).

²²⁰ Anna Maria Balogh, in: *Conjunções – Disjunções – transmutações da literatura ao cinema e à TV*, p. 150, afirma: “Por essa razão, escolheu-se um marco histórico: as festividades dos vinte anos da Globo, momento em que a emissora estava no seu apogeu, com picos de audiência inimagináveis, como os de **Roque Santeiro**. Assim, **Grande Sertão: Veredas** faz parte de um período histórico privilegiado em que a Globo comemora, de fato, o seu êxito, e as minisséries, feitas com grande esmero visual e uma produção grandiosa e caprichadíssima tornam-se um marco na produção televisiva em geral. **Grande Sertão: Veredas**

criatividade e qualidade técnica deve ser visto dentro de um quadro processual mais amplo que foi se firmando ao longo da década de 1970 com o amadurecimento das produções ficcionais da Rede Globo de Televisão conforme atestam as palavras de Avancini em entrevista concedida em 30.07.1999 a Gonçalves Silva Jr. (2001: 331):

No final dos anos 70 e começo dos anos 80 aconteceu o grande período de realização de nossas novelas, quando surgiram experiências importantes – talvez pelo já monopólio total de audiência da Globo, mas muito pela sensibilidade do Boni também, quando se criaram alternativas como os seriados *Carga Pesada*, *Plantão de Polícia* e *Malu Mulher* (todos de 1979), e as minisséries, como *Lampião e Maria Bonita* (1982), *Avenida Paulista* (1982), *Quem Ama não Mata* (1982) e *O tempo e o Vento* (1985). Daí em diante lá fui eu fazer minhas minisséries, como *Anarquistas*, *Graças a Deus* (1984), *Rabo de Saia* (1984) e *Grande Sertão: Veredas* (1985).

Também nessas palavras podemos encontrar o paradoxo que se instaura na indústria cultural na medida em que esta impõe um sistema de produção industrial à criação, emergindo nessa situação a criação industrializada. Conforme Morin (2005: 25):

A concentração técnico-burocrática pesa universalmente sobre a produção cultural de massa. Onde a tendência à despersonalização da criação, à predominância da organização racional de produção (técnica, comercial, política) sobre a invenção, à desintegração do poder cultural.

Podemos encontrar no discurso de Avancini, de forma latente, a contradição que se apresenta para o artista que trabalha na indústria cultural, na medida em que o diretor afirma que o estágio de desenvolvimento e de qualidade das minisséries faz parte de um todo maior, pode-se dizer até de uma criação coletiva, porém, logo em seguida, praticamente se contradiz ao se referir às minisséries dirigidas por ele, Avancini diz “eu fui fazer as minhas minisséries”. Uma produção da indústria cultural é o resultado de um trabalho parcelado e complementar organizado, hierarquizado que segue uma padronização racional (obviamente necessária a todo processo industrial); entretanto, em certa medida, Avancini o vê como algo pessoal, de criação única, irreproduzível. De acordo com Morin (2005), é justamente nessa contradição entre o padronizado e o fora de padrão que há um sopro de inovação, em que a criatividade se sobrepõe ao já-visto e ao já-imaginado e faz surgir um produto único:

“No entanto, essa tendência [concentração técnico-burocrática], exigida pelo sistema industrial, se choca com uma exigência radicalmente contrária, nascida da natureza mesma do consumo cultural,

representa o ápice desse processo, o desafio maior, pelas dificuldades que a obra de Guimarães Rosa apresenta para a sua transposição.”

que sempre reclama um produto *individualizado*, e sempre *novo*.” (grifos do autor) (Morin 2005: 25)

Dessa forma, é possível compreendermos as palavras de Avancini que paradoxalmente coloca seus trabalhos dentro de um quadro (processual) de produção industrializada (na medida em que ele só é possível devido a um conjunto de outros trabalhos da indústria cultural) ao mesmo tempo em que os considera, em alguma medida, como produtos de sua criação individual²²¹. Tentando compreender esse paradoxo, consideramos que os trabalhos de criação na indústria cultural envolvem o trabalho coletivo numa perspectiva um pouco diferente daquela geralmente entendida como industrial. O trabalho, de certa maneira, coletivo numa obra artística, mesmo na indústria cultural, não pode basear-se na homogeneização; ao contrário, sua marca identitária reside na diferenciação, uma vez que se sustenta sobre os pilares da criatividade dos diversos profissionais (figurinistas, cenógrafos, músicos, iluminadores, maquiadores) envolvidos nas várias etapas de produção. Trata-se de um trabalho que se caracteriza pela aglutinação, pela interação de diversos artistas envolvidos na produção de um trabalho artístico regido, como já se disse, pelas implacáveis leis da indústria cultural. Leis que punem deslizes de diretores, atores e atrizes com o esquecimento rápido e que fazem sucumbir, às vezes, também por pequenos deslizes, mesmo aqueles que tenham sido alçados à categoria de ídolos²²².

7.2. O autor, o produto e a produtora

Consideramos que num trabalho marcado pela organização e pelas pressões da indústria cultural, o diretor da minissérie, Walter Avancini, converte-se numa espécie de regente de orquestra, que trabalha tanto com *virtuoses* quanto com o pessoal menos especializado, sob sua batuta atuam desde figurantes desconhecidos a estrelas renomadas por seu talento ou por seu apelo comercial, atuam assistentes de direção e de produção. Enfim, há um séquito enorme de profissionais que obedecem às suas instruções com a finalidade única de dar acabamento estético

²²¹ Edgar Morin, *Cultura de massas no século XX* ..., p. 25, afirma ainda que: “A indústria cultural deve, pois, superar constantemente uma contradição fundamental entre suas estruturas *burocratizadas-padronizadas* e a originalidade (individualidade e novidade) do produto que ela deve fornecer. Seu próprio funcionamento se opera a partir desses dois pares antitéticos: burocracia-invenção, padrão-individualidade.” (grifos do autor)

²²² Afinal, como afirma Edgar Morin, *As estrelas* ..., p. 69: “A divindade da estrela é passageira. O tempo a corrói. Ela só pode escapar ao tempo através das recordações...”

a um produto audiovisual completo que, em princípio, só existe na cabeça do realizador. Por isso, sempre que aludirmos ao autor da minissérie, estaremos nos referindo a Walter Avancini o que não significa que não tenhamos noção de que há um trabalho autoral de grande valor executado com brilhantismo por parte dos excelentes artistas que trabalharam com ele: a título de exemplo, citamos o trabalho criativo e artístico feito por Walter George Durst, com relação à transformação do texto literário em roteiro televisivo, e o trabalho do maestro Júlio Medaglia que se dedicou com afinco à pesquisa musical para conseguir se aproximar da musicalidade do sertão e do sertanejo, fator tão importante para o próprio Guimarães Rosa²²³.

Para Morin (2005: 32), “a indústria cultural utiliza e engana” o autor “ao mesmo tempo em sua tríplice qualidade de artista, de intelectual e de criador.” O primeiro movimento desse processo se daria pelo pagamento de altos salários a escritores e jornalistas de talento, “ela, porém, não faz frutificar senão a parte desse talento conciliável com os padrões.” (Morin 2005: 32). E isso poderia levar o autor a não se identificar com sua obra, vista então não como produto de sua criatividade, mas como algo imposto pelo “sistema”. Encontramos em alguns trechos do *Press release* passagens em que Durst e Avancini quase pedem desculpas por terem sido obrigados a fazer concessões em função das características do meio televisual. Principalmente, quando os dois profissionais de televisão procuram identificar (mesmo que isso não seja feito claramente) seu trabalho criativo com o de Guimarães Rosa. São exemplos dessa tensão (e até frustração) a fala de Durst:

O Guimarães Rosa tem como ponto de partida uma coisa que já o destaca do grosso da literatura brasileira e lhe dá um a posição singular: ele odiava o lugar-comum. (...) Pessoalmente, e sem qualquer paralelo, também odeio o lugar comum. Meu dedo parece morrer na máquina quando escrevo uma cena que sei que já foi feita. (...) Eu, por exemplo, que sinto também nojo pelo lugar-comum, percebo no entanto, que, para falar com o público, devo dar a ele pelo menos alguma coisa parecida com o lugar-comum. (*Press release*: 9)

Ou o seguinte trecho de Avancini:

(...) eu afirmo que, se conseguir 15% da obra de Guimarães Rosa, acho que já é um percentual excelente, dentro desse processo industrial. Com mais tempo talvez eu chegasse a uns 30%. Com tempo ideal, quiçá 40% do que essa obra pede, o que seria uma margem maravilhosa para quem

²²³ Cecília de Lara, em palestra intitulada “O ourives da palavra”, proferida em *Veredas: Seminário internacional João Guimarães Rosa*, promovido pelo IEB-USP, de 15 a 19.05.06, afirma que em correspondência com um de seus tradutores Guimarães Rosa afirmava: “Acho também que as palavras devem fornecer mais do significam: música, som ...”

conhece o gabarito de Guimarães Rosa. Mas são muito poucos os que o conhecem e não foi para estes que fiz o programa. Assim, não importa que se frustrem. Eu também me frustro. O que me importa é que a grande maioria do público, que jamais teve qualquer contato com Guimarães Rosa, sinta um pouco de prazer em conhecê-lo. (*Press release*: 8)

Dessa forma, procura-se justificar uma provável queda na qualidade artística do produto televisual em razão das concessões que precisaram ser feitas para que esse mesmo produto se constituísse sob a égide da indústria cultural. Porém, a relação invenção-padronização é característica da indústria cultural que por meio dela se revitaliza²²⁴. Para Morin (2005: 28), “a contradição invenção-padronização é a contradição dinâmica da cultura de massa. É seu mecanismo de adaptação ao público e de adaptação do público a ela. É sua vitalidade.” Entretanto, é importante que se frise que apesar dessas injunções, ambos, adaptador-roteirista e diretor, sentem-se felizes por terem conseguido transpor para televisão a obra-prima de Guimarães Rosa. Segundo Durst:

Guimarães se mantém no mistério, com uma visão rigorosamente moderna (...). É uma visão poética, segundo a qual só existe o que soubermos fazer, que seja permitido pelo mistério. É uma coisa linda, sensacional. E é esse o tamanho do que, loucamente, eu e o Avancini tentamos colocar na televisão. Enorme! (*Press release*: 13)

E é justamente sobre essa contradição inerente à indústria cultural que a Rede Globo de Televisão costuma trabalhar suas “chamadas” de telenovelas, ou de minisséries. Suas chamadas estão calcadas sobre a estrutura de um padrão (Globo) de qualidade - cujo nome (padrão²²⁵) remete bem ao que disse Morin (2005) - e sobre a criatividade de seus principais autores de telenovelas que, às vezes, recebem tratamento (e pagamento) superior ao dado a astros e estrelas da mesma emissora. Segundo essa mesma lógica, os diretores de telenovelas e minisséries de sucesso são festejados e recebem tratamento diferenciado nas “chamadas” da programação e na hierarquia da organização burocrática. Fariam parte de uma espécie de *star system* (Morin 1989) brasileiro cujo *glamour* se revelaria por meio da liturgia da qual fariam parte as reportagens especiais ou participações do autor em programas com o elenco da telenovela ou minissérie em que o autor é chamado a explicar suas personagens e, ao mesmo tempo, é festejado por sua

²²⁴ A esse respeito é interessante acrescentar a seguinte observação de Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 80, “(...) a situação antropológica da cultura de massa delinea-se como uma contínua dialética entre propostas inovadoras, as primeiras continuamente traídas pelas últimas: com a maioria do público que frui das últimas julgando adir a fruição das primeiras.”

²²⁵ A expressão “padrão de qualidade Globo” foi amplamente trabalhada e difundida pela Rede Globo de Televisão, sobretudo a partir dos anos 1970, com o objetivo de diferenciar seus programas daqueles produzidos pelas outras emissoras de televisão.

genialidade²²⁶. Dessa forma, individua-se a produção cultural, apela-se para a criatividade como manifestação de uma individualidade que, paradoxalmente, só faz sentido porque está inserida num quadro de produção coletiva, hierarquicamente organizada e industrialmente incluída no espaço da comunicação de massa. É ainda dentro dessa lógica que Avancini (*press release* p. 2) afirma:

Tem uma fala do Riobaldo que diz o seguinte: “Assim eu acho, assim é que eu conto.” Acho que meu trabalho final é assim. Só pode ser assim. Essa é a minha versão de Guimarães. Assim é que eu conto. Mas sempre a partir do que Guimarães escreveu, numa tentativa muito sincera de tudo ser a partir de sua obra.

O estudo mais detalhado dos artigos e reportagens publicados na imprensa revela que um dos aspectos mais discutidos refere-se à marca autoral que Avancini imprimiu à obra de Guimarães Rosa. Um exemplo disso encontramos na legenda de uma foto de meia página da revista *Istoé*, de 18.12.85, na qual aparece o bando de jagunços tendo à frente Riobaldo (Tony Ramos) e Diadorim (Bruna Lombardi): “O sertão de Avancini: recuperando em 25 capítulos a mágica de Guimarães Rosa.”

Nessa perspectiva, estrutura-se o *Press release* distribuído pela emissora na época do lançamento da minissérie *Grande Sertão: Veredas*. Nesse documento, busca-se relacionar a criatividade e a sensibilidade estética do diretor e de sua equipe ao trabalho minucioso para a reconstrução do “sertão de Guimarães Rosa”. Opera-se então um segundo nível de identificação: o primeiro nível consistiu na identificação de Avancini à obra de Guimarães Rosa (e, em certa medida, identifica-se a genialidade do segundo como definidora da genialidade do primeiro); agora, num segundo nível, opera-se a identificação entre a genialidade de Avancini (que, de alguma forma, remete, como vimos, à genialidade de Guimarães Rosa) e as condições únicas de sua realização por meio dos recursos humanos, artísticos e técnicos oferecidos pela Rede Globo de Televisão (às vezes vista como a única possibilidade de realização de tamanho intento artístico). Boa parte desse efeito é conseguida por meio das matérias veiculadas na imprensa e pelo próprio conteúdo do *press release*. Como em um efeito cascata, o prestígio de Guimarães

²²⁶ Referimo-nos principalmente a autores de telenovelas que participam de programas como *Video Show* e *Domingão do Faustão* em que, via de regra, ao se iniciar a exibição de uma telenovela ou minissérie os artistas e autores são convidados a participar do programa. Essas aparições podem se tornar mais freqüentes tanto devido ao sucesso quanto ao insucesso do produto televisual. No primeiro caso, para manter e celebrar o sucesso; no segundo, para aumentar a audiência de uma telenovela que claudica nos índices de audiência. De qualquer forma, seja qual for o objetivo, enriquece-se o que Morin (1989) denomina “a liturgia das estrelas”.

Rosa impregna o trabalho de Avancini; trabalho este que só pode se realizar dentro da estrutura artística e técnica do “padrão de qualidade Globo”. Aliás, pode-se analisar a manchete e o conteúdo da reportagem assinada por Costa²²⁷ (que, quase seis meses antes da estréia da minissérie, dedicou uma página inteira ao assunto): A maior produção em vídeo em todo o mundo, ilustrando a reportagem, que ocupava meia página, aparece a foto de Riobaldo (Tony Ramos) a cavalo em meio à mata da qual sobressai parte da cabina de um caminhão-guindaste em cuja extremidade está instalado um *camera man* filmando. Enfatizam-se os custos altíssimos demandados por uma produção maiúscula, ao mesmo tempo em que se ressaltam as qualidades das equipes técnica e artística:

Há algo de novo no sertão. Ali, seguindo a trilha descrita por João Guimarães Rosa, a maior rede de televisão brasileira está realizando a maior produção feita até hoje em todo o mundo em videoteipe. Para Walter Avancini (que já capitaneou quase três mil pessoas em um só dia desde que as gravações começaram há cerca de 40 dias), a **Globo**, com toda a sua grandiosidade, não daria conta de promover outro evento desta envergadura, tendo de abrir mão para as produtoras independentes.

O orçamento de Cr\$ 4,7 bilhões, 52 ônibus, as sete mil refeições e as 500 caixas de água mineral consumidas num só dia não impressionam quem visita o desenrolar dessa epopéia. O que salta aos olhos é como uma equipe de produção chefiada por Paulo Laborda com a ajuda de três coordenadores e seis assistentes, consegue fazer funcionar uma cidade ambulante, integrada por quase três mil pessoas, 800 cavalos e até um minizoológico mambembe emprestado pelo IBDF em que jaguatiricas, onças, lobos, tamanduás e capivaras aguardam uma ordem para entrar em ação. (grifo do autor)

Em outra matéria assinada por Lage²²⁸, a tônica da reportagem recai sobre os aspectos da capacidade criativa e técnica do pessoal envolvido cujo trabalho só é possível devido à estrutura e ao gigantismo dos investimentos feitos pela Rede Globo de Televisão:

Caro e grandioso esse espetáculo. A avaliação é de que a Globo tenha desembolsado cerca de Cr\$ 6 bilhões para realizar 30 capítulos, reduzidos para 25 na mesa de edição. Foram quase 90 dias pelo interior do Brasil, rodando o norte de Minas e boa parte do oeste de Goiás. Em Paredão, a 70 quilômetros de Pirapora, Curvelo e São Domingos, foram montadas bases de trabalho de onde se deslocavam equipes que variavam de 250 até 2 mil pessoas. Consumiam-se, por semana, oito dúzias de base para maquiagem, 50 litros de sangue cenográfico, 13 mil copos d’água por jornada de gravação e um boi a cada refeição. São números – e faturas – que mostram, evidentemente, o empenho da emissora em realizar o espetáculo.

Uma das vertentes do processo de identificação do trabalho autoral com o trabalho parcelado e coletivo da indústria cultural efetua-se pela valorização da escolha das locações cuja

²²⁷ Pedro Costa, A maior produção em vídeo em todo o mundo, *Jornal da Tarde-SP*, de 04.06.1985, p. 15.

²²⁸ Miriam Lage, Grande Sertão: Veredas, *Jornal do Brasil*, de 18.11.1985, caderno B, p. 6.

qualidade a remetia à categoria (“superior”) das produções cinematográficas e ao jamais-visto na televisão brasileira:

Optando por uma linha francamente identificada com a das produções cinematográficas, Walter Avancini fez do sertão não só personagem, mas inspiração absoluta deste trabalho. E pela primeira vez a televisão brasileira deixou seu habitat natural e transformou uma locação em sujeito e objeto. (*Press release*: 24)

Também em relação à escolha dos atores que trabalhariam praticamente isolados no sertão de Minas, Avancini foi cauteloso:

Sabia que não seria fácil e escolhi pessoas com um tipo de comportamento e sensibilidade adequados para essa aventura. No primeiro mês de trabalho, liberei os que não conseguiram se integrar ao ambiente, sem qualquer punição. Assim, entre os que ficaram criou-se um clima da maior harmonia. Curtíamos até as dificuldades! Sem dizer que, nesse processo, tive, nos três protagonistas, Bruna, Tony e Tarcísio, cúmplices muito fortes. Cito apenas estes, porque sobre eles estava a maior carga de trabalho. Formamos um quarteto que conseguiu projetar calma e tranquilidade e acho que saímos de lá seres humanos melhores, com alguma coisa diferente de diferente, de novo, para melhor. (*Press release*: 6)

É interessante observar que esse clima de cooperação também foi notado pelos repórteres que estiveram no *set* de gravações. Destaco comentário feito por Costa²²⁹ segundo o qual Avancini creditava o bom ambiente de trabalho à “magia” que o sertão exercia sobre as pessoas, como se o ambiente místico do livro se irradiasse para a minissérie:

O que vem realimentando a equipe, para Avancini, é a magia do sertão. Esta magia pode ser comprovada. Qualquer pessoa que presenciar as gravações que começam invariavelmente às 6 horas e terminam no final da tarde, quando não se adentram pela noite, verá que Tony Ramos está literalmente tomado pelo sempre introspectivo e questionante jagunço Riobaldo (...) o mesmo acontece com Bruna Lombardi, no papel de Diadorim, que por recomendação de Avancini se despojou dos trejeitos de mulher urbana – e bela –, superando a fragilidade feminina.

Em consonância com essa perspectiva, a emissora ressalta, no *Press release* e em entrevistas concedidas pela equipe de produção na imprensa em geral, ainda as grandes

²²⁹ Em matéria intitulada No vídeo, a saga de Riobaldo e Diadorim, publicada no Jornal da Tarde, de 04.06.1985. Além dessa reportagem, citamos outra, Em Minas Gerais, a Globo revive o “Grande Sertão”, assinada por Âmbar de Barros (que também esteve no set de gravações), publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, p. 41, de 31.05.1985: “Do desconforto, as grandes estrelas, Bruna e Tony e o próprio Avancini não reclamam, e invocam o desafio de trazer para a TV a obra de Guimarães Rosa como bálsamo para as vicissitudes da vida campestre. Já os “reles mortais”, depois de dois meses longe de casa começam a dar sinais de desânimo diante da dura realidade: jornadas de até doze horas de trabalho sob sol escaldante, entre carrapatos, mosquitos, cobras (...) e onde banheiro é miragem.”

dificuldades enfrentadas²³⁰ pela equipe de produção e as soluções encontradas para superá-las no sentido de produzir uma minissérie jamais vista nas telinhas brasileiras:

Esse procedimento determinou um comportamento absolutamente original, em termos de uma produção de TV brasileira, afora resultar numa série feita 100% em locação, tanto exteriores quanto interiores. Porque foi necessário montar toda uma infra-estrutura que permitisse a instalação do que se apelidou Rede Globo-Paredão²³¹, uma óbvia brincadeira que comentava a incrível aliança entre o avanço tecnológico e a precariedade de uma base de trabalho que nem consta no mapa do país. A montagem dessa linha de produção.

Porém, é importante dentro quadro teórico com que trabalhamos que nem todos os principais atores ficaram satisfeitos com a estrutura montada e a forma de trabalho adotada. Dentro do material jornalístico do *corpus*, encontramos apenas uma voz discordante entre os principais artistas da minissérie em relação às facilidades e planejamento da Rede Globo. Trata-se de José Dumont que, em reportagem de Costa²³², afirma que está “decepcionado com o trabalho e com a Rede Globo. Apesar de respeitar o diretor Walter Avancini – “ele é um profissional completo” -, José Dumont afirmou que a Globo utiliza métodos da década 70, reduzindo as pessoas à década de 60 para fazer um seriado para a década de 80.” É o próprio José Dumont quem explica:

A Globo reduz o pessoal que trabalha para ela a uma condição terceiro-mundista. Ela exige constantes superações das pessoas. Quanto mais nos esforçamos, mais ela nos suga, reduzindo-nos a lixo. Não questiono seu poder, que poderia ser melhor utilizado se fossem respeitadas as pessoas, longe desse hitlerismo que domina as relações da empresa com seus empregados principalmente os pequenos e médios que em última análise fazem o sucesso da Globo.

Observa-se por meio desse depoimento que a rotina de trabalho a que foram submetidos os atores e a equipe de produção foi bastante desgastante. Fato que fica evidente em outro trecho da mesma reportagem, Costa relata que:

²³⁰ Há algumas matérias jornalísticas em que se ressaltam as dificuldades encontradas pelos atores e pela equipe principalmente no que diz respeito ao enfrentamento das dificuldades encontradas no *set* de gravação. Citamos, como exemplo, reportagem de Âmbor de Barros, Em Minas Gerais, a Globo revive o “Grande Sertão”, publicada na *Folha de S. Paulo*, p. 41, de 31.05.1985: “Do desconforto, as grandes estrelas, Bruna, Tony e o próprio Avancini não reclamam, e invocam o desafio de trazer para a TV a obra de Guimarães Rosa como o bálsamo para as vicissitudes da vida campestre. Já os “reles mortais”, depois de dois meses longe de casa, começam a dar sinais de desânimo diante da dura realidade: jornadas de até doze horas de trabalho sob sol escaldante, entre carrapatos, mosquitos, cobras (há muitas na região) e onde banheiro é miragem.” Outros exemplos seriam: A maior produção em vídeo do mundo, publicada no *Jornal da Tarde*, p. 15, de 04.06.1985; Luz no sertão, publicada na revista *Veja*, p. 119, de 22.05.1985.

²³¹ Impossível não perceber um certo trocadilho entre Rede Globo-Paredão e “Padrão Globo”, termo a que aludimos anteriormente.

²³² Pedro Costa, A maior produção em vídeo em todo o mundo, publicada no *Jornal da Tarde*, p. 15, de 04.06.1985.

De vez em quando acontecem brigas feias. Duas maquiadoras, por exemplo, se dizem extenuadas por terem de maquiar cerca de 400 pessoas todos os dias em apenas duas horas, e a todo instante ameaçam se demitir. Entra em cena, às vezes, o diretor Walter Avancini, provido de um espírito conciliador que daria inveja a um experiente político mineiro. O ator Walter Santos já usou o chicote numa briga com Luiz Fernando [de Carvalho], mas os dois foram apaziguados.

Num relato menos contundente em relação à Rede Globo, mas não menos forte em relação ao desgaste emocional de se de trabalhar “no limiar do precipício”, Bruna Lombardi²³³ (*apud* Lobo 2000: 203) escreveu:

Às vezes me sinto num acampamento de guerra, com todas as neuras e nóias. Pedro, doctor AAS, médico da equipe, parece ter saído do filme Mash. Quem pode, segura o tranco com humor. Os centros nervosos vivem abaladíssimos. Aqui tudo é superlativo, extremado, todos vivem no limiar do precipício. Tem sempre alguém aos prantos, passando mal, em estado catatônico, hipertenso, altas crises, dor no rim, princípio de enfarte, etc.

Considerando os relatos acima, principalmente o de José Dumont, pode-se dizer que o “padrão Globo de qualidade” ficou um pouco aquém do que se esperava em uma produção de tamanha magnitude. São as regras da produção industrial que acabam suplantando as necessidades da criação. Porém, o artista usa de sua criatividade e de sua vontade para superar os obstáculos que se interpõem entre ele o objeto artístico.

Assim, por meio dos discursos da emissora e de alguns órgãos de imprensa, somos levados a crer que, em termos de produção ficcional a minissérie representa um marco não apenas por seu conteúdo “inovador”, ou pelo tratamento estético das imagens, mas também pela grandiosidade dos custos e do empenho técnico de uma equipe de produção e de um diretor que não se contentavam com o lugar comum, com a mesmice do já-visto. Evidencia-se a tessitura de uma complexa rede de significados que se constrói por meio dos discursos a respeito da minissérie na imprensa em geral e no próprio boletim de divulgação (*Press release*), não queremos com isso afirmar que o esforço da emissora se reduziu aos discursos; ao contrário, porém é por meio desses discursos que a emissora se qualifica como principal produtora de ficção televisiva brasileira e busca se legitimar como principal voz da nacionalidade brasileira²³⁴.

²³³ Bruna Lombardi escreveu *Diário do Grande Sertão* durante o período em que esteve gravando no sertão. Seu livro foi publicado em 1987 pela Editora Globo.

²³⁴ Cf. Mikhail Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem*, principalmente p. 39-45.

7.3. O trabalho coletivo, parcelado e complementar na minissérie *Grande Sertão: Veredas*

A minissérie é um produto da indústria cultural e, portanto, fruto de um trabalho parcelado e complementar de várias pessoas organizadas sob a égide da produção industrial. Seu acabamento estético e sua colocação dentro de um sintagma narrativo televisual couberam ao diretor e roteirista final, Walter Avancini. Neste momento de nosso trabalho, abordamos algumas questões referentes às relações que se estabelecem num regime de trabalho determinado pela tensão entre criação-padronização (Morin 2005) e que podem determinar, em grande parcela, o sucesso ou o fracasso de uma produção da indústria cultural.

Durst, o principal arquiteto do texto do roteiro televisivo, destaca que precisou, contra sua vontade, fazer uso do lugar-comum para atingir o grande público, mesmo sabendo que isso ia de encontro ao que pretendia Guimarães Rosa. O adaptador se vê obrigado a usar lugares-comuns para agradar ao grande público, pois precisa “jogar com signos conhecidos deste público, para levá-lo a se desprender do seu mundo e entrar no meu.” (*Press release*: 9) De certa forma, define-se a linguagem que deverá ser buscada: original que, paradoxalmente, porém, se assenta sobre signos conhecidos. Algo semelhante ao “reciclar” de Avancini. Trata-se de dosar o conhecido e o desconhecido Durst completa:

(...) Assim, em Guimarães Rosa, há o sofrimento, colocado como tese, e tendo como antítese a sua própria contradição. A síntese disso é sempre o mistério, com uma visão rigorosamente moderna, de uma humanidade que acreditou saber tudo sobre a Ciência, que tinha dominado tudo, e, de repente, foi obrigada a descrever. É uma visão poética, segundo a qual só existe o que soubermos fazer, que seja permitido pelo mistério. É uma coisa linda, sensacional. E é esse o tamanho do que, loucamente, eu e o Avancini tentamos colocar na televisão. Enorme! Mas, seja qual for o resultado, meu grande prêmio foi me debruçar sobre Guimarães Rosa, sobre o GRANDE SERTÃO. Meu grande prêmio foi mergulhar nessa obra maravilhosa, tão complexa, tão sem fundo, tão mágica. O outro seria que GRANDE SERTÃO: VEREDAS saísse da décima-sétima edição. É o mínimo que Guimarães merece. (*Press Release*: 13)

O roteirista colaborador, José Antônio de Souza, mineiro da “beira do Rio São Francisco” (*Press release*: 14) homem de teatro²³⁵ (ator, autor, diretor), que foi convidado por Avancini para

²³⁵ Sua carreira teatral teve início no curso de atores do Teatro Universitário da UFMG, participando das montagens de *Eles não usam Black-tie*, *O Pagador de Promessas*, *Vestido de Noiva* e *Sonho de uma Noite de Verão*. É fundador do Grupo Geração. Mudou para São Paulo em 1973, teve encenados seus textos *Mal Secreto*, *Oh Carol!*, *Pássaro da Noite* e *Crimes Delicados*, entre outros. Escreveu o romance *Paixões Alegres*, indicado para o Prêmio Nestlé de 1997.

dar um tratamento final ao roteiro escrito por Durst²³⁶ reconhece:

Dei o máximo de mim nesse trabalho, mas sempre fica a sensação de que poderia ter voado mais alto. Transformar a narrativa do Guimarães em diálogos é tarefa que somente ele mesmo poderia assumir ... Fica, então, a proposta de aproximar, de trazer o sentimento dele, o clima da região, a procura interior de Riobaldo, seu amor. (*Press release*: 15)

Trata-se, portanto, de um roteiro elaborado a seis mãos e que ainda sofreu alterações no *set* de gravação. Além disso, a minissérie exibida aos telespectadores, como toda obra televisual ou cinematográfica, passou pelo processo de edição feito por Avancini, o que implica, em última análise, uma nova construção narrativa. Nessa etapa, as gravações ganham uma sintaxe que permite aos telespectadores compreender a história que se conta; trata-se de evidenciar não apenas *o quê* se conta, mas, sobretudo, *como* se conta a história. Imagens, sons, diálogos formam um sintagma narrativo²³⁷ que se constitui como acabamento estético definido pelo diretor. Obviamente, esse acabamento estético pressupõe uma intencionalidade e, portanto, possui um caráter ideológico no sentido bakhtiniano, na medida em que a ênfase em determinada imagem, palavra ou som permite determinadas leituras e pode até mesmo proibir outras. Pode-se privilegiar algum tema²³⁸, alguma trama paralela pelo simples acréscimo de uma música incidental, pelo uso de imagens e cenas em *flash back*, ou pelo uso do recurso da câmera lenta²³⁹, imprimindo uma significação diferente ou abrindo um leque de significações possíveis ao signo esteticamente trabalhado. Sobre a realização dessa etapa da minissérie *Grande Sertão: Veredas*, Avancini declara:

²³⁶ Anteriormente, já havia trabalhado com Avancini e Durst na minissérie *Rabo de Saia* (1984 – inspirada na obra *Pensão Riso da Noite*, de José Condé. A trilha sonora da minissérie também foi assinada pelo maestro Júlio Medaglia). Em 1986/87 assina sua primeira telenovela *Tudo ou nada* exibida pela TV Manchete.

²³⁷ Falando sobre a edição de telenovelas Maria Lourdes Motter, *Telenovela: do analfabetismo visual à alfabetização pela palavra*, afirma: “Sem entrar nos detalhes de produção da telenovela, que além de cansativos desviariam nosso foco de atenção, vamos lembrar apenas que a história coerente que se desdobra no capítulo diário que o telespectador assiste é feita de fragmentos, ou seja, de cenas, conforme já mencionamos, que são gravadas em série, independentemente da posição que ocuparão na sequência temporal da história. Esta será objeto de outra etapa: a edição, momento em que se processa a seleção das melhores cenas e sua colocação no sintagma narrativo. Segue-se a etapa de sonorização e a finalização.”

²³⁸ Empregamos o termo tema no sentido proposto por M. Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 129: “O tema é um sistema de signos dinâmico e complexo, que procura adaptar-se adequadamente às condições de um dado momento da evolução. O tema é uma reação da consciência em *devoir* ao ser em *devoir*.” (itálicos do autor)

²³⁹ A relação entre tema e acabamento estético do signo é enfatizada por Mikhail Bakhtin, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, p. 45-46, quando este afirma: “O tema e a forma do signo ideológico estão indissolivelmente ligados, e não podem, por certo, diferenciar-se a não ser abstratamente. Tanto é verdade que, em última análise, são as mesmas forças e as mesmas condições que dão vida a ambos. (...) Assim, os temas e as formas da criação ideológica crescem juntos e constituem no fundo as duas facetas de uma só e mesma coisa. Este processo de integração da realidade na ideologia, o nascimento dos temas e das formas, se tornam mais facilmente observáveis no plano da palavra.”

Comecei a editar no início de outubro e devo continuar neste processo com o programa já no ar, pois cada capítulo está sendo feito cuidadosamente, procurando seu tempo, sua linguagem, a passagem das cenas, enfim, a limpeza e o clima de cada cena, de cada episódio, para todo o espetáculo. (*Press release*: 8)

Observa-se a efetiva preocupação do diretor em conseguir transmitir, por meio do sintagma narrativo por ele articulado, uma significação que aproximasse a minissérie da leitura que o diretor fazia da obra literária, trabalhando esteticamente para isso a linguagem, o ritmo de mudança das cenas, a “limpeza e o clima de cada cena”. Falando sobre a função do diretor e sua aproximação com a realidade, Avancini afirma:

Existem, sei lá, mais de mil tipos de diretores. Mas vamos falar de dois. Há o que recebe um roteiro e dá vida ao texto literalmente como foi escrito. Ele toma contato com o roteiro, segue o que está determinado e pronto. Há outro tipo, que chamaria de diretor-autor, que temos muitos exemplos no cinema. Hollywood tinha um pouco o primeiro tipo de diretor no começo. O diretor recebia tudo pronto, filmava e nem sequer fazia a edição do filme. Como aconteceu com o cineasta John Ford nos primeiros anos. O resto era finalizado pelos produtores. Depois surgiu, o outro tipo, que a Europa consagrou, não é? Na televisão esforcei-me para que o produto tivesse minha marca, mesmo dentro de um esquema comercial como é a televisão. (Silva Jr. 2001: 325).

É o olhar do diretor, conhecedor de todas as etapas de produção, que se inclina sobre as cenas gravadas, sobre os fragmentos de um texto coletivamente produzido e lhe dá forma final. Porém, não se deve imaginar que esse trabalho seja solitário, ao contrário, no caso da minissérie *Grande Sertão: Veredas* houve uma intensa troca de experiências entre os principais artífices: Durst, Souza e Avancini. Eram profissionais que trabalhavam juntos e que, apesar das discordâncias, respeitavam-se como artistas. Pelo menos é o que se depreende dos depoimentos constantes no *Press release* da minissérie e em outros livros ou jornais. Avancini, por exemplo, considera, em entrevista concedida a Silva Jr. (2001: 324), o contato com Durst e outros grandes nomes da televisão e do teatro nas décadas de 1950 e 1960 como decisivo para a sua formação profissional, política e pessoal:

Sofri toda influência de nomes como Walter George Durst, Oduvaldo Vianna, Túlio de Lemos, que eram membros do Partido Comunista Brasileiro. Evidentemente recebi toda uma influência ideológica, digamos assim, da qual me orgulho muito porque, a partir disso, passei a ter maior preocupação social e de identidade brasileira. A idéia era trazer a teledramaturgia o mais próximo da alma brasileira, não só geograficamente, mas também da nossa própria identidade de nação.

Além disso, afirma, na mesma entrevista, que sempre procurou trabalhar em conjunto com os autores das novelas, como “parceiro”, e que num momento posterior, na década de 1980, na Rede Globo de Televisão, tornou-se “(...) responsável pelos projetos, de poder escolher os escolher roteiristas, a equipe etc.”. (Silva Jr. 2001:326)

A parceria entre Durst e Avancini foi longa e extremamente produtiva tanto em termos de criação quanto em termos de sucesso de público e de crítica: *Gabriela* (1975), *Nina* (1977-78), *Terras do sem fim* (1981-82), *Anarquistas Graças a Deus* (1984), *Rabo de Saia* (1984) *Grande Sertão: Veredas* (1985); *Memórias de um gigolô* (1986), na Rede Globo de Televisão, e continuou até *Tocaia Grande* (1995-1996), na Rede Manchete²⁴⁰.

Sobre Avancini, Durst afirmava a Ivan Ângelo²⁴¹:

Não são muitos os realizadores da televisão brasileira preocupados com estética. Quer eles se preocupem ou não, a estética da tevê existe, e pode ser definida simplificada assim: é o modo como ela se expressa. O excelente roteirista que foi Walter George Durst me disse certa vez, no início dos anos 80: “O Avancini é o único diretor de televisão que se preocupa com a linguagem.”

O mais novo componente da equipe de criação de *Grande Sertão: Veredas*, José Antonio de Souza, que se referia a Avancini como “um mestre carinhoso, que exige muito, mas não poupa o aprendiz de informações” (*Press release* p. 14), afirmou sobre seu trabalho na minissérie:

(...) a proposta em GRANDE SERTÃO era diferente. Avancini queria que eu desse um segundo tratamento aos capítulos já escritos pelo Durst. Inicialmente, tive muitos escrúpulos, não me sentia bem mexendo no trabalho de um colega. Até que resolvi pôr a mão na massa. Desliguei-me de tudo e fui escrevendo, num ritmo alucinado, mas levando em conta que Avancini saberia optar, em todo o roteiro, pelas idéias que satisfizessem a sua proposta. E sei que ele fez o melhor, porque não tenho dúvidas de que é um dos melhores contadores de histórias que existem no Brasil. (*Press release*: 14)

É dentro desse quadro que se evidencia o trabalho parcelado, coletivo e complementar que, mesmo fazendo parte da estrutura burocratizada e padronizada da indústria cultural (Morin 2005), tem a originalidade como meta. Afinal, como enfatiza Morin (2005: 29) há momentos em que somente a padronização não é suficiente. “Em determinado momento precisa-se mais,

²⁴⁰ Cf. Maria Rosaria Fabris, *O pioneiro constante*, p. 67.

²⁴¹ Em artigo publicado por Ivan Ângelo no *Jornal da Tarde*, São Paulo, com o título “Walter Avancini: o primeiro diretor a se preocupar com a linguagem da televisão”, 26/09/01, disponível no em <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/mem031020012.htm>, capturado em 25.03.2006.

precisa-se da invenção. É aqui que a produção não chega a abafar a criação que a burocracia é obrigada a procurar a invenção, que o padrão se detém para ser aperfeiçoado pela originalidade.”

A questão do trabalho parcelado e complementar na elaboração de uma minissérie é enfatizada pelo cineasta Roberto Farias, diretor de *Memorial de Maria Moura* (1994), em que foi supervisionado por Carlos Manga:

Uma obra tem dois estágios, o literário e o televisivo ou cinematográfico, e a adaptação para a TV, cada vez me convenço mais, só é possível através de um trabalho coletivo. É a soma das etapas que resulta num espetáculo, mas para que essa soma tenha um resultado positivo, é preciso que alguém centralize o trabalho que determine um conceito para o programa, enfim, que tenha a palavra final. (*apud* Lobo 2000: 114)

Na minissérie, Avancini demonstra sua preocupação em encontrar o “coletivo brasileiro” por meio da tematização da obra estética, forma e conteúdo se constroem num processo em que se busca superar o material enquanto tal para torná-lo expressão artística²⁴².

²⁴² Segundo Bakhtin, *Estética da criação verbal*, p. 178: “No que diz respeito ao material, ao desígnio do artista, condicionada à tarefa artística fundamental, pode ser expressa como superação do material. No entanto, essa superação é de natureza positiva e não visa absolutamente à ilusão. Supera-se no material uma possível determinação extra-estética dele: o mármore deve deixar de persistir como mármore, ou seja, como um determinado fenômeno físico; ele deve exprimir plasticamente as formas de um corpo, mas sem nunca criar a ilusão de corpo; tudo o que é físico no material se supera precisamente como físico.”

Capítulo 8 - A função social da minissérie *Grande Sertão: Veredas*

*O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim,
forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo.
Diverjo de todo o mundo...
(GSV: 31)*

O estudo dos discursos presentes no material jornalístico contido no *corpus*, revelou uma certa tendência da imprensa em considerar que a minissérie, além de seu valor estético, possuía um valor social na medida em que fazia chegar ao grande público uma obra-prima da literatura nacional e mundial. Consideramos essa dimensão atribuída à minissérie pelos órgãos de imprensa e pelos próprios artífices da minissérie como decorrência de uma função social. A análise dessa função permite-nos dimensionar o valor simbólico (Bourdieu 2005) da minissérie *Grande Sertão: Veredas* dentro do contexto da produção televisual brasileira, principalmente no que diz respeito à década de 1980, e do gênero minissérie em geral.

Para Antonio Cândido (1965: 55), “a função social comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade.” Discutindo a função social dos episódios da *Odisséia* que eram cantados nas festas gregas, Antonio Cândido (1965: 55) afirma que estes tinham a função de reforçar:

(...) a consciência dos valores sociais, sublinhavam a unidade fundamental do mundo helênico e a sua oposição ao universo de outras culturas, marcavam as prerrogativas, a etiqueta, os deveres das classes, estabeleciam entre os ouvintes uma comunhão de sentimentos que fortalecia a sua solidariedade, preservavam e transmitiam crenças e fatos que compunham a tradição da cultura. Na literatura dos grupos iletrados, talvez esta função prepondere, pesando mais do que a literatura erudita dos nossos dias, feita para leitura individual e voltada antes para a singularidade diferenciadora dos indivíduos, do que para o patrimônio comum dos grupos.

Acreditamos que não seria inconveniente estendermos essas palavras, sobretudo por que o autor se refere à recitação e conseqüente audição dos episódios, aos programas de televisão cuja

oralidade é sua marca constitutiva²⁴³ e concluirmos que a dimensão social dos programas televisuais é bastante ampliada numa sociedade pouco “afeita à leitura” como a nossa. É preciso, entretanto, que lembremos com Antonio Cândido (1965: 55) que:

Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua expressão no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. Mas quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra. O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade. Todo este lado voluntário da criação e da recepção da obra concorre para uma função específica, menos importante que as outras duas e que freqüentemente englobada nelas, e que se poderia chamar de função ideológica, tomado o termo no sentido amplo de um desígnio consciente, que pode ser formulado como idéia, mas que muitas vezes é uma ilusão do autor, desmentida pela estrutura objetiva do que escreveu.

Assim, a correlação entre o pretendido e o alcançado, perpassada pela dimensão ideológica, não se realiza pela criação e atuação do autor ou do público envolvido, mas é o resultado de uma série de injunções presentes na sociedade. Embora, a função ideológica não possa ser “controlada” nem pelos autores, produtores e telespectadores é importante que ela é “(...) importante para o destino da obra e para sua apreciação crítica, mas de modo algum é o âmago do seu significado, como costuma parecer à observação desprevenida.” (Antonio Cândido 1965: 56) Assim, os discursos que antecederam, perpassaram e comentaram a minissérie *Grande Sertão: Veredas* são extremamente importantes para compreendermos sua função social e sua função ideológica dentro do complexo quadro da sociedade brasileira e mais especificamente dentro da indústria cultural brasileira.

8.1. O prólogo: apresentação, leitura e interpretação do Brasil

Quando se trata de analisar a minissérie *Grande Sertão: Veredas* torna-se imprescindível nos determos no discurso de Walter Avancini que antecede o início da minissérie. Analisamos o prólogo de acordo com duas perspectivas; a primeira delas consiste em estudar alguns procedimentos e estratégias adotadas pelo diretor do ponto de vista do tratamento narrativo e estético. Nesta etapa, abordamos alguns aspectos referentes a enquadramentos, planos e

²⁴³ Arlindo Machado, *Televisão levada a sério*, p. 71, afirma: “(...) a televisão (...) é um meio bem pouco “visual” e o uso que ela faz das imagens é, salvo as exceções de honra, pouco sofisticado. Herdeira direta do rádio, ela se funda primordialmente no discurso *oral* e faz da palavra sua matéria-prima principal.”

movimentos de câmera²⁴⁴. No segundo momento, estudamos o prólogo como discurso verbal. É preciso que se diga que a divisão que propomos acima tem fundamento exclusivamente metodológico e corresponde a uma forma de aproximação em relação a nosso objeto de estudo. Aliás, procuramos durante nossa análise procuramos inter-relacionar todos esses elementos constituintes da linguagem audiovisual.

O prólogo foi gravado no interior da Biblioteca Nacional. A primeira imagem que surge, numa tomada de baixo para cima com a câmera baixa, é a dos vitrais da abóbada da nave central da biblioteca cuja luminosidade contrasta com a relativa escuridão do interior iluminado por lâmpadas. Lentamente a câmera vai deslizando para baixo até encontrar o diretor, de pé na sacada do saguão, apoiando-se na grade do primeiro andar. A câmera está disposta no lado oposto de modo que, antes de centralizar a imagem do diretor, percebe-se o vão que separa os andares em que está o acervo. Depois de centralizada a imagem do diretor, vêem-se atrás dele, durante todo o prólogo, as lombadas escuras de livros encadernados (da Figura 8.1 à Figura 8.5)²⁴⁵.

Se, como vimos no capítulo 7, os discursos dos principais artífices da minissérie, Avancini e Durst, surgem como reveladores da tensão criação-produto, é, porém, no prólogo da minissérie que podemos encontrar elementos que denotam mais claramente essa tensão. A própria existência de um prólogo apresentado pelo roteirista final e diretor funciona como índice de marca autoral. É por meio desse prólogo que Avancini se justifica como diretor que buscou “a fidelidade” com relação a uma obra literária da maior qualidade para transpô-la para um veículo de comunicação de massa; isso fica evidente pela locução que o próprio Avancini faz, reproduzindo os elogios de grandes nomes da nossa literatura à obra de Guimarães Rosa. Enquanto Avancini faz a locução, sua imagem desaparece, num procedimento de *fade out-fade in*, e surgem fotos de seus autores: Jorge Amado, Paulo Mendes Campos, Carlos Drummond de Andrade²⁴⁶. Quando a locução das opiniões dos grandes escritores está acabando, surge novamente a foto de Guimarães Rosa que começa a esmaecer, *fade out-fade in*, e surge em seu

²⁴⁴ As definições de enquadramento, plano e movimento de câmera que guiaram nossa análise são as constantes no livro de Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*.

²⁴⁵ Devido aos objetivos deste trabalho, reproduzimos abaixo somente algumas partes representativas das cenas.

²⁴⁶ Reproduzimos os comentários sobre o livro *Grande Sertão: Veredas*, que, segundo Avancini, foram feitos por Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado e Paulo Mendes Campos. Carlos Drummond de Andrade: “Ele deu outra Minas dentro da Minas que meus olhos sabiam.” Jorge Amado: “O livro prova, pelo menos tanto quanto as fábricas de São Paulo, a maturidade atingida pelo Brasil e por seu povo.” Paulo Mendes Campos: “Louvo com modéstia e espanto. Porque o pouco que sabemos o livro ordena e nos ensina. Porque o Brasil existe. Porque os brasileiros existem. Porque seguimos todos através do grande sertão e, aos poucos, nos distinguimos do lusco-fusco do mato. Porque um livro como esse é guardado para sempre.”

lugar a imagem do rosto de Avancini (da Figura 8.5 à 8.16) que continua sua explicação sobre os objetivos da minissérie (Figura 8.17).

De certa forma, Avancini transfere parte do prestígio da obra literária e de seu autor para a minissérie e para si mesmo. O mecanismo de transferência opera em três níveis: o primeiro deles formal determinado pela própria estrutura paratextual²⁴⁷ do prólogo; o segundo, pela recepção interpretativa do conteúdo do prólogo por parte do telespectador e o terceiro pelo tratamento estético dado ao prólogo pelo diretor, incluindo a substituição da imagem do diretor pela imagem de Guimarães que é novamente substituída pela imagem de Avancini enquanto este narra as falas de outros escritores.

Para análise do primeiro mecanismo de transferência, consideramos o prólogo como um elemento estrutural com características e funções específicas dentro da dramaturgia. Segundo Rosenfeld (2004), no contexto dramático, estruturalmente, o prólogo, o coro, e o epílogo são elementos épicos e partes integrantes de um sistema fechado: o drama. Esses elementos, no teatro, possuem características épicas, pois é por seu intermédio que se manifesta o autor e “(...) faz pressupor igualmente o narrador que monta as cenas a serem apresentadas, como se ilustrasse um evento maior com cenas selecionadas” (ROSENFELD 2004: 33). Assim, na minissérie, o prólogo tem função autoral, pois, por meio do discurso narrativo (verbal e imagético), procura uma identificação entre autor do romance e autor da minissérie. A segunda função do prólogo é cognitiva na medida em que oferece dados sobre o autor e a obra literária que será objeto da adaptação. Avancini faz uso de imagens e opiniões de escritores consagrados da nossa literatura, além de fornecer não apenas dados sobre a vida e obra de Guimarães Rosa como também fotos “reais” do escritor e dos escritores que falam sobre o autor de *Grande Sertão: Veredas*. As opiniões dos escritores passam a ter o peso de um depoimento ou mesmo de um testemunho. Esses elementos podem ser analisados como autenticadores da produção ficcional que será exibida, na medida em que situam o texto-fonte no universo literário dentro de um espaço ocupado apenas pelos “grandes” escritores (entre eles Carlos Drummond de Andrade e Jorge Amado).

Ainda no prólogo, há um terceiro procedimento adotado pelo diretor que pode denotar sua busca em se identificar com Guimarães Rosa e em identificar seu produto com a obra literária.

²⁴⁷ Compreendemos o termo paratexto, desenvolvido por Gerard Genette em *Seuil* (1979), como o conjunto dos discursos contendo comentários, apresentações ou acompanhamento sobre uma obra, seja ele feito por seu autor ou por críticos especializados ou mesmo na imprensa em geral.

Trata-se de uma passagem em que o acabamento estético traduz de maneira clara esse interesse: Avancini está relatando o que os outros escritores falaram sobre *Grande Sertão: Veredas* e sua imagem vai sendo substituída pela imagem da foto de Guimarães Rosa portando um chapéu (foto tirada em uma de suas viagens pelo sertão mineiro), seguida de outras que o mostram em família, escrevendo e tomando posse na Academia Brasileira de Letras, em seguida, volta sua foto com chapéu que vai se esmaecendo e vai sendo substituída pela imagem de Avancini (da Figura 8.6 à 8.17). É como se Guimarães Rosa e Avancini se integrassem e formassem uma mesma pessoa. Assim, no prólogo definem-se autor e obra e diretor e minissérie numa perspectiva de integração. Demonstra-se claramente a postura autoral que assume Avancini em relação à minissérie. Trata-se de um produto seu, com sua marca, pode-se dizer até com sua personalidade.

Considerando esse ponto de vista, o prólogo é um elemento paratextual bastante privilegiado na medida em que praticamente integra a própria minissérie²⁴⁸, pois, apesar de apresentado antes (naturalmente) da minissérie não há cortes entre ele e a abertura da minissérie (com os créditos) acompanhada da belíssima trilha sonora; após a qual, sem cortes, surge a primeira cena (grande plano geral) da narrativa seriada no meio da qual há a palavra – *Nonada*. Em meio ao cerrado, no horizonte mal se vê um homem que vai se aproximando. Trata-se de um velho que, apoiando-se em um cajado, caminha com dificuldade no meio do campo em direção à câmera. Depois, ele é mostrado de vários ângulos até se aproximar de Riobaldo que esta recolhendo lenha. Esse velho é o jagunço Firmiano, personagem vivida pelo vaqueiro Manuelzão, sertanejo que acompanhou Guimarães Rosa em suas andanças pelos sertões de Minas e que se tornou personagem em *A festa de Manuelzão*, no livro *Corpo de baile*. A seguir, apresentamos parcialmente a sequência de imagens do prólogo e da primeira cena.

²⁴⁸ Antes do prólogo é exibido o Certificado de Censura. Embora produzida no ano de 1985 e levada ao ar no final desse ano, a minissérie *Grande Sertão: Veredas* também foi submetida aos órgãos de censura e antes de sua exibição era apresentado o certificado de autorização expedido pelo departamento de censura. Conforme lembra Narciso Lobo, *Ficção e política*, os órgãos de censura somente foram extintos em 1988 com a promulgação da nova Constituição, embora desde de 1985 o governo alardeasse o final da censura.

Figura 8.1

Figura 8.2.

Figura 8.3

Figura 8.4

Figura 8.5

Figura 8.6

Figura 8.7

Figura 8.8

Figura 8.9

Figura 8.10

Figura 8.11

Figura 8.12

Figura 8.13

Figura 8.14

Figura 8.15

Figura 8.16

Figura 8.17

Figura 8.18

Figura 8.19

Figura 8.20

Figura 8.21

Figura 8.22

Figura 8.23

Figura 8.24

Figura 8.25

Figura 8.26

Figura 8.27

Figura 8.28

Figura 8.29

Figura 8.30

Embora não faça parte do prólogo, julgamos interessante analisar a primeira cena junto com o prólogo, pois é ela que introduz o telespectador “no sertão de Guimarães Rosa”. A introdução de Manuelzão na minissérie estabelece para os conhecedores da obra de Guimarães Rosa uma relação direta entre o autor mineiro e a minissérie. Obviamente, para o grande público essa relação não existe, pois para compreendê-la é necessário que o leitor-telespectador seja um leitor-telespectador qualificado e possua as características de um leitor-telespectador de segundo nível como definiu Eco (1997). Portanto, a minissérie abre-se com a intenção de atingir não apenas o público em geral, mas também um seletivo grupo de iniciados na obra de Guimarães Rosa; talvez, seja uma maneira de Avancini, ao mesmo tempo, homenagear o célebre vaqueiro tornando-o conhecido de milhões de brasileiros e mostrar-se como diretor que se preocupava com o texto-fonte e, em última instância, com o “mundo real” a que pertence Manuelzão e, dessa forma, conseguir articular sua idéia inicial de mostrar o Brasil verdadeiro nas telas de televisão.

Por outro lado, também podemos analisar a introdução da figura de Manuelzão como o emprego de uma estratégia autenticadora aplicada ao gênero ficcional representado pela minissérie. Jost (1997, 2004) afirma que a classificação genérica funciona como uma espécie de promessa ao telespectador sobre o tipo de programa ou até de imagens que lhe serão mostrados. Para o teórico francês, os programas apresentados na televisão fazem referência, na forma de fluxos inter-relacionados, ao mundo real, ao mundo ficcional ou ao mundo lúdico²⁴⁹. Essa referência ganha vida e revela-se por meio de estratégias empregadas pelos diretores/produtores conforme o interesse que querem (ou supõem) despertar no telespectador, já que é por meio dessa promessa e da compreensão dela que os produtores/diretores conseguirão a adesão e participação do telespectador.

²⁴⁹ Cf. François Jost, *Seis lições sobre televisão*, p. 42: “Os critérios de inserção dos programas diferem, segundo o mundo ao qual se faz referência, mas a comunicação televisiva é um processo dinâmico e incerto: nenhuma emissão pode ser classificada como pertencendo seguramente a esse ou àquele mundo.”

Dessa forma, para que determinadas estratégias, sejam elas autenticadoras ou não, tenham lugar é necessário que o telespectador tenha a percepção de que esse mecanismo foi usado pelo produtor/diretor. Nesse caso, a participação de Manuelzão, como já mencionamos, só pode ser compreendida como uma referência ao mundo “real” (do sertanejo “real” que guia o autor do livro) ou ao mundo “ficcional” (do livro) na medida em que os telespectadores têm conhecimento da ligação dessa figura com Guimarães Rosa e com o sertão narrado pelo escritor mineiro. Portanto, voltamos à idéia de que Avancini trabalhava com a intenção de atingir dois tipos de público: o “iniciado” no mundo de Guimarães Rosa e o público em geral. Para o primeiro tipo de público, Manuelzão autentifica o produto televisual uma vez que o relaciona de maneira indelével ao romance, ao mundo rosiano e, sobretudo, ao “restrito” mundo dos conhecedores de *Grande Sertão: Veredas*. Para o público em geral, a figura de Manuelzão possui a função de dramática de inserir o telespectador no ambiente sertanejo. E, nesse sentido, sua figura é autenticadora na medida em que Manuelzão é, ele próprio, um sertanejo da região retratada na minissérie²⁵⁰. Portanto, de acordo com a perspectiva de Jost, também a estratégia autenticadora possui níveis que se definem pelo conhecimento do mundo (enciclopédia para Eco, 1986, 1994) e pelo conhecimento do meio audiovisual mais especificamente.

Essas estratégias autenticadoras encontram ressonância no discurso verbal de Avancini que transcrevemos abaixo com algumas marcações referentes à sonorização e ao tratamento da imagem que serão comentadas em nossa análise. Porém gostaríamos de enfatizar que o discurso de Avancini no prólogo é retomado e analisado em diversas partes de nosso trabalho. Neste momento, nosso foco de análise recai sobre o papel simbólico do discurso, levando em consideração alguns procedimentos discursivos e fílmicos dessa apresentação da minissérie *Grande Sertão: Veredas*.

(voz de Avancini, primeiramente em *off*, depois *on*) “... tão adequado quanto o Sertão, esta Biblioteca Nacional, para lembrar um pouco de João Guimarães Rosa. Guimarães nasceu em 27 de junho de 1908, em Cordisburgo, Minas Gerais. Formou-se em medicina. Em 1934 iniciava sua carreira diplomática, chegando a ministro. Em 16 de novembro de 1967 tomava posse na Academia Brasileira de Letras. Três dias depois, 19 de novembro desse mesmo ano de 1967, morreu no Rio de Janeiro. Dentre as muitas obras de João Guimarães Rosa, uma em especial causou grande impacto quando do seu lançamento em 1956: *Grande Sertão: Veredas*.

²⁵⁰ Dentro do quadro teórico proposto por François Jost, *Le feint du monde*, pode-se dizer que a participação de Manuelzão é um procedimento de fingimento fílmico, ou seja, um procedimento adotado pelo diretor para que se tenha a impressão de que o que se está mostrando é a realidade tal qual ela é.

(início da música tema da minissérie, mantida no fundo. Voz de Avancini em *off*, fusão da imagem de Avancini e de Guimarães Rosa) “Ele deu a outra Minas dentro da Minas que meus olhos sabiam”, confessou Carlos Drummond de Andrade. Para Jorge Amado, o livro provava pelo menos tanto quanto as fábricas de São Paulo a maturidade atingida pelo Brasil e por seu povo. E Paulo Mendes Campos o louvou com modéstia e espanto: “Porque o pouco que sabemos, esse livro ordena e nos ensina. Porque o Brasil existe. Porque os brasileiros existem. Porque seguimos todos através do Grande Sertão, e aos poucos nos distinguimos do lusco-fusco do mato. Porque um livro (fusão da imagem de Guimarães com a de Avancini) como esse é guardado para sempre”. (final da música de fundo (tema da minissérie)).

(voz de Avancini *on*, imagem de Avancini em plano médio frontal) A transposição do romance, o *Grande Sertão: Veredas*, para a televisão, tem pelo menos dois significados. Primeiro, para os que sabem ler, uma aproximação com o belo mundo de Guimarães Rosa. Segundo, levar para a grande maioria do público brasileiro, ainda infelizmente sem acesso ao mundo das letras, pelo menos um esboço desse magnífico universo. Trabalhamos muito, muito mesmo, em busca da fidelidade que a obra merece. Porque um pouco de Guimarães Rosa nos aproximará a todos do coletivo brasileiro.” (corte, entra a vinheta da minissérie com créditos).

Considerando a definição de prólogo com que trabalhamos, o teor das citações de Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado e Paulo Mendes Campos sobre o livro, o acabamento estético e a introdução da figura de Manuelzão como uma estratégia autenticadora (principalmente para os iniciados na obra rosiana), somos levados a crer que a minissérie representa um momento único, a oportunidade única de os brasileiros não só tomarem conhecimento de uma grande obra literária como também de se conhecerem como povo, de conhecerem “a realidade” brasileira. Ou seja, é como consequência do trabalho (tanto no aspecto físico quanto criativo) da equipe e do seu diretor que a minissérie surge como obra autoral que se define pela marca da individualidade, da não-repetição, do jamais-visto. Assim, a minissérie, apesar de ser um produto da indústria cultural, diferencia-se dos demais tanto pelo seu conteúdo quanto por sua fonte de inspiração (uma obra definidora da própria identidade brasileira).

Torna-se também necessário compreendermos o prólogo não apenas como a voz (individual) do diretor da minissérie. O discurso do prólogo deve ser compreendido como uma instância enunciativa da Rede Globo de Televisão, uma vez que ele ocupa um espaço dentro do programa produzido e veiculado pela emissora. Assim, de certa maneira, na voz de Avancini podemos encontrar ecos da voz da emissora como empresa. Representa a voz da rede que se manifesta por meio da “voz das apresentadoras, ou das vozes em *off* (...)” (JOST 1997: 6), obviamente a voz de Walter Avancini é mais qualificada em termos simbólicos que a voz de um apresentador, uma vez que quem nos fala é o diretor premiado, o homem de televisão que tinha

visto a TV nascer. Por isso mesmo, sua voz tem um peso maior, que serve de qualificativo para a rede de televisão.

Parte do papel social da minissérie decorre de fatores muito distintos que envolvem tanto aspectos referentes à manutenção da hegemonia da emissora dentro do quadro de produção e exibição de programas de televisão quanto ao sentimento (explicitado pelo diretor, adaptador e artistas envolvidos na minissérie) de uma espécie de missão de civilizar a população brasileira. População essa privada de uma política cultural (e também educacional) de “maior qualidade” que lhe propiciasse o acesso não só aos “grandes escritores” mas também ao mundo das letras²⁵¹ e, por conseguinte, aos grandes temas sociais que afligem nosso país. Trata-se, portanto, de encarar a produção televisual como forma de a população adquirir a nacionalidade brasileira. Nacionalidade supostamente presente na literatura, principalmente na “grande literatura” brasileira. Nacionalidade (e literatura) somente acessível por meio dos programas de televisão já que as outras instituições não conseguem, ou não querem, fazer com que a população ascenda à “cultura de qualidade” representada pela literatura dos grandes escritores brasileiros. Obviamente, a grandeza dos fatores determinantes dessa situação não permite que os estudemos com profundidade dentro das dimensões de nossa pesquisa, porém acreditamos que a análise de alguns discursos envolvidos na construção desse quadro permitirá que avancemos na discussão do gênero minissérie.

8.2. Em busca da Educação e da Nação

Em diversas entrevistas (contemporâneas à minissérie e mesmo nos depoimentos posteriores a ela) encontramos palavras de Walter Avancini, de Walter George Durst e mesmo de produtores ou diretores de núcleo de teledramaturgia da Rede Globo de Televisão que revelam uma preocupação pedagógica com relação à exibição da minissérie, subjacente a esse discurso surge uma concepção a respeito do papel da televisão na sociedade brasileira.

Diversos estudiosos têm chamado atenção para o fato de a televisão no Brasil e na América Latina²⁵² possuir um caráter bastante diverso daquele encontrado na Europa ou nos

²⁵¹ Essa expressão, no caso do Brasil, pode se referir tanto à simples introdução ao alfabeto quanto ao acesso ao mundo dos livros editados no país.

²⁵² É interessante, para o desenvolvimento desse raciocínio, levar em conta as discussões efetuadas a respeito do sentimento de nacionalismo e de integração nacional (sobretudo na América do Sul) efetuadas por Martín-Barbero (in: *Dos meios às*

Estados Unidos da América. A televisão no Brasil, apesar de ter nascido sob a égide da iniciativa privada, sempre esteve intimamente ligada às estruturas governamentais quer no sentido político do termo, quer no sentido de apropriação de um ideário “pedagógico” dos meios de comunicação de massa elevados a uma categoria um tanto quanto discutível de “educadores” do Brasil. No primeiro sentido, estamos nos referindo, principalmente, ao formidável aparato tecnológico fornecido pelo Estado para que as imagens de televisão ganhassem os lares de todos os brasileiros. O melhor exemplo disso é a criação pelos sucessivos governos da Ditadura Militar de uma ampla rede de telecomunicações com a finalidade de integrar o país por meio da televisão. Desde de sua fundação, a Rede Globo de Televisão incorporou às suas atribuições o papel de mantenedora do laço social que une a nação brasileira. Segundo Wolton (1996: 155-156), a televisão:

(...) amorteceu os efeitos da ditadura militar. Se não corresponde à verdade afirmar que a televisão foi o substituto das liberdades políticas, podemos, sem dúvida, notar que a vontade estrita dos militares de preservar e valorizar a cultura brasileira contribuiu para reduzir os efeitos desse regime autoritário.

E conclui:

Enfim, ela foi um fator de modernização para as quatro classes sociais. Modernização sem dúvida aceita, porque a maior parte das classes sociais alimentava-se da televisão. Vemos aqui a *tripla função da televisão geralista* = *laço social* + *modernização* + *identidade nacional*. A existência de um mercado interior não basta para explicar essa tripla função, que deve antes ser buscada numa teoria das relações entre comunicação e sociedade, e no papel estrutural que desempenham as mídias de massa na sociedade contemporânea. (WOLTON 1996: 156)

Wolton (1996: 156) afirma ainda que a tripla função ocorre somente em países que já possuem “(...) forte identidade cultural, e onde existe um mercado interior, [no qual se] percebem os riscos de dominação pelo estrangeiro e a ela opõem uma identidade e um voluntarismo nacionais.”

Ao lado dessa visão do papel da televisão, existe outra “mais clássica” que afirma que a televisão, posta a serviço de grupos econômicos poderosos, que pregam a modernização a qualquer custo, destrói as tradições. Wolton (1996) contra-argumenta que, apesar disso, as

mediações: comunicação cultura e hegemonia) principalmente na terceira parte do livro. Também devem ser considerados os textos pioneiros acerca das telenovelas brasileiras e suas inter-relações com o sentimento de nacionalidade apresentados no livro de Renato Ortiz, Sílvia H. S. Borelli e José M. O. Ramos, *Telenovela: história e produção*, 1988. Além de livros como: *O carnaval das imagens*, de Michele & Armand Mattelart, *Elogio do grande público*, de Dominique Wolton, . São Paulo. Ática. 1996 e *Os exercícios do ver*, de Jesus Martin-Barbero e German Rey e *Ficção e Política: o Brasil nas minisséries*, de Narciso Lobo.

relações entre tradição-modernidade e televisão-sociedade são muito mais complexas e exigem uma abordagem mais abrangente que não pode ser reduzida a uma questão econômica.

Segundo o pesquisador francês, a televisão no Brasil serviu como “(...) fio condutor para uma sociedade confrontada com o problema da modernização.” (Wolton 1996: 156) fortaleceu o laço social na medida em que atingiu todas as classes sociais que, de alguma forma, viram-se representadas numa televisão de caráter geralista. Porém, o autor não se furta a considerar que realmente “o rolo compressor da modernidade” (Wolton 1996: 156) atua sobre a televisão, mas lembra que as relações entre tradição e modernidade são a chave do sucesso de diversos programas.

Dessa forma, os dois sentidos com que a televisão foi vista no Brasil e aos quais nos referimos acima, quais sejam, televisão privada fortemente ligada às estruturas governamentais e à apropriação de um ideário “pedagógico”, relacionam-se de maneira dialética na construção de uma identidade nacional (construída pelos meios de comunicação de massa, principalmente, pela televisão) forjada pelo desenvolvimento de um raciocínio estratégico de que é preciso **integrar para não entregar** ou de que é necessário que você **ame o Brasil ou** então **deixe-o**. Esses são dois lemas caros aos governos militares pós-1964, mas que têm suas raízes em outros movimentos de cunho nacionalista como o republicanismo, populismo, ou o conservantismo de maneira geral.

Os conceitos de nação e de povo não se constroem no vazio. É necessário que haja um laço social que permita às populações de um determinado país sentir-se como povo e como nação. Boa parte desse laço social é conseguido por meio “[d]as narrativas com as quais se reconhecem, tecem, enaltecem ou esquecem os mais diferentes aspectos da formação e da transformação da sociedade nacional (...)”²⁵³ O Brasil (como todos os países) passou (e passa) por diversos momentos em que se procurou criar/consolidar a idéia de nação a partir de narrativas literárias que buscavam criar no imaginário da população que habitava nosso país o conceito de nação²⁵⁴. Normalmente, esses movimentos surgem em momentos de forte agitação cultural e social, que culminam com rupturas e acomodações - no Brasil é difícil falar-se em mudanças-estruturais e políticas: criação do Estado brasileiro (ou Proclamação da Independência - separação institucional do Brasil e Portugal), Abolição da Escravatura, Proclamação da

²⁵³ Octávio Ianni, Nação e narração, in Flávio Aguiar (org), *Antonio Candido: Pensamento e militância*, p. 71.

²⁵⁴ Sobre esse aspecto consultar Antonio Cândido, *Literatura e sociedade e Formação da literatura no Brasil*, vol. I e II, Afrânio Coutinho, *A tradição afortunada*, e Alfredo Bosi, *A dialética da colonização*.

República, Canudos, Revolução de 1930, Revolução Constitucionalista, Contestado, Golpe Militar de 1964, entre outras. Ou ainda, discute-se a nação por meio de movimentos culturais como a Semana de Arte Moderna. Movimentos esses, obviamente, fortemente imbricados com a situação social e política do país.

Em todos esses momentos e talvez para todos esses movimentos houve uma narrativa que corresponderia à busca de um sentimento de nacionalidade que expressasse o caráter único das várias populações que viviam dentro das fronteiras brasileiras. É praticamente consenso entre os estudiosos da literatura que isso ocorreu especialmente a partir do Romantismo²⁵⁵ brasileiro, que

(...) foi inicialmente (e continuou sendo até o fim) sobretudo nacionalismo. E nacionalismo foi antes de mais nada escrever sobre coisas locais. Daí a importância da narrativa ficcional em prosa, maneira mais acessível e atual de apresentar a realidade, oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal. (ANTONIO CANDIDO 2002: 39-40)

Chamamos atenção para o fato de encontrarmos nas palavras de Antonio Cândido, além da questão do nacionalismo (que no momento nos interessa sobremaneira), duas outras dimensões das obras literárias em voga no século XIX que decorrem mais precisamente da questão dos gêneros literários: a prosa (que correspondia ao gênero romance) que se dedica à apresentação e discussão da experiência pessoal refletindo os costumes constituindo aquilo que se denominou, mais tarde, o subgênero romance de costumes:

O que mais atraiu o leitor daquele tempo em matéria de romance parece ter sido o de costumes, no qual ele encontrava a vida de todo o dia, sem prejuízo dos lances romanescos que eram então indispensáveis. O brasileiro parecia gostar de ver descritos os lugares, os hábitos, o tipo de gente cuja realidade podia aferir, e que por isso lhe davam a sensação alentadora de que o seu país podia ser promovido à esfera atraente da arte literária. (ANTONIO CANDIDO 2002: 41)

A constituição da arte literária brasileira é, para Afrânio Coutinho (1968: 173), a responsável pelo sentimento de nacionalidade e não o inverso:

É uma falsa ligação a que se estabeleceu entre romantismo e nacionalidade. Não menos falsa é a identificação entre nacionalidade literária e nacionalidade política. Decorre ela da filosofia política do século XIX, para a qual as idéias de nação e nacionalidade passaram a ter conteúdo

²⁵⁵ Embora Afrânio Coutinho, *A tradição afortunada* p. 172, afirme: “A conclusão a que se chega é, pois, em reforço da tese de que a literatura brasileira começou mesmo no primeiro século, e que a produção literária da era colonial já constitui um capítulo dessa literatura, enquadrada no estilo barroco.”

exclusivamente político e estatal, sendo a nacionalização resultante da integração de massas de povo sob uma forma centralizada de governo, num território unificado, a que correspondem manifestações literárias, folclóricas, lingüísticas. Todavia a nacionalidade literária independe da política, ambas se realizando a partir da consolidação da consciência do povo como povo. A nacionalidade concretiza-se igualmente através da língua, da música, da literatura, da política, das produções folclóricas e demais formas de vida.

Para o estudioso, é a nacionalidade literária que gera a nacionalidade política e conclui: “Foi o fato de o Brasil já possuir havia muito uma literatura, expressão de um sentimento nacional, que o levou a ser uma nação.” (Coutinho 1968:173). Assim, a constituição da nação (letrada) passa necessariamente pelas narrativas literárias produzidas pelas populações que conseguem por esse meio ter referenciais comuns o que as levaria a ter sentimentos comuns, valores comuns²⁵⁶ e as elevaria à condição de povo. Esse processo, porém, não se resume apenas aos textos escritos ditos literários; compreende toda sorte de textos escritos, orais, pictóricos, audiovisuais, etc. Todos esses textos entram na composição daquilo que Halbwachs (1990: 53) denominou memória coletiva. Para ele, as lembranças possuem duas maneiras

(...) de se organizar ou de se agrupar, ora em torno de uma pessoa definida, que as considere de seu ponto de vista, ora distribuir-se no interior de uma sociedade grande ou pequena, de que elas são outras tantas imagens parciais. Haveria então memórias individuais e, se o quisermos, memórias coletivas. Em outros termos o indivíduo participaria de duas espécies de memórias.

Essas duas memórias se interpenetram com freqüência e permitem que o indivíduo eventualmente utilize a memória coletiva para apoiar alguma lembrança individual que assimila e incorpora o “(...) aporte exterior a sua substância.” (Halbwachs 1990: 53) Porém, o inverso não ocorre com a memória coletiva, pois:

a memória coletiva envolve (...) as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo suas leis, e se algumas vezes lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal.

²⁵⁶ Para Octávio Ianni, *A idéia de Brasil Moderno*, p. 150, além dessas características deveriam ser acrescentados direitos e deveres de cidadãos como condição para que as coletividades se constituíssem como nação: “As diversidades raciais, religiosas, regionais, bem como a condição de alfabetizado ou analfabeto, trabalhador braçal ou especializado, rural ou urbano, homem ou mulher, são várias as determinações constituídas pela cultura que obstam ou dificultam a formação do povo, encarado como uma coletividade de cidadãos – indivíduos com direitos e deveres iguais independentemente de classe, raça, sexo, religião, idéia, condição urbana ou rural, civil ou militar.”

Para Motter (2001: 43), “a memória coletiva é o lugar privilegiado para a imposição de controles através dos mitos e ficções que são reforçados ou introduzidos.” É na constituição da memória coletiva que os meios de comunicação atuam mais fortemente, porém sua atuação se faz por meio da criação e alimentação de memórias ligadas ao grupo uma vez que, devido à necessidade de suas produções atingirem um público bastante grande, trabalham-se traços comuns a uma coletividade (às vezes de maneira estereotipada, outras vezes de maneira criativa). A memória construída pelas mídias se incorpora à memória coletiva compondo um quadro em que a própria identidade individual se constrói por meio das vivências mediadas pelos meios de comunicação de massa. Na medida em que as memórias trazidas pelos meios de comunicação constroem um passado comum e sedimentam uma identidade que pode ser etária, grupal, nacional.²⁵⁷

No Brasil, segundo Ianni (2004: 130), há três momentos importantes em que a questão nacional é colocada em discussão: em 1822, Declaração de Independência, em 1888, Abolição da Escravatura e em 1930 com a Revolução. Para o autor (2004: 130), “essas datas marcam apenas o momento inicial de uma nova época de lutas sociais, debates, conquistas e derrotas que compreendem diferentes etapas da questão nacional.”

Como consequência do debate em torno da questão nacional ocorrido em décadas anteriores, sobretudo desde a época da Abolição da Escravatura e da Proclamação da República e de Canudos, boa parte da transformação do país em nação e da população em povo, ocorre, segundo Ianni (2004: 130) a partir da Revolução de 1930. Um movimento que tenta transformar as relações políticas, principalmente imprimindo uma dimensão maior ao poder central em detrimento de uma política de cunho regional marcada por relações familiares e tradicionais. É por isso que, segundo Ortiz (2005: 99), nas décadas de 1930 e 1940, o discurso do Estado é vincado pela contraposição “(...) ao tradicional, pois ele [o Estado] é o promotor do processo de modernização do país.” Procura-se imprimir um olhar prospectivo em vez do retrospectivo. A transformação então operada seria de tal ordem que Ianni fala em “metamorfose”, principalmente porque, nessa época, é colocado em pauta o problema racial brasileiro²⁵⁸. Esta questão permite

²⁵⁷ Cf. François Jost, *El culto de la televisión como vector de identidad*, www.periodismo.uchile.cl/cursos/psicologia/archivos/02_culto.pdf. – capturado em 03.01.06

²⁵⁸ Octávio Ianni, *A idéia de Brasil moderno*, p. 180, afirma que: “Pouco a pouco, nos anos e décadas posteriores, delineiam-se as interpretações mais importantes, com as quais se defrontam posteriormente todos os que vivem e estudam o problema racial brasileiro. Primeiro, formula-se a tese da democracia racial. Segundo, retoma-se, em linguagem diversa, em geral mais discreta, o racismo embutido na tese arianista. Terceiro, desenvolve-se o

vislumbrar “(...) um debate mais amplo, em que se acham engajados movimentos sociais e partidos políticos, grupos raciais e classes sociais, políticos e intelectuais, igrejas, militares e setores do poder estatal. O que está em causa, fundamentalmente, é a metamorfose da população em povo, entendendo-se a população como uma pluralidade de raças e mesclas, e povo como uma coletividade de cidadãos.” (Ianni 2004: 130). Viceja e ganha corpo, a partir do início do século XX, a teoria das três raças formadoras da nação brasileira; ou, como afirma Ortiz (2005: 38), surge o “mito das três raças” portador da “ideologia do Brasil-cadinho [que] relata a epopéia das três raças que se fundem nos laboratórios das selvas tropicais.” Para Ortiz (2005), a criação desse mito fundador da nação brasileira é possível somente em razão das profundas transformações por que passava o país (de economia escravista a outro tipo de economia capitalista, da organização monárquica à republicana)

Essa transformação, sem dúvida, é liderada pelo Estado que busca “ (...) adequar as mentalidades às novas exigências de um Brasil *moderno*”. (Ortiz 2005: 43 – grifo do autor). Para isso, é preciso transformar o conceito de homem brasileiro. “Qualidades como “preguiça”, “indolência”, consideradas inerentes à raça mestiça, são substituídas por uma ideologia do trabalho” (Ortiz 2005: 42 – aspas do autor). O brasileiro preguiçoso e indolente deve ser substituído pelo conceito de brasileiro trabalhador e ordeiro que, pertencente a uma das três raças fundadoras ou produto de uma miscigenação, é ao mesmo tempo, numa relação metonímica, parte e todo da nação²⁵⁹; seguindo esse raciocínio, os grupos perdem seus elementos de diferenciação e ganham uma dimensão ligada à nacionalidade. Os meios de comunicação de massa ocupam papel de destaque na constituição dessa consciência de nacionalidade. Sobre o papel das mídias na construção das identidades nacionais de países latino-americanos comandados por governos populistas como aqueles instalados no Brasil (Getúlio Vargas), México (Cárdenas) e Argentina (Perón) no período de 1930 a 1950, Martín-Barbero & Rey (2001: 42) afirmam:

Naquele primeiro processo de modernização, as mídias de massa foram decisivas para a formação e difusão da identidade e do sentimento nacionais. A idéia de modernidade que sustenta o projeto

indigenismo, compreendendo sertanistas, antropólogos e, principalmente, os próprios índios. Quarto, coloca-se o problema no âmbito da reflexão sobre a sociedade de classes.”. Trata-se, portanto, de um amplo movimento que busca repensar o Brasil como nação.

²⁵⁹ Segundo Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, p. 43, “o mito das três raças, ao se difundir na sociedade, permite aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações raciais que eles próprios vivenciam.”

de construção de nações modernas nesses anos articula um movimento econômico – entrada das economias nacionais na participação do mercado internacional – a um projeto político: constitui-las em nações mediante a criação de uma cultura e de uma identidade nacional.

O anseio de forjar, com a ajuda dos meios de comunicação de massa, a identidade brasileira como nação e como povo é fortemente evidenciado também pelos discursos e pelas ações dos governos militares pós-1964 que, desde o governo de Castelo Branco, preocuparam-se “(...) com os assuntos de cultura, procurando realizar diretrizes que [favorecessem] o desenvolvimento de uma “cultura brasileira”, de uma identidade nacional” compatível com suas premissas coercitivas.” (Ramos & Borelli 1988: 84). O projeto de uma política cultural voltada para os ideais de formação de uma nação começa a se delinear e ganha corpo nos sucessivos governos militares e leva, de acordo com Ramos & Borelli (1988: 85) ao surgimento de duas proposições que combinam a preocupação “nacionalista autoritária” com a preocupação quanto ao “nível cultural” das programações (Ramos & Borelli 1988: 85) que se cristalizam na:

(...) Política Nacional de Cultura, publicada em 1975. Neste documento emerge com clareza a preocupação com o “homem brasileiro, cuja “espontaneidade” estaria ameaçada pelos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial”. Por isso, em um de seus pontos básicos, se exprimia a necessidade de “difundir a cultura através dos meios de comunicação de massa” ao mesmo tempo em que se assegurasse o “uso dos meios técnicos de comunicação como canais de produção cultural qualificada. (RAMOS & BORELLI 1988: 85) (grifos dos autores)

Segundo Ramos & Borelli (1988), a busca de melhorias que se manifestariam no nível do conteúdo dos programas fez com que a Rede Globo de Televisão introduzisse, na grade programação, a partir de meados da década de 1970, nos horários das 18 e 22 horas “(...) as telenovelas solicitadas pela esfera estatal: um certo enfoque nacionalista, melhoria de “nível” e temas educativos.” Ao horário das 18 horas foram destinadas as novelas de cunho pedagógico no sentido de proporcionar por meio de casos exemplares a criação de “bons hábitos” morais e de saúde. Nas tramas, por exemplo, mostravam-se hábitos de higiene que poderiam prevenir doenças; ao horário das 22 horas, foram destinadas as produções mais sofisticadas com autores como Jorge de Andrade, Dias Gomes, Walter George Durst (Ramos & Borelli 1988: 87).

No horário das 18 horas, passam a figurar as telenovelas adaptadas de clássicos da literatura brasileira, dando continuidade a um procedimento comum desde o nascimento da televisão brasileira, criando “(...) um horário para exibição de telenovelas baseadas em textos

literários, dessa vez exclusivamente brasileiros. A partir dos anos 1980, as adaptações de obras brasileiras deslocaram-se para as minisséries.” (GUIMARÃES 1996-97: 192).

Por sua vez, entretanto, Avancini vê nesse movimento de transposição de obras literárias para a televisão uma motivação social e política, na medida em que ele o relaciona a um momento histórico pelo qual o país passava. Momento marcado, segundo o diretor, pela busca de uma identidade nacional, num processo de auto-reconhecimento:

Hoje, a busca da identidade nacional se vulgarizou e é isto que está influenciando a televisão. Ela anda a reboque da coletividade. Se o Brasil continuar neste processo de auto-conhecimento, a TV o acompanhará. O momento da vida nacional é que fez o sucesso de “Grande Sertão”. Há cinco anos, seria inútil adaptar essa obra para o vídeo.²⁶⁰

Entretanto, mesmo nos dias atuais, definição do Brasil como nação ainda parece algo um tanto quanto incerto para Ianni (2004: 180):

Sob o aspecto social, racial, regional e cultural, entre outros, continua em aberto a questão nacional. Em perspectiva ampla, a história do Brasil pode ser vista como a de uma nação em processo, à procura da sua fisionomia. É como se estivesse espalhada no espaço, dispersa no tempo, buscando conformar-se ao nome, encontrar-se com a própria imagem, transformar-se em conceito.

Mas como a nação pode se encontrar com a própria imagem, como se transformar em conceito, como definir sua fisionomia? Avancini, no prólogo da minissérie, oferece uma pista: “porque um pouco de Guimarães Rosa nos aproximará a todos do coletivo brasileiro.” A identidade brasileira ganha corpo e se firma não apenas por meio da literatura – cuja penetração, num país com população pouco “afeita à leitura” e no qual há um grande número de analfabetos, é pequena - , mas também, e talvez principalmente, pelas imagens vistas por milhões de brasileiros nas telas de televisão

8.3. Entre o pedagógico e o didático: a didacidade

Intimamente relacionada à questão da busca da nacionalidade por meio das “cores locais” das produções televisuais, encontra-se a preocupação que denominamos pedagógica que se refere ao fato, recorrente no discurso dos principais artífices da minissérie, de considerar seu trabalho como uma forma de proporcionar aos brasileiros incultos a possibilidade de conhecer um dos

²⁶⁰ Em matéria assinada por Paulo Vasconcellos, publicada na *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. 21, de 30.12.1985, com o título: Walter Avancini, o mestre das minisséries.

maiores romances brasileiros de todos os tempos²⁶¹. Esclarecemos o uso que aqui fazemos dos dois termos correntemente empregados para se discutir a questão da televisão no âmbito da educação. Normalmente, usam-se como sinônimas as expressões discurso pedagógico e discurso didático, porém em nosso entendimento as duas expressões conotam situações bastante diversas.

Neste trabalho, consideramos o discurso pedagógico como o conjunto dos discursos encontrados no *corpus* que defendem a veiculação da minissérie *Grande Sertão: Veredas*. devido ao caráter intrinsecamente pedagógico que ela possui. Subjacente a esse discurso, encontra-se a idéia, bastante difundida na sociedade brasileira, de ação formadora dos meios de comunicação de massa num país de analfabetos. Em geral, essa avaliação funcional dos objetivos dos meios de comunicação não se restringe somente a eles, mas se dirige, em geral, sobre a produção artística como um todo. Sob essa perspectiva, a criação/produção artística é vista do ponto de vista funcional, ou seja, em razão de sua utilidade pedagógica. Nesse sentido, a dimensão pedagógica de uma obra é passível de ser analisada em todos os seus aspectos: conteúdo, forma, linguagem ou em sua totalidade. Nessa linha de análise, contemplam-se questões que decorrem do conteúdo dos programas de tevê, sua intencionalidade, seus objetivos dentro do quadro dos meios de comunicação de massa e de seu papel social.

Com relação ao termo discurso didático, a linha francesa de Análise do Discurso considera impróprio o uso corrente que se dá a essa expressão, uma vez que, dentro do domínio da Didática, há uma série de discursos que se constituem de acordo com a sua intencionalidade: discursos de pesquisa que seriam os “discursos primeiros ou discursos fontes” e os “discursos segundos (discursos de vulgarização, discursos midiáticos, discursos didáticos)” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU 2004: 167)²⁶². Portanto, o uso da expressão discurso

²⁶¹ Michel Peroni, *De l'écrit à l'écran*, p. 20-21, também encontra esse tipo de preocupação pedagógica no quadro da televisão estatal francesa da década de 1950 e cita P. Chambat e Ehrenberg quando estes lembram que essa década foi marcada por “(...) uma retórica de tipo pedagógico intrinsecamente ligada às preocupações do serviço público ... A imagem estava destinada a tocar o espírito das pessoas que dominavam mal a escrita ... A televisão (mídia nova percebida como mais eficaz que a escrita graças à imagem e a seu poder de penetração bem superior a escola) era o meio de acesso à cultura para aqueles que dela foram excluídos.”

²⁶² As referências que fazemos ao discurso didático dizem respeito mais precisamente ao caráter de didacidade presente na minissérie. Segundo o *Dicionário de Análise do Discurso*, Charaudeau e Maingueneau, p. 165: “didacidade é construída no cruzamento de três tipos de dados, que permitem distinguir diferentes formas de didacidade: (1) dados de ordem situacional, em situações assimétricas (...), nas quais um dos interlocutores possui um saber ou um saber-fazer que o outro não tem, saber real ou suposto, que ele está em posição de fazer partilhar com o outro; (2) dados de ordem funcional, forçosamente inscritos nesses tipos de interação verbal (quer se trate de um texto dialogal ou monologal) uma intenção (real, simulada ou fingida) *de fazer saber, de fazer dividir seus saberes, de tornar o outro mais competente, ou de fazer com que o outro aprenda* ...; (3) dados de ordem formal sobre os quais pode-se apoiar a análise linguística: traços de reformulação intradiscursiva ou extradiscursiva,

didático pecaria pela imprecisão. Por isso, preferimos o conceito didacidade²⁶³ desenvolvido pela linha francesa de Análise do Discurso.

Neste trabalho, compreendemos a didacidade como uma série de mecanismos empregados pelo produtor/escritor do texto no sentido de tornar sua mensagem mais acessível ao grande público, mais coerente e mais coesa do ponto de vista estrutural e temático e, por conseguinte, de mais fácil entendimento. Dessa forma, a produção de uma minissérie cuja legibilidade seja possível a milhões de brasileiros que têm pouca afinidade com a leitura, deve apresentar uma dimensão didática que se evidencie pelo tratamento estético e temático dado ao produto televisual.

No prólogo, Avancini enfatiza que a minissérie representa uma oportunidade de o Brasil conhecer uma grande obra de sua literatura. Porém, perguntamos, como tornar legível na televisão um romance considerado de “difícil” leitura em livro? Como se constrói a legibilidade de uma obra destinada ao grande público – no caso brasileiro, pouco “afeito à leitura”?

A legibilidade de uma obra de arte não lhe é algo intrínseco, depende da comunicação que ela estabelece com o público a que se destina. Lotman (1978) considera a arte como um sistema de comunicação cuja existência depende do estabelecimento de uma linguagem comum entre obra e público²⁶⁴. Isso poderia levar alguém a pensar que para compreender a obra artística é necessário apenas descobrir a chave de decifração de uma espécie de código, porém a descoberta do código não é suficiente; é necessário descobrir a linguagem em que “(...) o texto foi codificado.” (Lotman 1978: 60) O código e a chave para sua decifração estão inseridos no amplo campo semiótico da linguagem. A linguagem, ao mesmo tempo, compõe e dá significado à obra

procedimentos de definição, de explicação, de exemplificação, traços semióticos diversos tomados de vários códigos linguageiros: prosódicos, icônicos, cinésicos e proxêmicos.” (Charaudeau & Maingueneau 2004: 165)

²⁶³ Segundo o *Dicionário de Análise do Discurso*, Charaudeau e Maingueneau, p. 165: “didacidade é construída no cruzamento de três tipos de dados, que permitem distinguir diferentes formas de didacidade: (1) dados de ordem situacional, em situações assimétricas (...), nas quais um dos interlocutores possui um saber ou um saber-fazer que o outro não tem, saber real ou suposto, que ele está em posição de fazer partilhar com o outro; (2) dados de ordem funcional, forçosamente inscritos nesses tipos de interação verbal (quer se trate de um texto dialogal ou monologal) uma intenção (real, simulada ou fingida) *de fazer saber, de fazer dividir seus saberes, de tornar o outro mais competente, ou de fazer com que o outro aprenda ...*; (3) dados de ordem formal sobre os quais pode-se apoiar a análise lingüística: traços de reformulação intradiscursiva ou extradiscursiva, procedimentos de definição, de explicação, de exemplificação, traços semióticos diversos tomados de vários códigos linguageiros: prosódicos, icônicos, cinésicos e proxêmicos.”

²⁶⁴ Iuri Lotman, *A estrutura do texto artístico*, p. 43, afirma enfaticamente: “a primeira consequência da proposição geral segundo a qual a arte representa um dos meios de comunicação de massa é a afirmação: para receber uma afirmação transmitida por meios da arte, é preciso conhecer a linguagem.”

artística, o pertencimento a um certo tipo de linguagem é por si só prenhe de significação.²⁶⁵ Portanto, a arte, vista como sistema de comunicação, só faz sentido se compreendida como parte integrante de um todo significativo. Afinal, “um texto artístico é um sentido construído com complexidade. Todos os seus elementos são elementos de sentido.”(Lotman 1978: 41).

A questão da legibilidade das obras literárias no período romântico foi brilhantemente estudada por Antonio Cândido (1965) que atribuiu essa característica a um certo papel didático dos escritores românticos preocupados em preservar um patriotismo então nascente²⁶⁶. Essa escolha estética que decorreu, de acordo com seu ponto de vista, de uma escolha política persiste em nossa literatura por longo tempo:

Tornar-se legível pelo conformismo aos padrões correntes, exprimir os anseios de todos; dar testemunho sobre o país; exprimir ou reproduzir a sua realidade – é tendência que verificamos em Magalhães, Alencar, Domingos Olímpio, Bilac, Mário de Andrade, Jorge Amado. (...) Como aconteceu na Rússia e na América Espanhola (isto é, países visando à ocidentalização rápida) ele [o escritor] sempre reivindicou tarefas mais largas do que as atribuídas à sua função específica. (ANTONIO CÂNDIDO 1965: 102)

Portanto, a questão da legibilidade por parte do grande público, dos temas da minissérie *Grande Sertão: Veredas* passa pela condição primordial de descobrir nesse produto elementos que se organizam narrativamente de modo a encontrar eco nos modelos de produtos audiovisuais presentes no espírito do espectador; assim entram em jogo não só os pressupostos genéricos referentes ao meio televisual, mas também todo um saber construído por intermédio de um conjunto de saberes muito mais amplos que incluem os saberes adquiridos em sua vivência pessoal e social (incluindo família, educação formal e informal, outros meios de comunicação de massa ou de relações pessoais). A didacidade opera, portanto, interna e externamente ao texto. Internamente, por meio dos elementos textuais e externamente por meio de correspondências intertextuais.

Por outro lado, por meio de um outro movimento de análise em que consideramos o discurso de Avancini no prólogo da minissérie como revelador de uma intencionalidade, é possível reconhecermos nas palavras do diretor uma certa continuidade com o tipo de

²⁶⁵ Iuri Lotman, *A estrutura do texto artístico*, p. 50: “A linguagem de um texto artístico, por definição, é um modelo artístico determinado do mundo e neste sentido pertence, por toda sua estrutura ao “conteúdo” e traz uma informação em relação à carga de informação que traz o conteúdo.”

²⁶⁶ Antonio Cândido, *Literatura e Sociedade*, p. 102, “Mas, ainda aqui, devemos voltar ao chavão inicial que nos vem guiando, e lembrar que a constituição do patriotismo como *pretexto*, e a conseqüente adoção pelo escritor do papel didático de quem contribui para a coletividade, deve ter favorecido a legibilidade das obras.” (grifo do autor)

pensamento reinante no campo literário nacional, uma vez que ele assume para si e, conseqüentemente para a televisão, o papel de garantir para a maioria da população o acesso a uma das mais importantes obras da literatura brasileira cuja fruição se torna possível graças à linguagem televisual.

A construção da minissérie como objeto de *valor cultural intrínseco* opera-se de diversas formas: por meio das entrevistas da equipe técnica e artística²⁶⁷ na imprensa em geral, no *Press release*, das críticas em jornais e revistas. Porém, já encontramos essa busca nos elementos discursivos presentes no prólogo. A própria escolha do local em que foi gravado o prólogo, a Biblioteca Nacional, demonstra que o livro, transposto para a televisão como minissérie, merece um tratamento diferenciado, pois, segundo Avancini, aquele é “o melhor lugar para se falar de um livro tão importante para nossa literatura”. Assim, por meio do contexto situacional envolvendo livro (literatura de qualidade) – biblioteca (lugar de erudição) – minissérie, transporta-se para a minissérie toda a aura de obra de arte que se referia ao romance de Guimarães Rosa.

Ficam claras as intenções pedagógicas do diretor quanto este afirma que a transposição do livro para a televisão tem dois significados:

- 1) estimular para os que sabem ler uma aproximação com o belo mundo de Guimarães Rosa;
- 2) levar para a grande maioria do público brasileiro ainda, infelizmente, sem acesso ao mundo das letras pelo menos um esboço desse magnífico universo.

Ainda para ilustrar a perspectiva bastante difundida de que a televisão deve ter um papel pedagógico, gostaríamos de lembrar as palavras do Ministro da Educação Cristovam Buarque que, em janeiro de 2003, desabafou: “Nenhum galã de novela consegue arrumar namorada

²⁶⁷ Julgamos interessante apresentar aqui, a título de exemplo, dois depoimentos de Durst efetuados em momentos diferentes acerca da adaptação da minissérie. O primeiro deles foi feito em entrevista concedida a Dib Carneiro Neto, *Gazeta de Pinheiros*, em 14.11.1985, p.7, “Receita pra entender Diadorim”, em que Durst se interroga e se espanta com o fato de os brasileiros não conhecerem *Grande Sertões: Veredas*. Coerente com essa perspectiva, anos mais tarde, no artigo *A televisão não é eletrodoméstico*, Durst comenta sua intenção de levar ao grande público uma obra consagrada pela crítica internacional e desconhecida da maioria dos brasileiros: “Com **Grande Sertão: Veredas** foi diferente. Eu pensei em adaptar a obra de Guimarães Rosa, um livro que o Brasil não conhece, mas que no exterior é muito respeitado. Levei para o Boni autorizar, mas ele disse que naquele momento não daria, pois estava surgindo o Silvio Santos e teríamos que acompanhar o nível da programação dele, caso contrário perderíamos audiência. Então esperei. Quando chegou o outro aniversário da Globo, eu disse que era hora. Então fizemos a minissérie.” Além disso, nesse trecho, percebem-se em suas palavras os fatores comerciais que estão implicados na realização de projetos no meio televisivo: programação de outros canais, concorrência, formatos de programas, etc. Na conversa acima relatada por Durst, por exemplo, o diretor da rede Globo (Boni) faz referência à entrada no ar do SBT.

porque é estudioso. Só consegue namorada o cara sarado’’²⁶⁸ Em seguida, o ministro sugeria aos autores de teledramaturgia uma atitude “mais didática” das personagens: “As personagens ricas deveriam ensinar suas empregadas domésticas a ler e a escrever.” Na mesma reportagem, Motter, contra-argumentava: “A forma como a televisão brasileira faz novela está certa. A questão é aperfeiçoar o modelo existente. A televisão não tem que ficar dando liçõezinhas, sendo didática. O papel dela é entretenimento.”

Motter (2002b: 13) discute o caráter educativo da telenovela, mas de uma perspectiva diferente daquela geralmente defendida por muitos:

Esse caráter educativo da telenovela tem apoio não só na possibilidade de tratar figurativamente os conceitos na sua abstração e complexidade, como também no modo de construção gradual e reiterada que se processa ao longo de seus aproximados seis meses de duração.

Nesse sentido, muito mais importante que o discurso monológico e moralizador em defesa dos bons valores surge o tratamento artístico de problemas cotidianos identificados com a realidade do telespectador que, se nem sempre ocorre numa perspectiva de transformação, pelos menos coloca em pauta algumas facetas das mais perversas relações de poder presentes em nossa sociedade (corrupção, pedofilia, violência doméstica). Dessa forma, o discurso autoritário e monológico é substituído pela alteridade e pela dialogia. Motter (2002b: 15), discutindo o conteúdo ideológico das telenovelas, argumenta:

Trata-se, em última instância, do uso ideológico do gênero, historicamente a serviço da permanência, num movimento que busca questionar os valores tradicionais e romper a imobilidade social. E, ninguém melhor para fazê-lo do que a telenovela, considerada a maior tribuna do país.

Podemos observar na fala do Ministro da Educação anseios comuns a muitas pessoas que acreditam que se “(...) a TV transpusesse para a pequena tela os grandes clássicos da literatura, (...) estaria talvez substituindo a leitura e, ao mesmo tempo, estimulando, teoricamente, a vontade de ler.” (Rocco 1991: 117). Porém, tal raciocínio revela-se equivocado, pois como lembra Rocco (1991: 118):

O fato de assistirmos, por exemplo, à adaptação para a TV de uma obra literária de bom nível, considerada artística e que, surge sob forma de novela ou minissérie – segmentos ficcionais dos mais valorizados pelo público – tal fato, em hipótese alguma, garante primeiro, que o que será produzido via TV mantenha o nível estético do livro e, em segundo lugar, que tal produto, mesmo que artística e televisualmente bem trabalhado, possa substituir a leitura da obra original.

²⁶⁸ Cf. reportagem com título *Televisão bem educada*, assinada por Lílían Tahan, publicada no *Correio Braziliense* de 02.02.2003.

Afinal, a transposição de uma obra literária para a linguagem televisual implica uma série de transformações decorrentes de necessidades criadas pela nova linguagem cujas características de enunciação diferem daquelas da obra literária. Discutiremos parte dessa transformação mais adiante.

É, portanto, dentro desse universo multifacetado em que a alteridade e a dialogia devem estar presentes para que se consiga não apenas entreter, mas também *fazer pensar* e *fazer conhecer* que se insere a didacidade da minissérie. A minissérie *Grande Sertão: Veredas* evidencia as relações de poder dentro do bando de jagunços; entre os fazendeiros e os chefes de bando e jagunços, entre homem e mulher, entre os mais miseráveis. É por meio de operações que visam a esclarecer essas relações de poder que vislumbramos a didacidade dessa obra.

Afinal, o que, geralmente, surge no livro como um juízo de valor de Riobaldo efetuado *a posteriori* de um relato qualquer deve ser mostrado, na minissérie, no momento mesmo da ação. Por isso, roteirista e diretor precisam estar atentos no sentido de oferecer signos que permitam uma identificação imediata das relações de poder que pretendem tratar.

Um exemplo desse tipo de tratamento ocorre na minissérie quando *seô* Habão, “proprietário na zona misteriosa do Sucruíú” (Antonio Cândido 2004b: 113), meio a contragosto (Zé Bebelo já o esperava havia dias), chega à Fazenda Coruja para conversar com Zé Bebelo. *Seô* Habão desce do cavalo e faz um sinal com a mão e estende as rédeas para Riobaldo e lhe diz para cuidar do cavalo. Riobaldo percebe sua condição subalterna, serviçal, quase escrava, pelo modo superior com que o coronel o olha e pela forma com que este lhe entrega os arreios. Fica evidente quem deve mandar e quem deve obedecer. A imagem de *seô* Habão, bem vestido (usando uma espécie de casaca azul marinho e um cachecol branco), bem alimentado, cabelos e olhos claros, barba bem cuidada, marca pela oposição em relação aos rostos sujos e marcados por cicatrizes, barbas mal cuidadas, roupas pobres e surradas de Riobaldo e de seus colegas de bando.

Em seguida, *seô* Habão entra na casa da fazenda onde vai conversar com Zé Bebelo e deixa claro que não dará o dinheiro solicitado pelo chefe. Riobaldo entra na casa onde é apresentado pelo chefe ao fazendeiro. Riobaldo então lhe entrega o diploma de capitão que ele havia salvado na fazenda do Valado. *Seô* Habão dá pouca atenção ao fato e continua conversando com Zé Bebelo, quando este começa a tentar conseguir algum dinheiro do *seô* Habão, Riobaldo sai. Na cena seguinte, estão Riobaldo, Reinaldo e Fafafa passando a mão na bela cabeça do cavalo de *seô* Habão quando Riobaldo comenta com os companheiros que o sonho

do fazendeiro é fazer todos os jagunços seus escravos. *Seô Habão* se aproxima para pegar o cavalo e Riobaldo lhe conta que é filho de Selorico Mendes. *Seô Habão* tira o chapéu e se abre em sorrisos²⁶⁹ e lamenta não ter conversado mais com Riobaldo, pois ele gosta muito de Selorico. Nesta cena, expõem-se muito bem o caráter interesseiro de *seô Habão* e a esperteza de Riobaldo que utiliza a única arma capaz de fazer *seô Habão* notá-lo não como um possível escravo, mas como um igual devido às fazendas de seu pai.

Para Bolle (2004: 177-178), é nessa fazenda que, conserva intactas as instalações da senzala e da casa grande, Riobaldo resolve optar pela casa grande como objetivo a ser alcançado. Também na minissérie, esse episódio funciona como um demarcador de mudança de objetivos de Riobaldo. Riobaldo faz o pacto com o demônio pouco tempo depois de conhecer *seô Habão* e ter descoberto “que fazendeiro-mór é sujeito da terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório.” (GSV: 429) Dias depois, *seô Habão* volta e lhe dá o belo cavalo que tinha sido elogiado por Tatarana. Além disso, *seô Habão* demonstra urbanidade e respeito, tirando o chapéu para cumprimentar Riobaldo.

Avancini (*Press release*: 4) reconhece as limitações da transposição feita, mas demonstra estar bastante atento para a necessidade de que a cena se auto-explique:

Há perda nessa transposição (...). Porque Guimarães Rosa, muitas vezes, além de colocar a situação, também a avalia. Num espetáculo de TV, isso é impossível. Então tentamos reproduzir essa perspectiva, através de reações de comportamentos de personagens de todas as dimensões estéticas. E não sei até que ponto isso foi alcançado. Para mim, que conheço bastante a obra de Guimarães, isso é distante, fica mais é um esboço para que se mergulhe nele através da literatura.

Enfim, a televisão pode servir como ponto de partida para se conhecer a obra de Guimarães Rosa, o que, em si, é louvável; mas essa idéia não deixa de conter a intenção de educar a sociedade por meio de uma obra que pretensamente não foi concebida para isso, mas que pode ser útil a essa finalidade. Nesse discurso de Avancini e nos outros a que nos referimos anteriormente, tanto dele quanto de Durst, percebe-se que ambos partilham de uma certa “(...) ideologia *ilustrada*, segundo a qual a instrução traz automaticamente todos os benefícios que permitem a humanização do homem e o progresso da sociedade.” (ANTONIO CÂNDIDO 1979:

²⁶⁹ Reproduzo aqui parte do diálogo entre Riobaldo e *seô Habão*. **Seô Habão:** - Ah, se seu soubesse a gente tinha conversado muito mais. Eu gosto muito dele. E por aproximação naturalmente já estou gostando do sôr também. Sinceramente quando encontrar com ele dou notícia. Com sua licença. *Seô Habão* pega as rédeas do cavalo e monta. Já em cima do cavalo, num gesto amistoso, levanta o chapéu e repete: - Dou notícia.

349). Infelizmente, sabemos hoje que não é somente a educação que forja uma nação de cidadãos. No entanto, consideramos que a educação é elemento essencial para a transformação social.

8.4. A imagem da nação na minissérie

No Brasil, de acordo com Ianni (2004: 180), a questão nacional continua em aberto, pois somos um país que procura sua fisionomia, sua “própria imagem”; uma nação que ainda não se definiu, que está em processo. A busca pela definição dessa fisionomia, pela identidade brasileira parece ter sido um dos objetivos que nortearam as vidas artísticas de Avancini e de Durst. Avancini afirmou ainda no ano de realização da minissérie de:

A busca de uma identidade nacional sempre orientou meus trabalhos. (...) Só fiz coisas nacionais e procurei jamais perder de vista o meu parceiro, que, para mim, não é o “espectador, mas o povo. O termo “espectador” dá uma idéia de manipulação que me desagrada. Prefiro dizer que tento inquietar o povo com minhas inquietações.²⁷⁰

A mesma preocupação com a identidade nacional surge quando, o diretor, ao ser indagado, em 1999, quase vinte e quatro anos depois da produção da minissérie, sobre qual teria sido a sua “principal contribuição” para a televisão brasileira, reafirmou que foi sua: “(...) sincera preocupação com a identidade brasileira o tempo todo. Talvez tenha sido o diretor que mais realizou televisão em cima da realidade brasileira.” (SILVA JR. 2001: 340-341).

A preocupação de mostrar o Brasil ao Brasil também era manifestada por Durst em matéria publicada no jornal *Gazeta de Pinheiros*, em 14.11.1985: “‘Como pode o brasileiro não conhecer o melhor livro do seu País?’ Foi outra pergunta que Durst se fez, já perfeitamente convencido de que era dívida da TV mostrar “Grande Sertão: Veredas” para quem quisesse ver.”²⁷¹

Ou ainda em outra afirmação de Avancini em debate promovido pelo jornal *Folha de S. Paulo* com o título de “A telenovela e a sociedade brasileira”, do qual participaram Walter Avancini, José Celso Martinez, Benedito Rui Barbosa, Tadeu Jungle:

²⁷⁰ Essa afirmação consta da reportagem de Luciana Villas-Boas, Sucesso com ideologia, *Jornal do Brasil*, 30.12.1985.

²⁷¹ Em matéria de Dib Carneiro Neto, “Receita para entender Diadorim”, publicada na *Gazeta de Pinheiros*, de 14.11.1985, p. 7.

Mas Brasil é Brasil. Temos que fazer uma televisão diferenciada também, atendendo os dois. Porque aquela mulher que pariu dez filhos, dos quais dois sobreviveram, não tem nenhuma excitação com estes ti-ti-tis ... [referindo-se à discussão política sobre o uso da televisão] Este Brasil significa praticamente 60%. Me preocupo com ela. Quero que esta gente me entenda, e quero colocar ruídos neles, contra uma formação judaica ou cristã, quero sim. Eu quero mexer com os mitos. Acho que deve ter um grupo como você, como o Zé Celso que estão num outro processo. Este grupo tinha que ter um espaço na televisão, de exercício para as transformações nos centros urbanos. Para fazer a cabeça daqueles que já têm um certo tipo de jogo de cintura, digamos assim, que deve ser estimulado. Porém há este grande Brasil ainda que me preocupa muito. Não quero criar rejeição.²⁷²

Aliás, gostaríamos de chamar atenção para o fato de que nesse debate foram discutidas as relações entre o gênero telenovela e a sociedade brasileira²⁷³. Nota-se, até mesmo pela criação de um espaço para discussão, que as relações entre gênero, sociedade, identidade social e nacional são muito mais fortes do que muitos supõem. O gênero telenovela converte-se em uma “matriz cultural” conforme o já clássico estudo de Martín-Barbero (2001) a respeito do impacto desse gênero sobretudo nos países da América Latina.

Engana-se, porém, quem acredita que na atualidade, com os efeitos mais fortes da globalização sobre a criação televisual, essa busca de Brasil tenha terminado. Ao contrário, é interessante notar que mesmo atualmente alguns diretores mantêm-se preocupados com a idéia de demonstrar, de forjar ou mesmo, como alguns dizem, de resgatar os valores identitários da nação brasileira. É o que se depreende, por exemplo, das palavras de Luiz Fernando Carvalho (assistente de direção de Avancini em *Grande Sertão: Veredas*) constantes em entrevista concedida, no início de 2005, a Leila Reis a propósito da minissérie *Hoje é dia de Maria*; o próprio título da matéria não deixa dúvidas: A brasilidade é o único tema de Luiz Fernando Carvalho²⁷⁴. Ao responder à pergunta sobre que Brasil queria representar na TV, o diretor respondeu: “Um Brasil que, apesar dos problemas, das injustiças ainda sonha. Não é um sonho puro e simples, mas um sonho que nos ajuda a despertar. A função da arte é despertar as pessoas. Aí eu não separo por categorias, é função da TV, do cinema, do teatro.” E, na resposta sobre o que pretendia com produções como *Hoje é dia de Maria*, ele retoma a idéia mais explicitamente:

²⁷² *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p. 54, 05.04.1986.

²⁷³ No texto introdutório ao debate o jornal afirma: “Em debate promovido pela Folha no último dia 7, no auditório do jornal, profissionais ligados à TV e à dramaturgia discutiram o papel das telenovelas no Brasil, com ênfase na função social do gênero. (...) A partir de um ponto pacífico – de que o brasileiro se transtornaria se as novelas fossem subitamente retiradas do ar –, a banca debatedora e a platéia analisaram de que maneira o folhetim televisivo mantém essa influência hipnótica sobre o público. Não houve declarações de apoio incondicional à telenovela, mas, no máximo impressões de que o gênero evolui.” In: A telenovela e a sociedade brasileira, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. 54, de 05.04.1986.

²⁷⁴ Entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 14.01.2005, Caderno 2, p. D10.

“Atravessar fronteiras da cultura nordestina, em termos de quilômetros é fazer uma viagem maior que o continente. Quero retratar uma brasilidade sem regionalismos porque eles inevitavelmente acabam caindo nos clichês.”

Assim, dentro desse quadro histórico-social de um país que se conhece e reconhece mais pela televisão que pelos livros, observa-se que a adaptação de textos literários, nascida como uma tendência em consequência de uma provável inexperiência dos autores e produtores no início da televisão brasileira, torna-se uma forma de atender aos anseios do regime político vigente numa perspectiva de subsidiar a criação de um espaço simbólico comum na população brasileira: a nação brasileira²⁷⁵. Porém, como vimos, a produção artística encontrou brechas e criou um espaço que, se não se caracterizou pelo total distanciamento em relação aos desejos do Estado autoritário, conseguiu incluir no imaginário da sociedade brasileira algumas questões e perguntas que marcariam o final do período militar no Brasil. Esses questionamentos ganham um espaço simbólico importante na medida em que atuam por meio da emoção e do sentimento visto à flor da pele nas personagens “fictícias” que parodiam personagens “reais” como coronéis (corruptos como Sinhozinho Malta), delegados (que agiam sob o comando dos coronéis e à revelia das leis), falsos heróis (que desmistificam a santidade criada por meio da mentira como Roque Santeiro) e políticos (populistas, autoritários e corruptos como Odorico Paraguaçu)²⁷⁶ que, além de nos terem feito rir, fizeram-nos pensar na dura realidade que, infelizmente, ao contrário da ficção televisual não esboça minimamente um final feliz.

8.5. A nação na minissérie – A minissérie na nação: o moderno e o arcaico

Bhabha (2003: 199) propõe o entendimento do conceito de nacionalidade “(...) como uma forma de afiliação social e textual (...)” que se opõe ao conceito de nacionalismo como certeza histórica e natureza estável. Tendo como base essa idéia, Bhabha (2003: 199) postula que o importante para compreendermos a nacionalidade e o nacionalismo é termos a noção de

²⁷⁵ A esse respeito Ramos & Borelli, *Telenovela e modernização: os anos 70-80*, p. 97, afirmam: “As novelas literárias trazem a idéia de uma recuperação do passado, das raízes e tradição, enfim, o resgate de uma brasilidade que seria repassada para o telespectador através de obras que enfocam diferentes momentos históricos.”

²⁷⁶ Referimo-nos aqui somente a personagens de *Roque Santeiro* (telenovela de 1985) e *O bem amado* (1973, 1980-1984 - telenovela e seriado). Porém, poderíamos citar muitos outros exemplos.

localidade da cultura²⁷⁷, uma localidade que não encontra referência apenas no mundo “real”, mas principalmente num conjunto de sentimentos que emerge nas relações humanas, principalmente naquelas em que a narrativa da nação surge como força aglutinadora, como metáfora da própria nação²⁷⁸.

De acordo com esse pensador, as grandes obras literárias seriam metáforas da nação, ou seja – a interpretação dessas obras literárias seguindo um processo de transposição semântica ensejado pela comparação subjetiva presente na metáfora²⁷⁹ -, seriam a própria nação e não apenas uma representação dela. Na medida em que interpretam as diversas temporalidades das “(...) formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada.” (Bhabha 2003: 201). Assim, podemos compreender o livro *Grande Sertão: Veredas* e a minissérie a ele dedicada como metáforas do Brasil, na medida em que articulam as diversas temporalidades presentes na cultura brasileira e as reorganizam, atualizando-as num complexo processo de interpretação e reinterpretação dos sentimentos e desejos de uma parcela da população brasileira (os jagunços, as populações dos sertões, a “elite” dos fazendeiros), que, metonimicamente, se projetam como parte integrante de um todo dialeticamente constituído. Ianni (2004: 63) também chama atenção para as diversas temporalidades e espaços que estão envolvidos na constituição do Brasil moderno:

O Brasil Moderno, ao mesmo tempo em que se desenvolve e diversifica, preserva e recria traços e marcas do passado recente e remoto, nesta e naquela região. O país parece um mapa simultaneamente geográfico e histórico, contemporâneo e escravista, republicano, monárquico e

²⁷⁷ Homi Bhabha, *O local da cultura*, p. 199, afirma a centralidade do local da cultura: “Essa *localidade* está mais *em torno* da temporalidade que *sobre* a historicidade: uma forma de vida que é mais complexa que “comunidade”, mais simbólica que “sociedade”, mais conotativa que “país”, menos patriota que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que o “sujeito”, mais psíquica do que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social.” (grifos do autor)

²⁷⁸ É interessante notar que para Homi Bhabha, *O local da cultura*, p. 200, as narrativas marcantes de uma nação funcionam como metáforas dessa nação, como formas de compreender os sentimentos e as temporalidades que fazem com que uma determinada coletividade se compreenda como nação. Nesse sentido, é significativo esse trecho de seu livro: “Os nomes dados à nação são sua metáfora: *Amor Patria*; *Fatherland* [Terra Natal]; *Pig Earth* [Terra Madrastra]; *Mother tongue* [Língua Maternal]; *Matigari*, *Middlemarch*; *Midnight's Children* [Os Filhos da Meia-Noite]; *Cem Anos de Solidão*; *Guerra e Paz*; *I Promessi Sposi* [Os Noivos]; *Kanthapura*; *Moby Dick*; *A Montanha Mágica*; *Things Fall Apart* [O mundo se despedaça].” (Bhabha 2003: 200)

²⁷⁹ Cf. ensaio de Antonio Cândido intitulado *A natureza da metáfora*, in *O estudo analítico do poema*, p. 99, do qual destacamos a seguinte passagem: “(...) a metáfora, tanto a comum quanto a literária, pressupõe os seguintes elementos”: (1) – semelhança (2) – comparação subjetiva (3) – abstração (4) – transposição (5) formação de uma nova realidade semântica de caráter simbólico.”

colonial, moderno e arqueológico. Toda a sua história está contida no seu presente, como se fosse um país que não abandona nem esquece o pretérito; memorioso.

Na minissérie, que transpôs para a televisão o romance maior de Guimarães Rosa e que buscou, segundo seu diretor e roteirista final, o máximo de fidelidade ao texto original evidenciam-se essas diversas camadas sociais e temporais aludidas por Ianni. Temporalidades que se condensam por meio dos discursos progressistas de Zé Bebelo²⁸⁰, em nome de uma nova organização político-social contrapostos a suas ações baseadas na lógica do coronelismo e do jaguncismo; poderíamos ainda citar os discursos e atos de Joca Ramiro (“imperador em três alturas” GSV: 195) ou as várias cenas em que ficam claros atos de violência de Riobaldo (principalmente na fase Urutu Branco) em que subjuga mulheres, em particular, e pobres, em geral (deficientes físicos e mentais, homens e crianças), para confirmar seu poder de chefe de jagunços; tal qual um cruel senhor de guerra medieval.

As diversas temporalidades estão presentes não apenas no tratamento do todo discursivo, mas também na fala das personagens, como aludimos anteriormente, uma fala marcada pelo passado cujo imbricamento com o presente é, ao mesmo tempo, impossível e inevitável. Lembramos aqui, para elucidar nosso raciocínio, o episódio em que o grupo liderado por Zé Bebelo encontra os catrumanos cuja fala, costumes, armas e dinheiro remontam a um pretérito demarcado apenas por uma linha fluida; um pretérito distante demais, arqueológico (visto que os catrumanos usam armas antigas e rudimentares e oferecem uma moeda antiga “do tempo do Império” na tentativa de se livrar dos jagunços) mesmo para os jagunços, eles próprios colocados à parte das relações temporais com o resto do Brasil. Os catrumanos situam-se não apenas fora do tempo, mas também fora do espaço. É essa nossa interpretação para a resposta que Zé Bebelo dá para aqueles pobres diabos quando estes lhe perguntam de onde ele vem. Zé Bebelo é categórico: vem “do Brasil”. A idéia de pretérito arqueológico é ainda reforçada pelo próprio significado da palavra catrumano. Segundo Martins (2001: 108), essa palavra, que designa, de maneira

²⁸⁰ Nas palavras de Ze Bebelo está presente o discurso fundador da República que reverbera os princípios positivistas “ordem e progresso”. O discurso fundador, segundo Eni P. Orlandi, *Discurso fundador*, p. 13, que instaura um novo sentido; “(...) o sentido anterior é desautorizado. Instala-se outra “tradição” de sentidos que produz os outros sentidos nesse lugar [de memória]. Instala-se uma nova “filiação”. Esse dizer irrompe no processo significativo de tal modo que pelo seu próprio surgir produz sua “memória”. Se procurarmos compreender a trajetória de Zé Bebelo de acordo com a produção de sentido de suas palavras e de suas ações entre os habitantes dos sertões, perceberemos que seu discurso não adquire características de fundador, pois não consegue mudar novos sentidos na organização político-social; ao contrário, seu desejo de progresso para a região é substituído pelo desejo de estudar na Capital para se tornar bacharel. Ou seja, ele deseja fazer parte do que se convencionou chamar “República dos Bacharéis.”

depreciativa, caipira, matuto, sertanejo, e etimologicamente está ligada a quadrúpede; numa alusão, talvez, ao passado remoto da espécie humana.

A esses brasis mostrados na minissérie soma-se e articula-se ainda o conceito de Brasil de 1985, no qual o telespectador vive. Um país que deveria ter presenciado, após mais de 20 anos de ditadura militar, a posse de um presidente civil que, mesmo tendo sido eleito de forma indireta, contava com o apoio das oposições²⁸¹ e prometia a volta do país a um regime democrático.²⁸² Um presidente eleito que jamais tomou posse devido a um sério problema de saúde que o levou à morte em 21 de abril. Data da morte do mais popular mártir do Brasil, portanto, fortemente simbólica para a identidade da nação. Em seu lugar, assume o vice, José Sarney, político subserviente aos militares e que somente à última hora sai do Partido Democrático Social (PDS), partido sucessor da Arena, de apoio irrestrito aos militares, e, em razão de manobras e acertos políticos, junta-se a Tancredo Neves para derrotar o candidato do PDS, Paulo Maluf. José Sarney torna-se, de maneira inesperada e preocupante, presidente do Brasil. O Brasil comovido pela agonia e morte de Tancredo Neves se pergunta o que acontecerá ao país? As promessas de Tancredo de redemocratização serão cumpridas? O passado de Sarney ligado às poderosas oligarquias nordestinas e aos militares poderá ensejar as mudanças sociais e políticas que o país reclama?

Lembramos aqui as palavras de Avancini sobre o momento histórico e a incidência de fatores sociais sobre a produção televisual da época e sobre a televisão em geral:

Hoje, a busca da identidade nacional se vulgarizou e é isto que está influenciando a televisão. Ela anda a reboque da coletividade. Se o Brasil continuar neste processo de auto-reconhecimento, a TV o acompanhará. O momento da vida nacional é que fez o sucesso de “Grande Sertão”. Há cinco anos, seria inútil adaptar essa obra para o vídeo.²⁸³

A minissérie *Grande Sertão: Veredas* vai ao ar em novembro/dezembro de 1985 quando parte dos sonhos já tinha se despedaçado: no plano econômico, o Brasil mergulhara numa forte crise financeira; no plano político, o presidente tomava medidas que não satisfaziam totalmente

²⁸¹ Cf. Boris Fausto, *História Concisa do Brasil*, p. 285, “Tancredo possuía algumas qualidades raras no mundo político: honestidade, equilíbrio, coerência de posições. Essas virtudes se sobrepunham às preferências ideológicas de direita ou de esquerda.”

²⁸² Cf. Boris Fausto, *História Concisa do Brasil*, p. 286, “Em maio de 1985 a legislação restabeleceu as eleições diretas para a Presidência da República e aprovou o direito de voto dos analfabetos, assim como a legalização de todos os partidos políticos. (...) As eleições para a Assembléia Nacional Constituinte foram marcadas para novembro de 1986.”

²⁸³ Em reportagem assinada por Paulo Vasconcellos publicada, em 30.12.1985, no jornal *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. 21, com o título: Walter Avancini, o mestre das minisséries.

as esperanças da volta imediata ao estado de direito: a censura ainda existia; “(...) o SNI [Serviço Nacional de Informações] foi mantido e continuou a receber recursos substanciais.” (Fausto 2001: 286). Nesse entrecruzamento de temporalidades (jaguncismo, coronelismo, federação republicana, Nova República), temos a eclosão de um país multiforme e até em certos momentos multidialetal (ou seria multilingual?) que se conhece por meio da literatura, da novela e da minissérie de televisão, enfim por meio da ficção.

Capítulo 9 – Minissérie *Grande Sertão: Veredas* – Do livro ao roteiro

*“O senhor é bondoso de me ouvir.
Tem horas antigas que ficaram muito mais perto
da gente do que as outras, de recente data.
O senhor mesmo sabe.” (GSV: 115)*

A fascinante linguagem empregada por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* parece entreabrir ao leitor atento algumas passagens entre a prosa e a poesia, entre o escrito e o oral entre o verbal e o visual. Essas passagens entre gêneros e linguagens não se apresentam de maneira estanque, ao contrário, articulam-se conferindo ao romance um equilíbrio tamanho que muitas vezes nos percebemos escutando e vendo pessoas (tornadas personagens) que fazem parte da nossa memória, da nossa história. Aproximamo-nos da “matéria vertente” (GSV 116) de Riobaldo, tentamos nos apropriar dela, tentamos torná-la algo palpável, mensurável, controlável, armazenável, mas ela se nega a ser controlada e continua vertendo, continua nos interpelando, continua nos deixando menos certos sobre o que vemos, sentimos, ouvimos, falamos, cheiramos ou saboreamos. Nossos pobres cinco sentidos só conseguem apreender um pouco dessa linguagem quando estão articulados. Acreditamos, por isso, que qualquer tentativa de isolar um ou outro aspecto de *Grande Sertão: Veredas* - o oral, o verbal, o visual, o sensório – ajude somente a compreender superficialmente o magnífico trabalho de elaboração linguageira efetuado por Guimarães Rosa. É, por essa razão, que nos sentimos pouco à vontade ao apresentar, mesmo que parcialmente, um ou outro aspecto da obra rosiana; no entanto, acreditamos que esse exercício será necessário para compreendermos a morfologia e sintaxe da minissérie.

9.1. *Grande Sertão: Veredas* – da visualidade no literário à literariedade no (tele)visual

Começemos nossa rápida exploração por meio de algumas pinceladas a respeito do caráter oral da prosa rosiana, aspecto bastante lembrado, especialmente, quando se fala em *Grande*

Sertão: Veredas. Teresinha Souto Ward²⁸⁴ (1984: 127) afirma que o autor se esforçou em “(...) eliminar fronteiras exatas entre os modos expressivos poesia/prosa, escrito/oral, urbano/rural, assim como entre temas considerados rústicos/populares e outros tidos como literários/cultos.”

Assim, por meio do discurso oral que se organiza por anáforas, catáforas, digressões, elipses, Riobaldo nos faz penetrar em um mundo em que tudo é e não é, em que de nada se tem certeza, em que a palavra ganha vida por meio de entonações, musicalidade e silêncios. As elipses, as reticências, os dêiticos mesclam o visual e o oral; as passagens se tornam visíveis não apenas por obra de nossa imaginação, mas pela exigência de um narrador cujo discurso remete sempre ao icônico, ao representado. Porém, o icônico e o representado não estão à nossa disposição enquanto objetos, eles são sujeitos. O pássaro manuelzinho-da-croa não é um pássaro apenas, é a própria alma feminina de Diadorim e é também um sopro de sensibilidade na vida bruta a que Riobaldo sempre esteve submetido. Obviamente, essa passagem permite diversas interpretações, mas o narrador não nos deixa passar incólumes por ela; Riobaldo se transforma e passa a enxergar o mundo pelos olhos de Reinaldo:

O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; marrequinhos dançantes; martimpescador; mergulhão; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo disse-o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinhoda-croa. Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vãos e pousoação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. – “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. – “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-croa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquiniquim – a galinholagem deles. – “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o Manuelzinho-da-croa. (GSV: 159)

²⁸⁴ Teresinha Souto Ward, O discurso oral em *Grande Sertão: Veredas*, efetuou um minucioso estudo sobre a oralidade no romance. Seu estudo incluía uma pesquisa de campo com a finalidade de comparar o falar do romance com o falar do sertanejo da região retratada em *Grande Sertão: Veredas*.

Em outra passagem, o narrador convida seu interlocutor a traçar um mapa, conforme observa Mendes (1998: 61), na tentativa de tornar mais visual o campo da batalha final de Tamanduá-tão:

A bem, como é que vou dar, lettral, os lados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel, com grande debuxo. O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços, e a ponta de cada braço: cada uma é uma... Pois, na de cima, era donde a gente vinha, e a cava. A da banda da mão-direita nossa, isto é, do poente, era a Mata-Grande do Tamanduá-tão. Rumo a rumo, a da banda da mão-esquerda, a Mata-Pequena do Tamanduá-tão. A de baixo, o fim do varjaz – que era, em bruto, de repente, a parede da Serra do Tamanduá-tão, feia, com barrancos escalavrados. Os barrancos cinzentos, divulgando uns rebolos e relombos, barrancos muito esquisitos – como as costas de fila de muitos animais... Mas, agora, o senhor assinale, aqui por entremeio, de onde é a Serra do Tamanduá-tão e a Mata-Grande do Tamanduá-tão, mais ou menos, os troços ve-lhos da casa-de-fazenda, que tanto se desmantelou toda; e, rumo-a-rumo, no caminho da Serra para a Mata-Pequena, essas rocinhas de pobres sitiantes. Aí o senhor tem, temos. A Vereda recruza, reparte .o plaino, de esquelha, da cabeceira-do-mato da Mata-Pequena para a casa-de-fazenda, e é alegremente verde, mas em curtas curvas, como no sucinto caminhar qualquer cobra faz.” (GSV: 563)

Morais, após efetuar estudo detalhado dos mecanismos empregados por Walter George Durst para a transformação do texto literário em roteiro televisual, considera que foram os elementos característicos da linguagem oral da prosa rosiana que facilitaram a transformação do texto literário em roteiro televisual:

(...) constatou-se que as características específicas da linguagem oral presentes no romance contribuíram para a transvocalização – usando a terminologia de Genette – e foi o grosso do trabalho na transformação do grande monólogo de Riobaldo em diálogos do roteiro. (MORAIS 2000: 23)

Outro aspecto relacionado à visualidade de *Grande Sertão: Veredas* para o qual Mendes (1998: 53) chama atenção refere-se aos inúmeros sinais gráficos que permeiam as páginas, desde sinais de pontuação até as ilustrações das orelhas e da folha de rosto do livro:

Texto escrito sob o signo da dor, da morte, da falta, *Grande Sertão: Veredas* traz marcas visuais tão expressivas e portadoras de significados quanto as palavras escritas; se colocam aos olhos do leitor, convidando-o a considerar o livro com um precioso objeto, que, além de lido, deverá ser contemplado. Produzido segundo leis próprias, propõe um outro caminho de percepção e de leitura, pela bordadura das marcas autorais dos ornamentos, da imposição de uma determinada respiração, ao se executar o ato físico de ler.

Trata-se de um livro em que as linguagens se mesclam e, mais que isso, se entrecem de tal maneira que não mais é possível distingui-las. Elas estão todas lá, formando um todo eloquente em que a “matéria vertente” (GSV 116) flui complexa, indissolúvel, impossível e até indizível apenas por palavras.

A complexidade visual se incorpora harmoniosamente ao trabalho com a linguagem escrita que teima em desafiar as designações tradicionais da teoria de gêneros e de estilística. Os livros escritos por Guimarães Rosa são compostos por textos que ficam entre o verso e a prosa, afrontando as fronteiras didáticas das divisões esquemáticas. Gonçalves (1997/1998: 8) afirma que:

(...) a “frase” de Guimarães Rosa esconde em si o verso e a prosa, não sendo assim nenhum dos dois mas a ferrugem da retórica metamorfoseada pela temperatura máxima de um procedimento alquímico aplicado sobre metais de várias naturezas. Por isso, falar de seu estilo ou de sua “frase fundamental” é falar do elemento mínimo da poesia, isto é, do signo, no seu sentido mais estrito feito imagem, que resvala em alguma coisa que antecede os princípios fundamentais da língua e, ao mesmo tempo, os sucede, devolvendo-nos, algumas vezes, apenas com seus rumores, ao ponto do qual saímos e vivemos à procura de retornar.

A prosa de Guimarães Rosa coloca-se como um desafio para todos que a lêem, não em virtude de uma propalada dificuldade de compreensão de seu estilo, mas, sobretudo, pelas diversas camadas de significação contidas em frases ou em palavras aparentemente simples que desvelam um mundo impregnado de sentidos, imagens, gostos, desejos, paixões. Essa linguagem vigorosa e desafiadora exige um leitor atento a todas as nuances da comunicação verbal que se instalam entre narrador e receptor. Um leitor experiente que se delicie com a sonoridade, com o ritmo de uma linguagem oral marcada pela polissemia de significados. Bosi (1994: 430) considera que após a leitura de *Grande Sertão: Veredas*:

(...) começou-se a entender de novo uma antiga verdade: que os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando veiculados por um código de arte que lhes potencia a carga musical e semântica. E, em consonância com todo o pensamento de hoje, que é um pensar a natureza e as funções da linguagem, começou-se a ver que a grande novidade do romance vinha de uma alteração profunda no modo de enfrentar a palavra. Para Guimarães Rosa, como para os mestres da prosa moderna (um Joyce, um Borges, um Gadda), a palavra é sempre um feixe de significações: mas ela o é **em um grau eminente de intensidade** se comparada aos códigos convencionais de prosa. Além de referente semântico, o signo estético é portador de sons e formas que desvendam, fenomenicamente, as relações íntimas entre o significante e o significado. (grifos do autor)

Mais uma vez encontra-se a ênfase sobre o signo lingüístico²⁸⁵ prenhe de significações que se manifestam no momento de sua enunciação. O signo lingüístico é trabalhado nas mais diversas perspectivas, desnuda-se sua arquitetura, desdobram-se seus significados, reelaboram-se novos significantes, explora-se sua musicalidade. A leitura desse texto exige uma constante

²⁸⁵ Compreendemos o signo lingüístico de acordo com a perspectiva proposta por Mikhail Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem*.

atenção às astúcias do narrador (e do escritor) que nos leva por meio de sua prosa a empreender uma travessia cujas referências geográficas e temporais não se encontram disponíveis a uma leitura desatenta. Por intermédio do narrador, somos convidados a explorar a amplidão dos grandes espaços inimagináveis.²⁸⁶ Em que as dimensões temporais e espaciais²⁸⁷ perdem-se como referenciais do mundo real e ganham *status* que as caracteriza como pertencentes a um mundo imaginário em que essas noções (quantificáveis, portanto, parcialmente “controláveis”) como as conhecemos desaparecem.

Um exemplo que ilustra bem a concepção diferenciada de espaço com que trabalha Guimarães Rosa pode ser encontrado já na orelha do livro em que o mapa traçado por Poty, sob orientação do escritor mineiro, possui as linhas de latitude e de longitude desenhadas na diagonal. Como se os lugares, mesmo os “realmente” existentes no sertão, devessem ser vistos de maneira oblíqua, enviesada.²⁸⁸

O mesmo caráter nebuloso está presente quando buscamos localizar temporalmente as aventuras de Riobaldo. As referências temporais são ambíguas e propositadamente imprecisas. Bolle (2004: 106-107) esclarece que esse apagamento não é total e permite ao leitor estabelecer uma certa noção a respeito do momento histórico (real) em que se desenvolve a travessia de Riobaldo. Por meio dessa estratégia, o escritor convida o leitor a localizar temporalmente a ficção confrontando dados e informações “reais” e “ficcionalis”.

9.2. Da promessa do roteiro à minissérie

A transposição de obras literárias para a linguagem cinematográfica ou televisual configura-se como um dos principais recursos de roteiristas e produtores da indústria cultural. Desde seu início, o cinema e depois a televisão sempre conviveram bem com a literatura, porém a transposição de uma linguagem para outra impõe desafios que decorrem de diversos fatores que

²⁸⁶ Ao escrevermos essas palavras, vêm-nos à mente diversos trechos, porém devido ao caráter desse trabalho, escolhemos apenas uma passagem que julgamos representativa desse tipo de descrição: “*O que lembro, tenho. Venho vindo, de velhas alegrias. A Fazenda Santa Catarina era perto do céu – um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem. A gente estava em maio. Quero bem a esses maios, o sol bom, o frio de saúde, as flores do campo, os finos ventos maiozinhos. A frente da fazenda, num tombado, respeitava para o espigão, para o céu. Entre os currais e o céu, tinha só um gramado limpo e uma restinga de cerrado, de onde descem borboletas brancas, que passam entre as réguas da cerca. Ali, a gente não vê o virar das horas.*” In: Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*, p. 204-205.

²⁸⁷ Sobre o aspecto da representação cartográfica de *Grande Sertão: Veredas*, consulte-se o livro de Willi Bolle, *Grandesertão.br*, em que o autor faz um estudo exaustivo das referências cartográficas (reais e imaginárias) presentes na obra.

²⁸⁸ Cf. Willi Bolle, *Grandesertão.br*, principalmente p. 105-116.

incluem, muitas vezes, a transformação dos dispositivos de enunciação²⁸⁹ na perspectiva de construção de uma nova arquitetura textual - que permita aos espectadores compreender a fabulação. Se desafios existem, existem também recompensas. As obras literárias transformadas em telenovelas e minisséries para a televisão constituem um terreno fértil e seguro para o grande investimento financeiro que esses produtos têm demandado. Isso porque boa parte das obras adaptadas provém dos chamados clássicos da literatura, alguns dos quais conheceram durante décadas e até séculos grande sucesso de vendas, público e crítica. Em outros casos, são obras que obtiveram menos sucesso de público, mas uma boa acolhida da crítica. Talvez seja esse o caso de *Grande Sertão: Veredas*, romance considerado de difícil leitura²⁹⁰, mas louvado pela crítica nacional e internacional.

O processo de transformação do romance *Grande Sertão: Veredas* em minissérie foi ampla e minuciosamente analisado por Moraes (2000, 1997) e Balogh (2005) em trabalhos em que ambos os pesquisadores examinaram os procedimentos adotados por Walter George Durst e estabeleceram correlações entre o roteiro televisual e o texto de Guimarães Rosa. Em razão dos limites impostos pelos objetivos de nossa pesquisa, a abordagem que fazemos do processo de roteirização tem como foco principal a discussão do uso de determinadas estratégias narrativas enquanto constitutivas do gênero televisual minissérie.

A definição do conceito de roteiro audiovisual não é tarefa simples. Comparato (1995) argumenta que há diversas tentativas nesse sentido, porém não há nenhuma definitiva. As definições vão desde as mais simples: “a forma escrita de qualquer projeto audiovisual” (Comparato 1995: 19) até as mais complexas. Porém, o que precisa ficar claro, segundo Comparato (1995: 20), é que o roteiro não é um texto literário, “(...) o roteirista está muito mais perto do diretor, da imagem, do que do escritor. O roteiro é o princípio de um processo visual, e não o final de um processo literário.” Nesse sentido, Jean-Claude Carrière, afirma que:

²⁸⁹ Empregamos o conceito enunciação a partir da definição mais corrente em *Análise de Discurso*, segundo a qual a enunciação é “(...) um acontecimento em um tipo de contexto e apreendido na multiplicidade de suas dimensões sociais e psicológicas (...) CHARAUDEAU & MAINGUENEAU – *Dicionário de Análise de Discurso*, p. 193.

²⁹⁰ Circulam diversas listas contendo nomes de intelectuais que nunca leram *Grande Sertão: Veredas*, alguns alegam que sentiram dificuldade com a arquitetura do texto, outros o consideram de “linguagem difícil.” Como exemplo de personalidade que “confessa” não ter lido o romance, encontramos o filósofo Renato Janine Ribeiro que em entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 03.07.05, Caderno 2, seção Antologia Pessoal, afirma: “Todas as vezes que comecei, algo me fez parar depois de 100 ou 150 páginas, e quando voltei a ter tempo achei que precisava principiar do começo. Nunca terminei de lê-lo, mas será um prazer, quando conseguir.”

Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo caso, é escrever de outra maneira: com olhares e silêncios, com movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem possuir mil relações entre si, que podem ser nítidos ou ambíguos, violentos para uns e suave para outros, que podem impressionar a inteligência ou alcançar o inconsciente, que se entrelaçam, que se misturam entre si que por vezes até se repudiam, que fazem surgir coisas invisíveis ... (*apud* Comparato 1995: 20)

Assim, ao roteirista cabe não apenas imaginar uma história baseada, entre outras coisas, no princípio da verossimilhança buscando criar personagens cujos conflitos toquem nossa sensibilidade ou despertem nossa atenção, mas também é preciso construir um todo ficcional coerente em que todos os elementos confluam para a concretização harmoniosa da história por meio de imagens e sons²⁹¹. É preciso, enfim, transformar pensamentos, desejos, paixões em ação. A matéria prima com a qual trabalha o autor de um texto audiovisual não está nas palavras, nas imagens, nas personagens, nos sons, no ambiente; sua matéria prima está na inter-relação de todos esses elementos.

Por isso, o roteiro em si funciona como promessa, como possibilidade de um vir a ser; nesse sentido, é um texto provisório que somente se realiza concretamente em um processo marcado por dois momentos aos quais correspondem dois espaços com especificidades bem determinadas: o *set* de gravação e o estúdio onde se realiza a edição final. Nesse sentido, argumenta Comparato (1995: 19):

A especificidade do roteiro no que respeita a outros tipos de escrita é a referência diferenciada a códigos distintos que, no produto final, comunicarão a mensagem de maneira simultânea ou alternada. Nesse aspecto tem pontos comuns com a escrita dramática – que também combina códigos -, uma vez que não alcança sua plena funcionalidade até ter sido representado.

Entretanto, apesar de sua incompletude, o roteiro é peça fundamental para a constituição de um produto audiovisual. É por meio dele que os elementos narrativos se organizam e ganham vida: personagens, tempo, espaço, narrador, no caso do roteiro literário e enquadramentos, planos, no caso do roteiro técnico em que o olho da câmera surge como elemento vital para o desenvolvimento da história narrada²⁹².

²⁹¹ Dentro dessa intrincada composição, o que mais caracteriza um roteiro ficcional é a existência de conflitos que animam as personagens e colore suas vidas. James N. Frey, *The philosophy of plot*, p. 4, afirma a esse respeito: “Falar de roteiro em abstrato, separado da personagem, é como falar da beleza sem se referir à donzela.” (Frey 2002: 4)

²⁹² Julgamos interessante distinguir dois tipos de roteiro que poderão nos ajudar em nossa análise das relações entre gênero e temas da minissérie *Grande Sertão: Veredas*. Referimo-nos às definições de roteiro literário e roteiro técnico que adotamos neste trabalho, estes são assim definidos por Comparato (1995: 284): “Existem várias classes de formatos de roteiros finais (...). Por outro lado, existe ainda uma diferença entre **roteiro literário** e **roteiro técnico**. O primeiro contém todos os detalhes necessários à descrição da cena: suas atmosfera e densidade, a

Lembramos que o roteiro ao qual tivemos acesso e ao qual nos referimos neste trabalho aproxima-se mais do chamado roteiro técnico no qual constam as marcações de espaço (local, interno, externo) e tempo (iluminação). Trata-se de uma versão bem próxima daquela que foi veiculada; entretanto, é preciso que se frise que há diversas cenas previstas no roteiro que não foram ao ar; em outros casos, há cenas em que as falas previstas para uma personagem foram “passadas” para outra personagem; outras vezes, há mudança na localização dos ganchos tensionais²⁹³. Alguns cortes ocorreram em razão da diminuição do número de episódios previstos para a minissérie; o roteiro previa cenas para um total de trinta episódios, porém na edição final levada ao ar havia apenas vinte e cinco²⁹⁴.

Segundo Balogh (2005: 156), o próprio Durst afirmava, de maneira sucinta, quando “(...) perguntado sobre como se constrói um roteiro, remeteu a Ionesco da dramaturgia e disse: *o roteiro é uma arquitetura de antagonismos*.” (grifos da autora) Ora como se constroem os antagonismos na tela de televisão (ou mesmo nos palcos)? Por meio da ação das personagens, por meio de ações que antagonizam protagonistas, por meio dos conflitos.

Mas como se penetra em um mundo poético tão bem constituído como o de *Grande Sertão: Veredas*? Para escrever o roteiro, Durst fez diversas aproximações com a obra literária²⁹⁵ até conseguir penetrar na densidade da literatura rosiana. Seu depoimento no *press release* e as entrevistas²⁹⁶ que concedeu aos órgãos de imprensa à época da exibição da

intensidade de sua ação dramática e a força do seu diálogo, sem incidir excessivamente sobre questões de planificação técnica, como movimentos de câmera, iluminação, detalhes de som etc., atividades estas que devem ser deixadas à equipe de realização.” (grifos do autor)

²⁹³ Renata Pallottini, *Dramaturgia de televisão*, p. 120, afirma: “A finalidade do gancho (...) é sempre criar expectativa. Trata-se de inventar um meio, mais ou menos nobre, de fazer com que o espectador volte a procurar o capítulo do dia seguinte (...)” É preciso lembrar entretanto que no texto televisual há ganchos intermediários entre blocos de cenas, para dar lugar aos intervalos comerciais. Essa fragmentação, característica do meio televisual demanda a utilização de uma série de mecanismos visando a uma determinada produção de sentido. Segundo Anna Maria Balogh, *Conjunções, disjunções, transmutações ...*, p. 144, para a produção de sentido, a linguagem televisual, “(...) gera mecanismos alternos de *suspensão, manutenção e reatamento* do sentido.” (grifos da autora) Anna Maria Balogh, *Conjunções, disjunções, transmutações ...*, p. 162-163 analisa de maneira pormenorizada essas mudanças, principalmente aquelas relativas a alterações na organização dos ganchos tensionais referentes às duas principais temáticas por ela estudadas: a do amor e a da guerra e conclui que os ganchos apresentados na versão que foi ar cumprem as funções esperadas pela utilização desse mecanismo.

²⁹⁴ Paulo Oliveira, A Rede Globo como “tradutora” ..., p. 260-275, faz um estudo em que comenta alguns dos principais cortes efetuados para que o número de capítulos fosse reduzido de 30 para 25.

²⁹⁵ Durst afirma que leu pelo menos oito vezes o livro completo para conseguir escrever a minissérie conforme matéria de Dib Carneiro Neto: “Receita para entender Diadorim”, *Gazeta de Pinheiros*, p. 7, 14.11.1985.

²⁹⁶ Citamos as seguintes matérias em cujo conteúdo há uma referência clara à dificuldade de transformar a obra literária em produto televisual: “Receita para entender Diadorim”, assinada por Dib Carneiro Neto, *Gazeta de Pinheiros*, 14.11.1985, p. 7; *Intelectuais julgam sertão*, de Leão Serva, *Folha de S. Paulo*, 20.11.1985; “A conquista dos sertões”, revista *Istoé*, de 20.11.1985.

minissérie, ou mesmo posteriormente, evidenciam que Durst precisou superar um primeiro momento marcado pela perplexidade diante da magnitude do projeto de transformar a linguagem literária de Guimarães Rosa em linguagem televisual. Essa perplexidade pode ser percebida na seguinte frase: “Passei dois meses só me perguntando se a adaptação seria possível, se eu não iria trair demais o livro.”²⁹⁷ Ou ainda:

Levar Guimarães Rosa para a televisão é uma verdadeira loucura (...) e eu fiquei tão irremediavelmente apaixonado pelo trabalho que passei a sonhar com essa idéia de, pela primeira vez, eu acho, a TV mostrar para o grande público uma coisa realmente nova e da importância de GRANDE SERTÃO. (*Press release*: 8)

A primeira forma de aproximação de Durst com o livro com a intenção de transformá-lo em roteiro televisual já revela uma tentativa de discernir, dentro do universo da obra literária, a ocorrência de alguns temas, estes, talvez, provenientes tanto da sensibilidade de Durst como de seu mergulho nos estudos efetuados por pesquisadores da obra rosiana e de *Grande Sertão: Veredas*²⁹⁸. O movimento seguinte foi buscar uma organização cronológica (e causal) entre os eventos narrados:

(...) me atirei ao trabalho, para o qual criei processos que nunca tinha usado. Precisava me situar naquele imenso monólogo, separar as histórias. Peguei, então, uma caixa de lápis de cor e, infantilmente, fui determinando cores para as diversas situações. O roxo, que para mim é místico, ficou para o diabo; o romance com Otacília, que me parecia uma esperança frustrada, colori de verde, e assim por diante. O livro ficou lindo, todo colorido, mas, mesmo assim, ainda encontrava coisas misteriosas. Em seguida, botei os fatos em ordem cronológica (...). (*Press Release*: 10)

Esse processo criativo gerou um roteiro contendo tópicos que seriam desenvolvidos linearmente.²⁹⁹ A seguir, tecemos algumas considerações sobre dois procedimentos adotados por Durst para a transposição da obra literária para texto audiovisual. Optamos por comentar esses procedimentos a fim de estabelecermos uma correlação entre os mesmos e o gênero de ficção

²⁹⁷ Depoimento concedido a Dib Carneiro Neto e reproduzido na matéria “Receita para entender Diadorim”, Gazeta de Pinheiros, p. 7, 14.11.1985.

²⁹⁸ Walter George Durst, *press release*, p. 10, afirma que cotejou com a edição brasileira a edição italiana elaborada por Eduardo Bizarri, outro livro mencionado explicitamente no *press release*, p. 12, é o de Leonardo Arroyo: *O popular em Guimarães Rosa*. Além disso, Durst, *press release*, p. 10, afirma: “Passei a ler tudo que foi escrito sobre ele, todos os livros de Guimarães, em especial os que foram escritos após GRANDE SERTÃO, principalmente TUTAMÉIA, outra grande obra.”

²⁹⁹ Segundo Osvando J. Morais, *Grande Sertão: Veredas: o romance transformado*, 2000, p. 48, As divisões efetuadas por Durst são as seguintes: 1) O menino do destino; 2) A opção; 3) A atração degradante; 4) O julgamento; 5) A sucessão; 6) A vila do Diabo; 7) O pacto; 8) O diabo põe sela; 9) O que bem quer e mal faz; 10) A neblina se desfaz.

seriada a que dedicamos nossa pesquisa. Os dois primeiros procedimentos referem-se à reorganização temporal e enunciativa da narrativa (fato que gerou, conforme vimos tópico 6.2. *Repercussões na imprensa*, diversas manifestações na imprensa); o terceiro, relaciona-se com algumas expansões de episódios narrativos contidos no livro.

9.2.1. A reorganização temporal e enunciativa da narrativa

Levando-se em consideração as características da linguagem rosiana e seu relacionamento com as dimensões de tempo e espaço, é compreensível o uso freqüente de palavras como “desafio” e “coragem” nas entrevistas concedidas pelos principais artífices da minissérie Walter Avancini (diretor e roteirista final) e Walter George Durst (adaptador e roteirista). Para vencer uma das dificuldades impostas pela transposição da obra literária para o meio audiovisual, Durst e Avancini optaram pela linearização³⁰⁰ dos acontecimentos narrados em uma ordem temporal cronológica que partia da infância/adolescência de Riobaldo até sua maturidade na minissérie. Na minissérie, emprega-se também um narrador-observador que, em *off*, com voz suave e marcada pelo sotaque regional (supostamente do sertão mineiro), começa a contar a vida atribulada de Riobaldo. Esse narrador será apresentado ao telespectador ao final da minissérie: trata-se do compadre Quelemém (interpretado pelo ator Mário Lago), que, atendendo a um pedido de Zé Bebelô, acolhe em sua casa Riobaldo. Já na condição de ex-jagunço, Riobaldo busca explicações para os fatos que acabara de viver. Segundo esclareceu Durst, em entrevista concedida a Balogh (2005: 167-169), a introdução desse narrador ocorreu por vontade de Avancini:

Quelemem é apenas um dos pólos referenciais do Riobaldo, pólo mais místico, confessional; tal como o Zé Bebelô, o político progressista. Avancini ficou com medo de desaparecer o interlocutor, foi o último medo do Avancini, deu para o José Antonio de Souza que acrescentou a voz em “off”. É uma coisa na qual eu não acredito, não atrapalhou, mas não acrescentou em nada, o Quelemém também não me pareceu tão importante para botar ali. O que não botei na minha adaptação é porque não me parece importante, Avancini pensou de outro modo, talvez ele tenha razão, não sei. (*apud* Balogh 2005: 168)

³⁰⁰ Na obra literária, a questão da(s) temporalidade(s) do discurso autobiográfico de Riobaldo constitui-se elemento importantíssimo para a compreensão da dimensão ontológica de Riobaldo. Esse fato não é totalmente esquecido na minissérie, uma vez que são inseridos de tempos em tempos *flash backs* do passado de Riobaldo. A inserção desse recurso, porém, não corresponde à trajetória de idas e vindas da narrativa de Riobaldo presente no livro.

Em outro trecho da entrevista, sobre o mesmo assunto Durst afirma: “Agora, a voz em “off” é muito chata, o som em TV não é bom como deveria ser, às vezes, nem a voz do personagem falando se ouve; a voz em “off” é fria.” (*apud* Balogh 2005: 168). Observa-se, portanto, que as restrições que Durst fazia com relação à introdução do narrador em *off* não possuem apenas fundamentação nas alterações quanto à enunciação do texto, mas também se baseia na questão da construção de sentido em relação à obra como um todo - uma vez que ele arrola também, como motivo da não-aceitação desse novo elemento, a suposta pouca importância que a personagem do compadre Quelemém desfruta na obra original - e na precariedade estética do uso desse recurso em televisão. É por essa razão que somos tentados a concordar com a suposição de Oliveira (1999) no sentido de que talvez uma prova material da desaprovação de Durst em relação à inserção do narrador possa ser encontrada no fato de que as fitas da minissérie que analisamos e que foram por ele gravadas não contêm a voz do narrador, o que pode nos levar a pensar que foram propositadamente cortadas por Durst. Também foram cortadas, nessas fitas, as cenas de episódios anteriores que acompanhavam a locução e que serviriam de ganchos para o episódio a ser apresentado no dia.

Como se sabe, no livro, as aventuras e desventuras de Riobaldo são narradas a um interlocutor cuja voz nunca aparece. Sabemos de sua existência por algumas menções que Riobaldo faz a sua pessoa e pela forma verbal empregada característica do diálogo³⁰¹. A fala de Riobaldo segue o fluxo de suas recordações, é “matéria vertente” (GSV 116) que não se organiza pela causalidade, mas pela necessidade de conhecer e decifrar o mundo e os outros e de se auto-conhecer e de se auto-decifrar :

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (GSV: 116)

Essa narrativa é marcada por *flashbacks*, *flashforwards* e digressões que inter-relacionam as dimensões de tempo cronológico e tempo psicológico ao mesmo tempo em que demandam que o leitor faça uma articulação constante entre tempo da narrativa e tempo do discurso. Como

³⁰¹ Apenas a título de exemplo, selecionamos, ao acaso, algumas passagens em que se percebe a existência de um interlocutor, cuja voz, ela própria, é abarcada pela enunciação de Riobaldo: “Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja.” (p. 23); “O senhor ri certas risadas ... Olhe (...). O senhor tolere, isto é o sertão.”; “O senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em idéia firme, além de ter carta de doutor.” (p. 41) ; “Mas, digo ao senhor, eu não olhei para o céu.” (p. 223)

forma de organizar o fluxo contínuo de lembranças, Durst alinhou temporalmente as andanças de Riobaldo pelo sertão a partir dos espaços percorridos conforme informa Moraes (2000: 107):

Walter George Durst, para repensar GSV como um todo, resolveu fazê-lo a partir das viagens de Riobaldo. Assim, além de organizar linearmente os acontecimentos, colocou também em ordem paralela às histórias o itinerário de Riobaldo, traçando com precisão todos os lugares por onde passou.

A opção pela linearização temporal do enredo permitiu superar as dificuldades que impõem, principalmente no meio audiovisual, o uso recorrente de *flashbacks* e *flashforwards*. Balogh (2005: 139) comenta que o uso de tais recursos não é feito com frequência nas produções televisuais, embora tenham sido empregados com sucesso na minissérie *Chapadão do Bugre* (Rede Bandeirantes – 1988). Nessa minissérie, dirigida por Walter Avancini e adaptada do romance homônimo de Mário Palmério, houve o uso de *flashbacks* e *flashforwards* como uma criação da versão televisual, uma vez que essas “idas e vindas” não estavam presentes no texto original.

Sobre a linearização, Durst afirma a Balogh (2005: 140):

O linear na televisão é também quase que uma lei imutável. Veja bem: o *flash-back* no cinema: o tempo do filme não faz você esquecer que aquilo é *flash-back*, (...) agora, numa novela, numa minissérie, você faz *flash-back* no primeiro capítulo, uma porção de pessoas não vão assistir, então, desapareceu o *flash-back*: em TV é frio. Na TV se está interessado fundamentalmente naquilo que vai acontecer em seguida; só usamos *flash-back* para revelar um mistério e aí não perde sua força, senão é um elemento artificial, vai construir um ruído na cabeça do público.

Dessa forma, a linearização surge como uma necessidade imposta pelas características do meio televisivo e como uma forma de articular de maneira mais objetiva os conflitos a partir do eixo tempo-espaço, uma vez que Durst optou por contar a história tendo como ponto de partida os caminhos trilhados por Riobaldo desde sua adolescência. Essa opção permite ao telespectador buscar na causação lógica e no tratamento temático o suporte para a compreensão da trama televisual.

9.2.2. Expansões narrativas

As expansões narrativas figuram entre as principais técnicas de adaptação de um texto literário para o meio audiovisual. Trata-se de criar, a partir de histórias condensadas ou mesmo de tramas paralelas ao *plot* principal, desdobramentos ou mesmo expandir desdobramentos já

existentes de modo a articulá-los com o *plot* principal. Na minissérie, Durst empregou esse procedimento em relação a algumas pequenas histórias que, no livro, são contadas por Riobaldo logo no início de seu longo relato ao doutor da cidade. Na minissérie essas histórias sofrem um processo de expansão narrativa e de reordenação temporal e até mesmo espacial em relação ao texto original. Referimo-nos principalmente às histórias que Riobaldo conta como prova da credence do povo “prascóvio”^{GSV 23} habitante dos gerais “sem tamanho”.^{GSV 24} São histórias que Riobaldo ouvira de outras pessoas e que, na minissérie são vivenciadas por ele em diversos momentos cruciais de suas andanças. Assim, Jisé Simpilício que, no livro, mantinha preso “um miúdo satanazim”^{GSV 24} para enriquecer, é transformado, na minissérie, no endemoniado que é exorcizado no início do primeiro episódio. Entre outras, citamos as histórias de Valtêi - o menino que é castigado pelos pais em razão de, supostamente, ter o diabo no corpo -, de Aleixo que, “por graça rústica, ele matou um velhinho que por lá passou”^{GSV 28} e que recebeu como castigo de Deus a cegueira dos quatro filhos, ou ainda de Aristides que ouvia a “vozinha”^{GSV 24} do diabo.

O aproveitamento e a expansão dessas estruturas narrativas permite a Durst a concretização de conceitos de difícil transposição do literário para o sincrético³⁰². Para Balogh (2005: 163), o livro “*Grande Sertão: Veredas* é talvez um dos desafios mais contundentes de toda a literatura brasileira, nesse sentido.”

Apenas como exemplo, citamos duas outras expansões narrativas realizadas na minissérie. Aristides que, no romance, de acordo com Riobaldo ouve a “vozinha”^{GSV 24} do “capiroto”^{GSV 24}, ganha vida na minissérie como um jagunço cujo “dom” assusta a todos. Seus poderes de ouvir e repetir a voz do diabo que lhe indicaria quem está do lado do mal são somados a uma visão profética³⁰³. Já o menino Valtêi (episódio 16), é libertado por Zé Bebelo depois que

³⁰² Segundo Anna Maria Balogh, *Conjunções, disjunções, transmutações ...*, p. 163: “(...) um dos maiores desafios apontados pelos críticos para a passagem do literário ao sincrético é precisamente o da abstração, o do universo do conceitual, no qual a literatura parece estar perfeitamente à vontade e o cinema, a TV e o vídeo, aparentemente, bem menos.”

³⁰³ Na minissérie, a fala da personagem Aristide na minissérie assume a função profética quando, no episódio 4, por exemplo, o jagunço prevê o encontro entre Hermógenes e Riobaldo dizendo a este último: “O diabo vem te visitar.” Logo em seguida, chega Antenor, lugar-tenente de Hermógenes e avisa a Riobaldo que Hermógenes quer conhecê-lo melhor por isso pede que ele vá até a tenda de Hermógenes. Já na tenda, Hermógenes e Riobaldo falam da pontaria certa de Riobaldo que a considera “dom de Deus”, Hermógenes retruca: “Dom de Deus ... ou do diabo!” A conversa entre ambos é interrompida por Antenor que avisa que prenderam um soldado zebelense. Hermógenes interrompe a conversa para “sangrar” o adversário. Riobaldo não suporta ver a crueldade de Hermógenes e vai para o rio onde Aristide o encontra e adverte Riobaldo: “Se ocê num tá do lado do demo, o demo tá te arrastando pro lado dele.” Em seguida, Riobaldo é chamado para continuar a conversa com Hermógenes que lhe oferece um revólver e com voz macia afirma: “Ara, sua amizade só enriquece meu estatuto. Tatarana” A descrição e transcrição dos

este se torna chefe do bando de jagunços. Essa situação ajuda a contrapor as idéias progressistas do novo chefe com os costumes atrasados dos habitantes dos sertões e a afirmar, com certa veemência, a diferença flagrante entre os hábitos de Zé Bebelo e os de Hermógenes que gosta de torturar seus inimigos até que morram. Riobaldo contara para Reinaldo, no episódio 7, que os prisioneiros de Zé Bebelo não eram torturados, Reinaldo parece não acreditar e dá a entender que o vencedor tem direitos sobre o vencido, inclusive o de torturá-lo. Contrapõe-se, desse modo, a crueza da vida de jagunço com a qual Reinaldo está acostumado à vida e aos hábitos de Riobaldo, menino criado pela mãe e depois acolhido pelo pai fazendeiro e que mais tarde se tornou professor, chefe jagunço e próspero fazendeiro.

Embora não se possa considerar o caso de Maria Mutema³⁰⁴ uma expansão narrativa como as que comentamos acima, é preciso, sem dúvida comentarmos brevemente esse episódio, principalmente por que ele ocupa mais de quarenta minutos do tempo total da minissérie. Em termos estruturais, essa narrativa, ao contrário do que ocorre com as outras histórias que, de alguma forma, são inseridas na trama e são vivenciadas ou testemunhadas pelos protagonistas (Riobaldo e Diadorim), surge como uma narrativa paralela contada ao pé da fogueira por Lacraú a Riobaldo quando este lhe conta que tivera um sonho estranho e ruim. A história surge como uma espécie de narrativa exemplar de que não é preciso motivo para se fazer o mal. O mal

diálogos que fazemos acima não é completa, destacamos apenas os pontos que consideramos essenciais para demonstrar a função profética que a personagem Aristide assume na minissérie.

³⁰⁴ Relatamos aqui de maneira sucinta o caso de Maria Mutema e do Padre Ponte, contado na minissérie por Lacraú e, no romance, por Jôe Bixiguento (GSV 238-243): “E o Jôe contava casos. Contou. Caso que se passou no sertão jequitinhão, no arraial de São João Leão, perto da terra dele, Jôe. Caso de Maria Mutema e do Padre Ponte.” O marido de Maria Mutema apesar de boa saúde, certo dia amanheceu morto. Problema no coração teria causado a morte do homem. A partir de então, Maria Mutema começa a freqüentar a igreja, de três em três dias, para se confessar com o Padre Ponte, que “(...) era um sacerdote bom-homem” (p. 238) cuja única “pecha” era relaxar: tivera três filhos com uma mulher do lugar com quem vivia na companhia dos filhos. Desde a primeira confissão de Maria Mutema, Padre Ponte fica abalado e começa a demonstrar sofrimento. Na minissérie, ouve-se já na primeira confissão o Padre esbravejar com Maria Mutema para que ela não diga nem pense aquilo. Mas ela insiste e, não fazendo caso das súplicas do Padre para que ela não repita a confissão, continua a fazê-lo. O Padre vai definhando e acaba morrendo tempos depois sem que se saiba o motivo. Depois da morte do Padre, Maria Mutema só retorna à igreja após muitos anos quando padres missionários estrangeiros estão na vila. Às vésperas da partida dos missionários, Maria Mutema entra na igreja durante a reza das mulheres. O padre então a expulsa e diz a única coisa que poderá fazer por ela é tomar-lhe a confissão à porta do cemitério onde havia “dois defuntos enterrados”. Maria Mutema diante da fúria do Padre, faz “confissão edital”. Conta, aos prantos e gritos, para todos os presentes que, “ela onça monstra”, tinha matado o marido colocando noite após noite chumbo derretido em seu ouvido. E depois, em confissão, dissera ao Padre Ponte que havia feito isso “por que dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina, amásia”. Maria Mutema conta que, na verdade, não gostava do padre. Tinha feito aquilo somente para “edificar o mal”. Em seguida, Maria Mutema é presa “provisória na casa-de-escola” onde não come e “sempre de joelhos (...) pedia seu perdão e castigo, e que todos viessem para cuspir em sua cara e dar bordoadas. Que ela – exclamava – tudo isso merecia.”^{GSV 242} Depois da partida dos padres, Maria Mutema fica presa ainda alguns dias em São João Leão e os moradores do povoado começam a dizer “Maria Mutema estava ficando santa.”^{GSV 243} Depois, ela é enviada para “culpa e júri, na cadeia de Arassuaí.”^{GSV 243}

independe de motivação para agir; o mal em estado “puro” pode ser encontrado em toda parte. Durst, em entrevista concedida a Oliveira (1999: 268-269) afirma que ele e Avancini “(...) teriam feito “de tudo” para integrar a história de Maria Mutema ao relato televisivo. Segundo o roteirista, essa seria uma história tão rica que “daria um filme”.” Para Oliveira (1999: 260),

Ao salientar a importância desse relato dentro da história para a construção global do romance, a televisão faz coro à literatura especializada, posto que, embora não possam ser consideradas numerosas face à imensa bibliografia de pesquisa existente sobre o *GS:V*, as análises específicas tendem a considerar esse trecho do livro uma espécie de síntese dos seus grandes temas.

Galvão (1986: 13), com efeito, considera a história de Maria Mutema não apenas uma retomada da temática do mal, mas também, do ponto de vista estrutural, uma espécie de modelo narrativo que se repetiria ao longo do romance:

Se o princípio organizador é a ambigüidade, a estrutura do romance é também definida por um padrão dual recorrente. A coisa dentro da outra, como o batizei, é um padrão que comporta dois elementos de natureza diversa, sendo um o continente e o outro o conteúdo. A chave para a descoberta desse padrão é um conto que se encontra no meio do romance como peça solta, mas na verdade como matriz estrutural. Esse conto, que relata o crime de Maria Mutema, estabelece o padrão que se repete em todos os níveis de composição, no enredo, nas personagens, nas imagens, na concepção metafísica, nos comentários marginais.

Também, na minissérie, o relato do caso de Maria Mutema recebe um tratamento diferenciado. É a única história “paralela” do livro que não é transformada na minissérie em experiência vivida pelos protagonistas; além disso, dentro do desenvolvimento cronológico do enredo, essa história é contada a Riobaldo antes que ele tome a decisão de fazer o pacto com o diabo. É o caso exemplar que ajuda Riobaldo a tomar a decisão que mudará sua vida. A densidade dramática da história ganha contornos de narrativa iniciática também pelas características enunciativas presentes no relato feito por um narrador, mais velho, sentado à beira da fogueira numa noite sem lua e que conta a história a pretexto de um sonho ruim que Riobaldo tivera (no qual ele, entre outras coisas, “rinchava feito um cavalo” em meio a um vento muito forte). Ao final da narrativa, ocorre o seguinte diálogo:

Lacrau: - *Ocê entenda como quiser.*

Riobaldo: *Eu já entendi.*

Lacrau: *Agora já pode dormir?*

Riobaldo: *Agora tenho que fazer.*” [e parte em direção às veredas mortas].

O destaque dado ao caso de Maria Mutema, tanto no tratamento estético quanto no encadeamento temático dentro do texto televisual, pode revelar a preocupação de retratar com fidelidade os fatos narrados na obra literária, principalmente aquele que, de certa maneira, segundo a análise de Galvão (1986: 13), seria a “matriz estrutural” de todo o romance. Novamente, podemos encontrar nessa preocupação, a intenção de Durst e Avacini de falar com o leitor (telespectador) de segundo nível (Eco), mais qualificado no sentido de que somente este e a crítica especializada poderiam fazer comparações entre a minissérie e o livro e, possivelmente, com o trabalho de Galvão (1986).

Capítulo 10 – Minissérie *Grande Sertão: Veredas*: do roteiro à minissérie

*O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim,
forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo.
Diverjo de todo o mundo...*
(GSV: 31)

Além da questão da temporalidade, foi necessário trabalhar com a mudança da representação do sertanejo e do jagunço nos meios de comunicação de massa. Além disso, é nessa produção que o sertão aparece pela primeira vez (e talvez única vez) na televisão como personagem e não como pano de fundo sobre o qual se desenrolam as ações. Essa nova condição do sertão é marcada por um tratamento estético harmonioso das imagens, dos sons da natureza, do guarda-roupa e das palavras que fazem com que os protagonistas não se rivalizem ou se sobressaiam em relação à natureza, ao contrário, eles só existem em razão dessa natureza e das relações sociais determinadas pelo *sistema jagunço*³⁰⁵.

10.1. Personagens e Ambiente

Na minissérie, Riobaldo é um jovem dos sertões de Minas que se integra a um bando de jagunços para ficar próximo de um jovem (um “menino” “dessemelhante” (GSV: 120)), que o atrai e fascina desde a adolescência. Esse processo de caracterização do jagunço como “homem humano” (GSV: 624) converte-se num dos elementos principais para a realização da minissérie. O jagunço que aparece no romance de Guimarães Rosa é ambíguo, contraditório e “provisório”. Quais as representações anteriores que os jagunços tiveram na televisão? Que elementos discursivos foram empregados na minissérie para (se tentar) construir esses seres na dimensão psicológica e social que Guimarães Rosa lhes confere?

³⁰⁵ Willi Bolle, *grandesertão.com*, no capítulo *O sistema jagunço*, discute o sistema jagunço como um sistema sócio-político em que vigoram “(...) acordos entre o poder central e os potentados locais, por meio dos quais o que seria crime é reconhecido como lei.”, p. 97.

Basicamente ligado a essa operação de “construção” do jagunço rosiano³⁰⁶ era necessário também desconstruir o conceito de regionalismo presente até então não só nos meios televisuais como também na literatura e no cinema, já que o regionalismo é um tema constante na literatura brasileira desde os escritores românticos e em diversos filmes realizados principalmente nas décadas de 1950-1960. Portanto, presente no imaginário dos brasileiros que leram, viram ou ouviram falar de obras cujos enredos se estruturavam sobre esse tema.

Geralmente, divide-se o regionalismo literário em três momentos³⁰⁷. No primeiro deles localiza-se a produção dos autores românticos que se interessaram em descrever o país e suas regiões para os próprios brasileiros, numa espécie de afirmação de sua identidade nacional centrada na busca das raízes identitárias da nação brasileira.³⁰⁸ Entre os autores desse período figuram José de Alencar, Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães que escreveram obras de cunho regionalista. Eram obras que primavam pela descrição do ambiente exótico; “(...) o interesse central estava no pitoresco, na cor local, nos tipos humanos das diferentes regiões e províncias.” (Galvão 2000: 16).

O segundo regionalismo nasce no bojo das correntes do Naturalismo que reagiam ao Romantismo. Segundo, Galvão (2000: 16), a produção regionalista desse período caracteriza-se pela “busca de descrição desapaixonada dos fatos, preocupação com os determinismos e com a ciência, frio diagnóstico, pessimismo e fatalismo.”. Os autores que se destacam nesse período são Inglês de Sousa, Oliveira Paiva, Afonso Arinos. Também podem ser incluídos alguns pré-modernistas como Monteiro Lobato que focalizavam em suas obras a cultura caipira. É desse período *Os sertões*, de Euclides Cunha, obra que causou por longo tempo grande impacto na sociedade e na cultura brasileira em geral. O terceiro regionalismo, também denominado *regionalismo de 30*, sofreu influências da ficção européia e norte-americana do período entre-guerras.

O afã ao mesmo tempo cosmopolita e nacionalista do modernismo (...) fora incapaz de impedir um novo surto regionalista. Ao contrário do modernismo, que privilegiava a poesia, a voga em ascensão investe tudo no romance, gênero certamente mais popular, mais impermeável a

³⁰⁶ Dando continuidade a uma tradição iniciada por Antonio Cândido, quando este analisou *Grande Sertão: Veredas* seguindo as divisões propostas (a terra, o homem, a luta) em *Os Sertões*, de E. da Cunha, Willi Bolle (in: *Grandesertão.br*, p. 29) analisa *Grande Sertão: Veredas* como uma reescrita de *Os Sertões*, no qual tinha ocorrido uma forte caracterização negativa dos jagunços. Para o estudioso da obra rosiana, *Grande Sertão: Veredas* seria uma espécie de resgate da humanidade dos jagunços.

³⁰⁷ Resumimos aqui as principais características dessa corrente literária apresentada no livro *Guimarães Rosa* de Walnice Nogueira Galvão.

³⁰⁸ Vejam-se sobre esse assunto “*A tradição afortunada: o espírito da nacionalidade na crítica brasileira*” de Afrânio Coutinho e *Literatura e Sociedade*, de Antônio Cândido.

vanguardismos e menos requintado. Com instrumentos mais aguçados que os regionalismos anteriores, tinha todo o ar, devido a sua simultaneidade, impressionante volume e ineditismo, de ser uma escola, e vinda dos estados do nordeste. (Galvão 2000: 21)

São representantes dessa literatura: Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado. A literatura escrita por eles constitui um cânone ainda vigente. Porém, apesar da influência européia, é interessante, atentarmos para o fato de que Antonio Cândido (1979: 358-359) situa nesse período o momento em que o regionalismo adquire uma nova faceta que o distingue dos regionalismos anteriores, classificando-o como um gênero que passa da etapa da pres-ciência à etapa da consciência da crise:

Na fase de consciência de país novo, correspondente à situação de atraso, dá lugar sobretudo ao pitoresco decorativo e funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura. Na fase de consciência do subdesenvolvimento, funciona como pres-ciência e depois consciência da crise motivando o documentário e, com o sentimento de urgência o empenho político.

A mudança de tratamento temático denota também uma mudança em relação a como o país e seus escritores se enxergam como nação:

O que os caracteriza é, todavia, a superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendam a situação em sua complexidade, voltando contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu *destino* individual. (ANTONIO CÂNDIDO 1979: 360) (grifo do autor)

Trata-se, portanto, de um momento de mudança bastante expressiva em termos ideológicos. Essa mudança terá reflexos no cinema e na televisão na medida em que muitos escritores representativos desse período terão suas obras transpostas para esses meios de comunicação (citamos apenas alguns: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado). Talvez como consequência dessa complexificação do temário e da compreensão das injunções sociais que incidem sobre o indivíduo, surge, no mesmo no período em que as obras regionalistas faziam sucesso, a literatura vigorosa e intimista de Clarice Lispector, que lida com as incertezas da condição humana numa perspectiva cosmopolita, longe de regionalismos e recortes locais. Para essa literatura, o importante é o ser humano, suas paixões, incertezas, mesquinhez; enfim, o contraditório ser humano.

Obviamente é impossível dividir as obras entre regionalistas ou intimistas, seguramente há romances de Graciliano Ramos e José Lins do Rego que poderiam ser chamados de intimistas

sem deixarem de ser regionalistas. Esses recortes têm apenas o intuito de clarear os caminhos que temos a percorrer. Para Galvão (2000: 26), obra-prima de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, surge na confluência dessas duas vertentes: “(...) algo assim como um regionalismo com introspecção, um espiritualismo em roupagens sertanejas.”

10.1.1. O sertão no cinema

Nossas observações sobre as representações do sertão no cinema buscam apenas mapear algumas características de filmes que se consolidaram como representativos do cinema nacional principalmente a partir da década de 1950 a meados dos anos 1970. São observações pontuais que não têm a pretensão de esgotar o assunto, uma vez que visam apenas a colher alguns dados que nos serão úteis para compreender a representação do sertão na minissérie em estudo.

A inserção do telespectador (ou mesmo do leitor) no sertão rosiano não é tarefa fácil, pois o sertão de *Grande Sertão: Veredas* não é o sertão nordestino, objeto e cenário de diversos filmes³⁰⁹. Galvão (2004: s/p.), elaborando um panorama dos filmes cujas tramas se desenvolvem no sertão e traçando um paralelo entre o *western* norte-americano e o regionalismo nordestino do cinema brasileiro, afirma:

Em nosso caso, dentre todas as latentes ou possíveis, a presença mais impressionante do sertão no cinema veio a ser cangaceiro. A tal ponto que os filmes em que figurou ganhariam o epíteto meio caçoísta meio carinhoso de *northens*, ou *northeasterns*. Além de seu alcance simbólico de contestação e rebeldia, no que diz respeito ao significado - razão pela qual foi recuperado à época -, o cangaceiro adequava-se especialmente a um veículo visual graças à parafernália. Viria assim a constituir um ícone, deflagrado pela instantaneidade da percepção, no impacto escorado pelo olho, de uma panóplia de signos: o encourado com seu chapéu cravejado de metais e testeira ornada de moedas, cartucheiras atravessadas no peito, anéis cobrindo os dedos, garrucha e punhal longo de sangrar à cinta, facão de abrir caminho, embornais ou capangas bordadas dispostas sob os braços, e o indispensável apito. Lembre-se aqui a banalização em todo o país, devida às apresentações pessoais de Luís Gonzaga, de uma fantasia de cangaceiro incrementada, descendente dos paramentos de Lampião, tal como foram divulgados pelos jornais e pelas xilogravuras de capa dos folhetos de cordel.

³⁰⁹ Há um grande número de filmes produzidos principalmente nas décadas de 1960-1970 cuja ambientação ocorre no sertão nordestino e que acabaram sendo classificados como regionalistas (o que nem sempre corresponde à verdade, uma vez que a temática de muitos deles está mais ligada a valores universais que regionais). Destacamos alguns filmes “regionalistas”: *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos; *O menino do engenho* (1965) de Walter Lima Júnior; *Sagarana, o duelo* (1973), de Paulo Thiago. Esses filmes são objeto de estudos efetuados e citados por Anna Maria Balogh, *Conjunções, disjunções, transmutações*

A esse cinema também incumbia uma missão em relação à formação identitária da nação brasileira no sentido de fazer com que o Brasil litorâneo conhecesse o Brasil “autêntico”³¹⁰, num impulso semelhante ao que ocorrera, como vimos, na literatura.

Foi com os filmes dos anos de 1960 que nosso cinema extravasou da literatura, indo além do que esta pretendia. O romance da década de 1930 trouxera uma novidade com relação ao primeiro e ao segundo Regionalismos: a denúncia social. Tudo se passava como se o romance considerasse os que o precederam uma ilusão, fosse romântica, fosse naturalista, e agora se investisse da missão de contar a verdade que se escondia por trás das aparências. O neonaturalismo não lhe era exclusivo, mas vinha igualmente dos Estados Unidos e do lado hispânico da América Latina, por onde a onda se espalhou, decorrente da radicalização dos anos de 1930. (GALVÃO 2004 s/p.)

Galvão (2004) também acrescenta a seu estudo sobre a visualidade sertaneja nas artes e nos meios de comunicação algumas das principais contribuições de pintores de destaque nos meios artísticos brasileiros:

Contribuindo para a dinâmica da visualidade, as artes plásticas desde os anos de 1940 forneciam pinturas depois famosíssimas de Portinari, afinadas com o expressionismo social - como *Retirantes* e *Enterro*, mas também a série *Cangaceiros* (1944) - , dentro de uma concepção de arte participante. Esses quadros inspirariam tempos afora uma multidão de epígonos. Paralelamente, a difusão das cerâmicas de Mestre Vitalino de Caruaru atingia todos os quadrantes, disseminando os trabalhos e os dias do Agreste, como a *Banda de pífanos*, o *Cavador de açude*, o *Bumba-meu-boi*, a *Casa de farinha*, a *Vaquejada*, o *Carro de boi*, o *Terno de zabumba*, a *Noiva na garupa do cavalo do noivo*. É claro que não podiam faltar *Lampião e Maria Bonita*. Dentre todas, uma das mais queridas e copiadas veio a ser justamente o cortejo miudamente verista intitulado *Retirantes*. Alguns de seus títulos coincidem com os de Portinari: além deste último, o *Enterro* e os *Cangaceiros*.

Galvão (2004), entretanto, vê mais influências norte-americanas no tratamento narrativo e no acabamento estético do *O Cangaceiro*³¹¹:

Já o filme *O cangaceiro* (1953) deriva, no que concerne ao visual, do faroeste norte-americano e do cinema mexicano, onde aparecem a paisagem desértica, a vegetação de caatinga na qual reponta o cacto, o gado à gandaia, os ginetes e os sombreros. Embora *Que viva México!*, de Eisenstein, filmado em 1931, tenha tido uma carreira atribulada, ficando inconcluso até décadas depois e mesmo assim com parca exibição, Hollywood dele retiraria *Tempestade sobre o México*, que o próprio diretor renegou como “emasculada e malfadada versão”. Mas dá para notar sua influência sobre *Viva Zapata!* (1952), que, contando com o prestígio do diretor Elia Kazan e do astro Marlon Brando, teve êxito garantido por estas bandas. E deste, é fácil perceber as marcas, logo no ano seguinte, em *O cangaceiro*, primeiro filme brasileiro a ser premiado no festival de Cannes.

³¹⁰ A título de exemplo, reproduzimos um trecho da matéria que trata do relançamento do livro de Glauber Rocha *O século do cinema* publicada no *Jornal da USP*, de 15 a 21.05.2006, p. 13. Nessa matéria, o professor Ismail Xavier fala sobre a filmografia e o acabamento estético desse combativo diretor: “Ainda de acordo com Xavier, o cinema de Glauber é ambicioso, quer refletir sobre o Brasil em grande escala e indagar sobre os problemas e desafios que a sociedade brasileira enfrenta. Quer falar de religião, de política, desigualdade. “Ele nunca se preocupou em fazer um cinema do cotidiano. Buscou uma dramaturgia que colocasse grandes forças da sociedade em conflito e não os problemas da vida pessoal de cada um.””

³¹¹ *O cangaceiro* (1953), dir. Lima Barreto, com Milton Gonçalves, Alberto Ruschel, Marisa Prado.

Ali se encontram a luz ofuscante, dada pelo contraste entre o branco e o preto, ponto alto do diretor de fotografia mexicano de *Viva Zapata!*, Gabriel Figueroa (que trabalhou com Luis Buñuel), bem como o chapelão de vasta aba frontal, que viria para ficar, tendo mais do sombrero que do encourado, este bem menor; a meio caminho entre ambos, o de Luís Gonzaga. As filas de cavaleiros deslocam-se recortadas contra o crepúsculo, flagradas pela lente de Chuck Fowle, o grande diretor de fotografia da Vera Cruz. O aparato profissional dessa companhia, responsável por uma das fases de fastígio de nosso cinema, garantiu os resultados. E havia ainda uma trilha sonora sedutora, abeberando-se em lindas canções - que foram repetidas, gravadas, cantadas e divulgadas pelo rádio - de Zé do Norte ou do folclore, algumas das quais permaneceriam, como *Mulher rendeira*, *Sodade meu bem sodade* e *Lua bonita*.³¹²

Outro grande filme surgiria em 1962, *O pagador de promessas*³¹³, e arrebataria a Medalha de Ouro no Festival de Cannes, além de muitos outros prêmios internacionais. Porém, a temática guerreira, característica dos filmes sertanejos até então, é abandonada em favor do acento na inocente religiosidade do sertanejo. Num curto espaço de tempo, entre 1963 e 1965, surgem os marcantes *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964)³¹³, de Glauber Rocha e *Vidas Secas* (1963)³¹⁴, de Nelson Pereira dos Santos e *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965)³¹⁵, de Roberto Santos. É também dessa época *O menino do engenho* (1965), de Walter Lima Júnior. O genial Glauber Rocha daria ainda voz e imagem ao sertanejo em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969)³¹⁶. Nesses filmes, gradativamente, a temática sertaneja se complexifica e os questionamentos passam a ser mais profundos em termos sociais, psicológicos e mitológicos. Um pouco mais tarde, em 1972, Leon Hirszman filma *São Bernardo*³¹⁷.

Com certeza, nossa rápida incursão pela filmografia que mostra o sertão brasileiro não reflete a grandeza temática nem a qualidade estética dessas produções que marcaram época no cinema brasileiro e inscreveram para sempre os nomes de seus diretores no concorrido panorama cinematográfico mundial. Entretanto, é possível perceber por essa breve amostra, a importância que a figura e a estética do sertanejo ganhou no imaginário nacional, sobretudo em termos de indústria cultural, uma vez que estão inter-relacionados os campos editorial e cinematográfico.

³¹² *O pagador de promessas* (1962), dir. Anselmo Duarte, com Leonardo Vilar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo.

³¹³ Com Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos. O filme contou com a participação dos moradores de Monte Santo, Bahia.

³¹⁴ Com Átila Iório, Maria Ribeiro, Jofre Soares, Orlando Macedo, Gilvan Lima.

³¹⁵ Com Leonardo Villar, Jofre Soares, Maria Ribeiro, Maurício do Valle, Flávio Migliaccio, Geraldo Vandré.

³¹⁶ Com: Maurício do Valle; Odete Lara; Othon Bastos; Hugo Carvana; Jofre Soares; Lorival Pariz; Rosa Maria Penna; Emanuel Cavalcant; Mário Gusmão; Vinícius Salvatori; Sante Scaldaferrì.

³¹⁷ Com Othon Bastos, Jofre Soares, Isabel Ribeiro, Vanda Lacerda, Nildo Parente.

10.1.2. Sertão, Cangaceiros, Jagunços e Coronéis

No que se refere às telenovelas e seriados na Rede Globo de Televisão a presença do sertão se faz sentir mais forte e freqüentemente, sobretudo a partir da década de 1970. Em 1973, surge a telenovela *O bem amado* e já na década de 1980, duas minisséries, *Lampião e Maria Bonita* (1982) e *Padre Cícero* (1984); houve também unitários, os chamados *casos especiais*, *Morte e vida severina* (1981), *São Bernardo* (1983) e seriados *O bem amado* (1980-84). Até mesmo *Gabriela* (1975) que, apesar de se passar na cidade de Ilhéus, possuía coronéis e jagunços.

Porém, é na minissérie *Grande Sertão: Veredas* que, pela primeira vez na televisão, o sertão deixa de ser pano de fundo para se constituir como personagem que atua e circunscreve o homem nas dimensões físicas (a vida regida pelas estações, pelas condições climáticas), místicas, religiosas e sociais. Afinal, “o senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (GSV 35).

A referência ao “sertão de Guimarães Rosa” (*Press release* p. 2) como um lugar praticamente inatingível, embora fincado em terras do interior brasileiro, é bastante comum a toda equipe técnica e ao elenco que participou da minissérie conforme pudemos verificar em diversas reportagens veiculadas na época e no *Press release* fornecido pela emissora. Em 1982, Avancini chegou a desistir de fazer a minissérie porque não tinha encontrado o “sertão de Guimarães Rosa”. Não tinha tido o “olhar mágico”³¹⁸. Realmente, é difícil encontrá-lo. Em que mapa ele se encontra? Qual sua latitude? E longitude?

Acreditamos que o “sertão de Guimarães Rosa” ocupa, na prosa, um lugar imaginário semelhante àquele ocupado na poesia por *Pasárgada*³¹⁹, de Manuel Bandeira. Com a diferença de que, por meio da prosa e da vida de Guimarães Rosa, é possível localizarmos espacialmente entre Minas, Bahia e Goiás as andanças de Riobaldo, enquanto *Pasárgada* continua inacessível. Talvez seja esse o desejo que move centenas de pessoas que todos os anos tentam conhecer tanto os lugares onde viveu e andou Guimarães Rosa quanto as terras e as pessoas por ele apresentadas

³¹⁸ Walter Avancini define assim o olhar é preciso ter para encontrar o sertão de Guimarães em entrevista concedida a Gonçalo Silva Jr, *Os pais da TV...*, p. 334.

³¹⁹ Manuel Bandeira, *Vou-me embora pra Pasárgada*, in *Estrela da vida inteira*, p. 117.

nos livros. Recentemente, essa busca levou inclusive as prefeituras da região a se organizar para receber com mais conforto os visitantes segundo informa Piza³²⁰:

treze cidades da região começaram a montar um Circuito Guimarães Rosa, para auxiliar os cada vez mais numerosos visitantes que querem seguir a trilha de sua viagem. Por enquanto, há apenas folhetos e placas, mas a intenção é prestar serviço mais completo. Guias locais são necessários a cada etapa, pois as fazendas e as veredas não são sinalizadas e, no sertão, parece que todos os caminhos se bifurcam.

Em outro trecho, o jornalista alerta que quem quiser conhecer o “sertão de Guimarães Rosa” precisa se apressar, pois as plantações de eucaliptos, que alimentam os fornos de carvão, estão secando as veredas³²¹. Bolle (2004: 71-72) ao preparar, *in loco*, parte do minucioso trabalho topográfico que executou com o intuito de comparar a geografia real com a construção ficcional, constatou:

O confronto da geografia ficcional com a geografia real também desperta a percepção para certas transformações ecológicas ocorridas do tempo da publicação do romance para cá. Nas últimas quatro décadas, o sertão tem se tornado uma paisagem tecnicizada e industrial. Haja vista a substituição da vegetação primitiva, por extensas plantações de soja, como na Chapada Gaúcha, ou as dezenas de quilômetros de floresta mecanizada, com milhões de eucaliptos plantados maquinamente, como chapadão entre o Jequitinhonha e o Arassuaí, ou ainda a criação do Parque Nacional “Grande Sertão: Veredas”, visando preservar um pedaço de autêntico cerrado com veredas e buritis.

Bolle (2004: 72) ainda adverte:

O desconhecimento do sertão real por boa parte dos leitores de *Grande Sertão: Veredas* é propício para uma romantização mitificadora, que neutraliza o teor crítico desse retrato do país, quando o desafio consiste, ao contrário, em revelar qual é função histórica da mitologização posta ali em obra.

Assim, para o estudioso da obra rosiana, é preciso inverter a busca para que se consiga chegar ao verdadeiro sertão; deve-se partir do sertão real para se compreender o sertão lendário. Mas como dissociá-los? Como encontrar o sertão real sem passar pela ambiência ficcional?

³²⁰ Daniel Piza, em reportagem com o título Vestígios de um escritor caladão, de 12.03.2006, *O Estado de S. Paulo*, p. A13.

³²¹ Conforme Daniel Piza relata no jornal *O Estado de S. Paulo* 12.03.2006, p. A12: “O sertão de Guimarães Rosa (1908-1967), o sertão caracterizado por vaqueiros e veredas, está desaparecendo. (...)Grande área do cerrado local foi tomada por eucaliptos, que roubam água das veredas, e a população de vaqueiros é muito menor e já não toca boiadas a cavalo de uma fazenda para outra.”

Aparentemente certo de que essa dúvida angustiante surgiria, o próprio Riobaldo convida: “O senhor vá lá, verá. Os lugares estão aí em si, para confirmar.”^{GSV 43}

Qual foi o sertão procurado por Avancini? Qual foi o sertão encontrado? É ele mesmo quem descreve, quase vinte anos depois, essa busca em entrevista :

Já ia começar a gravar em uma semana a primeira fase da história, sobre a infância das personagens, quando ainda não tinha definido bem a estrutura de Riobaldo. E havia feito toda a viagem de Guimarães Rosa à geografia do romance. Viajei meses com essa intenção, e nessa viagem, conversando muito com Manuelzão, que na época foi guia de Guimarães, percebi que não havia encontrado o “Grande Sertão” descrito no livro. Andamos, andamos e só víamos eucaliptos em todo lugar. Quer dizer constatamos somente a Sudene (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste) dando dinheiro para nossos amigos da região, para que eles fingissem que plantavam ... E plantavam eucaliptos em tudo quanto era lugar. Em alguns casos eles plantavam só o quadrado externo e dentro não plantavam nada, só para ficar com o dinheiro. Então, disse: “Não existe mais o Sertão, como é que eu vou fazer?” Enquanto isso. Estava correndo a produção. Uma semana antes, achei que não devia mais fazê-la. (SILVA JR. 2001: 333)

Em 1982, ele procurou o sertão “real”, no qual, tomamos a liberdade de supor, não era possível existir nem Riobaldo, nem Diadorim, nem a cantiga de Siruiz... Numa segunda viagem, já em 1984, o diretor enxergou mais que uma paisagem localizada em um espaço geográfico:

E nessa segunda viagem, tive o olhar mágico e pude, então, descobrir toda a magia do grande sertão no fragmento de uma luz filtrada através das folhas das árvores, no ruído cantante de um riacho, no vôo de um pássaro sobre os campos, enfim, numa série de fragmentos que refletem todo encanto do **Grande Sertões: Veredas**. (MATTOS 2004: 170)

Foi-lhe possível enxergar mais do que os olhos viam, foi-lhe possível encantar-se, ter um “olhar mágico”. E aqui não podemos deixar de lembrar a célebre frase dita por Guimarães Rosa em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras: “O mundo é mágico. As pessoas não morrem, ficam encantadas”³²². Talvez, com a licença do autor, pudéssemos dizer, pelo menos em termos de literatura, a mesma coisa do sertão: o sertão não morre, fica encantado; passa de uma dimensão para outra (da realidade para o imaginário) cujo acesso só é possível por meio do poético. Afinal, “o sertão é dentro da gente”. (GSV: 365)

O sertão na minissérie está em toda parte, nas roupas, na pele, nos cabelos, na fala, mas sobretudo num modo de se relacionar com a natureza. Um modo que Diadorim ensina Riobaldo a vivenciar observando pássaros, percorrendo as veredas. É praticamente impossível dissociar o

³²² É possível ouvir a frase falada pelo próprio Guimarães Rosa no *site* <http://www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/guimaraesrosa/guimaraesrosa2.htm>, acesso em 15.06.2006

sertão das personagens da minissérie ou do tratamento estético dado à minissérie como um todo, é por isso acreditamos que à medida que formos analisando as personagens e suas relações com o ambiente, conseguiremos encontrar não o “sertão de Guimarães Rosa”, mas o sertão de Guimarães Rosa e Avancini.

Para entrarmos nesse sertão, é preciso que adentremos outros sertões ficcionais com suas personagens marcantes. Devido à longevidade da telenovela e do seriado *O bem amado*, julgamos interessante fazer uma pequena análise de duas personagens: Odorico Paraguaçu e Zeca Diabo. Esse pequeno desvio faz-se necessário principalmente em razão de um fenômeno presente na televisão e na literatura denominado palimpsesto. Lorenzo Vilches define palimpsesto como uma espécie de não apagamento do texto anterior: “a televisão não apaga nunca o texto primitivo e as novas produções não conseguem ocultar as marcas do texto subjacente que pervive além das mudanças políticas e gerencias” (*apud* Balogh 2005: 143). Assim, à semelhança dos antigos pergaminhos que eram raspados para que de novo servissem à escrita, num texto televisivo superpõem-se camadas antigas e novas que, de alguma maneira, formam um texto à parte. De certo modo, a idéia remete à intertextualidade presente nos programas de televisão que se não se inter-relacionam de maneira direta por meio da citação acabam se inter-relacionando por meio de gêneros, formatos, temas, autores, diretores.

No caso do regionalismo anterior à minissérie *Grande Sertão: Veredas*, teríamos a ocorrência dos dois tipos de palimpsesto o rígido, determinado pela própria estrutura horizontal da grade de programação:

como o utilizado pela Globo, o espectador sabe que irá assistir a uma novela leve e de época no horário das seis, o SPTV, uma novela mais experimental e com visível participação das mais diferentes formas de humor ou comicidade no horário das sete, e depois das atrocidades nacionais e estrangeiras de praxe, do Jornal Nacional, estará preparado para seguir uma novela de temáticas mais fortes e de densidade dramática maior após as oito.”(BALOGH 2002a)

Seguindo esse raciocínio, no horário das 22 horas, incidiriam expectativas no sentido de se encontrar uma teledramaturgia diferenciada mais bem acabada esteticamente e narrativamente: “A minissérie é um formato que se reserva em geral para o horário das 22:00 horas e pressupõe um público mais exigente, não cativo da TV, com outras opções de lazer.” (BALOGH 2005: 145), uma vez que para se cativar um público desse nível econômico-social seria necessário um maior aprimoramento estético.

O Bem Amado foi a primeira telenovela colorida das 22 horas e se consagrou como um grande sucesso de público e de crítica. Boa parte desse sucesso deveu-se ao caráter paródico do protagonista, o prefeito e coronel Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo), que, metonimicamente, remetia tanto a uma razoável parcela de políticos interioranos (e até a alguns não tão provincianos, mais preocupados em manter ou transformar suas cidades e eleitores numa espécie de *curral eleitoral*) quanto aos militares. Tanto que a censura, então em plena vigência, proibiu que se usasse a expressão coronel para designar o prefeito, ou que Zeca Diabo fosse chamado de capitão como havia previsto Dias Gomes. Os discursos do prefeito, sempre proferidos do alto de um palanque e acompanhados por uma banda, eram pomposos e empolados, recheados de palavras de uso pouco corrente, acabaram se popularizando, devido à empatia entre personagem e público, durante as décadas 1970-1980. Entre suas expressões prediletas, havia os advérbios e conjunções flexionados no plural como: *finalmentes*, *entretantos*, e outros neologismos como *democradura*, numa referência clara ao governo autoritário que teimava em se travestir de democracia.

Odorico Paraguaçu, prefeito de Sucupira, cidade no litoral baiano, tinha como principal meta administrativa inaugurar o cemitério que construía (claro que com orçamento superfaturado). Porém, para sua tristeza, não morria ninguém na cidade e sua principal obra parecia, usando uma terminologia típica da época, mais um “elefante branco” da faraônica arquitetura funerária. Assim, quando o matador de aluguel e ex-cangaceiro Zeca Diabo (Lima Duarte) chega à cidade, as esperanças de Odorico de ver o cemitério inaugurado se renovam. A personagem Zeca Diabo, cuja aparição estava prevista para apenas alguns capítulos, acaba sendo incorporada à trama mais longa da telenovela. Dessa forma, Odorico Paraguaçu, o prefeito corrupto e falastrão e Zeca Diabo, o cangaceiro arrependido, contrapunham-se e complementavam-se numa cidade em que os desmandos autoritários (perseguição à imprensa, ocultamento de provas, perseguição política) do prefeito remetiam (parodicamente) aos desmandos de nossos governantes militares, dos prefeitos e governadores “indicados” e dos senadores biônicos (infelizmente, já existentes à época do seriado). O desenho paródico das personagens iniciado na telenovela ganha corpo no seriado semanal (1980-1983) e, posteriormente (1983-1984), mensal³²³ apresentado então no horário nobre (após a telenovela das oito), próximo ao horário das 22 horas reservado às minisséries.

³²³ Ambas as versões totalizaram 220 episódios.

Interessa-nos, sobretudo, nessa telenovela e seriado a figura de Zeca Diabo, interpretada com enorme talento por Lima Duarte. Zeca Diabo é um cangaceiro arrependido que se penitencia isolando-se do convívio das pessoas em busca da remissão de seus pecados (crimes e assassinatos encomendados). Entretanto, como se trata de um seriado cujo eixo se fixa sobre a paródia, esse cangaceiro é apresentado como um contraponto ao estereótipo do cangaceiro. Zeca Diabo é religioso e se aconselha com certa frequência com o pároco da cidade, aparenta humildade andando sempre de cabeça baixa; e beija uma medalhinha de santinho sempre que tem pensamentos ruins ou quando é lembrado por alguém das maldades que cometera no passado. Enfim, é uma figura tragi-cômica, com prevalência do patético, do risível.

Já os cangaceiros mostrados na microssérie *Lampião e Maria Bonita* (Aguinaldo Silva e Doc Comparato, 1982, 8 capítulos), embora demonstrem sentimentos, não são cômicos, ao contrário, são homens determinados a mostrar quem manda no sertão nordestino. Em outra minissérie, *Padre Cícero* (Aguinaldo Silva e Doc Comparato, 1984, 20 capítulos), surgem jagunços e cangaceiros que se apresentam como seguidores e defensores do famoso padre nordestino. Assim, procedendo a uma primeira análise, percebemos que as referências aos grupos de homens que andavam armados pelos sertões à revelia da lei remetem, pelo menos na intertextualidade da televisão (e da Rede Globo), aos cangaceiros nordestinos. Willi Bolle (2004: 120) argumenta que as definições de jagunços e cangaceiros não são sinônimas, fazendo uso da definição de Vasconcellos afirma: “*Os jagunços ou capangas* são “homens assalariados a serviço de um fazendeiro que formava assim seu exército privado”, ao passo que cangaceiros são “homens independentes que se organizavam em bandos sob a direção de um chefe prestigioso”.”(grifos do autor)³²⁴ Distinção essa também defendida por Durst:

(...) não confunda jagunço com cangaceiro. Esses últimos eram lutadores marginais e injustiçados, que batalhavam por conta própria, roubando matando em benefício próprio. Já os jagunços que aparecem na minissérie (e no romance) são capangas mesmo. Eles vão guerrear pelos fazendeiros contra o governo federal.³²⁵

Assim, os jagunços de Guimarães Rosa se inserem num quadro social diferente e possuem papéis diferentes daqueles desempenhados pelos cangaceiros nordestinos. Cabe à minissérie,

³²⁴ Willi Bolle, grandesertão.com, remete ao texto de Sandra Vasconcellos denominado *Homens provisórios: coronelismo e jagunçagem e Grande Sertão: Veredas*. Scripta (Belo Horizonte), vol. 5, no. 10, pp. 321-333.

³²⁵ Em matéria assinada por Dib Carneiro Neto com o título de “Receita para entender Diadorim”, publicada no jornal Gazeta de Pinheiros, São Paulo, de 14.11.9185, p. 7.

portanto, mostrar um outro tipo de bando de homens que também anda pelo sertão à revelia da lei (constitucional) e que cria seu próprio código de conduta baseado mais no valor da palavra empenhada que no das palavras escritas.

Ao contrário, do que acontece no livro em que temos um narrador idoso que conta suas aventuras, na minissérie temos a efervecência das forças vitais que carregam Riobaldo para o meio do “redemunho” (GSV: 610). À minissérie coube mostrar o homem jovem que luta batalhas de guerra e de amor e que perde o grande amor de sua vida durante uma luta sangrenta da qual não teve forças para efetivamente participar. Riobaldo vai se construindo a cada episódio da minissérie por meio de seus medos (medo de andar de barco, medo de enfrentar o pai, medo de cair em tentação frente ao pecado da carne com Reinaldo, medo de perder Diadorim, medo de ter vendido a alma ao diabo, medo de não saber chefiar o bando, medo de enfrentar o “judas” Hermógenes, medo de perder a vida segura ao lado de Otacília). Alguns desses medos são superados, outros ficam como fantasmas rondando sua existência a lembrar-lhe que é um homem fraco, apesar das aparências.

Porém, o Riobaldo da minissérie não se constrói apenas por meio de seus medos. Ele também encarna o jovem conquistador com Rosa'uarda e o homem que trata bem as mulheres damas³²⁶ e se apaixona por uma delas, Nhorinhá; é também o companheiro solidário e leal principalmente quando tenta alertar Diadorim sobre as intenções de Hermógenes contra Joca Ramiro. É também o chefe inclemente que não hesita em matar um jagunço que se rebela ao atravessar o Liso do Sussuarão. Enfim, é uma personagem que vive intensamente suas paixões e sofre por isso. É uma personagem não se mostra por inteiro, mas sim por fragmentos, por olhares que expressam amor e ódio, por gestos extremos, por ações covardes e corajosas. Enfim, é uma personagem que demonstra a contradição do ser humano e fica distante daquela figura estereotipada do jagunço matador e sem sentimento.

Segundo Antonio Cândido (2004b: 112), os jagunços do *Grande Sertão: Veredas* possuem, tal qual o mundo sertanejo a que pertencem, reversibilidade, “o mesmo homem pode ser hoje soldado e amanhã jagunço, ou o contrário”. Desenvolvendo esse princípio, nada mais

³²⁶ No livro, Riobaldo diz que respeita as mulheres da vida; mas seus atos nem sempre correspondem ao que diz : p. 252: “Eu queria, com as faces do corpo, mas também com entender um carinho e melhorrespeito – sempre a essas do mel eu dei louvor de meu agradecimento. Renego não, o que me é de doces usos: graças a Deus toda a vida tive estima a toda meretriz, mulheres que são as mais nossas irmãs, a gente precisa melhor delas, dessas belas bondades.” Na minissérie, ao contrário, ele não diz que respeita as mulheres damas, demonstra isso por meio de seu relacionamento gentil com as moças.

natural que um homem ser mulher ou uma mulher ser homem, tanto faz a ordem o que importa é a reversibilidade e a certeza de que ao ser uma coisa não se deixa de ser outra.

Se Riobaldo se caracteriza pela dúvida, pelo medo, pelo fantasma da culpa que vive a atormentá-lo; Diadorim se caracteriza pela certeza, pela coragem, pela clareza de seus objetivos. Diadorim encarna a donzela-guerreira tão presente na literatura universal. Galvão (1998: 12) referindo-se às heroínas femininas como Santa Joana D’Arc, Iansã, Palas Atena, afirma:

Essa personagem frequenta a literatura, as civilizações, as culturas, a história, a mitologia. Filha de pai sem concurso de mãe. Seu destino é assexuado, não pode ter amante nem filho. Interrompe a cadeia das gerações, como se fosse um desvio do tronco central e a natureza a abandonasse por inviabilidade. Sua potência vital é voltada para trás, para o pai; enquanto ela for do pai, não tomará outro homem.

Diadorim está fadada ao infortúnio como mulher e à glória como guerreira. Mata o inimigo, “aquele Hermógenes” (GSV: 203) mas também morre, é como se sua missão tivesse chegado ao fim. O pai foi vingado; a justiça foi feita, não há mais razão de existir. Diadorim é a neblina de Riobaldo, mas a vida dela não tem neblina, porque ela não tem outro caminho: sua única opção é a vida jagunça. Nessa perspectiva, Diadorim não se assemelha, por exemplo, a Maria Bonita, heroína sertaneja e guerreira de outra minissérie. Maria Bonita lutava ao lado do marido e tinha função de mando no bando; Diadorim, ao contrário, luta só e só situação de mando em relação a si mesma no sentido de se tornar “dessemelhante”^(GSV: 120) a todo e qualquer jagunço e a toda e qualquer mulher. Diadorim é e não é. Analisamos mais detalhadamente a questão da sexualidade camuflada de Diadorim no capítulo referente estudo dos temas da minissérie *Grande Sertão: Veredas*.

Porém, a desconstrução não pára por aí. Além dos jagunços propriamente ditos, deve-se desconstruir a figura do coronel nordestino (geralmente um próspero fazendeiro), imortalizado na pele de Odorico Paraguaçu ou Sinhozinho Malta (*Roque Santeiro*, 1985), ambos com um forte viés cômico, que se compraziam com gostos citadinos e certo refinamento (de gosto duvidoso) no vestir. Outro coronel famoso em telenovelas da época foi Ramiro Bastos (*Gabriela*, 1975), homem poderoso e também de hábitos citadinos que representa a opulência do período áureo do Ciclo do Cacau em uma cidade como Ilhéus movimentada por muito dinheiro e conchavos políticos.

Para melhor compreendermos os diversos tipos de coronel, é preciso então que se distingam também temporalmente os vários tipos de coronel que ganharam espaço na tela de

televisão: Ramiro Bastos localiza-se na década de 1920 e comanda (ou pretende comandar) com “mão de ferro” as vidas de seus familiares, agregados, jagunços e de seus inimigos; em termos históricos e sociais seu poderio começa a se tornar anacrônico, pois um de seus pilares, as relações de trabalho baseadas num sistema de semi-escravidão, está em franca erosão. Entretanto, Odorico Paraguaçu e Sinhozinho Malta são coronéis que anacronicamente resistem, no início do último quartel do milênio, às mudanças que vinham ocorrendo havia meio século e que se aceleraram a partir da década de 1970. Não nos esqueçamos do propalado milagre econômico (1969-1973)³²⁷ fundado em maciços investimentos na indústria (em detrimento, de certa forma, da agricultura) e em uma forte política de comunicação que se baseava em mostrar o Brasil do desenvolvimento e das grandes realizações e transformações positivas operadas pelos governos militares. Dentro desse quadro, a Rede Globo ocupa papel preponderante na formação de um imaginário ligado à grandeza do país e do povo conforme enfatiza Fausto (2001: 268):

Em 1960, apenas 9,5% das residências urbanas tinham televisão: em 1970, a porcentagem chegava a 40%. Por essa época, beneficiada pelo apoio do governo, de quem se transformou em porta-voz, a TV Globo expandiu-se até se tornar rede nacional e alcançar praticamente o controle do setor. A propaganda governamental passou a ter um canal de expressão como nunca existira na história do país. A promoção do “Brasil grande potência” produziu resultados no imaginário da população. Foi a época em que muitos brasileiros idosos, de classe média, lamentavam não ter condições biológicas para viver até o novo milênio, quando o Brasil se equipararia ao Japão.

De uma certa maneira, Odorico Paraguaçu e Sinhozinho Malta representam resquícios de um sistema econômico e político de um mundo arcaico que começa a ruir ainda na Primeira República e cujas disputas *Grande Sertão: Veredas* revela tão bem. Seu mundo e seus valores arcaicos não mais têm lugar nas décadas de 1970-80 e suas figuras se tornam risíveis quando vistas pelos olhos dos telespectadores das grandes cidades já, então, mergulhados no sonho desenvolvimentista que embalou as décadas de 1960-70. Daí, o caráter paródico dessas personagens, estão deslocadas no tempo e no espaço, estão no presente, mas seu mundo não mais deveria existir, seus costumes e anseios não combinam com a realidade que os cerca; por isso, seus atos, apesar de contundentes e verossímeis, são revogados pelo curso inabalável da história.

³²⁷ Segundo Boris Fausto, *História Concisa do Brasil*, p. 268: “O período do chamado “milagre” estendeu-se de 1969-1973, combinando o extraordinário crescimento econômico com taxas relativamente baixas de inflação. O PIB cresceu na média anual de 11,2% no período, tendo seu pico em 1973, com uma variação de 13%. A inflação média anual não passou de 18%. (...) Um dos setores mais importantes do investimento do investimento estrangeiro foi o da indústria automobilística, que liderou o crescimento industrial com taxas anuais acima de 30%. A ampliação do crédito ao consumidor e a revisão das normas de produção, autorizando a fabricação de carros de tamanho médio, atraíram fortes investimentos da GM, da Ford e da Chrysler.”.

E é justamente na paródia e no anacronismo presentes na constituição dessas personagens que Dias Gomes encontrava as brechas necessárias para criticar as políticas sociais e “desenvolvimentistas” (expressão usada à exaustão por Odorico Paraguaçu) conduzidas pelos militares.

A nosso ver o “modelo” de coronelismo mais próximo temporal e historicamente falando que remete ao coronelismo de *Grande Sertão: Veredas* é aquele representado por Ramiro Bastos. Aliás, temos, assim, a emergência na ficção televisual de coronéis que representam o modelo social, econômico e político presentes na Primeira República:

O coronelismo teve marcas distintas, de acordo com a realidade sociopolítica de cada região do país. Um exemplo extremo de poder dos “coronéis” se encontra em áreas do interior do Nordeste, em torno do rio São Francisco, onde surgiram verdadeiras “nações de coronéis”, com suas forças militares próprias. Em contraste nos estados mais importantes os “coronéis” dependiam de estruturas mais amplas, ou seja, a máquina do governo e o Partido Republicano. (FAUSTO 2004: 150)

Nas telas da televisão das décadas de 1970 e 1980 surgem os dois tipos mais poderosos de coronéis que o Brasil conheceu: os baianos e os mineiros da margem do São Francisco. As diferenças entre os dois tipos de coronéis apresentados pela ficção televisual anteriores a *Grande Sertão: Veredas* e os coronéis da minissérie são flagrantes. Os chefes de bando geralmente são fazendeiros (Joca Ramiro - o maior de todos-, Hermógenes, Ricardão) que dão proteção a outros fazendeiros em troca de dinheiro e prestígio político. São homens que organizam as batalhas e lutam ao lado de seus guerreiros. Dormem ao relento em arranchamentos, matam bois para comer, portanto, são bem diferentes do “modelo” nordestino visto nas produções ficcionais da rede Globo nas décadas de 1970-80.

Os coronéis nordestinos Ramiro Bastos, Odorico Paraguaçu e Sinhozinho Malta se movimentam dentro de um universo em que os poderosos se distinguem dos mais pobres não só por seus atos e por seus bens, mas também pela sua aparência (não nos esqueçamos dos ternos imaculadamente brancos de Odorico ou das pulseiras e do relógio de ouro de Sinhozinho Malta ou das noitadas dos coronéis no famoso *Bataclan*³²⁸ de Ilhéus). Como imaginar um poderoso e temido coronel vestindo e falando como a personagem Hermógenes na minissérie? De cabelos e barba mal aparados, corpo e trajes sujos; com a fala quase ininteligível? Porém, a mudança em

³²⁸ Jorge Amado, *Gabriela, cravo e canela*, p. 165: “O Bataclan e o Trianon eram os principais cabarés de Ilhéus, freqüentados pelos exportadores, fazendeiros, comerciantes, viajantes de grandes firmas. Mas nas ruas de canto havia outros, onde se misturavam trabalhadores do porto [...]. O jogo era franco em todos eles, garantindo os lucros.”

relação ao já-visto e ao já-mostrado na televisão também ocorreu com outra figura célebre da vida econômica das oligarquias nordestinas: os fazendeiros. Na minissérie, mesmo fazendeiros ricos como Selorico Mendes ou “seo” Habão possuem casas cujo despojamento mobiliário lembram um mosteiro³²⁹. A opulência dos coronéis das terras litorâneas é contraposta ao *modus vivendi* dos coronéis retratado em *Grande Sertão: Veredas*. Assim, contrapõe-se a crueza de um mundo “às brutas”^{GSV 39} à escamoteada brutalidade (uma vez que era delegada a um ajudante ou a um jagunço) dos coronéis mostrada na televisão até então. Para Riobaldo, na cidade não há espaço para o jaguncismo³³⁰. Porém, segundo Fausto (2001: 149), o poder de ação dos coronéis não se resumiu apenas ao campo, onde comandavam destacamentos armados, mas também ocorreu, na forma de um vigoroso clientelismo, nas cidades onde controlavam a nomeação de cargos públicos e a destinação de verbas para atender aos “clamores” populares.

Porém, entre os fazendeiros-coronéis retratados no *Grande Sertão: Veredas* e os das telenovelas da Globo da década de 1980 há alguns traços comuns. São pessoas que não titubeiam em se aproveitar dos mais fracos, em garantir seus lucros acima de tudo. Antonio Candido (2004b: 113) afirma sobre os fazendeiros seô Habão e “do Zabudo” (GSV: 551): “diante dessas fortalezas do lucro e da ordem, sentimos vagamente que ser jagunço e mais reto, quando mais não fosse por que o jagunço vive no perigo.”

A inter-relação dos elementos até agora discutidos não se opera internamente ao texto, mas numa perspectiva de comunicação discursiva que envolve o interdiscurso, uma vez que interage com a memória discursiva. Mergulha-se no interdiscurso que, a partir do diálogo mantido entre personagens, gêneros, formatos cria uma memória que se funda nas relações entre os diversos sujeitos da comunicação. Enfim, a serialidade e o palimpsesto envolvem o espectador numa trama bem maior que aquela que ele vê diante de seus olhos.

Portanto, devido à intertextualidade televisual anterior à minissérie que fatalmente se projetaria sobre ela, o tratamento estético e discursivo dado à narrativa televisual³³¹ precisaria ser

³²⁹ A única exceção, é a casa de “seo” Ornelas cujo proprietário é descrito no livro como “descendente, possessor de sesmaria” (GSV: 467), um homem nobre e poderoso politicamente. Nessa casa, são postos à mesa copos, talheres, travessas muito bem arrumados que contrastam com os trajes sujos e hábitos rudes de Riobaldo e dos jagunços do seu grupo que comem com a mão. Novamente, fica clara a condição marginal do grupo de jagunços diante da sociedade estabelecida.

³³⁰ As cidades podem representar o fim do jaguncismo conforme relata Riobaldo: “Ah, tempo de jagunço tinha mesmo de acabar, cidade acaba com o sertão. Acaba?” (GSV: 183)

³³¹ Partimos do pressuposto de que a narrativa televisual tanto quanto a narrativa cinematográfica “(...) é sempre resultado da interação entre várias instâncias que se manifestam através de materiais distintos, heterogêneos,

diferente; caso contrário, teríamos cangaceiros em lugar de jagunços e coronéis do litoral nordestino em lugar dos coronéis do sertão mineiro.

No aspecto geográfico, também há muita diferença entre os sertões mineiros (e de parte de Goiás) e os sertões nordestinos. Os sertões mineiros são terras bem irrigadas por veredas que serpenteiam pela paisagem verde, são ótima pastagem para o gado. Esse foi mais um desafio que se colocou para os idealizadores da minissérie.

Conforme informe o *Press release* (p. 5), “para um público habituado a uma estética urbana, esta minissérie introduz um Brasil interiorano, em sua geografia e na composição dos próprios personagens”. Por essa razão, talvez, tenha sido dada tanta atenção aos figurinos e à maquiagem dos atores. Avancini desenhou os figurinos e buscou “o mágico”, evitou couro em excesso e tentou dar mais primitividade às roupas:

A partir de todos esses elementos, estudamos [ele e a figurinista Maria Luisa Areal] o que seria adequado para cada um dos personagens, escolhendo cada tecido, as cores, os tons. Vestimos um por um, corrigimos todos, preparamos suas cabeças, com tipo de cabelo, barba, bigode, finalmente, quando chegamos às locações, os figurinos receberam um tratamento artesanal (todo guarda-roupa foi banhado nas águas barrentas do rio e ficou durante um dia secando ao sol), para atingir o tom de terra, que está presente em todo o espetáculo, na caracterização dos personagens, na luz, em cada detalhe. (*Press release*: 7)

Portanto, o tratamento estético e o acabamento temático dado às personagens da minissérie fazem com que ela represente uma inovação em termos de produção televisual. Essa inovação encontra-se também nos elementos estruturais. A minissérie apresentou, sem dúvida, elementos que contrastavam com a estrutura tradicional da telenovela, uma espécie de matriz da minissérie brasileira (Pallottini 1998: 28-30), não há família nuclear, não há um espaço delimitado física ou temporalmente. Além disso, no plano narrativo, apesar da, às vezes, criticada linearização não há facilidades para o telespectador (mesmo com a voz narradora do “compadre meu Quelemém” inserida *a posteriori*, já na edição). É preciso que o telespectador fique atento às batalhas, às rixas internas ao grupo, às rixas entre os chefes, aos nomes dos lugares; caso contrário, não conseguirá compreender a história. Veremos mais adiante, em detalhe, como esses elementos ganharam vida no todo discursivo da minissérie. Talvez seja essa minissérie a primeira tentativa de se fazer um “cinema eletrônico”³³². Outras produções também conseguiram se

simultâneos (...), (palavra, mise-en-scène, olhar da câmera, montagem música extra-diegética.” (Xavier 1997: 131 *apud* Oliveira 1999: 158).

³³² Ana Maria Carmargo Figueiredo, *Regionalismo na TV*, p. 134, usa essa expressão positivamente, contrapondo-a ao uso pejorativo que Muniz Sodré fizera dela na reportagem Vereda de sucesso, de José Castello, publicada na

destacar nesse caminho, citamos alguns exemplos: *O auto da compadecida* (1999), *A Muralha* (2000), *Os Maias* (2001) e *Hoje é dia de Maria* (2004 e 2005); umas com maior, outras com menor sucesso, mas, com certeza, todas contribuem para a imensa intertextualidade que aflora na televisão e abre caminhos para a implementação de novas experiências estéticas em termos de ficção televisual.

10.2. O som, a fala e a musicalidade do sertão da minissérie

Entre os elementos narrativos da minissérie um ganha destaque: a sonorização. A narrativa da minissérie é marcada pela beleza de uma trilha sonora especialmente produzida para ela com a criatividade do maestro Júlio Medaglia. Para executar esse trabalho, o maestro viajou duas vezes à região dos “sertões de Guimarães Rosa”. Na primeira dessas viagens acompanhou as gravações durante uma semana com a finalidade de conhecer a “impostação televisiva que o Avancini imprimia” (*Press release*: 22) à narrativa. Segundo Medaglia:

Eu quis aprender um pouco dessa Minas Gerais meio sertaneja, mas também meio medieval, meio perdida do tempo, onde o jagunço era um personagem quase épico. Isso era importante para que eu desenvolvesse uma trilha que refletisse exatamente aquele clima humano, de um relacionamento que às vezes não é nem verbal. É uma coisa muito especial, quase telepática. Do ponto de vista especificamente musical, eu tinha a impressão de que a música adequada para a série não seria a da Minas Gerais que conhecemos da Minas seresteira, da Minas melódica. A ida ao sertão confirmou isso, me dando a certeza de que aquele era um outro universo. (*Press release*: 22)

Para encontrar esse outro universo, Medaglia contou com a colaboração de dois músicos pesquisadores que já haviam trabalhado naquela região: Paulo Freire e João Bruçó. Já em companhia deles, o maestro fez uma segunda viagem aos sertões em busca da “expressão musical do sertão mineiro à época do romance” (*Press release*: 22). Nessa viagem, foram gravadas 16 fitas de áudio com um tipo de música que era feita 40-50 anos antes, com instrumentos de época, ou rudimentos desses instrumentos. Medaglia afirma a esse respeito:

É um folclore em extinção, que nem os próprios filhos da região preservam. Mas, com a ajuda do Paulo e do João, que dominam os instrumentos da época e a forma de executá-los, pude documentar toda essa cultura que tende a acabar, registrando fraseados musicais e rítmicos,

revista *Istoé*, de 18.12.1985, à qual já nos referimos em outras oportunidades. A autora afirma que a televisão “pode, sim, fazer arte, através de sua técnica e pela ação das personagens, que trazem uma história que tem um valor social; que, além do entretenimento, ainda é possível desenvolver um trabalho que traz conhecimento, descobrimento e reflexão.”

pronúncias musicais, impostações vocais e mesmo depoimentos. Esses dois pesquisadores me orientaram em termos estilísticos. (*Press release*: 22)

Nessa viagem, Medaglia encontrou uma expressão musical que ele definiu como “sons que as pessoas podem achar de uma extrema vanguarda, mas que na realidade são uma expressão absolutamente medieval” (*Press release* : 23). Para reproduzir a musicalidade dos sertões, o maestro resolveu fabricar alguns instrumentos da época em que teriam ocorrido as andanças de Riobaldo. Outros instrumentos e sons foram agregados à trilha sonora entre eles os violões e alguns efeitos eletrônicos. O resultado desse trabalho é um dos responsáveis pelo sucesso de crítica e de público da minissérie.

Medaglia nega a existência de uma trilha sonora vista em sua acepção mais comum, como fundo musical a uma recorrência temática ou de personagens; para ele, a música da minissérie faz parte da ação dramática, ela não a acompanha, ela é parte integrante da ação dramática:

A linguagem musical do sertão, na verdade, funcionou como um ponto de partida para que eu chegasse a uma trilha que vai do realismo (...) ao terreno da pura imaginação, que nada tem a ver com o som realista. Fiz a trilha em cima de uma concepção imaginária daquela realidade. A minha função não era explicitar o som da região, mas explicitar uma dramaturgia, um conceito literário que o Guimarães Rosa desenvolveu. Não é uma trilha musical, não faz parte do mundo melódico ocidental. O mundo de GRANDE SERTÃO não é essencialmente melódico. Claro que temos três ou quatro melodias, em momentos de lirismo, envolvimento romântico, humor, realismo. Mas a tônica é a ação dramática da música. (*Press release*: 23)

Do ponto de vista da narrativa televisual, pode-se afirmar que as melodias compostas pelo maestro e inseridas nas cenas possuem funções diegéticas e não-diegéticas³³³. Essas funções se alternam e se constituem como elementos dramáticos responsáveis por uma forte de significação dentro da narrativa..

Além dessa função dramática das melodias, as músicas também foram empregadas, como normalmente se faz em telenovelas ou minisséries, como pontos demarcatórios de início e de final de bloco narrativo e também como fundo musical para a abertura e finalização do episódio (com os créditos). Como se sabe, a música e as imagens da abertura têm como principal

³³³ Adotamos a definição de Amália Martinez, *Televisioon y narratividad*, p. 279, segundo a qual “músicas digéticas: são as que formam parte do argumento (assiste-se a um concerto, a ação desenvolve em restaurante com orquestra, etc.); músicas não diegéticas: possuem uma justificação dramática, não argumentativa. Acompanham e comentam a ação. Trata-se de fragmentos que geralmente não possuem um começo nem final bem definidos, o que permite sua fácil conexão com outros blocos de som (ruídos ou diálogos)”.

característica inserir o telespectador no mundo imaginário construído pela ficção televisual. Conforme afirma Martinez (1989: 276), a música ou a trilha sonora de uma produção seriada:

(...) possui um importante papel como forjadora da impressão de realidade da imagem. Impressão obtida como consequência da implicação emotiva que provoca sobre o espectador; e isso funda um dos paradoxos sobre os quais se constrói a ficção cinematográfica porque a música é, sem dúvida, o elemento mais inverossímil do cinema. Nada mais artificial do que a irrupção do som de uma orquestra em qualquer lugar e em todo momento (...). (tradução nossa)

Outra característica da série foi o uso freqüente de sons da natureza como elemento narrativo para caracterizar o ambiente das veredas (canto de pássaros, o som do bater de asas de aves, o barulho de água corrente, grilos, etc.) e remetem o telespectador ao universo regido pela natureza. Natureza que, em boa parte, determina o ritmo de vida dos jagunços (períodos de guerra e períodos de descanso, acampamentos próximos a rios, fartura de animais para a caça, a escuridão da noite iluminada apenas pela tímida luz da lua ou a escuridão de uma noite sem luar). Assim, o canto dos pássaros, o relinchar de cavalos, ou o rugir da onça podem significar bons ou maus presságios e preparam tanto personagem quanto telespectador para a emoção da cena seguinte. Porém, o canto dos pássaros também pode ter função diegética sendo objeto do diálogo entre as personagens³³⁴

Ainda com relação ao aspecto musical, há diversas cantigas entoadas pelos próprios personagens (geralmente cantadas pelos próprios atores sem dublagem) são diegéticas na medida em que funcionam como caracterizadoras dos jagunços (uma vez que falam de seus desejos, amores, e temores) e do ambiente sertanejo em outras ocasiões as cantigas também podem “arrematar” cenas e ensejar uma mudança de ambiente. Um exemplo do uso conjunto dessas duas possibilidades de emprego das cantigas sertanejas ocorre³³⁵ quando um dos jagunços (Garanço) é convidado pelos colegas a cantar uma música de despedida para a prostituta (“a gansa”) que visitou o acampamento e atendeu a todos os jagunços. Nessa cantiga, Garanço resume o agradecimento de todo o bando. Dessa forma, a cantiga assume não apenas a função de arrematar a cena, mas também remete a uma voz comum que expressa os sentimentos de uma comunidade que se faz ouvir pela voz do principal entoador da cantiga e pelo acompanhamento

³³⁴ É o caso do canto do pássaro na cena em que Diadorim pergunta a Riobaldo qual seria o pássaro mais bonito. A admiração de Reinaldo pela figura do passarinho (manuelzinho-da-croa, que vive sempre em casal) e por seu canto é motivo para Riobaldo dizer, com certa dose de ironia, que acha estranho homem gostar tanto assim de passaros.

³³⁵ Oliveira (1999) não descreve exatamente essa cena em seu levantamento do conteúdo dos capítulos exibidos no programa *Faixa Comentada*, porém pela descrição de uma cena anterior a essa, acreditamos que o episódio a que nos referimos situa-se no 4º. Capítulo.

em coro de todo o bando. Esse uso do canto remete a uma idéia de unicidade de discursos, de sentimentos, de conagração entre os jagunços.

As cantigas são histórias dentro de uma história maior e geralmente revelam ao espectador alguma nova nuance sobre a vida dos jagunços (principalmente sobre Riobaldo e Diadorim), em especial porque a cantoria dos jagunços está geralmente associada aos momentos felizes e de descontração em que a camaradagem e a confiança no grupo se sobrepõem ao individualismo e transforma-se em cumplicidade nas lides diárias.³³⁶

Entre todas as cantigas entoadas pelos jagunços mostradas na minissérie, chama atenção a cantiga de Siruiz (jagunço do bando de Joca Ramiro) que Riobaldo ouve quando vai levar uma informação a um grupo de jagunços acampados na fazenda de Selorico Mendes. O momento é bastante importante na vida de Riobaldo, pois ele havia conhecido na véspera chefes jagunços - inclusive o lendário Joca Ramiro lhe dera ordens - , na casa em que vivia com seu padrinho. A cantiga marca para sempre a vida de Riobaldo que em diversos momentos da minissérie pergunta sobre Siruiz e sua cantiga³³⁷ e pede para alguém reproduzi-la e, diante dessa impossibilidade, passa a reinventá-la. Prova dessa sua admiração ocorre também quando ele dá o nome de Siruiz ao belo cavalo que recebe de “sêo” Habão. A cantiga de Siruiz, no romance, é introduzida por inteiro, quando Riobaldo guia Hermógenes e seus homens para o arranchado determinado por Joca Ramiro:

(...) o Hermógenes contestou. Deu ainda um barulho de boca e goela, qual um rosno. Sem mais delongas nenhuma, saí, caminhando ao lado do cavalo do Hermógenes, puxando todos para o Cambaubal. Atrás de nós, eu ouvia os passos postos da grande cavalaria, o regular, esse empurro continuado. Eu não queria virar e espiar, achassem que eu era abelhudo. Mas, agora, eles conversavam, alguns riam, diziam graças. Presumi que estavam muito contentes de ganhar o repouso de horas, pois tinham navegado na sela a noite toda. Um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: – “Siruiz, cadê a moça virgem?” Largamos a estrada, no capim molhado meus pés se lavavam. Algum, aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a toada toda estranha:

Urubu é vila alta,

³³⁶ A ocasião que os jagunços demonstram mais tristeza ao entoar uma cantiga ocorre, no episódio 14, quando vão enterrar Medeiro Vaz e cantam um cântico religioso. Carregando o corpo do chefe morto, cantam comovidos a seguinte cantiga: “Louvado seja o meu Deus; Encontrei quem eu queria: Encontrei quem eu queria; Fiquei em vossa companhia; Jesus Cristo resplendor; Jesus Cristo resplendor; E agora vou despedir; Este nobre imperador; Este nobre imperador.”

³³⁷ Lauro Belchior Mendes, *Imagens visuais em Grande Sertão: Veredas*, p. 71, afirma que a cantiga de Siruiz é profética: “O encontro de Riobaldo com a cantiga de Siruiz é como se fosse a fala de uma profecia que, quando lhe é transmitida, ele não pode entender, uma vez que só depois dos acontecimentos trágicos é que aquelas palavras terão um sentido exato. A fala profética se une à fala da cultura e vem finalmente se unir à fala poética, quando se transforma em matriz geradora de novas cantigas refeitas por Riobaldo. Ao criar dois poemas que pretendem atualizar o sentido da primeira e perpetuá-lo através de novas figurações, o texto nos envia ao fundamental da criação literária, que pressupõe a cópia, a repetição, a retomada do já feito e já escrito.”

*mais idosa do sertão:
padroeira, minha vida –
vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não?...*

*Corro os dias nesses verdes,
meu boi mocho baetão:
buriti – água azulada,
carnaúba – sal do chão...*

*Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou p'ra dar batalha,
convido meu coração...*

Vinham quebrando as barras. Dia de maio, com orvalho, eu disse. Lembrança da gente é assim.”
(GSV: 135-136)

Na minissérie, a “entreluz da aurora”^(GSV: 134) é explorada em sua beleza e plasticidade enquanto ao fundo ouve-se a cantiga de Siruiz que vai ganhando destaque entre o som da marcha dos cavalos até o desaparecimento deste e o aparecimento, na contraluz dos primeiros raios dourados do amanhecer, da figura do violeiro que canta a última estrofe da cantiga a plenos pulmões. Pode-se dizer que Riobaldo vive um momento mágico, um verdadeiro alumbramento, pois, enfim, encontra os seres míticos de que seu padrinho sempre falara e a cantiga o introduz nesse mundo. Quanto ao telespectador, ele é introduzido no mundo das “guerras por justiça” por meio dessa canção que é substituída pela batida ritmada e forte de instrumentos de percussão, que sugerem o aumento da tensão narrativa. A imagem seguinte mostra Riobaldo, de costas, andando no meio do descampado indo em direção à tropa. Em seguida, a câmera focaliza, em primeiríssimo plano, Riobaldo cujo olhar busca nos leva a localizar, na próxima tomada, o grupo de jagunços. Seu olhar guia os telespectadores em direção dos “soto-chefes”, que surgem, a seguir, em plano de conjunto, soberanos e bem postos sobre seus cavalos, à frente da tropa de jagunços; atrás dos “soto-chefes” estão os homens de confiança de cada um deles; em seguida, há um corte e voltamos a ver Riobaldo, em primeiro plano, que olha os “soto-chefes” agora mostrados também em *close* (Titão Bastos, João Goanhá, Sô Candelário; Alaripe é o primeiro a ser mostrado e não recebe *close*, talvez por não ser soto-chefe), volta um *close* de Riobaldo que leva o telespectador ver Hermógenes, a cavalo e de costas, passando à frente da tropa e dos soto-chefes, volta a imagem de Riobaldo, em *close*, que vai se esmaecendo (*cross fade*) até surgir uma tomada (*travelling*), em grande plano geral de conjunto (alto) de toda a tropa em marcha criando um contraste de luz entre o escuro da tropa e a matinal luz amarelada que toma conta da

vegetação do cerrado. Homens, cavalos e árvores de pequeno porte típicas dessa região se confundem. Há aparentemente uma certa harmonia entre os jagunços e a natureza. É interessante observar que Hermógenes, Ricardão e Joca Ramiro não merecem *close* nesta cena. Talvez, pudéssemos dizer, parodiando Riobaldo, que os chefes tal qual os jagunços são provisórios; os chefes também fazem parte de um sistema econômico e político, são engrenagens repostas de tempos em tempos.

Na seqüência de planos³³⁸ acima descrita, chamamos atenção para o cuidado com que os planos partindo do geral (objetivo) se aproximam (subjetivo) e se distanciam novamente de Riobaldo, dimensionando, em certa medida, a pequenez deste em relação à grandeza do grupo de jagunços e do sertão³³⁹. Os planos questionam a visão de mundo de Riobaldo, ao mesmo tempo em que mostram com as luzes da aurora que os seres míticos das histórias de Selorico Mendes existem. Além dos planos, a fotografia dessa seqüência merece comentários. A figura (escura) do violeiro (do qual é possível ver somente os contornos) numa tomada de câmera baixa com o céu amarelado ao fundo, remete-nos às figuras das capas dos livretos de cordel em que as xilogravuras de violeiros e de personagens populares apresentam uma história inesquecível. A seguir, apresentamos parcialmente a seqüência:

Figura 10.1

Figura 10.2

Figura 10.3

³³⁸ Adotamos como definição de cena e seqüência, aquela apresentada por Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 140: “A *cena* é determinada mais particularmente pela unidade de lugar e de tempo (...); já a *seqüência* é uma noção especificamente cinematográfica: consiste numa *sucessão* de planos cuja característica principal é a unidade de ação (...) e a unidade orgânica, isto é, a estrutura própria que lhe é dada pela montagem.” (itálicos do autor)

³³⁹ Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 37-38, afirma: “A maior parte dos tipos de planos não tem outra finalidade senão a comodidade da percepção e a clareza da narrativa. Apenas o *close* ou o *primeiríssimo plano* (e o *primeiro plano*, que do ponto de vista psicológico praticamente se confunde com ele) e o *plano geral* têm na maioria das vezes um significado psicológico preciso e não apenas um papel descritivo. Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o *plano geral* o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devore, “objetiva-o”; daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica.” (itálicos do autor)

Figura 10.4

Figura 10.5

Figura 10.6

Figura 10.7

Figura 10.8

Figura 10.9

Figura 10.10

Figura 10.11

Figura 10.12

Figura 10.13

Figura 10.14

Figura 10.15

Figura 10.16

Figura 10.17

Figura 10.18

Figura 10.19

Figura 10.20

Figura 10.21

Figura 10.22

Figura 10.23

Figura 10.24

Do ponto de vista narrativo, pode-se dizer que é nesse encontro de Riobaldo com o grupo de jagunços chefiados por Joca Ramiro que a história do Riobaldo-jagunço tem início. Para o telespectador, fica claro: acabou o mundo da infância-adolescência de Riobaldo. Ficaram para trás seus encontros amorosos furtivos com Rosa'uarda, o treinamento com arma de fogo, o aconchego doméstico. Riobaldo entra na vida adulta. Trata-se de uma espécie de rito de passagem em que Riobaldo, conduzido pelas mãos de seu pai, entra num novo mundo. As imagens e a música deixam claro: são os jagunços que o introduzem nesse novo mundo. Desse ponto de vista, a cantiga de Siruiz, também na minissérie, é premonitória e se constitui como parte essencial do rito de passagem de Riobaldo à vida adulta.

Contrapondo-se à manifestação musical, na maioria das vezes, alegre e guerreira dos jagunços, as cantigas das mulheres surgem em momentos de tensão e de dor que ocorrem geralmente em velórios, igrejas e no interior das casas. A primeira cantiga entoada por uma personagem feminina é bastante característica da subalternidade da condição da mulher mostrada tanto na minissérie quanto no romance. A cena a que nos referimos ocorre no terceiro episódio: a mulher (supostamente uma “mulher dama”) com quem Riobaldo vai se relacionar, está deitada numa cama (coberta com um lençol branco até a cintura, da cintura para cima ela está nua e seus cabelos são medianamente compridos e muito volumosos) quando ele se aproxima dela, ela

começa a entoar um canto religioso³⁴⁰ que fala em demônio num ritmo típico de ladainha cujo tom que vai crescendo até se tornar insuportável para Riobaldo que desiste de satisfazer seus desejos e sai do quarto praguejando contra a mulher depois de lhe jogar dinheiro³⁴¹.

As cantigas entoadas pelas personagens da minissérie constituem-se elementos narrativos importantes tanto para a compreensão das relações de poder quanto para o andamento da ação dramática. Além disso, transpõem para a tela de televisão parte da oralidade também característica da literatura de cordel e matizam a musicalidade presente nas palavras do sertanejo das Minas Gerais. Musicalidade que foi procurada até mesmo na prosódia característica do povo sertanejo. A professora de literatura Íris Gomes da Costa foi contratada com a finalidade de ensinar essa prosódia ao elenco e, para isso, leu mais de trinta vezes o romance. Segundo ela, “não bastou fazer exercícios de língua. Foi preciso ensinar os atores a pensar como sertanejos.”³⁴² De acordo com Castello³⁴³, “desse esforço resultaram diálogos enxutos, pontuados pela meditação e encharcados de silêncio, que acabaram tornando as imagens do sertão ainda mais expressivas.”

Segundo Avancini³⁴⁴, “o linguajar é uma das coisas mais bonitas do livro. As pessoas podem não entender direito o significado das palavras, mas elas compreenderão seu sentido.”

Assim, as cantigas, a prosódia³⁴⁵, os sons da natureza são elementos importantes para a composição ou “re-constituição” de um cotidiano jagunço marcado pela extemporaneidade de uma sociedade caracterizada por um sistema produtivo praticamente feudal que teima em resistir ao “progresso” no início do século XX. A dimensão do cotidiano é reforçada pelas cenas em que os jagunços são mostrados em tarefas diárias como banho, preparação das refeições, limpeza de cavalos, ou na infantil distração de aprender a brincar com bilboquê; nessas tarefas, sobressai o jagunço como homem comum que tem atividades corriqueiras em oposição ao jagunço que luta

³⁴⁰ O canto é: “(...) Louvado seja o santo nome de Antonio; quem é por Deus tenha valia; Deus nos livra do demônio.”

³⁴¹ Na verdade, essa cena corresponde a um abrandamento do que ocorre no livro. No livro, *Grande Sertão: Veredas*, p. 189, Riobaldo toma à força a mulher e a estupra.

³⁴² Revista *Istoé*, de 18.12.1985, p. 44.

³⁴³ Revista *Istoé*, de 18.12.1985, p. 44.

³⁴⁴ Revista *Visão*, p. 50, 20.11.1985.

³⁴⁵ A questão da prosódia será abordada mais detalhadamente no próximo item deste trabalho.

as mais sangrentas batalhas³⁴⁶ dignas de constar em livros como sonha e diz Zé Bebelo e em cantigas e jornais como afirma Riobaldo³⁴⁷.

10.3. A vez e a voz da palavra-imagem

Avancini admite em entrevista³⁴⁸ ter sofrido muitas influências das histórias em quadrinhos e afirma que se surpreendeu, no momento em que fazia a edição da minissérie, ao perceber que as imagens pareciam mais fortes quando estavam paradas do que quando estavam em ação. Na mesma reportagem, Moacy Cirne, professor da Universidade Federal Fluminense, afirma:

De fato, as imagens do Grande Sertão têm uma composição tão equilibrada, tão harmoniosa que chegam a lembrar a clareza e a limpeza dos quadrinhos. (...) Também nos quadrinhos as imagens são mais importantes que a palavra, e a palavra termina sendo um elemento visual.³⁴⁹

E é justamente sobre a questão da fala dos atores que, em diversas reportagens, surgem algumas críticas à minissérie. O poeta e professor Décio Pignatari³⁵⁰ afirma que gostou das imagens, mas encontrou defeitos com relação ao som, à fala das personagens (“Alguns atores estão falando como se estivessem em *Asa Branca*.”) Já Grunewald³⁵¹ tece sua crítica no sentido de que é difícil entender a fala dos atores, mas ele vê isso como um problema advindo da própria linguagem usada por Guimarães Rosa e chega a sugerir o uso de legendas para que os telespectadores possam compreender o linguajar sertanejo:

³⁴⁶ Segundo Agnes Heller, *O cotidiano e a história*, principalmente p. 19-24, ao contrário do que muitos pensam, o cotidiano é dinâmico e antagônico, pois se funda sobre a constante e simultânea oposição que se coloca para o ser humano que se constitui pela contraposição entre o *ser particular* e o *ser genérico*.

³⁴⁷ Durante o julgamento de Zé Bebelo, Riobaldo afirma que a grande sabedoria de Joca Ramiro deveria ser publicada em jornais e cantada em cantigas por muitos anos: “... Seja a fama de glória... Todo o mundo vai falar nisso, por muitos anos, louvando a honra da gente, por muitas partes e lugares. Hão de botar verso em feira, assunto de sair até divulgado em jornal de cidade...” (GSV 292)

³⁴⁸ Revista *Istoé*, de 18.12.1985, p. 45.

³⁴⁹ Revista *Istoé*, de 18.12.1985, p. 45.

³⁵⁰ Em entrevista concedida a Leão Serva, publicada na Folha de S. Paulo, de 20.11.85, sob o título *Intelectuais julgam “Sertão”*.

³⁵¹ José Lino Grunewald, *Mais vale meio Diadorim que um Roque inteiro*, caderno Folhetim, de 01.12, 1985, *Folha de S. Paulo*, p. 3.

Mas o tartamudeio funcional dos diálogos deveria ter legenda. Todo mundo sabe que o matuto tartamudeia – isto é válido – mas o telespectador quer saber o que está acontecendo. O *Grande Sertão* está sendo uma grande experiência – mas exige um mínimo de trampolim verbal.³⁵²

Brait também comenta a dificuldade de os telespectadores entenderem o que se fala na minissérie:

Quando o espectador reclama que “o som está ruim e que, apesar da beleza visual e do interesse do enredo, é difícil entender o que as personagens dizem”, na verdade ele está fazendo uma pequena confusão. O som é perfeito, a dificuldade de se entender parte das falas só acontece porque o texto está sendo passado sem as facilidades do pastiche regionalista convencionado como nordestino. Por não se tratar de uma fala baiana ou sulista popularizada por novelas e outras adaptações, o espectador tem de aguçar os ouvidos e, saindo do seu comodismo urbano, entender essa fala nova que, sem ser de uma região mineira específica, procura transformar em “fala” toda a riqueza vocabular do universo roseano pautado na pesquisa e na invenção e que está muito longe de documentário realista. Então, isso que à primeira vista aparece como um problema, é de fato uma conquista um grande avanço da equipe de adaptadores que, sem facilitar pela via do conhecido arranca o espectador da passividade e o puxa um pouco mais para dentro do sertão não estereotipado.³⁵³

Porém, a professora não deixa de registrar alguns “escorregões” na prosódia:

É claro também que ouvir Diadorim dizendo “Riobardo” e Riobaldo puxando um “R” caipira soa inverossímil para todos os leitores acostumados à escrita de Guimarães. Apesar de todos os recursos expressivos, o escritor jamais apelou para uma transcrição fonética, para as marcas sonoras (...). Mas como passar da linguagem escrita para a falada sem apelar para esse recurso? Só o fato de os mineiros dizerem que não é a fala de nenhuma região em particular, isso já demonstra que a concepção de sertão dos adaptadores e a realização da fala dos sertanejos está muito mais próxima do mundo roseanamente concebido do que de um realismo mistificador. E isso também é uma grande conquista, mesmo que nós leitores apaixonados torçamos o nariz.³⁵⁴

A questão do uso equivocado do falar caipira-paulista também é criticada pela pesquisadora Maria Célia de Moraes Leonel que vê nisso uma falha da minissérie:

Acho que houve um deslize de leitura, ao se colocar, no falar daqueles personagens, um sotaque tipicamente caipira-paulista. Na minissérie, fala-se “Riobardo”, por exemplo, e não há indicação disso no texto de Rosa, que era muito preciso nesse ponto. Acho também que o som fica um pouco dúbio.³⁵⁵

³⁵³ Em artigo publicado no jornal *City News*, São Paulo, p. 77, de 22.12.1985 sob o título Grande Sertão: Veredas – um avanço nas adaptações para TV.

³⁵⁴ Em artigo publicado no jornal *City News*, São Paulo, p. 77, de 22.12.1985 sob o título Grande Sertão: Veredas – um avanço nas adaptações para TV.

³⁵⁵ Em reportagem publicada no jornal *O Globo*, de 23.11.1985, sob o título O ponto em comum: a divulgação de uma obra prima.

Em outra reportagem, o escritor Autran Dourado³⁵⁶ também critica o sotaque caipira-paulista adotado na minissérie. Porém, essa questão do uso do falar do caipira-paulista não parece ser consenso entre os críticos nas matérias jornalísticas a que tivemos acesso. Aliás, em outras reportagens, fala-se em sotaque sertanejo mineiro. É o caso da matéria de Lage³⁵⁷, em que se recomenda aos leitores que se assista à minissérie com muita atenção, pois “(...) mantendo a prosódia, o sotaque do sertanejo mineiro, a compreensão dos diálogos é difícil, às vezes. Nem o ouvido mais atento é capaz de decifrar certas frases de Zé Bebelô (José Dumont).” Com o que concorda parcialmente Michalski³⁵⁸ para quem o “radicalismo” da opção de recriar a prosódia do sertanejo:

(...) custou um preço até certo ponto alto. Para quem não está familiarizado com essa pronúncia sertaneja que já está no limite entre sotaque e dialeto, o acompanhamento dos diálogos fica quase sempre muito difícil, o que não pode deixar de prejudicar o fluxo da comunicação com o telespectador. Mas, por outro lado, a sonoridade insólita desse diálogo acaba criando um novo canal de comunicação, num plano não verbal mas quase musical, em que muito daquilo que o ouvido deixa de captar palavra por palavra é de alguma forma assimilado através de sugestões sonoras abstratas.

Parece ter sido esse mesmo o objetivo de Avancini: o de que o público interpretasse a situação de comunicação, o seu contexto. Tarcísio Meira, que na minissérie interpretou o pactário Hermógenes, afirma que a fala dos personagens foi fruto de um exaustivo trabalho de preparação e que os atores sentiram dificuldades para falar como Avancini queria:

(...) falar como eles [os personagens de Grande Sertão: Veredas], para nós, era complicado porque era muito difícil ser compreendido com aquele sotaque. Nós argumentávamos isso com o Walter e ele respondia:

- Não é importante que as pessoas entendam *ipsis litteris* o que vocês estão falando, o importante é que elas se inteirem da situação que os personagens estão vivendo, e isso vai passar. As palavras são muito secundárias.³⁵⁹

Também Daniel Filho (2001: 99), que, na época da minissérie, exercia a função de Diretor da Central Globo de Produções, confirma sua preocupação com a dificuldade que Avancini teria para executar a transformação do texto do roteiro em linguagem televisual, principalmente no que diz respeito à prosódia das personagens :

³⁵⁶ Segundo Autran Dourado, em reportagem publicada na revista Istoé, p. 48, de 18.12.1985: “As personagens falam caipira paulista ao invés da língua de Rosa (...).”

³⁵⁷ Miriam Lage, Grande Sertão: Veredas – Para ver com atenção, *Jornal do Brasil*, caderno B, p. 6, 18.11.1985.

³⁵⁸ Yan Michalski, em artigo publicado pelo crítico teatral no *Pasquim*, de 28.11.85, sob o título “*Grande Sertão Veredas*: um exercício de estilo”

³⁵⁹ Ângela Britto, *O último artesão: Walter Avancini*, p. 270, Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

Avancini trabalhou na adaptação de *Grande Sertão*. Ao receber o texto percebi como seria difícil transformar aquilo em seriado, com os ganchos necessários. Enquanto ele filmava, eu ficava vendo os copiões. Nós falávamos até por rádio, por que os lugares em que eles se metiam, chapadões, eram de difícil acesso; mas eu fiscalizava inclusive a linguagem.

Havia momentos em que eu dizia assim:

Daniel Filho: - Avancini, não estou entendendo uma palavra do que estão falando ...

Avancini - Mas os atores já estão até se entendendo nesse dialeto dos personagens ... – ele argumentou.

Daniel Filho - Mas eu não estou entendendo! ... Vou ter que botar legenda, porque não consigo entender! – reclamei.”

Porém, a visão de Avancini sobre como deveriam ser ditas as palavras da minissérie parecia bem clara conforme ele próprio explicou³⁶⁰:

O livro tem muitas leituras. Há uma primeira armação, mas há outras também. Que eu espero sejam percebidas no processo do espetáculo, no qual você não tem a palavra, mas tem a sombra e a luz, você não tem a prosódia dele por inteiro, mas uma identidade dessa prosódia, com a preocupação de, através da ação, do movimento ou mesmo da formação da frase, torná-la acessível ao público.” (*Press release*: 4)

A palavra passa ser secundária do ponto de vista de sua significação imediata, mas ganha densidade significativa dentro de um complexo contexto de enunciação, compondo uma mensagem fortemente marcada pela interpretação obtida por um feixe de significantes (som, imagem, fala, gestualidade) que harmoniosamente se entrelaçam e buscam circunscrever o espectador em um universo de interpretação marcado pela complexidade da interação verbal compreendida no sentido bakhtiniano de dialogia. Nessa concepção, a comunicação se caracteriza pela alternância de vozes (e não pela monofonia) e é por meio dela que se estabelece a significação de uma palavra, num processo predominantemente interacional.

É por isso que não tem sentido dizer que a significação pertence a uma palavra enquanto tal. Na verdade, a significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isto é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva. A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da **interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro.**” (BAKHTIN 2002:132)(grifos do autor)

Dessa forma, a significação não pertence ao falante ou ao interlocutor, mas sim ao texto criado entre ambos. Num processo que envolve idas e vindas, avanços e retrocessos, reticências,

³⁶⁰ Em entrevista a Gonçalo Silva Jr., Pais da TV ..., p. 334, Walter Avancini fala a respeito da preparação dos atores com relação à prosódia: “Foi a primeira vez na história da televisão que se teve de fato aula de prosódia no sentido de pesquisa histórica. (...) A minha pesquisadora foi buscar os mais antigos remanescentes daquela área onde se passa o romance e encontrou alguns deles, com 90, 95 anos, que falavam aquela linguagem do Guimarães.”

silêncios, o verbal e o não-verbal; que é constituído não apenas pelos gestos e movimentos do falante, mas também pelas condições sociais em que se dá a comunicação. Condições essas desveladoras do próprio universo jagunço. Um universo em que as palavras zebeleses, apesar de “nativas”, soam estrangeiras, tão estrangeiras que os jagunços companheiros de Riobaldo não compreendem quando este imita seu comandante. No livro Riobaldo relembra:

Eu estava, com efeito, relatando mediante certos floreados, uma passagem de meu tempos, e depois descrevendo, por diversão, os benefícios que os grados do Governo podiam desempenhar, remediando o sertão do desleixo. E, nesse falar, eu repetia os ditos vezeiros de Zé Bebelo em tantos discursos. Mas, o que eu pelejava era para afetar, por imitação de troça, os sestros de Zé Bebelo. E eles, os companheiros não me entendiam. Tanto, que, foi só entenderem, e logo pegaram a rir. Aí riam, de miséria melhorada. (GSV: 441)

Na minissérie, essa passagem ocorre da seguinte maneira: Riobaldo está sentado com outros jagunços em volta da fogueira e Diadorim pode ser visto sobre o galho de uma árvore, somente sua figura é iluminada destacando-se na escuridão que circunda a fogueira e os homens reunidos à sua volta. Riobaldo fica de pé de repente e começa a imitar os trejeitos e as falas³⁶¹ de Zé Bebelo:

Riobaldo: - Ave. Pensando bem, minha gente, a função de jagunço não tem nem seu o que nem para que!
Alaripe: - Eh, eh...Que história é essa, mano velho?
Riobaldo: - Absusta, mano velho. Só tem um aqui que pode com seus benefício e artifício consertar o sertão dos desleixo que se vê. Inducar as criança, dar proteção aos velho. Ocês sabem de quem eu tô falando ? Sabe não? Sabe não. Os graúdo do governo!
Capixum: - Peraí, Tatarana. Cê tá querendo brigar?
Alaripe: - Quar! Cês num viram que Tatarana tá remedando nosso chefe, sô?
Riobaldo: - Abissal! Os mestres, só os mestres é que tão certo sempre. Assino embaixo, deputado.

Ou seja, a palavra estrangeira mesmo quando dita por um “nativo” não ecoa entre seus pares. Ela sobrevive como paródia e, destituída de sua significação primeira, exige um esforço de compreensão por parte dos ouvintes “nativos”. A palavra em seu sentido primeiro torna-se monológica e só adquire dimensão dialógica quando seus ouvintes a reconhecem³⁶² como

³⁶¹ Reproduzimos os diálogos que efetivamente foram ao ar.

³⁶² M. Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 93, lembra ainda que é a natureza “variável e flexível” do signo que garante ao locutor exprimir-se de acordo com um dado contexto e fazer com que seja entendido nesse contexto por seu interlocutor. Para o teórico russo, a tarefa de compreensão não se limita à simples descodificação lingüística, mas envolve a compreensão de sua significação numa enunciação particular, “num contexto concreto preciso”.

paródia, enfim como gênero (humorístico). Afinal, como afirma Bakhtin (2003) é a pertinência do discurso a um determinado gênero que nos permite compreender sua significação³⁶³.

Bakhtin (2002: 101) relaciona a palavra estrangeira ao poder e à força que conquistadores e colonizadores utilizaram para impor sua cultura aos povos subjugados:

A palavra estrangeira foi, efetivamente, o veículo da civilização, da cultura, da religião, da organização política (...). Esse grandioso papel organizador da palavra estrangeira – palavra que transporta consigo forças e estruturas estrangeiras e que algumas vezes é encontrada por um jovem povo conquistador no território invadido de uma cultura antiga e poderosa (...) fez com que, na consciência histórica dos povos, a palavra estrangeira se fundisse com a idéia de *poder*, de *força*, de *santidade*, de *verdade* (...) (grifos do autor)

Já a palavra nativa, para Bakhtin (2002: 100), “(...) é percebida como um irmão; como uma roupa familiar, ou melhor, como a atmosfera na qual habitualmente se vive e se respira.” É-nos então possível imaginar que, no caso da minissérie, ocorrem mecanismos diferentes de compreensão da fala jagunça. Para os telespectadores a fala “nativa” dos jagunços soa estrangeira e, para os jagunços, a fala zebelense (mais compreensível em termos de significado para os telespectadores, pois é carregada ideologicamente de valores mais “republicanos”) soa estrangeira para os jagunços. As falas dos jagunços e sua dificuldade de compreensão por parte do telespectador permitem-nos perceber o entrechoque de mundos diferentes: o arcaico, marcado pelo modo de produção e por um cotidiano feudal; e o republicano, caracterizado pelos ideais de igualdade e liberdade expressos notadamente pelo discurso zebelense em favor da educação e do respeito às instituições. Transpõe-se, assim, para a tela de televisão e para o telespectador a problemática que divide, ainda hoje, o país: o atraso político-social e econômico dos grotões e o “progresso” das capitais litorâneas do sul/sudeste do país em cujas casas é possível medir a distância a audiência dos programas televisuais por meio de modernos equipamentos que chegam a detectar se há ou não alguém na sala³⁶⁴. Gostaríamos de lembrar aqui a afirmação de João Adolfo Hansen a respeito da fala das personagens rosianas, segundo o pesquisador, Rosa apresenta em suas histórias a fala daqueles que geralmente não têm noz na sociedade: os pobres,

³⁶³ Segundo Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*, p. 283: “As formas da língua e as formas típicas dos enunciados, isto é, os gêneros do discurso, chegam à nossa experiência e à nossa consciência em conjunto e estreitamente vinculadas. (...) Os gêneros do discurso organizam o nosso discurso quase da mesma forma que o organizam as formas gramaticais (sintáticas).”

³⁶⁴ A título de exemplo, citamos a falta de infra-estrutura do povoado de Paredão em razão da qual não foi possível a seus moradores, no ano de 1985, assistir à minissérie conforme reportagem: Volta à solidão – E a cidadezinha nem sequer poderá ver o seriado na tevê, *Jornal do Brasil*, 16.11.85.

os loucos, os iletrados, os analfabetos³⁶⁵. Podemos concluir que talvez não estejamos prontos para ouvir ou entender o que dizem essas pessoas destituídas da sua cidadania. Se até mesmo o som da fala nos soa estranho, talvez não seja fácil ou agradável entendermos o que dizem.

³⁶⁵ Explicação dada durante debate ocorrido em *Veredas: Seminário Internacional João Guimarães Rosa – Grande serão: veredas e Corpo de Baile – 50 anos*, realizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, de 15 a 19.05.2006, na FFLCH-USP.

Capítulo 11 – Gêneros e Temas na minissérie *Grande Sertão: Veredas*

*Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também
– mas Diadorim é a minha neblina...
Agora, bem: não queria tocar nisso mais
– de o Tinhoso; chega.* ^(GSV 40)

Nos capítulos precedentes, fizemos a análise dos elementos narrativos da minissérie levando em consideração suas relações com o gênero de ficção seriada representado pela minissérie. Observamos que o tratamento temático dado a esses elementos concretiza-se por meio de um acabamento estético em que diálogo, ação, música, cenário, figurino, confluem para um todo harmonioso no qual é possível discernir o gênero enquanto articulador de um modelo de interpretação e de visão do mundo. O gênero não se manifesta apenas pela forma de enunciação ou pela organização narrativa dos acontecimentos, mas também pela composição articulada entre esses elementos e o tratamento temático. Gênero e tema encontram-se imbricados em todo enunciado (Bakhtin 2002). Assim, como exemplo, retomamos nossa análise sobre o tratamento narrativo e estético dado aos jagunços da minissérie que recebem um acabamento temático diferente daquele oferecido aos jagunços ou cangaceiros de outras produções da rede Globo.

Nesta etapa de nosso estudo, orientamos nossa atenção para os depoimentos de Durst e Souza apresentados no *Press Release* distribuído pela Rede Globo de Televisão à época do lançamento da minissérie. A opção de trabalhar com esses dois autores deve-se ao fato de que, no decorrer dos capítulos anteriores, privilegiamos a análise das cenas dirigidas e editadas por Avancini – situação que por si só demanda um tratamento temático -; nesta etapa de nosso trabalho, julgamos importante estabelecer uma interlocução com os outros dois escritores do roteiro. Com base nesse quadro, consideramos os comentários de Walter George Durst e José Antonio de Souza como ponto de partida de nossa análise. Os temas mais destacados por Durst são homossexualismo e destino (social). Já para Souza, o tema principal da obra é a religiosidade. A propósito, esses temas também foram bastante destacados à época de exibição da minissérie conforme comprovam os textos discutidos no tópico “Repercussões na imprensa”.

Neste momento de nossa análise, o estudo dos temas da minissérie tem como base duas formas de aproximação: a primeira delas ocorre pela tentativa de discernir nosso objeto de estudo a partir dos depoimentos dados no *Press release* por Durst e Souza. Num segundo momento, estudamos como esses temas são desenvolvidos na minissérie e selecionamos algumas seqüências ou cenas que nos pareceram mais significativas de um determinado tratamento temático para uma análise mais aprofundada. Esse movimento de análise leva-nos, às vezes, a contrapor algumas interpretações do livro com o tratamento temático apresentado na minissérie, isso ocorre principalmente porque uma das grandes tarefas a que se propõem as equipes de criação e de produção no trabalho de transposição da obra literária em minissérie teria sido a busca de fidelidade em relação original³⁶⁶.

Partimos da idéia de que a minissérie como um todo possui um tema que se divide em vários sub-temas³⁶⁷ os quais denotam uma certa visão de mundo dentro do contexto estético específico do meio televisual brasileiro do ano de 1985. Antes, porém, que nos dediquemos ao estudo mais detalhado dos temas da minissérie, é preciso que levemos em consideração que estamos diante da transposição para a televisão de um dos mais importantes romances da literatura brasileira. Romance e autor têm merecido uma grande quantidade de pesquisas acadêmicas que talvez os coloque entre aqueles que mais têm despertado interesse dos estudiosos de literatura. Oliveira (1999: 108) afirma que, no início de 1998, havia aproximadamente 2.500 trabalhos sobre a obra de Guimarães Rosa, dos quais 1.300 tratavam especificamente de *Grande Sertão: Veredas*.

Lembramos esse fato principalmente por razões que decorrem da abordagem dialógica da minissérie adotada neste trabalho que coloca autor(es), produto, gênero, temas, linguagem, interdiscurso, num processo constante de interlocução, criando um intertexto praticamente infinito. Nesse sentido, a descrição de Durst a respeito do seu processo criativo é eloqüente: “Passei a ler tudo que foi escrito sobre ele, todos os livros de Guimarães, em especial os que foram escritos após GRANDE SERTÃO, principalmente TUTAMÉIA, outra grande obra. Só

³⁶⁶ Característica essa bastante valorizada por Walter Avancini em diversas entrevistas e reportagens sobre a minissérie conforme tratamos em “Repercussões na imprensa”. Reproduzimos aqui um trecho do depoimento de Avancini no *Press release*, p. 2 : “Foi um trabalho tão minucioso que gravei várias seqüências com o livro nas mãos, relendo, procurando atingi-lo. E, mesmo com acertos e erros, sei que o visual do espetáculo é fiel a Guimarães.” Sobre o aspecto da fidelidade entre a obra literária e a minissérie *Grande Sertão: Veredas*, remetemos à tese de Paulo S. X. de Oliveira, *A televisão como “tradutora”: veredas do grande sertão na Rede Globo*.

³⁶⁷ B. Tomachevski, *Temática, Teoria da literatura* ..., p. 173 : “A noção do tema é uma noção sumária que une a matéria verbal da obra. A obra inteira pode ter seu tema, ao mesmo tempo que cada parte da obra.”

depois me atirei no trabalho (...).” (*press release* p. 10) Assim, é provável que algumas das leituras de “tudo que foi escrito” sobre Guimarães Rosa tenham influenciado Durst³⁶⁸ na escolha dos temas tratados na minissérie. Fato esse dado como certo por Morais (1997: 51):

Rosa tinha especial carinho por dois heróis clássicos da literatura: Hamlet e Raskólnikov. O primeiro carrega o peso da dúvida; o segundo a culpa dentro de uma ótica cristã, Rosa nega em suas entrevistas qualquer parentesco, vaidoso, considera Riobaldo único. Embora confirme certas referências com Shakespeare e Dostoievski.

Durst sabia disso e usa como paradigma na composição de Riobaldo fragmentos dos dois personagens. Em algumas passagens do roteiro lê-se a observação “dúvidas hamletianas e culpas raskólnikovianas.”

Morais também afirma que Durst utilizou a análise feita por Galvão (1986) sobre o caso Maria Mutema “como fonte importante na confecção do roteiro” (Morais 2000: 165). É devido a essa intertextualidade que se estabelece entre adaptador, diretor e estudiosos da obra do escritor mineiro que acreditamos que o mapeamento das abordagens da obra de Guimarães Rosa possa facilitar a compreensão de algumas das opiniões de Avancini, Durst e Souza sobre o livro e a minissérie.

A obra de Guimarães Rosa tem sido estudada sob os mais diferentes enfoques metodológicos e ideológicos³⁶⁹. Segundo Bolle (2004: 19-20), os estudos podem ser resumidos a cinco principais abordagens. A primeira delas se refere aos estudos lingüísticos e estilísticos; a segunda, às análises de estrutura, composição; a terceira refere-se aos estudos do texto do ponto de vista genético; na quarta abordagem estariam as interpretações esotéricas, mitológicas e metafísicas; a quinta abordagem compreenderia as interpretações sociológicas, históricas e políticas. Esta última forma de abordagem de *Grande Sertão: Veredas*, iniciada, segundo Bolle (2004: 20), em 1972, por Galvão³⁷⁰, manteve-se praticamente reduzida a esse estudo durante as décadas de 1970-1980. O estudo precursor de Galvão permaneceu durante muito tempo como uma produção atípica dentro dos estudos consagrados ao romance *Grande Sertão: Veredas*. Estudos que primavam, naquelas décadas, por discutir a metafísica da obra rosiana. De acordo

³⁶⁸ O *Press release*, p. 12, também informa que: “Outra fonte inesgotável de auxílio, usada por Durst, O POPULAR EM GUIMARÃES ROSA, Leonardo Arroyo, no qual o autor mostra, item por item, a base popular utilizada por Guimarães Rosa em seu romance, penetrando, assim, nas crenças, nos mitos e nos valores dos jagunços.”

³⁶⁹ Aliás, Antonio Cândido, no ensaio *O homem dos avessos*, in: *Tese e Antítese*, p. 121, já afirmava: “Na extraordinária obra-prima *Grande Sertão: Veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar.”

³⁷⁰ Walnice Galvão, *As formas do falso*, primeira publicação em 1972.

com Bolle (2004: 20), a última corrente de análise que defende uma abordagem histórica, sociológica ou política do romance de Guimarães Rosa adquire força somente a partir da década de 1990.

A localização temporal dessas linhas de pesquisa permite-nos supor que os autores da minissérie estabeleceram algum tipo de diálogo com elas, principalmente quando levamos em consideração o depoimento de Durst acima mencionado. Porém, antes de darmos continuidade à análise gostaríamos de lembrar que, apesar dos possíveis textos consultados pelos autores, nosso estudo se fixa na minissérie como um todo acabado por meio de um tratamento estético orientado tematicamente. O acabamento temático de uma obra artística deve ser analisado, segundo Bakhtin (2003: 5), não apenas em função daquilo que os autores dizem a respeito dela, mas, sobretudo, pela própria obra de arte que dialogicamente incorpora os elementos sociais e psicológicos e os trata esteticamente.

O autor nos conta essa história centrada em idéias apenas na obra de arte, não na confissão de autor – se esta existe –, não em suas declarações acerca do processo de criação; tudo isso deve ser visto com extrema cautela pelas seguintes considerações: a resposta total, que cria o todo do objeto, realiza-se de forma ativa, mas não é vivida como algo determinado, sua determinidade reside justamente no produto que ela cria, isto é, no objeto enformado; o autor reflete a posição volitivo-emocional da personagem e não a sua própria posição em face da personagem (...)

Relembramos esse fato, pois, quando analisamos depoimentos de Avancini e Durst, notamos que ambos fazem uma clara aproximação entre a vida do escritor e sua obra literária. Avancini deixa entender que os dois são um só:

Conversamos muito, no sentido de buscar esse inconsciente [coletivo] do sertão. Não é difícil descobrir o sertão do Guimarães Rosa em seus aspectos míticos, principalmente porque, na obra, está a própria contradição do autor, um homem de alto nível intelectual e com uma formação cultural maniqueísta, da qual não se livrou até sua morte. E esta é a trajetória de Riobaldo, um personagem coerente dentro da sua divisão e que, à semelhança de seu criador, não resgata, embora compreenda sua contradição. (*Press release*: 6)

Também no depoimento de Durst (*Press release*: 13) podemos encontrar essa aproximação quando o adaptador comenta o tema do homossexualismo: “Na verdade, o homossexualismo nele [no romance *Grande Sertão: Veredas*] é quase identificado com o diabo. Essa já é uma noção cristã do problema e, possivelmente aí entra uma projeção do próprio autor”. Assim, o romance *Grande Sertão: Veredas* possui, para Avancini, como elementos essenciais a

luta entre o bem e o mal que decorreriam de uma visão maniqueísta de Guimarães Rosa sobre o mundo. Avancini faz, portanto, uma fusão entre autor e narrador e transforma, de maneira direta, a voz deste na voz daquele. Desaparecem as fronteiras entre as duas categorias sempre tão bem distintas nos estudos literários. Bakhtin (2003: 8) considera essa aproximação absurda:

São particularmente absurdas comparações factuais da visão de mundo da personagem e do autor e as explicações de uma pela outra: compara-se o aspecto abstrato do conteúdo de um pensamento isolado do autor com um pensamento correspondente da personagem. (...) Veremos que não se pode falar de concórdia propriamente teórica entre o autor e a personagem; neste caso, ignora-se em toda parte a diversidade essencial de planos do conjunto da personagem e do autor, a própria forma da relação com o pensamento e até mesmo com o conjunto teórico da visão de mundo. Começa-se até a discutir a torto e a direito com a personagem como quem discute com o autor, como se fosse possível discutir ou concordar com a existência, ignora-se a refutação estética.

Autor-criador (ou empírico) e autor, no sentido bakhtiniano, não se confundem, pois o primeiro deles tem existência no mundo “real”, enquanto o segundo encontra sua existência na materialidade da obra artística. Podemos aproximar essas definições daquelas elaboradas por Eco (1997) em que o estudioso italiano emprega os termos autor-empírico e autor-modelo para distinguir o autor, o artista, da voz que fala no romance não apenas com a voz do narrador ou das personagens, mas também por meio do uso de estratégias narrativas.³⁷¹ Assim, buscando coerência com o quadro teórico adotado em nosso trabalho, a fusão entre autor-empírico e autor feita por Avancini não será levada em consideração e nem será objeto de discussões mais profundas, uma vez que mesmo Bakhtin não se coloca totalmente contra a uma certa aproximação biográfica entre autor-empírico e autor, para ele, contudo, essa aproximação não deve ser feita de maneira “puramente factual”:

Em seu conjunto, o que acabamos de dizer não visa, absolutamente, a negar a possibilidade de comparar de modo cientificamente produtivo as biografias do autor e da personagem e suas visões de mundo, comparação eficiente tanto para a história da literatura quanto para a análise estética. Negamos apenas o enfoque sem nenhum princípio, puramente factual desse tema, que atualmente domina sozinho e se funda na confusão do autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida, e na incompreensão do princípio criador da relação do autor com a personagem (...).(BAKHTIN 2003: 9)

³⁷¹ Cf. Umberto Eco, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 21, (...) o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo.”

Na minissérie, como em toda obra artística, encontramos fios que se entretecem dentro da cultura em geral e, mais especificamente, da cultural televisual brasileira e que emergem por meio do acabamento temático efetuado pelos autores. As relações entre autor e objeto artístico são perpassadas por infinitas influências que acabam se mostrando de maneira mais velada ou menos velada por meio da obra artística. Segundo Bakhtin (2003), a obra artística como um todo reflete e refrata as relações do artista com o mundo e seus valores éticos morais, religiosos, sociais. Assim, compreendemos que as opções efetuadas em relação ao tratamento de um ou de outro tema podem desvelar intenções dos escritores e do diretor da minissérie. Afinal, o autor, segundo Tomachevski (1976), deve escolher um tema que seja suficientemente interessante para o leitor (telespectador) e abordá-lo de maneira que cativa sua atenção por meio da emoção³⁷².

11.1. Homossexualismo e Destino Social

No *corpus*, verificamos que a maioria das avaliações negativas feitas à minissérie pela crítica especializada de literatura refere-se à escolha da atriz Bruna Lombardi para interpretar Reinaldo/Diadorim. Boa parte dos críticos alegava que a simples presença da atriz, uma espécie de símbolo da sensualidade feminina, levaria à descaracterização de um dos principais temas do romance: a homossexualidade.

Durst também elege o homossexualismo como um dos temas principais do romance de Guimarães Rosa, porém sua análise não pára por aí. Para ele, além da questão da sexualidade, outro tema importante seria o destino; destino visto não pelas lentes dos desígnios divinos, mas como produto das relações de poder que se manifestam no tecido social:

GRANDE SERTÃO: VEREDAS é como uma cebola, da qual pode-se ir tirando as cascas, de fora para dentro. Antes de tudo é uma história de aventuras, baseada nas histórias de cavalarias. É também uma maravilhosa história de amor e fala, ainda de forma absolutamente moderna, do homossexualismo, com todos seus prós e contras. Mas há também outras leituras, inclusive a principal do livro, do destino. Não o destino no sentido fatalista, daquilo que estava escrito, mas o destino feito pelo tecido social e suas circunstâncias. Temos um homem lutando para ser feliz, e este homem entra em contato, inevitavelmente, com os outros, com aqueles a quem Sartre chamou de inferno. (*Press release*: 10)

³⁷² B. Tomachevski, Temática, in: *Teoria da literatura*, p. 172, lembra: “Suscitar uma emoção é o melhor meio para cativar a atenção.”

Assim, para Durst, a principal discussão colocada pelo livro é a do amor e do homossexualismo que se constrói por meio das relações humanas e sociais:

É nesse momento que Guimarães Rosa, na minha opinião é genial e único, colocando um conceito raro de encontrar na literatura, até universal, segundo o qual, na formação do destino, existem nossas próprias limitações. Ou seja, existe o tecido social e as circunstâncias, existe o inferno oferecido pelos outros, com as oposições, os interesses, os outros amores, e existe o nosso próprio inferno, as nossas próprias hesitações, preconceitos a nossa pequenez. É o caso do Riobaldo. É a luta que ele trava consigo mesmo. A sua luta para ser feliz é o grande tema do livro. (*Press release*:10)

Durst, também encontra no livro o conflito histórico que se coloca entre as províncias e o federativismo e vê semelhanças entre jagunços e samurais, que, como nossos jagunços, partiam:

(...) para a batalha, abdicando da comodidade de suas casas, expondo suas vidas e tudo o mais. Eles viviam dessa forma, no meio do mato, e com um código absolutamente especial, que incluía valores de lealdade, de habilidade no uso de armas. Entre esses exércitos e o Governo e seus representantes (...) existe apenas um povo absolutamente marginalizado, que não opina, não tem força, como se vivesse na idade das cavernas. (*Press release*: 11)

No entender de Durst, *Grande Sertão: Veredas* possui diversas dimensões que não estão apenas justapostas, ao contrário, entrelaçam-se, entrecruzam-se para dar vida à trama:

No romance, porém, não importa quem está com a razão, não há valorização deste momento histórico [marcado pela luta entre as províncias e o governo federal]. Esta é apenas uma das dimensões do GRANDE SERTÃO, tão importante quanto a dimensão do amor, do destino, do diabo. (*Press release*: 12)

Segundo Durst, somente a dialética pode dar conta de explicar essa multiplicidade de dimensões que se revela ao buscarmos “a plenitude do homem” (*Press release*: 13):

O grande instrumento de análise de todas as teorias, e da própria história, é a dialética. Antes dela talvez se intuisse os problemas do mundo, mas racionalmente, só se passou a vê-los a partir daí. E é na dialética de cada autor que está contida a sua visão de mundo. Assim, em Guimarães Rosa, há o sofrimento colocado como tese, e tendo como antítese a sua própria contradição. A síntese disso é sempre o mistério, a dúvida. “Pode ser. Mas pode não ser.” Guimarães se mantém no mistério, com uma visão rigorosamente moderna, de uma humanidade que acreditou saber tudo sobre a ciência, que tinha dominado tudo, e, de repente, foi obrigada a descer. É uma visão poética, segundo a qual só existe o que soubermos fazer, que seja permitido pelo mistério.” (*Press release*: 13)

Para Durst, o conflito principal do romance encontra-se no entrechoque do amor de Riobaldo por Diadorim com as forças presentes no tecido social que se manifestam por meio de circunstâncias que determinam o destino das pessoas e que as leva a optar pelo Bem ou pelo Mal. Mas, isso nos leva a perguntar: para Durst, o amor de Riobaldo por Diadorim representa o Bem ou o Mal? Isso ele não responde claramente nos depoimentos, mas seu posicionamento em relação a se discutir com mais vigor a questão do homossexualismo que, a seu ver, ficou relegada a um segundo plano a partir do momento em que o telespectador sabe que Diadorim é uma mulher (pois é vivido por Bruna Lombardi), leva-nos a inferir que, para ele, talvez, não se quisesse colocar como saída a opção entre o Bem e o Mal, mas sim uma relação dialética. Porém, como nota Moraes (2000: 80), a relação entre o Bem e o Mal, na minissérie, não caminha pela via da dialética, mas sim pela via do maniqueísmo:

(...) o narrador do livro, ao mesmo tempo afirma e nega o homossexualismo como conflito pessoal, que se projeta através do fluxo de memória. Já no texto televisivo há a necessidade do clímax, daí o reordenamento das seqüências. Por meio de fragmentos colados impõe-se um enredo maniqueísta. Desta maneira, as lacunas, convite a interpretações, não são possíveis diante das facilidades buscadas visando o entendimento pelos receptores.

Moraes refere-se aqui principalmente à escalção de uma atriz talentosa e famosa, mais por sua beleza e feminilidade, para viver a personagem Reinaldo/Diadorim, fato que desagradou sobremaneira Durst. O roteirista, em diversas entrevistas, salientou que preferia que a identidade feminina de Diadorim fosse preservada até praticamente o final da trama. Porém, para Avancini, a escolha de Bruna Lombardi para viver a ambigüidade de Diadorim/Reinaldo era fato consumado “desde 1982, quando GRANDE SERTÃO ensaiou uma arrancada (...)”. Para muitos críticos, o conhecimento prévio da condição feminina de Diadorim, mostrada claramente no segundo episódio da minissérie quando Reinaldo toma banho nu em um rio de águas límpidas e transparentes, fez com que o tema da homossexualidade perdesse intensidade e demonstrasse um certo receio da emissora e do diretor em debater tema tão explosivo.³⁷³ Sobre essa possibilidade de “censura”, gostaríamos de esclarecer que durante toda a pesquisa por nós efetuada não

³⁷³ Essa é a hipótese levantada por Narciso Lobo, *Ficção e política*, p. 202: “No entanto, a opção deliberada de não deixar dúvida quanto ao sexo da protagonista, abre uma hipótese de difícil comprovação, mas que vale ser levantada, mesmo como um simples exercício: não deixar ambigüidade quanto à identidade sexual de Diadorim seria a forma de evitar a eclosão de um debate explosivo sobre a homossexualidade? Durante um mês e meio, até que tudo se esclarecesse, esse poderia ser o tema das discussões.”

encontramos jamais qualquer depoimento ou entrevista de Avancini em que ele revelasse que a opção de escolher Bruna Lombardi tivesse sido determinada por esse fator.

É preciso assinalar, no entanto, que se para a maioria dos críticos a escolha de Bruna Lombardi foi infeliz, para outros, revelou-se “um achado”³⁷⁴.

Entretanto, para Balogh (2005: 186-187),

(...) a opção de escolher Bruna Lombardi por parte de Walter Avancini, diversa da de Walter Durst, acabou prevalecendo. Este fato determinou uma remodelação profunda do universo cognitivo da obra televisual, onde o /não saber/ de Riobaldo em relação à condição feminina de Diadorim, compartilhado de ator e o leitor durante a maior parte do romance, permanece isolado na minissérie, a sutileza do segredo e das pistas sobre o ser de Diadorim, o impacto da descoberta desaparecem no televisual.

Na minissérie, o saber do telespectador é privilegiado em relação à condição feminina de Diadorim; a esse telespectador resta saber em que circunstâncias o segredo da personagem será desvendado e como Riobaldo reagirá a esse desvelamento. Instaura-se uma relação de cumplicidade entre o telespectador e minissérie conforme destaca Rocco (1991: 119):

E como adaptar não é copiar, mas *reter e recriar*, com outros olhos, um determinado texto, tivemos uma inversão magistral da narrativa de TV, quando, já no primeiro capítulo, nos vemos em frente de um Diadorim-Bruna Lombardi que por si só encarna o sintagma definidor da feminilidade brasileira.

O público, de pronto, passa a deter, em cumplicidade com o narrador do texto por imagens, o segredo central da trama – o rapaz Diadorim é mulher – segredo que permanece vivo entre as demais personagens que estão *do lado de dentro do vidro do vídeo*, exceto para o narrador.

Tal inversão revelou-se extremamente adequada ao veículo TV e conseguiu manter acesas a ansiedade e atenção do telespectador por toda a exibição da minissérie.” (grifos da autora)

A relação de cumplicidade somente é possível, pois, como telespectadores, adentramos o mundo da ficcionalidade e compartilhamos parcialmente com o narrador o prazer de saber/imaginar possíveis desdobramentos da história, que ocorre diante de nossos olhos; prevemos conflitos, criamos cenários possíveis, imaginamos desfechos dramáticos. Passamos a viver intensamente “a realidade” da história e a deter, além dos conhecimentos previamente adquiridos como telespectadores de ficção, um segredo da personagem; segredo esse

³⁷⁴ José Lino Grünewald, *Mais vale meio Diadorim que um Roque inteiro*, afirma: “Bruna Lombardi com os olhos lindamente claros a irradiar o mistério de Diadorim representou um achado.”; em outra reportagem, Intelectuais julgam “Sertão”, de Leão Serva, João Alexandre Barbosa dizia-se preocupado com o fato de os telespectadores saberem de antemão que Diadorim era mulher: “A fábula do amor entre dois homens, um dos quais é mulher vai ser mantida. Mas resta saber como vai ser traduzida a trama que conduz essa fábula, já que de antemão sabemos Diadorim (Bruna Lombardi) é mulher.”

desconhecido por todas as outras personagens. Desloca-se, portanto, como dissemos, o eixo de nossa atenção: queremos saber *como* e *por que* se guarda um segredo, pois se o segredo em si perde o valor, ganham densidade suas causas e seus desdobramentos. O que leva uma mulher a negar a si própria a condição feminina? Como se esconde a feminilidade? Que sociedade é essa que não permite que uma mulher encontre referenciais femininos? Tantas outras perguntas, talvez ainda sem respostas na ficção ou na realidade.

Pode-se ver nesse procedimento do diretor, a construção de um leitor-modelo guiado pelas estratégias discursivas do autor-modelo (o diretor) que compartilha com o telespectador um segredo mantido dentro do espaço da ficção, mas que é escancarado por meio de recursos paratextuais (entrevistas a jornais, revistas, emissoras de rádio) que compõem o todo discursivo referente à obra. Dentro do quadro teórico da estética da recepção, é também por meio de elementos extratextuais que a obra se firma como tal, Jauss (2005: 55) argumenta:

No momento mesmo em que ela aparece, uma obra literária não se apresenta como uma novidade absoluta surgindo num deserto de informação; por todo um jogo de anúncios, de sinais – manifestos ou latentes –, de referências implícitas, de características já familiares, seu público é predisposto a um certo modo de recepção. (tradução nossa)

Ainda mais quando se trata de um produto da indústria cultural que é cercado por todas as estratégias possíveis de divulgação e de *marketing* como é o caso da minissérie, apresentada por seu diretor como uma possível leitura do romance de Guimarães Rosa. Estudando as relações entre literatura e televisão principalmente nos programas dedicados à literatura (ou ao livro) nas emissoras de televisão na França, Peroni (1991: 196) argumenta que o autor, nessa situação de divulgação, funciona como um mediador que estabelece relações entre o leitor e o texto que se situam no nível extratextual. Essas relações contam com “(...) dispositivos de gestão da entrada do leitor no texto.” Mostram-se os caminhos para o telespectador, porém esses caminhos não são diretos e planos, ao contrário, são os caminhos tortuosos e labirínticos da narrativa³⁷⁵.

Dessa forma, usando a terminologia de Eco (1986, 1997), esboçam-se dois tipos de leitores (ou telespectadores): o de primeiro nível e o de segundo nível. Partindo da definição de leitor-modelo formulada por Eco e considerando Avancini o autor-modelo, cria-se o telespectador-modelo não só por meio das estratégias discursivas intratextuais, mas também pelos

³⁷⁵ Impossível não lembrar do trecho do conto *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Jorge Luiz Borges (1942), em que a personagem Ts'ui Pên compara o livro a um labirinto quando diz: “*Me retiro a escribir um libro. Me retiro a construir um laberinto.*”

discursos legitimadores/interpretativos que se constroem paratextualmente, os quais, de uma ou de outra maneira, vão influenciar o telespectador.

No caso de Reinaldo/Diadorim-Bruna Lombardi desloca-se o foco de atenção da questão homossexual para a questão do drama interior vivido pela personagem que encarna a violência de que é vítima a mulher sertaneja. Bruna Lombardi, afirma que procurou na composição da personagem “não um homem ou uma mulher” mas a “neutralidade” e que:

(...) o mais violento foi a própria violência do personagem, a violência contida que Diadorim carrega. Isso foi o mais dolorido no processo de criação. Carregar a dor de Diadorim é arrebentar-se por dentro, porque é um personagem mexe com a pessoa, com a essência do ator, que só se consegue trabalhá-lo em profundidade. (*Press release*: 19)

É ainda Bruna Lombardi quem afirma:

Guimarães Rosa foi muito longe, muito profundo no que escreveu. Ele não discute apenas o homossexualismo, a escala de valores do sertão, mas a própria questão da mulher. Qual é o destino dessa mulher? Ser estuprada, raptada, prostituída, ou – e é o mais suave que lhe pode acontecer – ter uma vida anônima, sem atuação. Diadorim não quis isso, foi forte e se impôs no mundo masculino. Agora, o peso disso está na renúncia, na contenção, que foi sua vida. E toda contenção dói muito. Tudo que você deixa de viver ou fazer é muito dolorido. (*Press release*:19-20)

Portanto, segundo a atriz, o homossexualismo não é o principal tema do romance, ganha destaque a condição feminina, o amor impossível de ser correspondido. Seguindo esse raciocínio, o amor entre os dois protagonistas não se concretiza em razão da própria condição feminina de Diadorim que, ao se entregar a Riobaldo, perderia sua condição igualitária (entre homem e mulher) e deveria assumir a posição subalterna que a sociedade lhe impõe. A maior luta de Diadorim continua sendo a luta pela liberdade, mas não a liberdade num sentido amplo, sua liberdade se restringe a ser responsável e guardiã de sua própria vida.

Durst (*Press release*: 11) também se mostra preocupado com a condição feminina retratada no romance:

As mulheres, então, não tinham qualquer direito, eram personalidades obscuras, as quais só restava aguardar o momento do estupro ou da passagem pela vida absolutamente passiva. Nisso reside a explicação do por que Diadorim teria optado pela vida masculina, no sertão, combatendo.

A violência contra Diadorim fica evidente em diversas passagens da minissérie em que ela é confrontada não com as esperadas e “naturais” situações de luta ou de brutalidade física, mas, sobretudo, com situações de forte densidade psicológica em que deve se conter como mulher e

aceitar o desejo de Riobaldo por outras mulheres ou mesmo conter o desejo dele com medo de colocar a perder seu disfarce. Na minissérie, essas passagens não deixam dúvida: Diadorim explode por dentro a cada “traição” de Riobaldo. Traição que pode ser o encontro com outra mulher ou a desvalorização de pessoas que Diadorim preza, por exemplo, quando Riobaldo, por ciúme, começa a colocar sob suspeita os feitos e o comando de Joca Ramiro. Essa transformação ocorre também devido à mudança operada no foco narrativo (substituição personagem-narrador do livro pelo narrador onisciente da minissérie).

Lembramos que a década de 1980 foi bastante marcante dentro do quadro dos movimentos nacionais e internacionais pelos direitos da mulher. Movimentos esses que ganharam força a partir da *I Conferência Internacional da Mulher* realizada pela ONU na Cidade do México em 1975, ano que passou a ser denominado *Ano Internacional da Mulher*. Durante essa conferência determina-se que 8 de março passe a ser considerado o *Dia Internacional da Mulher*. Também durante essa conferência é iniciada a *Década da Mulher (1975-1985)*. É de junho de 1977 a emenda constitucional que estabeleceu o divórcio no Brasil.

Além disso no Brasil, o final da década de 1970 é marcado por uma série de assassinatos de mulheres por seus “companheiros” que alegavam perda temporária da razão para cometer ato tão extremado; ou seja, tratava-se de crime passionai. Não se tratava, evidentemente, de um fato novo, já que boa parte das mulheres, ao longo da história, foi vítima de atos de violência realizados por seus companheiros e homens em geral. Porém, o clima social na década de 1970 exigia novos posicionamentos por parte das mulheres. Como resposta a esses assassinatos, os movimentos femininos da época criaram um lema para mobilizar a sociedade: “quem ama não mata”. A grande movimentação dos setores ligados à defesa dos direitos da mulher reverteu, em boa parte dos julgamentos de homens que assassinaram as companheiras, a situação em favor das mulheres. Eram casos em que havia a tendência de se considerar inocente o homem que “mata[va] por amor”³⁷⁶.

³⁷⁶ Eva A. Blay, *Violência contra a mulher e políticas públicas*, lembra: “Um forte movimento pela defesa da vida das mulheres e pela punição dos assassinos voltou a ocorrer na década de 1970, tendo seu auge após 30 de dezembro de 1976, quando Angela Diniz foi morta por Doca Street, de quem ela desejava se separar.

A morte de Angela e a libertação de seu assassino levantaram um forte clamor das mulheres que se organizaram em torno do lema: “quem ama não mata”. Pela segunda vez na história brasileira, repudiava-se publicamente que o amor justificasse o crime.

Acostumado à subserviência conservadora, Lins e Silva, defensor de Doca, revelou seu espanto ante a extraordinária pressão popular que acompanhou o julgamento. O caso teve enorme repercussão não só no Brasil, mas também no exterior, havendo “publicidade nunca vista” sobre este caso, reclamou Lins e Silva (...). Grande controvérsia ocupou a imprensa (...) acirrando-se a polêmica *contra* os direitos humanos das mulheres. Os jornalistas Paulo Francis e

O lançamento da minissérie *Quem ama não mata*³⁷⁷, em setembro de 1982, pela Rede Globo de Televisão revela, em certa medida, a repercussão das discussões e movimentos gerados como uma resposta à situação de violência contra as mulheres. Também entre 1979 e 1980 fazia sucesso o seriado *Malu Mulher*³⁷⁸ considerado um marco na apresentação de temas femininos e feministas na televisão brasileira. No segmento jornalístico, em 1980, tinha início o programa *TV Mulher*³⁷⁹, comandado pela jornalista Marília Gabriela. Esse programa foi considerado inovador, pois possuía um enfoque centrado em informações com quadros que tratavam de sexualidade e de direitos da mulher. Aliás, a própria presença de dois programas levados ao ar concomitantemente com a palavra mulher (*Malu Mulher* e *TV Mulher*) dimensionam, em certa medida, a importância desse tema na grade de programação, o que, segundo vimos, para Jost (1997) também se configura como uma instância de enunciação por meio da qual se ouve a “voz” da rede de televisão por meio da qual é possível discernir a intencionalidade da emissora enquanto enunciadora.³⁸⁰ A grande aceitação internacional do seriado *Malu Mulher* evidenciada pelos altos índices de audiência e pelos prêmios internacionais que recebeu demonstram que, naquela época, a temática em torno dos direitos da mulher estava em alta no mundo ocidental.

Tristão de Ataíde mostraram-se indignados contra as feministas e suas manifestações públicas que, segundo eles, pré-condenaram o réu; Lins e Silva (...) irritou-se com a repercussão que transformou uma "briga entre amantes em acontecimento nacional". Referiu-se ao "incidente" como se a vítima estivesse viva. Os prestigiados jornalistas e o advogado consideraram ilegítima a pressão da opinião pública nestes crimes contra mulheres justificados pelo amor.”

³⁷⁷ A minissérie *Quem ama não mata*, escrita por Euclides Marinho e dirigida por Daniel Filho, teve 20 capítulos e foi ao ar de 12.07 a 06.08.1982. Segundo o *Dicionário da Globo* p. 309: “A minissérie inspirou-se em crimes passionais que haviam mobilizado a opinião pública na época. O título veio de uma frase que as feministas pichavam nos muros de Belo Horizonte, na época do julgamento de Doca Street, assassino de (...) Ângela Diniz: “Quem ama não mata”.”

³⁷⁸ O seriado *Malu Mulher*, criação de Daniel Filho, Armando Costa, Lenita Plonczynska, Renata Pallottini e Euclides Marinho, direção geral de Daniel Filho, esteve no ar de 24.05.1979 a 22.12.1980 e conheceu grande sucesso no Brasil e no exterior. Foi vendido para 52 canais de televisão de diversos países. O seriado apresentava a luta de uma mulher recentemente divorciada para recomeçar sua vida. (DG 386-388)

³⁷⁹ *TV Mulher*, de 07.04.1980 a 27.06.86, de 2ª. a 6ª. Feira, das 9 às 12h. Direção geral: Nilton Travesso (até março de 1986) e Régis Cardoso. (DG 598). O programa *TV Mulher* conseguiu grande repercussão entre as mulheres, pois tratava de seus problemas de maneira inovadora: “A partir do surgimento do programa *TV Mulher*, da Rede Globo, os programas femininos adquiriram diferentes formatos e foram muito veiculados em todas as emissoras, não se restringindo mais aos problemas domésticos e incluindo discussões como os direitos da mulher, o posicionamento feminino na sociedade e a mulher como profissional.” In: <http://www.tvgazeta.com.br/historia/80.php>, capturado em 06.06.06

³⁸⁰ François Jost, *Quand y a-t-il énonciation télévisuelle?*, p. 5-8, discutindo a intencionalidade da grade de programação afirma: “(...) eu acredito que a programação permite escutar duas vozes. A primeira é aquela da rede como responsável pela programação. Essa intencionalidade que vou encontrar na programação, eu diria que ela é mais largamente deixada à apreciação do pesquisador. O pesquisador será capaz de dizer: nessa programação, há uma determinada intencionalidade (...). (...) A segunda é (...) através dos apresentadores, da voz em off (...)” (tradução nossa)

Porém, é somente em meados da década de 1980 que políticas públicas começam a ser implementadas para fazer frente à situação de violência que afligia as mulheres brasileiras.³⁸¹ Entre essas políticas, estão a criação de delegacias de polícia especializadas no atendimento a mulheres vítimas de violência e do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, instituído por lei federal de agosto de 1985.

Levando-se em consideração o contexto social de meados da década de 1980, marcado pelos fatos e movimentos acima referidos, não é de se estranhar que a questão da mulher reprimida e violentada seja evocada por Bruna Lombardi ou por Durst para falar de Diadorim³⁸². De certa maneira, surge como discussão uma questão bastante presente no “tecido social e suas circunstâncias” (Durst: *Press Release*: 10)

Sob essa perspectiva, realmente, a proposta de Durst de se trabalhar com mais ênfase a questão da homossexualidade na televisão brasileira ficou em segundo plano, ganhou força o drama existencial e amoroso de Diadorim. Na minissérie, a homossexualidade foi apresentada como uma tentação a ser castigada e destruída pela penitência e pela fé. As inserções de imagens e de sons de animais que simbolizam o pecado, o mal (cobra, relinchar de cavalos, olho de boi) quando Riobaldo sente desejo por Diadorim e as cenas em que Riobaldo recorre a uma espécie de auto-flagelamento reforçadas pelas rezas em que pede a Deus ou à Nossa Senhora da Abadia que o livre daquele pecado fazem com que o homossexualismo seja associado sempre ao mal³⁸³.

Talvez seja interessante lembrarmos as palavras de Tomachevski a fim de compreendermos o tratamento temático dedicado a Diadorim na minissérie. Segundo o estudioso russo, “a escolha do tema depende estreitamente da aceitação que encontra junto ao leitor.” (Tomachevski 1976: 169), uma vez que “a figura do leitor está sempre presente na consciência

³⁸¹ Lia Zanotta Machado, *Atender vítimas, criminalizar violências. Dilemas das delegacias da mulher*, p. 2, informa: “As delegacias especializadas em defesa dos direitos das mulheres foram resultado do movimento feminista brasileiro, dos anos 80, e sua criação é uma inovação brasileira. No final dos anos oitenta e nos noventa, esta inovação institucional tem efeito na América Latina. Tanto foram criadas delegacias especializadas das mulheres, como foram criadas delegacias especializadas sobre a violência familiar e doméstica.”

³⁸² Aliás, a própria presença de dois programas levados ao ar concomitantemente com a palavra mulher (*Malu Mulher* e *TV Mulher*) dimensionam, em certa medida, a importância desse tema na grade de programação, que, segundo vimos, para Jost (1997) a grade de programação de uma emissora também se configura como uma instância de enunciação.

³⁸³ Embora não seja nosso objetivo comparar o romance à minissérie, gostaríamos de lembrar que no livro fica mais caracterizado o caráter ambivalente de Diadorim, aliás ambivalência presente em todas as personagens e conflitos do livro, inclusive no espaço como analisa Antonio Cândido, in: *O homem dos avessos* in *Tese e Antítese*, p. 125: “Simbolicamente, eles vão e vêm de uma a outra margem, cruzando e tocando as duas metades qualitativas do Sertão, do Mundo, pois Diadorim é uma experiência reversível que une fasto e nefasto, lícito e ilícito, sendo ele próprio duplo em sua condição.”

do escritor, embora abstrata, exigindo o esforço deste para ser o leitor de sua obra.” (Tomachevski 1976: 170). Acreditamos que, talvez, o tratamento mais aligeirado em relação ao homossexualismo reflita não apenas uma tendência em se acreditar que esse tema não seria bem recebido pelo grande público, enquanto a idéia de uma mulher, que precisa se disfarçar de homem, para viver com certa dignidade, pudesse parecer mais apropriada para um público majoritariamente feminino que assiste às minisséries e às telenovelas. Acreditamos também que o tema da mulher aviltada como ser humano reflita e refrate as discussões que mobilizavam a opinião pública em meados da década de 1980.

Entretanto, não acreditamos que a opção pela escolha de uma atriz conhecida para o papel de Diadorim, tenha sido apenas uma simples consequência das estratégias comerciais ditadas pelo *star system* (Morin 1989), conforme considera de maneira clara ou velada boa parte dos artigos de jornais e revistas analisados em nossa pesquisa, ou vê-la ainda como sinal da teimosia do diretor da minissérie³⁸⁴. Oliveira (1999: 68) contesta parcialmente essa visão e argumenta:

No Brasil, as estrelas da Globo se tornaram talvez a principal referência para o grande público, e sua presença em grande parte das produções do finalmente revitalizado cinema nacional, assim como as casas cheias nas peças de teatro das quais participam, principalmente em turnês fora dos

³⁸⁴ Restringimo-nos aqui a citar apenas algumas matérias publicadas na imprensa; de fato, praticamente a totalidade do material produzido pela imprensa que constitui o *corpu* de pesquisas, faz alusão à escalção de Bruna Lombardi para viver Diadorim. Além disso, a maioria das fotos ilustrativas dessas matérias mostra Bruna Lombardi, em cena como Diadorim, em primeiro plano ao lado de Tony Ramos e de outros jagunços ou em fotos em que a atriz aparece sozinha segurando armas. Podemos encontrar uma alusão ao *star system* da Rede Globo no seguinte comentário na matéria assinada pela sigla I.F no jornal Gazeta do Ipiranga, 14.11.1985, intitulada: Grande Sertão, simplicidade e emoção: “Mas a garantia maior está no trabalho dos atores – mérito quase exclusivo do diretor Avancini -. Ele não vacila em tirar o melhor de Bruna Lombardi, sem se preocupar em travesti-la de homem, como pede o enredo. Com isso, o caso de amor entre Diadorim e Riobaldo acaba com contornos mágicos ao lidar com paixões e dramas de consciência. Tudo no melhor estilo global.” Em crítica não assinada publicada no *Jornal do Brasil*, de 11.12.1985, com o título A arte de recriar a arte, elogia-se o desempenho de Bruna Lombardi: Um exemplo é o bom desempenho de Bruna Lombardi que, na maioria de suas cenas consegue escapar à caricatura, superando o equívoco básico de se escolher uma atriz conhecida para o papel.” Mario Sergio Conti em artigo publicado na revista *Veja*, 20.11.1985, com o título Vereda Linear também manifesta um certo desagrado diante da escolha de Bruna Lombardi para viver Diadorim: “O maior problema da minissérie é que ela exige cumplicidade do telespectador no sentido de acreditar, junto com Riobaldo, que o Diadorim interpretado por Bruna Lombardi é um homem de verdade. Nem um cego acreditaria nisso, pois a voz da atriz é acabadamente feminina em todos os tons e timbres.” Em reportagem intitulada Em Minas Gerais a Globo revive o “Grande Sertão”, Folha de S. Paulo, 31.05.1985, p. 41, Âmbor de Barros afirma: “Viver o fascinante Diadorim, para Bruna Lombardi, é uma oportunidade de ouro para calar (ou reforçar) as críticas dos que vêm nela apenas uma cara bonita.”

Na reportagem Grande Sertão: Veredas, publicada no *Jornal do Brasil*, de 18.11.1985, Caderno B, p. 6, Miriam Lage recolhe apresenta a seguinte afirmação de Walter Avancini sobre a escolha de Bruna Lombardi e seu desempenho como atriz ao conseguir “transpirar a riqueza interior” do personagem de Guimarães Rosa: “Nisso, também, Bruna Lombardi vinha a calhar. E, hoje, com o resultado nas mãos, vejo que não errei. Ela despojou-se de toda urbanidade e se integrou magnificamente no papel e no clima das gravações. A tal ponto que a jagunçagem, usada na figuração, tinha um comportamento masculino diante dela.”

grandes centros, indicam que a escolha de “grandes nomes” ou “caras conhecidas” não é um estratégia exclusiva televisão.

É inegável que a televisão manipula, e que usa de seu poder na manutenção de seus próprios interesses, e nesse sentido as críticas à escolha de Bruna Lombardi para interpretar Diadorim são pertinentes do ponto de vista daqueles que querem preservar sua própria leitura ou “imagem” do livro. Resta saber se é possível produzir sem de alguma forma manipular, no sentido estrito de interferir, agir sobre. (grifos do autor)

Com certeza, há também influência do chamado *star system* na escalação dos atores que trabalharam na minissérie *Grande Sertão: Veredas* e essa influência não se manifesta apenas na escolha de Bruna Lombardi; todos os outros atores e atrizes da minissérie (Tony Ramos, Tarcísio Meira, Yoná Magalhães, Rubens de Falco, Ney Latorraca, entre outros) são artistas famosos³⁸⁵ com grande prestígio na emissora e junto ao público telespectador. Entretanto, gostaríamos de ampliar a análise estendendo nossa reflexão ao conceito de ideologia do cotidiano desenvolvido por Bakhtin (2002).

Bakhtin (2002: 118) compreende a ideologia do cotidiano como “(...) a totalidade da atividade mental centrada sobre a vida cotidiana, assim como a expressão que a ela se liga (...) para distingui-la dos sistemas ideológicos constituídos, tais como a arte, a moral, o direito, etc.”. Entretanto, não se deve imaginar que a ideologia do cotidiano corresponda a um nível de expressão da linguagem e conseqüentemente da ideologia que se restrinja às interações familiares, intra-grupais; ao contrário, a dimensão dialógica da teoria bakhtiniana permite conceber que:

Os sistemas ideológicos constituídos da moral social, da ciência, da arte e da religião cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem por sua vez sobre esta, em retorno, uma forte influência e dão assim normalmente o tom a essa ideologia. Mas, ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos constituídos conservam constantemente um elo orgânico vivo com a ideologia do cotidiano; alimentam-se de sua seiva, pois, fora dela, morrem, assim como morrem, por exemplo, a obra literária acabada ou a idéia cognitiva se não são submetidas a uma avaliação crítica viva. (BAKHTIN 2002: 119)

Essa relação orgânica e ininterrupta entre a ideologia do cotidiano e os sistemas ideológicos constituídos permite a estes últimos a renovação dada pelo sopro da criação e da crítica advindo do tecido social e das relações de linguagem permeadas pelo caráter ideológico da palavra, do signo. Por meio dessa inter-relação intensa e ininterrupta,

³⁸⁵ Julgamos que não há necessidade de apresentar dados detalhados a respeito dessa afirmação, uma vez que os atores a que me refiro são nomes consagrados que até hoje participam das produções da Rede Globo onde gozam de grande prestígio artístico. Além disso, esse detalhamento nada acrescentaria a nossa discussão principal.

a obra estabelece (...) vínculos com o conteúdo total da consciência dos indivíduos receptores e só é apreendida no contexto dessa consciência que lhe é contemporânea. A obra é interpretada no espírito desse conteúdo da consciência (dos indivíduos receptores) e recebe dela uma nova luz. (BAKHTIN 2002: 119)

Explorando a relação entre ideologia do cotidiano e o sistema ideológico constituído pela televisão e pela minissérie enquanto complexas instâncias de enunciação, podemos interpretar o aligeiramento da discussão da questão da homossexualidade em favor de um enfoque mais feminista da personagem Diadorim como uma espécie de manifestação dos níveis superiores³⁸⁶ da ideologia do cotidiano em uma obra artística. Segundo Bakhtin (2002: 120), os níveis superiores da ideologia do cotidiano “(...) são capazes de repercutir as mudanças da infraestrutura sócio-econômica mais rápida e distintamente. Aí justamente é que se acumulam as energias criadoras com cujo auxílio se efetuam as revisões parciais ou totais dos sistemas ideológicos.”

Seguindo esse raciocínio, consideramos os programas acima mencionados, a minissérie *Quem ama não mata* e o seriado *Malu Mulher*, como expressão dos níveis superiores da ideologia do cotidiano nesse pequeno recorte efetuado na programação da Rede Globo de Televisão na década de 1980. Ideologia do cotidiano preenhe de manifestações e reivindicações dos movimentos feministas em busca da igualdade de direitos. Assim, os programas que tratavam da condição da mulher na sociedade brasileira³⁸⁷ obtinham sucesso porque estabeleciam laços, encontravam ressonância com os níveis superiores da ideologia do cotidiano, pois, de acordo com Bakhtin (2002: 119):

É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nessa época (é claro nos limites de um grupo social determinado). Rompido esse vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser apreendida como ideologicamente significante.

³⁸⁶ Mikhail Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 120, distingue dois níveis de ideologia presentes na ideologia do cotidiano: o nível inferior e o nível superior. No nível inferior, encontram-se “as atividades mentais e pensamentos confusos e informes que se acendem e se apagam em nossa alma, assim como as palavras fortuitas ou inúteis.” Já “os níveis superiores da ideologia do cotidiano que estão em contato direto com os sistemas ideológicos, são substanciais e têm um caráter de responsabilidade e de criatividade.”

³⁸⁷ No caso do seriado *Malu Mulher*, podemos estender essa aceitação do público a um grande número de países, uma vez que dezenas de redes de televisão estrangeiras compraram e exibiram com sucesso as lutas da socióloga Malu.

Diadorim/Bruna Lombardi, dentro desse quadro de análise, ganha força em sua dimensão mais feminina e menos homossexual. Esse enquadramento permite-nos compreender a escolha de Bruna Lombardi para o papel e o conseqüente deslocamento das possíveis interpretações do público em relação à problemática da sexualidade como expressão da relação orgânica entre os níveis superiores da ideologia do cotidiano e a ideologia dos sistemas constituídos (a mídia televisiva entre eles).

Dito de outra forma, a escalção de Bruna Lombardi, que pode ter ocorrido por diversos fatores entre os quais a lógica subjacente ao *star system* (Morin 1986), reflete e refrata as relações orgânicas e ininterruptas entre a ideologia do cotidiano e a ideologia dos sistemas constituídos, incluindo nesses espaços simbólicos novos significados, novas formas de compreensão da condição feminina na sociedade. É justamente por meio dessa inter-relação (obviamente não apenas restrita à minissérie ou aos programas de televisão) entre a ideologia do cotidiano e a ideologia dos sistemas constituídos que estes últimos se modificam: “logo que aparecem, as novas forças sociais encontram sua primeira expressão e sua elaboração ideológica nesses níveis superiores da ideologia do cotidiano, antes que consigam invadir a arena da ideologia oficial constituída.” (Bakhtin 2002: 120). De acordo com esse pensamento, podemos entender como os programas de televisão, ou as obras artísticas em geral, precedem as políticas públicas.

Por outro lado, a questão do destino da gente pobre refém dos poderosos fazendeiros e políticos locais não sofre aligeiramento; ao contrário, é mostrada com clareza. Aos conflitos políticos e às batalhas sangrentas entre os diversos fazendeiros chefes de jagunços e o governo federal são acrescidas as disputas locais, os dramas humanos dos que lutam por um ideal de lealdade e de “justiça” e daqueles que apenas pedem um prato de comida. A minissérie apresenta claramente as diferenças entre ricos e pobres; entre fazendeiros e agregados; entre fazendeiros e jagunços, entre jagunços e população em geral.

A primeira cena em que fica bem marcada a grande diferença entre a população das vilas e os “poderosos” ocorre no episódio dois, quando Zé Bebelo, na condição de chefe dos homens pagos pelo governo, chega a uma vila festejando com salvas de tiros sua vitória sobre Ricardão, dizendo que está com fome e quer saber onde lhe será oferecido um “banquete político”.

A mesa, posta sob a proteção de um telhado e de uma espécie de cerca que separa os convivas da população que se aglomera em torno deles, é farta. Há travessas e gamelas cheias de comida (carne, farofa) e frutas. Riobaldo e os chefes locais (usando terno e gravata) estão

sentados à mesa; à cabeceira da qual se encontra Zé Bebelo. No início da refeição, Zé Bebelo faz um discurso enaltecendo suas qualidades e as do governo.

Venho aqui prometer muita coisa republicana. E a primeira é essa: o fim do jaguncismo. Sim, sôr. Essa é a promessa de Zé Rebelo Vaz Antunes, o chamado Zé Bebelo. Porque nós acaba de começar e vocês vão ver. Zé Bebelo promete uma coisa ... assina embaixo. E valei-me o governo. Viva o nacional. Viva! [todos à mesa dão viva]

À fartura da mesa contrapõem-se os rostos magros dos idosos sem dentes e das crianças desejosas de um pouco de comida. Mostram-se alternadamente cenas em que aparecem os homens comendo e cortando carnes enquanto a população faminta olha. Os famintos chegam a mexer a boca como se estivessem comendo. Alimentam-se de ar e de palavras, enquanto os poderosos se refestelam em seu “banquete político”. A seguir, apresentamos parcialmente cenas desse banquete.

Figura 11.1

Figura 11.2

Figura 11.3

Figura 11.4

Figura 11.5

Figura 11.6

Figura 11.7

Figura 11.8

Figura 11.9

Figura 11.10

Figura 11.11

Figura 11.12

Figura 11.13

Figura 11.14

Figura 11.15

Figura 11.16

Figura 11.17

Figura 11.18

Figura 11.19

Figura 11.20

Figura 11.21

Na minissérie, há apenas dois momentos³⁸⁸ em que a população de uma vila aparece reunida; o primeiro momento ocorre no primeiro episódio da minissérie quando Jisé Simpilício é exorcizado pelo padre diante dos moradores do arraial. Nesse segundo momento, durante o banquete político, em vez de alimento, a população só tem acesso às palavras de um discurso sem sentido. Um discurso cujas palavras não encontram ressonância nas pessoas que as ouvem. Não há respostas, apenas indiferença, a impossibilidade de comunicação se apresenta, pois “*a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial*. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida.” (BAKHTIN 2002: 95 – grifos do autor). E as palavras de Zé Bebelo, embora ditas para uma platéia grande, comunicam-se somente com uma diminuta parcela dela, porque para a outra grande parcela as palavras não possuem significado. Os temas do discurso de Zé Bebelo: o fim do jaguncismo, não interessa aos ouvintes; parece que o tema não interage com o gênero do discurso, não há “uma unidade orgânica” (BAKHTIN 2002: 43) Enfim, o enunciado perde sua principal propriedade: a responsividade. Não há alternância de sujeitos do discurso, não há interlocução. Enfim, não há comunicação.

Para dar continuidade à interpretação dessas cenas, evocamos as palavras de Bigrí a Riobaldo, logo no primeiro episódio da minissérie, quando ela , diante da relutância de Riobaldo em mandar rezar missa com a metade do dinheiro que arrecadara pedindo esmolas no porto do rio de-Janeiro - a outra metade, a mando da mãe, fora colocada dentro de uma cabaça e jogada por Riobaldo no rio para chegar até Bom Jesus na Bahia – ao mesmo tempo, que o aconselha e prevê seu futuro:

“A missa meu filho ... Num fica no meio da promessa não. Deus dá com uma mão o diabo tira com a outra. Fé, Riobaldo. Humildade diante de Deus, mo filho. Que é que cê pode ser: padre-sacerdote se não jagunço.”

Não há outro futuro para a gente pobre que sobrevive de prestar pequenos serviços aos fazendeiros e aos comerciantes em troca de comida e de alguns trapos para se vestir ou, em uma

³⁸⁸ Outra situação em que aparece uma vila com sua população ocorre quando, sob o comando de Zé Bebelo, os jagunços atravessam a vila de Sucruiú. Mas, nesse caso, a população não aparece, vêem-se alguns vultos, pois as pessoas estão escondidas pela fumaça proveniente da queima dos montes de estrume que, supostamente, serviria para aplacar a bexiga preta. Em outras ocasiões em o bando entrou em vilas, como no Paredão, por exemplo, a população havia fugido lugar.

condição ainda mais servil, como agregado³⁸⁹. Principalmente para Riobaldo, que nem o pai conhecia e que vivia com a mãe doente (que era agregada). Salta aos olhos a falta de opções para o futuro do menino e as injunções sociais que determinam o destino dessa criança. Destino esse traçado não pela mão divina, mas pelo tecido social que torna o menino criado à barra da saia da mãe um futuro jagunço pronto a dar seu único bem, a vida, em troca de um pouco de respeito e de dinheiro ou um futuro sacerdote que, igualmente, doará sua vida. Assim, fica claro que o “tecido social e as circunstâncias” (Durst: *Press release*: 10) , circunstâncias essas talvez pensadas em termos do encontro iniciático de Riobaldo com Reinaldo-menino - que provocaria uma tremenda atração pelo menino “dessemelhante” (GSV 120) - determinam o futuro de Riobaldo.

Dessa forma, o acabamento temático e estético dos elementos narrativos da minissérie produz uma certa coerência no plano das questões sociais, tema importante na visão de Durst. Se por um lado, o tema do homossexualismo perde força em termos de conflito existencial e social; por outro, ganha força a questão não apenas da sexualidade mas do próprio ser humano em sua dimensão ontológica; pois tanto homens quanto mulheres do sertão são seres humanos destituídos de liberdade, são seres destinados a servir aos poderosos sem receber nada em troca. Apenas, talvez, o direito de viver. Evidencia-se também que, mesmo dentro da hierarquia perversa determinada pelos poderosos, há níveis de poder que se mostram mais “às brutas” (GSV: 39) e eles são mais duros em relação às mulheres - os estupros freqüentes, o futuro quase inexorável de se tornarem prostitutas -, às crianças, aos velhos e aos desvalidos em geral. Entre outros casos, lembramos o rapto de Guirigó, a “convocação” do cego Borromeu e dos catrumanos, todos atos feitos ou ordenados por Riobaldo/Urutu Branco. O quadro social da luta de classes está na minissérie provavelmente em todas as suas dimensões, algumas pintadas com cores mais fortes, outras com menos intensidade, mas com certeza com grande força dramática.

De acordo com essa análise, poderíamos classificar os temas referidos por Durst no quinto grupo de obras que abordam *Grande Sertão: Veredas*, ou seja, entre aquelas que vêm a obra do escritor mineiro dentro do paradigma das explicações sociológicas, históricas e políticas (Bolle 2004: 20).

³⁸⁹ Segundo R. Facó, *apud* Willi Bolle, *Grandesertão.com*, p. 153: Quando um coronel latifundista admitia um morador em sua fazenda, não necessitava sequer contratar-lhe os sérvios, como parcela de seu exército privado [...]. Isto já estava implícito no próprio fato de admiti-lo.”

11.2. Religiosidade

O roteirista colaborador, José Antonio de Souza, tem uma visão bastante diferente da de Durst a respeito dos principais temas da obra de Guimarães Rosa. Poderíamos classificar sua visão entre aquelas leituras que consideram *Grande Sertão: Veredas* sob o prisma das análises metafísicas. Souza (*press release* p. 14) define *Grande Sertão: Veredas* “(...) como um épico religioso, em cuja trajetória Riobaldo procura a santidade. À semelhança do povo brasileiro.” Segundo ele, essa interpretação da obra de Guimarães Rosa só lhe foi possível no momento em que trabalhava sobre o roteiro:

Sempre pensei que GRANDE SERTÃO fosse um épico marcial, guerreiro, mas descobri que é um épico religioso, que Riobaldo, em sua travessia, procurava a paz interior, a tranquilidade. Ele tinha qualidades de guerreiro, era um excelente atirador, mas o que sobressaía nele era sua procura por Deus. Num determinado momento, ele até se afasta de Deus, mas, no fundo, o que procura é a santidade interior. Vejo isso também como uma travessia do povo brasileiro que, em sua síntese, também procura Deus. Se pensarmos que o último ídolo nosso, Tancredo Neves, era um homem profundamente religioso, e que morreu como um mártir, quase um santo, isso comprova a necessidade religiosa do nosso povo. É uma procura mística, com deuses que assumem vários nomes. Mas fundamentalmente é uma procura religiosa, de paz interior. (*Press release*: 14)

Souza interpreta *Grande Sertão: Veredas* como o relato da busca da paz interior de um homem brasileiro. Paz interior que se alcança por meio da religiosidade. Riobaldo, metonimicamente, representaria a própria busca da religiosidade do povo brasileiro. Religiosidade presente nos dias de hoje, quando homens políticos são associados a santos (como foi o caso de Tancredo Neves, citado por Souza). É interessante verificarmos que, para este roteirista, a busca interior está ligada à idéia de religiosidade, ou seja, não se trata de um sentimento vago, abstrato, mas sim de algo que pode ser representado por meio de rituais, adereços e imagens. Riobaldo, no romance, explica:

Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar – o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é privilégios, invariável. E eu! Bofe! Detesto! O que sou? – o que faço, que quero, muito curial. E em cara de todos faço, executado. Eu não tresmalho!” (GSV: 32)

A religiosidade de Riobaldo no romance é de certa forma ecumênica, na verdade pode-se dizer que Riobaldo professa todas as religiões porque, em última análise, não se sente seguro em nenhuma delas com relação a seu maior medo: o demo. Sua preocupação diante das forças do mal se revela tão forte que ele chega a propor uma assembléia de sábios para proclamar o fim do diabo:

Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembléias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranqüilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?! (GSV: 31)

Por isso, encomenda rezas e aceita “serviços” em todas as religiões que conhece, para se proteger do demo que aparece sob todas as formas e está “em tudo”³⁹⁰. “A imagem original que o narrador tem dele próprio, desde o começo, depende, pois, em larga parte, de sua interpretação pessoal do sagrado, que aflora continuamente no meio “inculto” a que ele pertence.” (UTÉZA 1994: 70)

Há em *Grande Sertão: Veredas* elementos que remetem à superstição e à religiosidade de um narrador ambíguo que ao mesmo tempo busca racionalizar suas experiências passadas dentro de um quadro em que procura ponderar seus atos e amores antigos sob a perspectiva de um homem que se dizia (e se diz) diferente dos outros, pois, além de mais escolaridade, possuía um caráter que não admitia ser mandado:

Bem, mas o senhor dirá, deve de: e no começo – para pecados e artes, as pessoas – como por que foi que tanto emendado se começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também. Sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração. Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Curralinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. Ah, não é por falar: mas, desde o começo, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia – que também diziam. Tempo saudoso! Inda hoje, apreceio um bom livro, despaçado. Na fazenda O Limãozinho, de um meu amigo Vito Soziano, se assina desse almanaque grosso, de logogrifos e charadas e outras divididas matérias, todo ano vem. Em tanto, ponho primazia é na

³⁹⁰ Riobaldo confia mais nas rezas que nos seus feitos como homem religioso: “Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale. Minha mulher não vê mal nisso. E estou, já mandei recado para uma outra, do Vau-Vau, uma Izina Calanga, para vir aqui, ouvi de que reza também com grandes meremerências, vou efetuar com ela trato igual. Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas de mim em volta... Chagas de Cristo!” (Grande Sertão: Veredas p. 32)

leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos – missionário esperto engambelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo... Eu gosto muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo.” (GSV: 30-31)

O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo mundo ... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!” (GSV: 31)

Porém, é preciso atentar para o fato de que o Riobaldo, religioso e temeroso da ira divina, que nos fala no livro é um “velho camponês do sertão” (Utéza 1994: 69) enquanto o Riobaldo da minissérie é o jovem inconformado com sua realidade de filho ilegítimo de um fazendeiro (que se gaba não por feitos seus, mas pelos feitos de seus “amigos” fazendeiros chefes de bando) que não tem a coragem de assumir a paternidade. Riobaldo, no romance, é o homem que reza, que encomenda rezas, mas que diz que “Deus é traíçoeiro”:

Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. E outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traíçoeiro – dá gosto! A força dele, quando quer – moço! – me dá medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz e na lei do mansinho – assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza. (GSV: 39)

É esse homem velho que tem noção de que sua vida (religiosa) presente é bem diferente daquela que tinha em sua mocidade:

Somemos, não ache que religião afraca. Senhor ache o contrário. Visível que, aqueles outros tempos, eu pintava – cré que o caroá levanta flor. Eh, bom meu pasto ... Mocidade. Mas mocidade é tarefa para mais tarde se desmentir. Também, eu desse de pensar em vago em tanto, perdia minha mão-de-homem para o manejo quente, no meio de todos. (GSV : 39)

Entretanto, o Riobaldo da minissérie não é o homem velho que conta suas histórias. É um jovem cujas crenças vão ganhando corpo na conversa com os companheiros jagunços, em volta da fogueira, ou no meio de uma vereda.

A religiosidade de Riobaldo é analisada detalhadamente por Utéza (1994) que chega à conclusão de que a influência mais forte em termos de religião na vida do Riobaldo idoso é o Espiritismo (à brasileira, acrescentamos) cujo principal representante na história é o compadre

Quelemém, porém a religiosidade de Riobaldo remonta às origens das crenças, à necessidade da exemplificação, do *in praesentia*, do ver para crer³⁹¹.

Na minissérie as histórias contadas por Riobaldo que trariam a mensagem espírita perdem força, pois são vividas por ele ou por outros jagunços e Riobaldo não emite juízo de valor tal como faz o narrador no livro. Tomamos como exemplo disso o caso do filho de Pedro Pindó, Valtêi, que:

desde que algum entendimento alumiu nele, feito mostrou o que é: pedido madraço, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza. (...) O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou estaquear porco. “Eu gosto de matar ...”- uma ocasião ele pequenino me disse.” (GSV: 29)

Pedro Pindó e a mulher, “(...) homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, sempre sido bons, de bem.” (GSV 29), resolvem corrigir o filho impondo-lhe castigos físicos. O menino é amarrado nu a uma árvore no terreiro onde passa dias sem comer. Os pais:

lavram o corpinho dele na peia e na taca. A gente sabe, espia fica gasturado. O menino já rebaixou de magreza, os olhos entrando, carinha de ossos, encaveirada, e entisicou, o tempo todo tosse, tossura da que puxa secos peitos. Arre, que agora, visível, o Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquinho foram criando nisso um prazer feio de diversão – como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom. Acho que esse menino não dura, já está no blimbilim, não chega para a quaresma que vem ... (GSV: 30)

A explicação que o “compadre meu Quelemém” fornece, no livro, é fundamentada na crença kardecista de que os espíritos voltam a encarnar para “pagar” as dívidas deixadas de outras vidas: “Aquele menino havia sido homem. Devia, em balanço, terríveis perversidades. Alma dele estava no breu. Mostrava. E, agora, pagava. Ah, mas, acontece, quando está chorando e pensando, ele sofre igual que se fosse um menino bonzinho...” (GSV:30). Na minissérie, essa história é reduzida a umas poucas cenas e ocorre, no episódio 16, quando Zé Bebelo, já chefe do bando e prestes a ser apeado do posto por Riobaldo, é chamado por um jagunço para ver o diabo. Riobaldo, Reinaldo, Zé Bebelo e o jagunço caminham um pouco e vêem a criança amarrada ao

³⁹¹ Francis Utéza, *Metafísica do Grande Sertão*, p. 78: “Entretanto, desde a primeira linha, os múltiplos apelos do narrador podem provocar uma reação de desconfiança acerca dos hábitos de pensamento e dos clichês culturais que todo leitor projeta espontaneamente na obra que ele tem nas mãos. Somente depois de se libertar desses pontos de vista lhe será possível encaminhar-se proveitosamente na direção que lhe acena o singular ecumenismo do narrador: uma heterodoxia que repousa num substrato esotérico, que para além do cristianismo em sua versão católica exotérica, remonta às origens do *homo religiosus*.”

tronco de uma árvore quase seca. O jagunço que os chamou relata³⁹² o caso de possessão. À medida que ouve, Riobaldo faz perguntas e comentários: “a gente vê que eles [os pais] criaram nisso um feio prazer, diversão.” Em seguida a esse comentário, Zé Bebelo manda que os pais desamarrem o menino. O que fica para o telespectador é o relato da possessão demoníaca contada pelo jagunço, a visão do castigo do menino como “perverso prazer” dos pais e o ato de bondade e justiça de Zé Bebelo - afinal, ele, Reinaldo e Riobaldo ficaram perturbados demais com a situação da criança amarrada nua, à mercê dos maus-tratos dos pais. O menino Valtêi tem o rosto sofrido, os olhos tristes e fundos e não aparenta estar possuído. Sobressai-se não a religiosidade ambígua de Riobaldo, mas a sensibilidade dos protagonistas e o senso de justiça de Zé Bebelo.

Na minissérie, o religioso e o sagrado manifestam-se sob diversas formas, mas predomina o culto aos valores e aos costumes cristãos. As igrejas, as cruzes, as capelas, os padres, os rituais de exorcismo, as beatas, as promessas remetem sempre à religião católica. O gesto do sinal da cruz é feito com frequência pelos jagunços frente a situações em que o demo parece estar presente. Nossa Senhora da Abadia é evocada constantemente. Porém, é dentro desse catolicismo predominante que temos cenas que denotam a dimensão do caráter familiar, íntimo com que nós brasileiros tratamos a questão da religião³⁹³. Um exemplo bastante eloquente dessa relação entre o mundano e o sagrado pode ser encontrado no episódio 9 da minissérie: depois de descerem um rio se banhando de mãos dadas, Riobaldo e Diadorim entram também de mãos dadas numa capela de tropeiros (uma espécie de choupana) em que há um altar dedicado à Nossa Senhora da Abadia. Diante do altar, trocam olhares desejosos um do outro. Diadorim molhada olha insinuante para Riobaldo, que havia se ajoelhado diante do pequeno altar. Riobaldo volta-se para Diadorim e, agarrando-lhe as pernas, pergunta-lhe se não quer tirar a roupa para secar; Diadorim se desvencilha de Riobaldo repelindo-o com uma exclamação de desagrado e sai da capela. Riobaldo ainda de joelhos volta-se para a imagem da santa e implora com voz embargada:

- Minha Nossa Senhora da Abadia, minha protetora, me desafasta de mim esse desejo sem cabimento, é um fogo. Um fogo do demo sujando meu coração. Sinto amor por aqueles olho, amor de cavalo doido, amor de endemoniado (já quase em prantos). Minha Nossa Senhora da Abadia, me desafaste essa tempestade, me livre e guarde.

³⁹² O jagunço repete praticamente as mesmas palavras usadas por Riobaldo no livro.

³⁹³ Segundo Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, p. 413, o Catolicismo à brasileira, descendente direto do Catolicismo português, é carregado de sobrevivências de rituais pagãos.

A capela, local de oração, é onde se desenrola uma das cenas mais explícitas do amor “de endemoniado” entre Riobaldo e Diadorim. Ao contrário do que se espera que ocorra num local “sagrado”. Não há regras ou convenções a serem respeitadas diante da santa, uma vez que ela lhe é íntima em todos os sentidos. É essa aproximação entre mundano e o sagrado que marca uma das dimensões do catolicismo à brasileira³⁹⁴, em que a intimidade com os santos permite uma relação baseada não nas regras ou nas convenções da religião, mas na proximidade, no toque. A religiosidade se exprime de maneira íntima, beijos, abraços, segurar santos no colo, apertá-los ou mantê-los sempre ao alcance da mão e da visão são características da religiosidade brasileira. A proximidade entre o sagrado e o mundano no plano do imaginário, permite que no plano da realidade sejam associadas a figura do político Tancredo Neves à de um santo como Souza informa que ocorrera no ano de 1985.³⁹⁵ Sobre a morte de Tancredo Neves e seu impacto sobre as pessoas do sertão, Bruna Lombardi escreveu

Soubemos da morte de Tancredo com atraso. O sertão alheio a tudo. O tamanho dos Brasis. As diferenças. Uma nação, sua história marcada pela tragédia. A extensão da dor desse país. Passo por esses lugares no centro do coração do Brasil e vejo todos os dias pequenas tragédias anônimas. Pequenas tragédias brasileiras, que importância podem ter? ... Ainda e sempre se espera um Messias, um novo Conselheiro, um pai. (Bruna Lombardi *apud* Lobo 2000: 204)

Observa-se nas suas palavras a imensa comoção que tomou conta do país durante o período esteve doente culminando com sua morte na simbólica data, *21 de abril*. A busca pelo Messias continuava viva (talvez ainda continue). Na minissérie, também há messias. A dimensão de uma espécie de processo de santificação de personagens corresponde ao processo de endemonização de outros. Joca Ramiro é o homem justo, nobre, pelo qual se deve dar a vida. O “imperador em três alturas” (GSV: 195) “sabia o se ser, governava; nem o nome dele não podia atôa se babujar.” (GSV 195) Ou seja, tal como prevê o segundo mandamento da Igreja Católica: não se deve falar o santo nome de Deus vão. A divinização da figura de Joca Ramiro por seus homens é evidente no episódio 7 da minissérie; quando, no momento de sua chegada ao arranchamento, onde estão Riobaldo e Reinaldo, - a exemplo do que ocorre no livro - , todos os jagunços vão

³⁹⁴ Roberto DaMatta, no ensaio Os caminhos para Deus, *O que faz do Brasil, Brasil?*, p. 116, lembra: “A Igreja [Católica Romana], assim, é uma forma básica de religião, marcando talvez o lado impessoal de nossas relações com Deus. Um lado, de fato, onde a intimidade eventualmente pode ceder lugar às regras fixas que conduzem a uma impessoalidade, sobretudo nos cultos que legitimam de qualquer modo as crises da vida. Mas, ao lado dessas formas impessoais e mais politizadas e socialmente aceitas de comportamento religioso, existem formas pessoais de ligação com o outro mundo.”

³⁹⁵ O impacto da morte de Tancredo Neves é registrado

beijar a mão do chefe que, montado em um belo cavalo branco, porta majestosamente uma longa capa (tal qual um santo guerreiro) . Riobaldo fica meio reticente, talvez achando um pouco exagerada a cerimônia do beija-mão, mas acaba indo também beijar a mão de Joca Ramiro. Joca Ramiro entronizado como “imperador” também passa a desempenhar, no imaginário de seus comandados, o papel de santo justiceiro. Afinal, ele é o único capaz de impor justiça no sertão, vencendo os soldados de Zé Bebelô.

O caso de Maria Mutema também é exemplar no sentido de apresentar como o catolicismo à brasileira se mostra de maneira diferenciada em relação à doutrina católica romana. Em razão de já termos apresentado detalhadamente o enredo desse episódio no item 9.2.2, restringimo-nos aqui a analisar alguns aspectos dessa história que se referem ao atual tema em estudo. O primeiro deles diz respeito ao fato de Padre Ponte ter família e filhos. No romance, a história é contada da seguinte maneira:

O padre, Padre Ponte, era um sacerdote bom-homem, de meia-idade, meio gordo, muito descansado nos modos e de todos bem estimado. Sem desrespeito, só por verdade no dizer, uma pecha ele tinha: ele relaxava. Gerara três filhos, com uma mulher, simplória e sacudida, que governava a casa e cozinhava para ele, e também acudia pelo nome de Maria, dita por aceita alcunha a *Maria do Padre*. Mas não vá maldar o senhor maior escândalo nessa situação – com a ignorância dos tempos, antigamente, essas coisas podiam, todo o mundo achava trivial. Os filhos, bem-criados e bonitinhos, eram “os meninos da Maria do Padre”. E em tudo mais o Padre Ponte era um vigário de mão-cheia, cumpridor e caridoso, pregando cora muita virtude seu sermão e atendendo em qualquer hora do dia ou da noite, para levar aos roceiros o conforto da santa hóstia do Senhor ou dos santos-óleos. (GSV 238-239)

Na minissérie, como não há o recurso do narrador que emite juízo de valor para ninguém “vá maldar” “maior escândalo nessa situação”, aparece o Padre Ponte no convívio do lar com seus três meninos e a mulher, Maria do Padre. As crianças são mostradas à mesa risonha comendo enquanto a mãe procura agradar o Padre oferecendo-lhe comida. Tudo se passa como se fosse uma família feliz e “normal” que é importunada por uma mulher que afirma ter matado o marido em razão de seu amor pelo padre. Na minissérie, o diálogo entre eles no confessionário é o seguinte:

- “Maria Mutema:** - Matei meu marido por sua causa, Padre Ponte. É pelo sôr que tenho fogo de amor. É do senhor que quero ser concubina, amásia.
- Padre Ponte:** - Maria Mutema, veja mulher. Tenha piedade de mim. Eu não tenho poder de me defender. Eu estou morrendo, definhando meu desespero calado.
- Maria Mutema:** - Que posso é repetir o de sempre, agora do padre lamento. Por motivo de amor matei meu marido. Amor pelo senhor por mais avesso que fosse. Na esperança drum dia rolar senhor mais eu, trocando nossos quente molhado de amor.

Padre Ponte: - Satanás. Satanás possui você, o danador, o cão danado, danador. O perdido e o perdedor.”

O poder de destruição do pecado de Maria Mutema sobre o Padre Ponte prende-se ao fato de ela, ter matado o marido para ser amante do padre e não ao fato de querer ser sua amante. Fato este nunca contestado por ele em outras passagens das confissões de Maria Mutema, o que corresponde às regras mais ou menos implícitas sobre a vida conjugal de muitos padres no passado:

O grande problema da colonização portuguesa do Brasil – o de gente – fez com que entre nós se atenuassem escrúpulos contra as irregularidades de moral ou de conduta sexual. Talvez em nenhum país católico tenham até hoje os filhos ilegítimos, particularmente os de padre recebido tratamento tão doce; ou crescido em circunstâncias tão favoráveis.” (FREYRE 1943: 672)

O caso de Maria Mutema apresenta um desfecho bastante inusitado que, a nosso ver, também se integra coerentemente dentro do quadro do catolicismo brasileiro. No romance, Jõe Bixiguento conta que, depois da “confissão edital”:

Veio autoridade, delegado e praças levaram a Mutema para culpa e júri, na cadeia de Arassuaí. Só que, nos dias em que ainda esteve, o povo perdoou, vinham dar a ela palavras de consolo, e juntos rezarem. Trouxeram a Maria do Padre, e os meninos do Padre, para perdoarem também, tantos surtos produziam bem-estar e edificação. Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa. (GSV : 243)

Na minissérie, não há esse período em que a população fica emocionada frente ao sofrimento da “arrependida” Maria Mutema, passa-se direto de uma cena no cemitério em que os investigadores retiram de dentro do crânio exumado do marido dela uma bola de chumbo comprovando que Maria Mutema realmente o matara, para a cena em que ela, de pé sobre uma carroça e com as mãos amarradas, é aclamada como santa pela população local, principalmente pelas beatas, entre elas, destaca-se a Maria do Padre.

A população local ficou comovida diante do profundo arrependimento que Maria Mutema demonstrou em sua “confissão edital”.^(GSV: 241) O forte apelo emocional da cena em que o padre missionário com sotaque arrastado de estrangeiro, provavelmente alemão, “com forte voz, com fé braba”^{GSV 240} fez com que Maria Mutema confessasse publicamente sua culpa pelo assassinato do marido. O desfecho do episódio faz com que se confrontem, então, duas visões religiosas: a do católico europeu e a do povo do interior do Brasil. A frieza das leis e a emoção dos sentimentos,

da dor do arrependimento. Fatores que tão bem distinguem o catolicismo brasileiro e o europeu³⁹⁶, conforme afirma Holanda (1995: 150) no seu clássico ensaio *O homem cordial*:

No Brasil, ao contrário, foi justamente o nosso culto sem obrigações, sem rigor, intimista e familiar, a que se poderia chamar, com alguma impropriedade, “democrático”, um culto que dispensava no fiel todo esforço, toda diligência, toda tirania sobre si mesmo, o que corrompeu, pela base, o nosso sentimento religioso.

Para Holanda (1995: 148), a ética de nossas relações sociais se assenta sobre a emoção e não sobre a razão:

O desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo representa um aspecto da vida brasileira que raros estrangeiros chegam a penetrar com facilidade. (...) Nosso velho catolicismo, tão característico, que permite tratar os santos com uma intimidade quase desrespeitosa e que deve parecer estranho às almas verdadeiramente religiosas, provém ainda dos mesmos motivos.

Outro exemplo do sincretismo religioso que vigora no Brasil, pode ser encontrado no episódio 14 da minissérie, quando se cria um motivo para que Zé Bebelo, Reinaldo e Riobaldo presenciem o assassinato de seo Rudugério Freitas³⁹⁷ executado pelos filhos: Zé Bebelo pede a Reinaldo que o leve até um homem que faz “trabalhos” para que ele se torne “caborjudo[s], sujeito[s] de corpo-fechado”^(GSV: 161). Trata-se de um episódio que permite diversas interpretações

³⁹⁶ Gilberto Freire, *Casa Grande e Senzala*, também sublinha as diferenças entre a forma de crer do europeu e do brasileiro.

³⁹⁷ No romance não existe esse episódio em que Zé Bebelo vai procurar um feiticeiro para fazer um caborje. Porém toda a história do assassinato de Rudugério pelos dois filhos é mantida praticamente na íntegra. No romance e na minissérie, “(...) Rudugério Rudugério de Freitas, dos Freitas ruivos da Água-Alimpada, mandou obrigado um filho dele ir matar outro, buscar para matarem, esse outro, que roubou sacrário de ouro da igreja da Abadia. Aí, então, em vez de cumprir o estrito, o irmão combinou com o irmão, os dois vieram e mataram mesmo foi o velho pai deles, distribuído de foçadas. Mas primeiro enfeitaram as foices, urdindo com cordões de embira e várias flores. E enqueriram o cadáver paterno em riba da casa – casinha boa, de telhas, a melhor naquele trecho. Dai, reuniram o gado, que iam levando para distante vender. Mas foram logo pegos. A pegar, a gente ajudou. Assim, prisioneiros nossos. Demos julgamento. Ao que, fosse Medeiro Vaz, enviava imediato os dois para tão razoável forca. Mas porém, o chefe nosso, naquele tempo, já era – o senhor saiba Zé Bebelo!”^(GSV: 91) O chefe-jagunço acaba absolvendo os dois irmãos porque estes afirmam que enfeitaram as foices que usaram para matar o pai como uma “padroagem” (GSV: 92) à Nossa Senhora da Abadia. Ao saber disso, Zé Bebelo toma a decisão de absolver os dois irmãos: “Pois, se ela perdoa ou não, eu não sei. Mas eu perdôo, em nome dela – a Puríssima, Nossa Mãe!” – Zé Bebelo decretou. – “O pai não queria matar? Pois então, morreu – dá na mesma. Absolvo! Tenho a honra de resumir circunstância desta decisão, sem admitir apelo nem revogo, legal e lealdado, conformemente!...” Aí mais Zé Bebelo disse, como apreciava: – “Perdoar é sempre o justo e certo...” – pirlimpim, pimpão. Mas, como os dois irmãos careciam de algum castigo, ele requisitou para o nosso bando aquela gorda boiada, a qual pronto revendemos, embolsamos.” (GSV : 91-92)

extremamente ricas em relação ao tratamento simbólico da morte do pai, em nossa análise focaremos nossa atenção para compreendermos como a religiosidade é tratada.

Nesse episódio e no seguinte, temos no desenrolar dessas histórias – a tentativa de “caborje” e a morte de “seo” Rudugério de Freitas e o seu desdobramento no julgamento dos filhos – a presença de práticas religiosas completamente diferentes. Zé Bebelo precisa capturar uma galinha para que o feiticeiro realize o trabalho. O que caracteriza um trabalho de fechamento de corpo não-cristão. Logo em seguida, durante o julgamento dos filhos assassinos, Zé Bebelo, já no episódio 15, evoca a proteção de Nossa Senhora da Abadia e em nome dela absolve os assassinos:

FILHO:	- Matei porque quis me matar. Meu pai mandou meu irmão com essa foice me degolar e retalhar. A ordem foi cumprida – só que do contrário!
ZÉ BEBELO:	- Por que foi que vocês enfeitaram a foice?
FILHO:	- P’ra Nossa Senhora da Abadia já ir adiantando perdão do nosso dito e feito.
ZÉ BEBELO:	- Santíssima Virgem! (Silêncio.) Pois se ela perdoa ou não, eu não sei. Mas eu perdoo em nome dela! A Puríssima Nossa Mãe. O pai não queria matar? Pois então, morreu – dá na mesma, sô! Absolvo!

Novamente, a mistura de crenças é evidente nas práticas e nos atos dos protagonistas. O chefe dos jagunços, que fora até a vila Água-Alimpada para fazer um feitiço de fechamento de corpo, considera-se capaz de perdoar em nome da santa, mesmo que ela não perdoe, talvez, a intimidade com a santa lhe permita essa liberdade.

A religiosidade, na minissérie, apresenta algumas faces da religiosidade brasileira, a intimidade com os santos, simpatias, pacto, a busca de uma solução divina para os problemas mundanos. Enfim, a religiosidade na minissérie *Grande Sertão: Veredas* expressa-se por meio de uma linguagem eivada de símbolos católicos, mas que não deixa de lado o jeito brasileiro de crer em Deus, de falar com Deus usando todos os meios de comunicação possíveis, tal qual o “ecumênico” Riobaldo. Sobre a linguagem da religiosidade brasileira, DaMatta (1986: 117) afirma:

Posso juntar, somar, relacionar coisas que tradicional e oficialmente as autoridades apresentam como diferenciadas ao extremo. Tudo aqui se junta e se torna sincrético, revelando talvez que, no sobrenatural, nada é impossível. A linguagem religiosa do nosso país é, pois, uma linguagem da relação e da ligação. Um idioma que busca o meio termo, o meio caminho, a possibilidade de salvar todo o mundo e de em todos os locais encontrar alguma coisa boa e digna. Uma linguagem, de fato, que permite a um povo destituído de tudo, que não consegue comunicar-se com seus representantes legais, falar, ser ouvido e receber os deuses em seu próprio corpo.

Sob essa perspectiva, voltamos, talvez, às circunstâncias, ao tecido social a que se referia Durst. Tecido social representado por um povo que não encontra ressonância de seus anseios no mundo em que vive. Povo ao qual, talvez, só reste o consolo de imaginar um mundo após a vida, ou mesmo viver por meio do mundo ficcional aquilo que lhe é tirado na vida “real”, resta-lhe a esperança e a fé de que dias melhores virão e enquanto eles não chegam não custa nada rezar e acender velas para todos os santos, crer em todas as religiões e “fechar o corpo” para sobreviver neste mundo tão injusto.

Considerações Finais

*Verdade maior. É o que a vida me ensinou.
Isso que me alegra, montão.* (GSV: 39)

Nos capítulos anteriores procuramos estudar a minissérie *Grande Sertão: Veredas* com base em um referencial teórico que possibilitasse compreender a articulação entre gêneros literários, gêneros do discurso, gêneros televisuais e acabamento temático numa perspectiva de construção histórica de um sentido socialmente determinado. Essa perspectiva abriu-nos caminho para discutir questões referentes aos diversos enfoques teóricos sobre a problemática que envolve os gêneros, sejam eles literários ou televisuais. Ao longo das discussões, procuramos superar a concepção que considera o gênero como uma espécie de camisa de força que aprisiona o escritor e o leitor.

Dentro do quadro teórico adotado, o conceito de gênero supera a idéia que o condiciona a um conjunto de procedimentos prescritivos aos quais corresponde um conjunto de temas característicos e adquire vida no espaço que se estabelece entre os sujeitos da comunicação. Portanto, o gênero, tanto quanto a palavra, não possui significação por si só, sua significação se realiza por meio de enunciados concretos; longe, portanto, da abstração de normas gerais não implicadas na realidade concreta da comunicação. A significação do gênero não se dá em um ou em outro sujeito da comunicação; mas no espaço criado pelo diálogo entre ambos. Se não houver condições para se criar um terreno comum entre os sujeitos não haverá comunicação. Um dos elementos que proporcionam condições para que se crie esse espaço em comum é o gênero acabado tematicamente.

Gêneros e tema, como substâncias vivas da comunicação, articulam-se organicamente em todas as relações de linguagem transformando-as e transformando-se dialeticamente. O caráter indissolúvel dessa relação permite-nos compreender como os gêneros adquiriram importância nas relações humanas e se tornaram matrizes culturais de sentido de grande complexidade onde se articulam interesses e valores das diversas esferas da sociedade. Vistos dessa perspectiva, os gêneros não correspondem apenas a uma forma de se compreender o mundo mas também a uma forma de se situar ontologicamente no mundo. Portanto, discutir gêneros e temas (sejam eles

ficcionais ou não) não se apresenta como tarefa fácil; ao contrário, apresenta uma série de desafios. Talvez, o principal deles seja a tentativa de deslindar os diversos fios entretecidos organicamente. Fios que tramam um tecido colorido, multifacetado e com diversos relevos que vão se constituindo de maneira constante e, por isso, criam um terreno inseguro e movente. Essas características tornam-se ainda mais moventes quando discutimos os gêneros televisuais. Gêneros marcados pela fragmentação, pela rapidez e pela necessidade quase constante de renovação. É preciso mostrar atualidade para agradar ao público fugidio e inconstante das telas de televisão. É preciso oferecer novidades o tempo todo para conquistar e fidelizar o público. Enfim, é preciso estar atento aos menores desejos do telespectador; porém dentro da Indústria Cultural essas preocupações ganham contornos mercadológicos importantes e, nesse contexto, gêneros e temas funcionam, eles próprios, como articuladores da programação televisual, uma vez que classificam programas, organizam a grade programação e ainda atuam como elemento de identificação entre emissoras e público. Trata-se, portanto, de um assunto de especial importância para as emissoras de televisão e para os estudiosos da área de comunicação.

Deslindar os fios que entreteceram a minissérie *Grande Sertão: Veredas* foi parte da tarefa a que nos propusemos neste trabalho. Buscamos compreender a narrativa seriada como gênero televisual que se constrói dentro da complexidade dos discursos que constituem e são constituídos ideologicamente por palavras, gestos e imagens; enfim, pela vida. A minissérie representa por si só uma tentativa de penetrar a imensa intertextualidade que caracteriza as relações culturais. A linguagem poética e extremamente plurivocal do romance de Guimarães Rosa transformada em minissérie foi apresentada como um dos maiores desafios já enfrentados pelos experientes artífices da minissérie, Walter Avancini e Walter George Durst, mas não bastava o desejo de vencer o desafio e transformar o, talvez, mais famoso e estudado romance brasileiro, em minissérie. Era necessário ter um objetivo, mas também não bastava o objetivo de se elaborar uma obra artística de qualidade; era preciso ter um objetivo social, um objetivo formativo e educativo: levar aos brasileiros letrados e iletrados o mundo de Guimarães Rosa como forma de se atingir o coletivo brasileiro. O princípio que regeu essa transposição foi o da fidelidade ao texto fonte. Buscou-se fidelidade na composição dos diálogos, na prosódia, na musicalidade sertaneja, na ambientação das cenas, na caracterização das personagens. Enfim, fidelidade acima de tudo, porque, acreditou-se que só assim os brasileiros teriam acesso ao Brasil, à literatura de qualidade, enfim à nacionalidade. Nacionalidade supostamente presente na

literatura brasileira e da qual estava afastada a maioria da população brasileira (constituída por analfabetos). Trata-se, portanto, de o Brasil se conhecer, de se re-conhecer como nação e não apenas como país cujas dimensões geográficas podem ser encontradas em mapas mas que ainda carece de transformar sua população em povo.

É a esse objetivo grandioso que a minissérie se propõe. Objetivo claramente ideológico e presente, como vimos no decorrer de nossas discussões, nos discursos de Walter Avancini e Walter George Durst: o Brasil para os brasileiros; o melhor da literatura para os letrados; o melhor da televisão para os letrados e para os letrados. São alguns dos objetivos que distinguimos nos discursos desses dois excelentes artistas. Mas como conseguir objetivos tão grandiosos? Um dos caminhos trilhados nas veredas às vezes um pouco desérticas da programação televisiva foi o do gênero teledramatúrgico apresentado no formato diferenciado da minissérie. Formato e gênero plasmam-se e inovam em termos de linguagem televisual. O sertão ganha a amplidão do mundo, ou, dito de outra forma, o mundo se reduz ao sertão. O ser humano se reduz dentro desse universo sem fim, entre as andanças de Riobaldo, não sabemos se estamos indo ou se estamos voltando; se o inimigo está longe ou à espreita. Como saber? Alguém sabe quando o bem está próximo ou quando o mal está distante? Com quem podemos contar frente ao mal? Com Deus ou com o diabo? São perguntas que nos levam para o meio do *redemunho* (GSV: 611) ...

O sertão sobrevive encantado por meio do tratamento estético em que se privilegiam música, som e fotografia. A música que nos conta a história e que dramaticamente atua como personagem, levando-nos para um tempo distante; o tempo das conversas em torno da fogueira em que os “causos” terríveis vêm assombrar a existência dos mais crédulos. Os sons da natureza, as luzes da manhã, a escuridão da noite. São elementos narrativos privilegiados que atuam com grande significação para a compreensão dos conflitos não só dos protagonistas mas também da gente pobre do sertão, do Brasil. Gente pobre que não tem direito a escolhas ou desejos. Sua única opção é seguir os poderosos que só têm a oferecer discursos vazios desprovidos de qualquer conteúdo. É essa a identidade do Brasil? Um país de miseráveis à espera de uma solução quase divina para seus problemas?

No meio do redemoinho, os gêneros do discurso se entrecruzam, transformam-se, a confissão-edital pode não só salvar como também santificar. As temporalidades convergem para um só tempo: o tempo das grandes narrativas, o tempo da força da palavra e da arma. Deus é

traíçoeiro; o diabo é às brutas. É a brutalidade que emerge contra as crianças, mulheres, velhos e pobres em geral que caracteriza as perversas relações de poder no sertão e metonimicamente no Brasil.

Por meio do tratamento das imagens, personagens e ambiente, muitas vezes, confundem-se, mesclam-se com tons de terra de suas roupas e peles, em meio aos arbustos, é como se as personagens se integrassem ao ambiente. Ambiente hostil, que pode se transformar, após a estação das chuvas, em ambiente acolhedor com pássaros como manuelzinhoda-croa.

Enfim, o acabamento temático e tratamento estético se articulam harmoniosamente e se concretizam num produto artístico no qual é possível discernir o gênero enquanto articulador de um modelo de interpretação e de visão do mundo. O gênero não se manifesta apenas pela forma de enunciação ou pela organização narrativa dos acontecimentos, mas também pela composição articulada entre esses elementos e o tratamento temático. Afinal, gênero e tema encontram-se imbricados em todo enunciado concreto.

Em razão do exposto, consideramos que o acabamento temático e a apropriação do gênero na minissérie *Grande Sertão: Veredas* não obedeceu a princípios estritamente mercadológicos como alguns críticos fizeram crer, principalmente em relação à escolha da atriz Bruna Lombardi para viver a personagem Diadorim. Acreditamos que deve ter havido algum tipo de pressão sobre a equipe artística, como ocorre com todo produto da Indústria Cultural, mas mesmo depois de passados quase vinte anos da exibição da minissérie não encontramos, durante a realização de nossa pesquisa, nenhum documento escrito que abordasse ou comentasse esse tipo de pressão. De acordo com os dados levantados e com as discussões feitas nos capítulos anteriores, consideramos que a minissérie correspondeu, em grande medida, aos objetivos de mostrar o Brasil ao Brasil. Objetivos francamente assumidos não só pelos dois principais artífices da minissérie Walter Avancini e Walter George Durst, mas também pela própria emissora, uma vez que o prólogo de Avancini deve ser analisado não apenas como um ato isolado, como a voz de um artista imbuído das melhores intenções; seu discurso deve ser entendido como uma das vozes pelas quais a rede de televisão se faz ouvir na sociedade. Avancini, ao apresentar a minissérie é o autor que mostra sua obra artística, mas é também o diretor assalariado da Rede Globo que, ocupando uma posição de prestígio dentro da emissora, fala em seu nome, mas principalmente em nome da Rede Globo uma vez que é ela que lhe fornece condições técnicas para isso. Dessa forma, o discurso de mostrar o Brasil ao Brasil, torna-se discurso da rede que se manifesta por

meio de um de seus mais competentes diretores, o que também concede um maior valor simbólico ao discurso de Avancini. Portanto, não se trata de Avancini mostrar o Brasil, trata-se de a Rede Globo mostrar o Brasil ao Brasil. Porém, à Rede Globo, mais do que conteúdo da minissérie, que, como vimos, retrata algumas das mais perversas facetas da sociedade brasileira, interessa o valor simbólico que a exibição da minissérie, cujo texto-fonte é o melhor romance brasileiro de todos os tempos, pode lhe trazer. Afinal, a minissérie continua sendo lembrada como um marco da teledramaturgia brasileira mesmo mais de vinte após a sua exibição e tem sido apresentada em mostras internacionais de televisão e de literatura. O retorno simbólico desse produto televisual continua e continuará ainda por algum tempo.

Por outro lado, acreditamos que há algumas frentes de pesquisa que poderiam ser efetuadas com a finalidade de continuar a pesquisa sobre as inter-relações entre temas e gêneros no sentido de analisar as outras duas minisséries realizadas no mesmo ano – *Tenda dos Milagres* e *O tempo e vento* - para buscar compreender as vozes da Rede Globo no ano do início da Nova República que, além do nome, não apresentou verdadeiramente grandes novidades em termos de poder político. Outra possibilidade, seria estudar mais detalhadamente os gêneros do discurso na perspectiva bakhtiniana. Na minissérie *Grande Sertão: Veredas* há gêneros únicos: como a confissão editorial de Maria Mutema e o discurso de Zé Bebelô, o discurso do poder instituído.

Referências Bibliográficas

- AGUIAR, Flávio (org), **Antonio Candido**: Pensamento e militância, São Paulo: Editora Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.
- AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**. 51 ed. São Paulo: Record / Martins, 1975.
- ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- ARISTÓTELES & HORÁCIO & LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 6ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)**. 3ª. Ed. São Paulo: Hucitec/Editora da UNESP, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993(a).
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – Disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2005.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São, 2002 (acadêmica ; 44)
- BANDEIRA, MANUEL. **Estrela da vida inteira**. 6ª. Edição. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1976.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva. 1993. 3a. ed.
- BARTHES, R. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1992.
- BLAY, Eva Alterman. **Violência contra a mulher e políticas públicas**. *Estud. av.* [online]. Sept./Dec. 2003, vol.17, no.49 [capturado em 07 junho 2006], p.87-98. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300006&lng=en&nrm=iso. ISSN 0103-4014.
- BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004.
- BORELLI, Silvia H. S. **Gêneros ficcionais**: dimensões literárias e contexto audiovisual. In: LOPES, Maria Immacolata V. & BUONANNO, M. (org.) **Comunicação no plural**: estudos de comunicação no Brasil e na Itália. São Paulo: EDUC/Intercom, 2000.
- BORELLI, Sílvia H. S. Telenovelas: padrão de produção e matrizes populares. In: Brittos, Valério Cruz & Bolaño, César Ricardo Siqueira (orgs.). **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005.
- BORELLI, Sílvia H. S. **Telenovelas brasileiras**: balanços e perspectivas. *São Paulo em Perspectiva*. v. 15, no. 3. São Paulo. jul./set. 2001.
- BORELLI, Sílvia H. S. Gêneros ficcionais: materialidade, cotidiano, imaginário. In: Sousa, Mauro W. de (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BORELLI, Sílvia H. S. **Ação, suspense, emoção**. Literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: EDUC/Estação Liberdade, 1996.
- BORELLI, Sílvia H. S & RAMOS, J.M.O. A produção industrial e cultural da telenovela. In:

- ORTIZ, R. & BORELLI, S. H. S. & RAMOS, J. M. O. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BORGES, J. L. – El jardin de senderos que se bifurcan. In: **Ficciones**. Buenos Aires: Emecé Ed., 1993.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 33^a. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983,
- BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: contexto, 2005.
- BRANDÃO, Helena N. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.
- BRITTOS, Valério Cruz & BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (orgs.). **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 10^a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004(b).
- CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/SP, 2002.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH-USP, 1987.
- CÂNDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento in: MORENO, César F. **América Latina em sua literatura**. Unesco. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: **Tese e antítese**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1964
- CHARAUDEAU, P. Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information. **Reseaux** no. 81 CNET, 1997. Disponível em : www.ensib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/05-chara.pdf, acesso em 08.05.05.
- CHARADEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.
- CLARK, Katherine & HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COMPARATTO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- COUTINHO, Afrânio. **A tradição a afortunada: o espírito da nacionalidade na crítica brasileira**”. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora/Editora da Universidade de São Paulo, 1968.
- DANIEL FILHO. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- DICIONÁRIO DA TV GLOBO Vol. 1: Programas de dramaturgia & entretenimento**. Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA**. Rio de Janeiro Objetiva, 2001.
- DURST, Walter George. A televisão não é eletrodoméstico. Revista **Nova América**. Disponível em: www.memorial.org.br/nossamerica/20/port/tv.htm+walter-george-durst, acesso em 10.05.04.
- DURST, George Durst. Especialização da TV/Espacialização do sentido. In: Pacheco, Elza Dias (org.) **Televisão, criança, imaginário e educação**. Campinas/SP: Papyrus, 1998.
- ECO, Umberto. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- FABRIS, Maria Rosaria. O pioneiro Constante. **Sinopses**. São Paulo, V. III (7), p. 66-68. 2001.
- FACHIN, Odila. **Fundamentos de metodologia**. São Paulo: Saraiva, 2003.
- FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

- FIGUEIREDO, Ana Maria Camargo. **Regionalismo na TV: o sertão e o jagunço, uma travessia da literatura para a televisão.** Um estudo sobre o conceito e a imagem do sertão e do jagunço na TV brasileira a partir das adaptações literárias: *Grande Sertão: Veredas* e *Memorial de Maria Moura*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.
- FISKE, John & HARTLEY, John. **Reading Television.** Londres: Methuen, 1978.
- FREIRE FILHO, João. **A TV, os literatos e as Massas no Brasil.** *Contracampo*, Jan 2003, no.8, p.105-124. ISSN 1414-7483
- FRERE FILHO, João. **A “esfinge do século”:** expectativas e temores de nossos homens de letras diante do surgimento e da expansão da TV (1950-1980). 1º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. Mídia Brasileira: 2 séculos de história. 2001.GT 14 História da Mídia Audiovisual, disponível em www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/anais/gt14_audiovisual/a%20esfinge%do%20s%20E9culo.doc, acesso 11.06.06
- FREY, James N. The philosophy of plot. In: Leder, Meg, Jack Heffron, and the editors of Writer's Digest (org) **The complete handbook of novel writing.** Writer's Digest Books. Cincinnati, Ohio. Estados Unidos da América: 2002.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala.** Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora. 2 volumes, 1943.
- FURTADO, Jorge. Adaptação literária para cinema e televisão. **Palestra na 10ª. Jornada Nacional de Literatura.** Passo Fundo/RS. Disponível em: www.casacinepoa.com.br/port/conexões/adaptac.htm. Acesso em 05.05.05.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses do sertão. **Estudos Avançados** [on line] Dez. 2004, vol.18, no.52 , p. 375-394, São Paulo. [acesso em 20.01.2005] disponível em www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=S0103-401420040003000248&Ing=en&nrm=iso
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **Guimarães Rosa.** São Paulo: Publifolha, 2000.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela-guerreira:** um estudo de gênero. São Paulo: Editora SENAC-São Paulo, 1998.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso:** um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Perspectiva. 1986 (1ª. ed. 1972)
- GENETTE, Gerard **Introduction à l'architexte.** Paris: Seuil, 1979.
- GONÇALVES, Aguinaldo J.. O legado de João Guimarães Rosa. Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa In: **Revista da USP.** Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo – no. 36 (dez/jan/Fev. 1997-1998). São Paulo: SP
- GUIMARÃES, Hélio. A presença da literatura na televisão. **Revista da USP**, São Paulo (32): 190-198, dezembro/fevereiro 1996-97.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Literatura em televisão.** Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV. Dissertação de Mestrado. Depto. de Teoria Literária do Instituto dos Estudos da Linguagem. UNICAMP.Junho 1995. Campinas.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.
- HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária.** São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte.** Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.
- IANNI, Octávio. **A idéia de Brasil moderno.** São Paulo: Brasiliense, 2004.

- IANNI, Octavio. Nação e narração, in Flávio Aguiar (org), **Antonio Candido: Pensamento e militância**, São Paulo: Editora Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.
- JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard. 2005.
- JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- JOST, François. La promesse des genres. **Réseaux** no. 81 CNET – 1997. Disponível em: <http://www.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/01-jost.pdf>. Acesso em 10.01.2005.
- JOST, François. Le feint du monde. **Réseaux** no. 72-73 CNET – 1995. Disponível em: <http://www.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/72-73/09-jost.pdf>. Acesso em 03.01.06.
- JOST, F. **El culto de la televisión como vector de identidad**. In: www.periodismo.uchile.cl/cursos/psicologia/archivos/02cultopdf Acesso em 03.01.06
- JOST, François. Quand y a-t-il énonciatio télévisuelle? In: **Collège iconique**. 03.12.1997. Disponível em www.ina.fr/inatheqye/activites/college/pdf/1997_03_12_1997.pdf. Acesso em 14.07.2005.
- LOBO, N. J. F. . **Ficção e política – o Brasil nas minisséries**. Manaus: Editora Valer, 2000.
- LOBO, Narciso. Mapa da mina ficcional: cenários e emoções nas minisséries. **Intercom – XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. BH-MG – 2 a 6 set 2003.
- LOPES, Maria Immacolata V.. Por um paradigma transdisciplinar para o campo da comunicação. In: Dowbor, L. Et al (org.). **Desafios da Comunicação**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- LOPES, M. I. V. (org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo, Loyola, 2004.
- LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa. 1978.
- LÜDKE, M. & ANDRÉ, M. E. D. A. **Pesquisa em Educação: Abordagens Qualitativas**. São Paulo: E.P.U., 1986.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 3ª. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.
- MACHADO, Irene. **O romance e voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago Ed., São Paulo: FAPESP, 1995.
- MACHADO, Irene. Gêneros discursivos.in: BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: contexto, 2005.
- MACHADO, Lia Zanotta. **Atender vítimas, criminalizar violências**. Dilemas das delegacias da mulher. Série Antropologia no. 319, Departamento de Antropologia Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília. Disponível em: www.unb.br/ics/dan/Serie319empdf.pdf. Acesso em 07.06.2006
- MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: escritor, enunciação, sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2002.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MARTIN-BARBERO, J. & REY, German. **Os exercícios do ver**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.
- MARTINEZ, Amália. **Televisioon y narratividad**. Valencia (Espanha) Universidad Politécnica de Valencia. 1989.
- MATTOS, David José (org.) **Pioneiros do rádio e da TV no Brasil: depoimentos a Pró-TV**. São Paulo: Códex, 2004.

- MAZZIOTTI, Nora. A força da emoção. *A telenovela: negócios, audiências, histórias*. In: MENDES, Lauro. B. & OLIVEIRA, Luiz C. V. de. (org.) **A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- MENDES, Lauro. B. Imagens visuais em Grande Sertão: Veredas in: MENDES, Lauro. B. & OLIVEIRA, Luiz C. V. de. (org.) **A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- MORAIS, Osvando J. de. **Grande Sertão: Veredas: o romance transformado**: o processo e a técnica de Walter George Durst na construção do roteiro televisivo. São Paulo: EDUSP, 2000.
- MORAIS, Osvando José de. **Grande Sertão: Veredas - o romance transformado** : abordagens do processo e a técnica de Walter George Durst na construção do roteiro televisivo. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, dezembro de 1997. 4 volumes.
- MORENO, César F. **América Latina em sua literatura**. Unesco. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- MORIN, Edgar **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo 1: neurose**. Rio de Janeiro e São Paulo: Forense, 2005.
- MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MOTTER, Maria Lourdes. Argumentos para o estudo da ficção: A casa das sete mulheres: ficção, realidade e história. *Revista Eco-Pós/UFRJ – Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação – Vol. 7, n. 1 (2004)*, p. 85-99. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004 (b).
- MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, M. I. V. (org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo, Loyola, 2004.
- MOTTER, Maria Lourdes. **Telenovela: reflexo e refração na arte do cotidiano**. In: www.intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt21/GT2109.PDF, p. 1-66 .2002b. Acesso em 31.01.06.
- MOTTER, Maria Lourdes . **Ficção e história**: imprensa e construção da realidade. São Paulo: Arte & Ciência-Villipress, 2001.
- MUNGIOLI, M. C. P. – Apontamentos para o estudo da narrativa, in **Comunicação & Educação**, no. 23, ano VII, jan/abr 2002 – São Paulo: Salesiana.
- MUNGIOLI, M. C. P. **Narrativas e Computador: diálogos entre mundos reais e mundos possíveis**. São Paulo. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. 165 p. e volume de anexos. Dissertação: Mestrado em Educação. 2000
- NEL, Noel. Généricité, séquentialité, esthétique télévisuelles. *Reseaux* no. 81, CNET 1997. Disponível em: <http://www.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/02-nel.pdf>, acesso em 10.01.2005.
- OLIVEIRA, Paulo Sampaio Xavier de. **A televisão como “tradutora”**: veredas do grande sertão na Rede Globo. Tese de Doutorado. UNICAMP-IEL: Campinas. 1999.
- ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas/SP: Pontes, 1999.
- ORLANDI, E. P. (org.) **Discurso Fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas, SP: Pontes, 2003.
- OROZCO GOMES. Guillermo. La investigación em Comunicación desde la perspectiva cualitativa. **Ediciones de Periodismo y comunicación**. La Plata: Universidade Nacional de la Plata, 1996.
- ORTIZ, Renato. & BORELLI, Sílvia H. S. & RAMOS, José M. O. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ORTIZ, Renato. A evolução histórica da telenovela. In: ORTIZ, R. & BORELLI, S. H. S. & RAMOS, J. M. O.. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.
- PERONI, Michel. **De l'écrit à l'écran**. Paris: Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information. 1991.
- PETRILLI, Susan. Bakhtinian categories of literature for a new approach to philosophy of language. In: PONZIO, Augusto & PETRILLI, Susan. **Philosophy of language art and answerability in Mikhail Bakhtin**. Ontario/Otawa, Canadá: LEGAS, 2000.
- PLATÃO. **La République**. Paris : Garnier-Flammarion, 1966. Tradução e notas de Robert Baccou.
- PONZIO, A. & PETRILLI, S.. **Philosophy of language, art and answerability in Mikhail Bakhtin**. Ontario/Otawa Canadá: LEGAS, 2000.
- PRESS RELEASE**. Boletim de programação da Rede Globo. Diretor-editor: Luís Lara Resende. Rio de Janeiro: Rede Globo. Novembro 1985.
- RAMOS, José Mário Ortiz & BORELLI, Sílvia Helena Simões. Telenovela e modernização: os anos 70/80. in : Ortiz, Renato, Ramos, José Mário Ortiz & Borelli, Sílvia Helena Simões. **Telenovela : história e produção**. São Paulo : Brasiliense, 1988.
- REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão : correlações**. Cotia-SP : Ateliê, 2004.
- REVISTA DA USP**. Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa. Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo – no. 36 (dez/jan/Fev. 1997-1998). São Paulo: SP.
- ROCCO, Maria Thereza Fraga Pacheco. O processo ficcional: do livro ao vídeo. In: Elza Dias (org.) **Comunicação, educação e arte na cultura infanto-juvenil**. São Paulo: Loyola, 1991.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4^a. Ed. São Paulo: Perspectiva., 2004.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **Qu'est-ce qu'un genre littéraire?** Paris: Seuil, 1989.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **Pour quoi la fiction?** Paris: Seuil, 1999.
- SCHNAIDERMAN, B. Prefácio. In: Toledo, Dionísio de Oliveira (org) **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976.
- SILVA JR. Gonçalo. **Pais da TV**. São Paulo: Conrad, 2001.
- SOUZA, Geraldo Tadeu. **Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo de Bakhtin/Volochinov/Medvedev** – 2^a. Edição – São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.
- SOUZA, Mauro W. de (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- Souza, Richard Luiz Perassi de. *A visualidade das marcas institucionais e comerciais como campo de significação*. **XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Intercom. Campo Grande. MS. Disponível em: <http://intercom.org.br/papers/xxiv-ci/np03/NP3SOUSA.pdf>.
- STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. 2^a. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TODOROV, T. **Mikhail Bakhtine: le principe dialogique suivi de écrits du cercle de Bakhtine**. Paris: Seuil, 1981.
- TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: Toledo, Dionísio de Oliveira (org) **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976.
- UTÉZA, Francis. **João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- WARD, T. S.. **O discurso oral em Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Duas Cidades; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

- WELLEK, René & AUSTIN, Warren. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**. São Paulo. Ática. 1996.
- XAVIER, Ismail, O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em *São Bernardo*. **Literatura e Sociedade**: revista de teoria literária e literatura comparada, n. 2, p. 126-138. São Paulo: USP, 1997.

Revistas e jornais

1) Afinal

- 19/11/85 REDAÇÃO. Viagem ao mágico sertão. n.64, p.36-37.
- 24/12/85 BRANDT, Chico. O sertão vê o sertão.

2) City News

- 22/12/85. BRAIT, Elisabeth. Grande Sertão: Veredas. Um avanço nas adaptações para TV. City News. São Paulo, p. 77.

3) Folha da Tarde

- 21/01/85. BARROS, Âmbar. Globo quer Guimarães só para ela. p. 18

4) Folha de São Paulo

- 31/05/85 BARROS, Âmbar de. Em Minas Gerais, a Globo revive o 'Grande Sertão'. p.41
- ARAÚJO, Inácio. Uma difícil adaptação para TV. Ilustrada, p.41.
- 2/06/85 ARROJO, Rosemary. Ler “Grande Sertão” enquanto a Globo não vem. Folhetim n.436, p.10-11.
- 2/08/85 REDAÇÃO/ VL. Vozes e energia do sertão. Teatro/Crítica, p.48.
- 13/11/85 AUGUSTO, Sérgio. O fluxo desconcertante de Guimarães Rosa. Ilustrada, p.45.
- 18/11/85 SERVA, Leão. Em minissérie, perigos do grande sertão.
- 20/11/85 SERVA, Leão. Intelectuais julgam “Sertão”.
- 01/12/85 GRUNEWALD, José Lino. Mais vale meio Diadorim que um Roque inteiro. Folhetim, p.3.
- 30/12/85. SERVA, Leão. O demo e os gerais. Folhetim, s.p.
- 07/12/85 SERVA, Leão. O sertão está em toda parte. Folhetim, s.p.
- 30/12/85 REY, Marcos. Tudo é melhor em pequenas doses. Ilustrada, p.21.
- VASCONCELLOS, Paulo. Walter Avancini, o mestre das minisséries. Ilustrada, p.21.
- 05/04/86 REDAÇÃO. A telenovela e a sociedade brasileira. Ilustrada, p.54. (Debate envolvendo Avancini, Correa, Durst, Barbosa e Jungle).
- 03/12/98. REDAÇÃO. Os dez mais! mais! p.5/5. . Grande Sertão é o melhor romance brasileiro. Livro de Guimarães Rosa é eleito o principal no gênero de todos os tempos no país. mais!, p.5/8.
- . Os dez mais! brasileiros. p.5/9
- 28/05/06. Castro, Daniel. Globo negocia produção de telenovela nos EUA. Ilustrada, p. E10.

5) Gazeta de Pinheiros

- 14.11.85 CARNEIRO, Neto. Receita para entender Diadorim. p. 7

6) Gazeta do Ipiranga

14.11.85 REDAÇÃO (I.F) Grande Sertão, simplicidade e emoção.

7) Isto É

VALENÇA, Rachel T. À conquista dos sertões. n.465, p.3/6.

18/12/85 CASTELLO, José. Vereda de sucesso. n.469, p.40-48.

8) Jornal da USP

15 a 21.05.2006. SODRÉ, Luiz e CERON, Lia. Um atento observador dos detalhes. De volta o polêmico Terra em Transe. p. 13.

9) Jornal do Brasil

10/11/85 CAMARGO, Maria Silvia. Mil minutos de um 'Grande Sertão'. Rio de Janeiro.

18/11/85 LAGE, Miriam. Grande sertão: veredas. Hoje, a saga de Guimarães Rosa chega à TV. Imagens sedutoras para prender o olhar. Cad. 3, p.6.

11/12/85 REDAÇÃO. A arte de recriar a arte.

30/12/85 VOLLAS-BÔAS, Luciana. Walter Avancini: Sucesso com ideologia. Caderno B.

10) Jornal da Tarde

04/06/85 COSTA, Pedro. Grande sertão. No vídeo, a saga de Riobaldo e Diadorim. A maior produção em vídeo em todo o mundo. p.15.

16/11/85 CAMBARÁ, Isa. Volta à solidão. A cidade da esperança.

29/11.85. CONTRERA, Walter, Crítica. Grande Sertão: acerto total. s/p.

11) Leia

OLIVEIRA, Franklin de. Nas pegadas de Diadorim. p.11.

12) O Globo

13/11/85 REDAÇÃO. “Grande sertão”: a TV desbrava as veredas da obra encantada de Rosa.

17/11/85 REDAÇÃO. No universo mágico de Guimarães Rosa, o bem, o mal e o sonho se defrontam.

23/11/85 DADARIO, Heloisa, FERREIRA, Alcione Soares. “Grande sertão”, debate: ser ou não ser fiel a Rosa. O ponto em comum: a divulgação de uma obra-prima. p.1/3.

22/12/85 TÁVOLA, Artur da. “Grande Sertão: Veredas”. O momento mais elevado da teledramaturgia.

13) O Estado de São Paulo

16/11/85 REDAÇÃO. “Grande sertão: veredas” a partir de 2ª, na Globo. p.22.

- 14/01/05. Reis, Leila. A brasilidade é o único tema de Luiz Fernando Carvalho. Caderno 2. p. D10.
- 20/01/05. Entrevista: Fernanda Montenegro. “É comum menosprezar a inteligência do espectador”, Caderno 2, p. D7.
- 03/05/05. Redação. Globo lança *Grande Sertão* em DVD. Caderno 2. p. D5.
- 03/07/05. Antologia pessoal. Renato Janine Ribeiro “Não temos tradição de resenhas sérias e boas. Caderno 2, s/p.
- 30/12/05. Padiglione. Caso Diretas-Já foi “censura dupla”, diz Boni. Caderno2, p. D5.
- 01/01/06. Projeções 2006: o mais importante romance brasileiro do século 20 completa 50 anos. Willi Bolle: “Sertão, é dentro da gente”. Caderno Aliás. p. J18.
- 12/0/06. Piza, Daniel. Vestígios de um escritor calado. Nacional, p. A13. e Piza, Daniel. O grande sertão de Rosa está desaparecendo. Nacional, p. A14.
- 27/05/06. Caderno especial. Grande Sertão: Veredas 50 anos. p. H1-12.

14) Pasquim

28/11/85 MICHALSKI, Yan. “Grande sertão: veredas”: um exercício de estilo.

15) Veja

- 22/05/85 REDAÇÃO. Luz no sertão. n.872, p.119.
- 20/11/85 CONTI, Mario Sergio. Vereda linear. (Arquivo Globo 14071.)
- 18/03/03 – Entrevista José Bonifácio Oliveira Sobrinho. A TV está ruim. Disponível em: chvilela.hpg.com.br/boni.html. Acesso em 15.06.06

16) Visão

20/11/85 REDAÇÃO. Guimarães, a hora e a vez. n.46. p.49-51.