

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

PEDRO LUIZ PADOVINI

TV, LOBATO E O ATO DA LEITURA:
A mediação dos sentidos através da narrativa ficcional da TV brasileira

Bauru
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PEDRO LUIZ PADOVINI

**TV, LOBATO E O ATO DA LEITURA:
A mediação dos sentidos através da narrativa ficcional da TV brasileira**

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

**Bauru
2006**

PEDRO LUIZ PADOVINI

**TV, LOBATO E O ATO DA LEITURA:
A mediação dos sentidos através da narrativa ficcional da TV brasileira**

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

Banca Examinadora:

Presidente: Profa. Dra. Nelyze Ap. Melro Salzedas
Instituição: Universidade Estadual Paulista - UNESP

Titular: Profa. Dra. Ana Silvia Lopes Davi Médola
Instituição: Universidade Estadual Paulista - UNESP

Titular: Profa. Dra. Léa Silvia Braga de Castro Sá
Instituição: Universidade do Sagrado Coração –USC

Bauru, 05 de julho de 2006.

*A minha esposa, meus
filhos e a quem ainda se encanta
com a frase “Era uma vez...”.*

AGRADECIMENTOS

Durante os dois últimos procurei refletir a presença da Televisão em nossa sociedade e os sentidos que gerados por seus produtos, principalmente aqueles que se destinam ao público infantil. Minha formação em Artes Plásticas e minha atuação como professor do ensino fundamental e médio propiciou o estímulo, o encanto e o prazer que os estudos necessitam para seu desenvolvimento.

Enriquecido o conhecimento no contato com as disciplinas ministradas no curso de pós-graduação pude chegar ao final desse trabalho. Ao longo dessa jornada, contei com a importante colaboração de algumas pessoas, tanto na estrutura e desenvolvimento do trabalho, como na sua revisão crítica, necessária à sua conclusão. Enfim, não poderia deixar de agradecer:

À Profa^a Dr^a Nelyse Ap. Melro Salzedas pela acolhida, dedicação e sabedoria na orientação de meus estudos, possibilitando o êxito deste trabalho.

À Prof^a Dr^a Léa Silvia Braga de Castro Sá por compartilhar seu conhecimento e pelas observações e sugestões feitas na revisão do texto.

À Prof^a Dr^a Regina Célia Baptista Belluzzo por acreditar no projeto em sua fase inicial e pelo ânimo que propiciou a esse estudo.

À Célia Angélica Porfirio Padovini, minha esposa, pela dedicação, comprometimento e competência na estruturação e formatação dos textos, figuras e gráficos que compõem este trabalho.

À todos os professores e funcionários do curso de Pós-Graduação em Comunicação, da Unesp, Campus Bauru, que em todos os momentos souberam atender com competência, respeito e dignidade às nossas necessidades.

E principalmente a Deus que me amparou durante todo esse tempo.

PADOVINI, P. L. TV, LOBATO E O ATO DA LEITURA: A mediação dos sentidos através da narrativa ficcional da TV brasileira 2006. 158f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, 2006.

RESUMO

Esse trabalho faz uma análise da formação de sentidos do programa infantil “O Sítio do Picapau Amarelo”, adaptado para a televisão brasileira, da obra de Monteiro Lobato, enfocando o episódio “Reino das Águas Claras”, produzido e exibido pela Rede Globo de Televisão em outubro de 2001.

Considerando o produtor do texto audiovisual da TV como um leitor que participando do processo de recepção de um texto exerce sobre ele uma experiência estética e com o objetivo de perceber os sentidos que são transmitidos através dessas produções, recorreremos à teoria da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss, que indica a presença do leitor como participante do processo de construção de sentidos diante da leitura de um texto. Como a televisão exerce uma presença social na representação da realidade através da narrativa ficcional, procuramos analisar o aspecto cultural dos usos e consumos desses produtos através dos conceitos da teoria das Mediações de Martin-Barbero.

Em síntese esse trabalho procura enfatizar a formação de sentidos da narrativa da televisão através da obra infantil de Monteiro Lobato, considerando os aspectos históricos, culturais e sociais dessa mídia no Brasil.

Palavras-chave: Televisão; Cultura; Linguagem; Leitura; Adaptação.

PADOVINI, P. L. TV, LOBATO E O ATO DA LEITURA: A mediação dos sentidos através da narrativa ficcional da TV brasileira 2006. 158f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, 2006.

ABSTRACT

This work makes an analysis of the directions construction of the infantile program “O Sítio do Pica-Pau Amarelo” (the Small farm of Yellow Prick-Wood), adapted for the Brazilian television, by the workmanship Monteiro Lobato, focusing the episode “Reino das Águas Claras” (Kingdom of Clear Waters), produced and shown by Globo Net of Television in October of 2001.

Considering the TV producer of the audiovisual text as a reader who participating of the process of reception of a text exerts on it an aesthetic experience and with the objective to perceive the directions that are transmitted through these productions, we appeal to the theory of Aesthetic of Reception, by Hans Robert Jauss, who indicates the reader presence as participant of the process of directions construction through the reading of a text. As the television exerts a social presence in the representation of the reality through the ficcional narrative, we analyzed the cultural aspect of the uses and consumptions of these products through the concepts of the theory of the Mediações by Martin-Barbero.

In synthesis this work tries to emphasize the formation of the television narrative directions through the infantile workmanship by Monteiro Lobato, being considered the historical, cultural and social aspects of this media in Brazil.

Key-words: Television; Culture; Language; Reading; Adaptation.

LISTA DE QUADROS, FIGURAS E GRÁFICOS

QUADROS

			páginas
Quadro	I	As histórias do livro Reinações de Narizinho.....	95
Quadro	II	Letra da Vinheta de abertura.....	127

FIGURAS

Figura	1	Abertura	111
Figura	2	Tia Anastácia	111
Figura	3	Narizinho na árvore	111
Figura	4	Sítio vista frontal	111
Figura	5	D. Benta no computador	111
Figura	6	A confecção de Emília	112
Figura	7	Tio Barnabé	112
Figura	8	A caverna da Cuca	112
Figura	9	O Saci	112
Figura	10	O porquinho Rabicó	112
Figura	11	Narizinho no riacho	113
Figura	12	O sonho de Narizinho	113
Figura	13	O encontro	113
Figura	14	O mergulho	113
Figura	15	A viagem	113
Figura	16	O portal	114
Figura	17	Pedrinho na escola	114
Figura	18	D. Carochinha	114
Figura	19	Pedrinho no computador	114
Figura	20	Transformação de Emília	114
Figura	21	Pássaros no fio	114
Figura	22	Placa do Sítio	114
Figura	23	D. Carochinha e Emília	115
Figura	24	Socorro de Emília	115
Figura	25	Socorro do Major	115
Figura	26	Emília Falante	115
Figura	27	Busca por Narizinho	115
Figura	28	O retorno ao Sítio	115
Figura	29	Estação rodoviária	116
Figura	30	Chegada de Pedrinho	116

Figura	31	Brincadeiras	116
Figura	32	Os planos de Narizinho	116
Figura	33	Confecção do Visconde	116
Figura	34	O Visconde	116
Figura	35	O cortejo	116
Figura	36	O casamento	116
Figura	37	O retorno ao Reino	117
Figura	38	Preparativos	117
Figura	39	A noiva	117
Figura	40	A cerimônia	117
Figura	41	A decepção	117
Figura	42	A fuga	117
Figura	43	Angústia	117
Figura	44	Rivalidade	117
Figura	45	De volta à realidade	118
Figura	46	Família	118
Figura	47	Amizade	118
Figura	48	Emilia	118
Figura	49	Capa do livro A Menina do Narizinho Arrebitado	136
Figura	50	Ilustração de Emilia	136
Figura	51	Emilia e o Anjo, de Villin	137
Figura	52	Emilia e o Anjo, de Belmont	137
Figura	53	Casamento de Emilia, de J.U. Campos	138
Figura	54	Casamento de Emilia, de Le Blanc	138
Figura	55	Casamento de Emilia, de Manuel Victor Filho	138
Figura	56	Emilia e o Dr. Caramujo, de Odiléia Toscano	138
Figura	57	Emilia e o Anjo, de Manuel Victor Filho	139
Figura	58	Emilia e o Poço do Visconde	139
Figura	59	1ª versão para o teleteatro - TV Tupi - 1952	140
Figura	60	Lúcia Lambertini como Emilia - 1952	140
Figura	61	Elenco da Série da Rede Globo (1977)	141
Figura	62	Dirce Migliato como Emilia (1977)	141
Figura	63	Isabelle Drummond como Emilia (2001)	141
Figura	64	Boneca Emilia	141
Figura	65	Emilia e o Anjo, de Manuel Victor Filho	145
Figura	66	Isabelle Drummond	145

GRÁFICOS

			páginas
Gráfico	1	Espectro Sonoro de Velocidade - 1ª Estrofe	128
Gráfico	2	Espectro Sonoro de Intensidade - 1977	129
Gráfico	3	Espectro Sonoro de Intensidade - 2001	129
Gráfico	4	Espectro Sonoro de Equação de Velocidade	130

LISTA DE SIGLAS e ABREVIATURAS

CBS	-	CBS Television Network
EMBRATEL	-	Empresa Brasileira de Telecomunicações
IBOPE	-	Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
MEC	-	Ministério da Educação
NBC	-	NBC Television Network
ONG	-	Organização Não Governamental
TV	-	Televisão
TVE	-	Televisão Educativa
UNICEF	-	Fundação das Nações Unidas para a Infância

SUMÁRIO

Página

DEDICATÓRIA

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ABSTRACT

LISTA DE QUADROS, FIGURAS E GRÁFICOS

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

Introdução 13

Capítulo 1

- 1. Televisão, Cultura e História**..... 20
- 1.1. A Fase Elitista e o Teleteatro nos Anos 50..... 22
- 1.2. A Fase Populista e e Autoritarismo dos Anos 60..... 28
- 1.3. Lobato e Rede Globo: Um Encontro de Produções Narrativas..... 31

Capítulo 2

- 2. A TV e as Formas Narrativas** 37
- 2.1. As Linguagens Oral e Textual 39
- 2.2. A Linguagem Visual e a Narração..... 49
- 2.3. A Linguagem Sincrética da Narrativa Televisiva 57
- 2.4. A Adaptação Literária na Televisão..... 63

Capítulo 3

- 3. “Recepção e Adaptação: a Cultura Midiática da TV”** 73
- 3.1. A Teoria da Estética da Recepção e a Comunicação Midiática..... 75
- 3.2. A Teoria das Mediações e o Consumo Cultural..... 84

Capítulo 4

4.	A TV como Leitora de Lobato: O Episódio “Reino das Águas Claras”. Da Literatura à Televisão.....	92
4.1	“Reino das Águas Claras”: Descrição do Roteiro do Episódio	97
4.1.1	Primeira Seção: <i>Apresentações</i>	97
4.1.2	Segunda Seção: <i>A Viagem ao Reino das Águas</i>	98
4.1.3	Terceira Seção: <i>Pedrinho, o Visconde de Sabugosa</i> e o Casamento da <i>Emília</i>	102
4.1.4	Quarta Seção: O retorno ao reino e O casamento de <i>Narizinho</i>	103
4.1.5	Considerações Gerais Sobre o Roteiro.....	103
4.2	As Imagens do Sítio: Seleção diegética das cenas.....	110
4.3	Recursos Audiovisuais: As vinhetas de abertura do programa como objeto de interpretação de sentidos (1977 e 2001)	119
4.3.1	A Leitura das Vinhetas - Primeira Versão (1977).....	121
4.3.2	A Leitura das Vinhetas – Segunda Versão (2001).....	123
4.4	A Trilha Sonora das Vinhetas 1ª e 2ª Versões	125
4.5	O Personagem “Emília”: Seus modos de apresentação ao longo das edições das histórias do Sítio do Pica-Pau Amarelo	132
4.6	As Cores de Emilia – As Concepções da TV e de Manuel Victor Filho.....	142
	Considerações Finais	149
	Referências	156

INTRODUÇÃO

Esse trabalho apresenta os resultados obtidos com o desenvolvimento da pesquisa qualitativa e argumentativa para obtenção de título de Mestre apresentada no curso de Pós-graduação da UNESP-Bauru, em 2006

O âmbito desse trabalho se encontra inserido na esfera que relaciona a Literatura infantil brasileira criada por Monteiro Lobato, o programa de televisão que envolve suas idéias, cenários e personagens literários e os sentidos que a televisão desperta através de suas formas de produção e de representação do imaginário popular, reestruturando o real a medida em que cria e recria universos de narrativas ficcionais para o público infantil.

Em síntese, este trabalho faz uma análise da formação de sentidos do programa infantil “O Sítio do Picapau Amarelo”, adaptado para a televisão da obra de Monteiro Lobato, enfocando o episódio “Reino das Águas Claras”, produzido e exibido pela Rede Globo de Televisão em outubro de 2001.

Encontrar um tema único para discussão em um estudo que envolva a televisão no Brasil não é tarefa das mais fáceis. A televisão tem uma participação tão grande na formação cultural das últimas gerações que um simples movimento do olhar nessa direção revela-nos uma vasta quantidade de questões. Um estudo que aprecie apenas sua presença na construção de um espaço público e na representação que faz da realidade já se torna um trabalho de alta relevância, mesmo quando os estudos atuais sobre Comunicação elejam outros temas deixando à produção da TV um aspecto como de “assunto saturado”.

Televisão, porém, é assunto sempre atual, pois, se a efervescência das discussões sobre esse tema desacelerou, o mesmo não se pode dizer sobre sua evolução tecnológica e participação na vida social, visto que em pouco mais de 50 anos de existência no Brasil, tornou-se uma das primeiras do mundo nesses dois aspectos. Basta verificarmos a centralidade atual da TV brasileira no âmbito da vida social, que até a década de 70 ainda ensaiava seus passos, mas, ao longo desses últimos anos, se desenvolveu e tornou-se um poderoso instrumento social. Somente esse fato já nos deixaria à vontade para tecer um trabalho que envolva questões relativas a esse meio. Contudo, o encontro da Televisão com o povo brasileiro tem uma relação ímpar: *o brasileiro se encontra e se identifica nas representações que a narrativa ficcional televisiva faz da vida.*

A televisão, em pouco tempo de história, produziu nas últimas gerações uma relação do imaginário com o mundo real que nenhuma outra mídia produziu até então. O indivíduo entende a verdade pelas imagens que vê na tela da TV. A centralidade na

disseminação da informação, entretenimento e cultura através da TV evoluiu em conjunto com as características políticas e econômicas do nosso país. Talvez, em uma sociedade com distribuição de renda equilibrada e um sistema educativo eficiente, a realidade da história da participação televisiva fosse outra. Diante dessa realidade social, incluir a TV em nossos estudos requer uma abertura mais abrangente que específica, dada à trama que envolve a sociedade e esse meio de comunicação. Dessa forma, um dos aspectos relevantes desse trabalho é a questão da formação de sentidos através das narrativas na mídia televisiva. Sabemos que a formação de sentidos não é algo que nasce pronto no pólo produtor, nem por sua vez se localiza no pólo consumidor, mas sim, acontece na intersecção desses dois territórios. É na relação existente entre o enunciatário e a sua recepção que podemos observar os sentidos construídos pela mensagem.

Diante da identificação e da *catarse* provocada pelo consumo dos produtos televisivos e de uma certa preocupação com a formação do cidadão influenciada pela construção de sentidos dos programas televisivos, traçamos um caminho que nos levou ao público infantil. Elegemos, de forma a delimitar o tema desse trabalho, analisar um dos produtos da TV brasileira dirigido a esse público e verificar as leituras nos sugerem esse produto. Dessa forma, dirigimos nossa atenção à um programa específico, editado pela Rede Globo de televisão, por ocasião das comemorações do dia da criança em 2001: “O Sítio do Picapau Amarelo”, programa infantil baseado na obra de Monteiro Lobato, cujo episódio inaugural foi intitulado “Reino das Águas Claras”.

A escolha de Monteiro Lobato declina de justificativas, porém, devemos dizer, a título de representação que trata-se de um dos mais conhecidos escritores da literatura brasileira, não apenas pela sua produção literária que, além de tudo, inaugura a literatura infantil brasileira, mas também pela sua vida, suas idéias e sua participação na construção de um país de leitores. Sua criatividade com as letras resultou em uma obra infantil que conquistou inúmeros leitores ao longo de 30 anos de produção. Todos os textos infantis de Monteiro Lobato usam uma matriz regular: O cenário do “Sítio do Picapau Amarelo” onde habitam seus personagens, bem como suas criaturas animadas. É essa matriz que serviu, em mais de uma oportunidade, de objeto de roteirização de histórias editadas pela TV.

Na obra literária de Monteiro Lobato, a promoção de um espaço rural para a convivência de seus personagens serve como referência cultural de um Brasil rural. Na TV, a idéia do sítio apresenta-se como um símbolo da memória coletiva, que funciona como um refúgio para adultos que vivem a dinâmica dos grandes centros urbanos e como ambiente mágico e curioso para as crianças. Além disso, o sítio é um lugar de relacionamentos

múltiplos, onde as culturas regionais de diversas partes do Brasil podem se encontrar, dentro de uma narrativa ficcional. A infinidade de encontros, a mistura de idéias e as múltiplas emoções que esse ambiente pode suscitar correspondem às capacidades das crianças em conectar-se com os sentimentos e com a liberdade de experimentar sem medo de errar. O cenário do sítio torna-se assim objeto privilegiado para as narrativas ficcionais infantis na TV.

As técnicas de adaptação de textos literários para meios audiovisuais e os sentidos que produzem suas leituras já são objeto de estudo conhecido de autores como Hélio Guimarães, Tânia Pellegrini, entre outros. A literatura de Lobato também é foco de estudos literários e culturais de eméritos pesquisadores. No que se refere ao relacionamento do texto de Lobato com a Televisão brasileira, não encontramos em nossas pesquisas uma abordagem decorrente de suas adaptações, considerando seu valor histórico e social. É fato conhecido que dois anos após a inauguração da Televisão no Brasil, Tatiana Belink e seu marido Júlio Gouveia produziram um seriado para esse meio, baseado na obra infantil de Lobato. Dessa forma, podemos considerar as adaptações do texto de Lobato para a televisão como uma atividade pioneira, dado que inauguram essa atividade no Brasil.

Essa aproximação e conseqüente relacionamento do texto infantil de Lobato com a Televisão decorre de alguns aspectos: enquanto o primeiro soube interpretar o universo infantil para obter o sucesso de suas obras, disseminando suas idéias e conceitos críticos sobre vários assuntos, a segunda, por sua vez, interpreta a preferência da audiência que lhe dá sustentação. É através da narrativa ficcional que a TV procura entreter e divertir seu público enquanto promove uma conexão do cognitivo com o afetivo, do real com a fantasia. O que também aproxima o escritor e a produção televisiva é sua linguagem múltipla de significados. Nas histórias escritas por Lobato, tudo podia acontecer. A multiplicidade de idéias em seu repertório cultural possibilita libertar a imaginação criadora da criança naquele cenário mágico infantil, onde a leitura se livra das amarras da *gramática aplicada* e das “*literatices*”. Nesse sentido, a imaginação da criança leitora pode criar asas. No texto ficcional televisivo observamos as mesmas características, pois, no sítio da TV, tudo pode acontecer, inclusive a visita de um personagem do livro de Cervantes ou a aparição de um cantor popular de música regional. Isso mostra uma interpretação do texto lobatiano que compreende tanto o espírito de sua obra quanto a dinâmica intelectual da criança. Além de tudo, caracteriza uma preocupação sobre o receptor, dando-lhe bases para uma experiência estética.

Para o exercício da análise do texto audiovisual, adaptado de um texto literário, com o objetivo de perceber os sentidos que são produzidos no terreno que encontra o pólo da produção com o pólo do consumo, elegemos a teoria da Estética da Recepção, que prioriza a

presença do leitor como participante do processo de construção de sentidos diante da leitura de um texto. A teoria da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss em conjunto com Wolfgang Iser, diz respeito aos efeitos estéticos promovidos pela obra de arte através de sua leitura. Para esses teóricos, a obra de arte em sua função estética está apta a dotar o leitor de uma nova consciência crítica. Esse aspecto da teoria representa com muita clareza o sentido da escritura nas obras literárias de Monteiro Lobato, em especial as infantis. A obra de arte não deve ficar apenas na compreensão literal ou formal de seus códigos, mas transgredir esses códigos de maneira a incentivar o leitor a uma nova percepção da realidade. Para esse fim questionador, Monteiro Lobato criou “Emília”, a boneca de pano de Narizinho. Emília questiona a realidade e promove reflexão. Para Jauss, essa é uma função da *Kartasis*. “A definição de cartase mostra-se como basicamente mobilizadora: o espectador não apenas sente prazer, mas também é motivado à ação. (ZILBERMAN, 2004, p.57).

Olhando para a historicidade do texto literário infantil de Monteiro Lobato, notamos que foi escrito num determinado momento histórico, para um determinado público. O universo do “Sítio” imaginado por Lobato resultou em programas que preencheram a grade da televisão em mais de um momento na sua história. Acreditamos que essas obras, tanto a literária, quanto televisiva, promoveram em uma geração de leitores e telespectadores uma frutífera experiência estética. Sem pretendermos analisar particularmente essas experiências nas audiências da televisão brasileira, mesmo considerando tratar-se de uma tarefa extremamente compensadora, mas cuja grandiosidade ultrapassa os limites desse trabalho, vamos nos ater à experiência de leitura e interpretação que se observa no processo de adaptação do texto de Lobato para a produção do texto televisivo no ano de 2001. Dessa forma, consideramos o processo de produção decorrente de uma leitura literária um processo de recepção e experiência estética.

O encontro da televisão, enquanto mediadora dos sentidos de um texto estimula uma leitura sobre esses sentidos, principalmente quando se compreende a função estética e o valor cultural dessa mediação.

Acreditamos que os produtos da televisão não podem ser analisados de uma forma que despreze seu caráter estético e cultural, sem incorrerem no risco de reduzir toda a sua produção às demandas do mercado como mero produto de uma sociedade de consumo.

Pensar nos produtos da televisão, principalmente nas produções que se baseiam em peças literárias, como uma arte voltada para massas, revela apenas o caráter próprio desse meio de comunicação, mas não reflete a experiência estética que possa advir de sua exibição. Além disso, menospreza a capacidade crítica do espectador e a capacidade artística de seus

produtores. Ainda nesse contexto, as adaptações de textos literários carregam o peso da fidelidade à obra original, na tentativa de minimizarem as críticas que levam autores a questionar a validade artística da produção televisiva. Porém, ainda não se provou que a experiência estética consumida no formato de adaptações para a TV, que atinge mais camadas sociais que o livro, deva inevitavelmente degenerar numa relação consumista.

Voltando a pensar no processo de leitura de uma obra literária que resulta numa produção televisiva como processo de recepção e experiência estética, elegemos o suporte teórico e metodológico da Teoria da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss que se encontra na perspectiva de uma análise histórica da obra literária e nos efeitos estéticos produzidos pela leitura atualizada do texto literário revitalizando a obra num determinado contexto sócio cultural. A teoria da estética da recepção baseia-se na flexibilidade da leitura e na liberdade do leitor em dar sentido ao texto, diante de seu tempo e lugar. Em qualquer leitura diante da qual nos situarmos com a mente aberta, estaremos prontos a rever nossos conceitos, segundo os questionamentos que a obra suscite. No entanto, não existe uma única interpretação no texto artístico literário, pois, leitores com liberdades diferentes de interpretação produzirão leituras diferentes do mesmo texto, segundo suas capacidades intelectuais e contextos sociais. Além disso, a relação do ato da leitura com o texto promove, no processo comunicativo, uma experiência estética. Essa postura da Teoria da Estética da recepção diante do leitor de um texto literário pode ser deslocada para a leitura de um texto audiovisual que a televisão produz.

A relação estética com a televisão que se confunde com a questão mercadológica é, no seu íntimo, uma questão cultural. Nesse sentido, para situarmos os estudos da produção televisiva no âmbito cultural contamos com as reflexões da Teoria das Mediações de Martin-Barbero que clarificam os efeitos e significantes culturais da televisão na América Latina.

Os diferentes momentos históricos e sociais das épocas onde se produzem os programas televisivos baseados no texto de Lobato sugerem as direções de suas interpretações, as lógicas da produção e os usos situados no âmbito da cultura brasileira. Para darmos conta desses aspectos culturais da presença da televisão em nosso meio social, e analisarmos um de seus produtos dirigidos ao público infantil que se baseia na obra literária de Monteiro Lobato dividimos esse trabalho em quatro grandes blocos de reflexões, que configuram seus capítulos: O primeiro capítulo, sob o título TELEVISÃO, CULTURA E HISTÓRIA segue uma reflexão sobre a obra literária de Monteiro Lobato e seu encontro com a televisão brasileira. Verifica a história da implantação da televisão no Brasil, seu projeto cultural do início dos anos 50, seus formatos e sua influência na audiência infantil desde os

primeiros programas televisivos de Tatiana Belink baseados nos textos de Lobato, até a versão atual, em 2001, objeto de análise nesse trabalho. Dessa forma, compreendemos as linhas determinantes das produções televisivas que adaptam seus textos para essa mídia levando em consideração, por um lado, o aspecto comercial dessa televisão que trabalha com a lógica de mercado na busca de uma audiência alvo e, por outro, seu aspecto cultural determinado através das figuras e símbolos que estruturam a ficção televisual brasileira.

O segundo capítulo, intitulado “A TV E AS FORMAS NARRATIVAS”, vem debater a linguagem da televisão que assimila técnicas e formas decorrentes de outras mídias, inclusive do rádio e do cinema. Vai enfocar as linguagens oral e textual implicadas nas transformações tecnológicas que pressupõem os aspectos de comunicação em cada época. Analisa as formas com as quais os escritores, desde os folhetins do século XIX, imprimem à narrativa ficcional transformando-as em objeto de consumo social. Além disso, discute sobre a produção de imagens e suas influências nas formas de representação do tempo e do espaço gerando novas formas de produção narrativa através das imagens em movimento. Mostramos também nesse capítulo um panorama onde se encontram as bases das estruturas narrativas, objeto importante para a compreensão da oralidade característica da televisão brasileira, cuja cultura passou diretamente dos contos orais populares para as mediações de massa da televisão, numa trajetória que apenas tangenciou o consumo de textos literários. Isso serve de objeto de discussão para compreendermos a permanência das fórmulas narrativas na mídia televisiva que indica a predominância e a preferência do público pelo gênero “telenovela”, cuja denominação passou a compreender também a produção atual do programa “O Sítio do Picapau Amarelo”.

O terceiro capítulo denominado “RECEPÇÃO E ADAPTAÇÃO: A CULTURA MEDIÁTICA DA TV” explica as linhas teóricas de Hans Robert Jauss e de Martin-Barbero. Vamos assim montar uma intersecção do processo de leitura, de interpretação e de transposição de um texto verbal para um meio audiovisual e o que desse processo deixa marcas na produção televisiva como forma de representação da realidade social. Nessas duas propostas teóricas podemos ver explicitamente os conceitos que reclamam o valor da recepção e do consumo como um lugar de produção de sentidos.

Por fim, no quarto capítulo intitulado “A TV COMO LEITORA DE LOBATO: O EPISÓDIO REINO DAS ÁGUAS CLARAS, DA LITERATURA À TELEVISÃO” propomos analisar o processo que resulta no roteiro, na seleção de imagens narrativas, na produção da vinheta de abertura e na representação do personagem Emília em suas várias faces. Buscamos relacionar a Teoria da Estética da Recepção observando as estratégias usadas pelos produtores da TV de

forma a promovermos uma análise do produto televisivo. Propomos verificar onde esse produto provoca e indica a quebra de horizontes de expectativas para configurar-se um novo texto, ou seja, um texto próprio da televisão. O que vem à tona nessa discussão diz respeito à leitura que os produtores da TV fazem do universo infantil de Lobato e como atualizam seu texto original através da linguagem da TV. Nessa direção, surge a questão da fidelidade em relação à obra original. Observamos até que ponto um produtor de TV é responsável pelos sentidos do texto original e até onde vai sua liberdade criadora.

Ao longo de todo trabalho enfocamos a obra infantil de Monteiro Lobato e a repercussão de seu trabalho nos leitores que conquistou. Porém, priorizamos seu trabalho como base de um estudo dos sentidos gerados pelas produções no meio televisivo. Dessa forma, nos dispensamos de um capítulo referenciando a história de vida e obra desse escritor, já que isso foi objeto de estudo divulgado de forma ampla por estudiosos e pesquisadores como Mariza Lajolo, Regina Zilberman, Roberto W. Penteadó, entre outros.

Monteiro Lobato é dessa forma retratado, neste trabalho, como agente que contribuiu para a preservação do imaginário infantil. O uso de seus personagens e do cenário idealizado por esse escritor pela Televisão resulta em uma oportunidade ímpar para um estudo crítico dessa mídia no Brasil e seus modos de interpretação e produção de sentidos. É nessa linha de raciocínio que oferecemos o texto a seguir.

CAPÍTULO 1. TELEVISÃO, CULTURA E HISTÓRIA

*"A imaginação é mais importante
que o conhecimento."
Albert Einstein*

O corpus de análise deste estudo deriva de um recorte do texto televisivo destinado ao público infantil editado em 2001 pela rede Globo de Televisão: “O Sítio do Picapau Amarelo”, baseado na obra de Monteiro Lobato. Ao apreciarmos um encontro tão rico como o da literatura de Lobato com a capacidade de difusão da TV, faz-se necessário analisarmos onde principia esse encontro. Nesse capítulo refletimos sobre a história da televisão brasileira, principalmente no que se refere ao período do início de suas transmissões e quando busca legitimação junto ao público apresentando, entre outros programas, textos baseados nas histórias infantis de Monteiro Lobato. Vamos, a partir disso, compreender quais foram as linhas que determinaram as produções televisivas para a utilização desses textos.

A ficção literária de Monteiro Lobato produzida para o público infantil sempre foi de interesse de redatores de Televisão, Teatro e Cinema. O teatro, principalmente aquele que produz para o público infantil, sempre obteve bom retorno de audiência com performances baseadas na obra de Lobato. O Cinema no Brasil, sem investimentos que o tornasse rentável, esforçou-se em colocar na tela a história do “Sítio”, porém, isso foi possível apenas uma vez. A TV, no entanto, garante a exibição das histórias baseadas na obra de Lobato. Sua natureza de veículo de difusão de massa procura aliar às suas produções uma audiência que sustente seus investimentos. Questionamos nesse momento quais as características dos textos de Lobato se tornam focos de interesse da TV e quais as aproximações dos modos de produção de Monteiro Lobato com a TV em relação à massa de consumidores telespectadores ou leitores.

Ao analisarmos os modos de produção que nortearam a escritura de Lobato verificamos sua preocupação com o público infantil. Lobato faz uma relação dialógica com a criança. Ao escrever, Lobato é uma criança adulta e no relacionamento com seus leitores transformava-se em adulto/criança. Notamos que se preocupava em saber o que as crianças sonhavam, como sonhavam e por que sonhavam, de forma que pudesse expressar isso em suas obras, com o objetivo de fazer a criança identificar-se e reconhecer-se na história.

Lobato tornou-se o mediador entre os sonhos e as fantasias infantis expressas nas suas narrativas.

Da mesma forma que Lobato se preocupava com o leitor, a televisão se empenha em fazer o telespectador reconhecer-se e identificar-se com suas produções. Seu objetivo é mediar sonhos e fantasias representando uma realidade sob os olhos da tela eletrônica. A televisão busca aproximar-se cada vez mais da realidade cotidiana e sua presença na vida urbana expressada pela ficção narrativa produz um espaço artificial de cenários onde os telespectadores se identificam.

As ficções produzidas em série para a televisão brasileira demonstram em suas linguagens o sincretismo característico da nossa cultura. Entretanto, observa-se também sua preocupação em obter legitimação através de uma interação contínua com seus receptores de forma a atraí-los para o consumo de seus produtos. A inclusão de um repertório comum ao repertório do espectador para fins de construção de um diálogo é característica de uma televisão que se propõe interativa. Podemos então, considerar a televisão como um veículo publicista, ou seja, um instrumento de veiculação de assuntos de interesse público, dada a sua permanente postura de manutenção de audiência.

O termo *publicista* também pode ser atribuído ao escritor Monteiro Lobato. Além da característica de concorrer seus assuntos ao interesse coletivo, Monteiro Lobato buscou uma linguagem simples, popular, que almejava uma comunicação com seu público leitor, especialmente quando produziu para o público infantil. Como afirma José Guilherme Merquior, Lobato “...se afasta de qualquer tipo de linguagem mais hermético, de qualquer tipo de comunicação literária mais esotérica. Ao contrário, busca a comunicação mais ampla com um grande público” (MERQUIOR, 1983, p.13)

Podemos, portanto, observar a similaridade da postura de Monteiro Lobato com as formas de produção da mídia televisiva no que compreende a articulação de uma linguagem intimamente próxima ao seu público alvo. Não é nenhuma surpresa o fato de dois anos após a morte de Monteiro Lobato, seus trabalhos de literatura infantil serem alvo de adaptações por uma televisão recém inaugurada no Brasil.

A história da Televisão está intimamente relacionada com a das adaptações, principalmente dos textos infantis de Lobato. Porém, não é pretensão desse trabalho reproduzir a história da televisão no Brasil, nem fazer um inventário de produções televisivas para o público infantil ao longo da sua história. Há muitos trabalhos nesse sentido e do quais já fazemos uso. Nossa delimitação situa-se na *observação da produção da narrativa ficcional*

pela televisão brasileira baseada na obra de Monteiro Lobato e quais sentidos expressam essas produções. Para isso, notamos a necessidade de levantarmos aspectos históricos, políticos e sociais das épocas onde se produziram os primeiros textos a que nos referimos como forma de compreensão dos mecanismos usados atualmente. Isso nos ajudará na construção dos sentidos que expressam essas produções.

Esperamos contribuir para a conjugação dos fatores de produção televisiva que levem a compreensão da sua qualidade textual e que enfoquem a Televisão como veículo de alcance estético e artístico posto que muitas vezes é vista como instrumento de produção superficial que objetiva apenas na sua abrangência a comercialização dos produtos que patrocinam sua programação. Além disso, queremos relevar seu aspecto social com base na sua participação cultural. Para tanto, vamos observar um pouco a história da televisão brasileira, nosso objeto de estudo, e quando o programa que recortamos para análise começa a ser produzido.

1.1. A FASE ELITISTA E O TELETEATRO NOS ANOS 50

O projeto de desenvolvimento industrial dos governos Dutra e Vargas estimulou a euforia de JK nos anos 50. O Brasil sentia a necessidade de ajustar-se à modernidade das sociedades da Europa e América do Norte. A inauguração da primeira emissora de TV da América Latina, a PRF-3 TV TUPI- canal 3 de São Paulo em 18 de setembro de 1950, pelo jornalista Assis Chateaubriand parecia colocar o Brasil em consonância com a modernidade da nova era. Porém, esses investimentos faziam parte de um planejamento estratégico. Dessa forma, os investimentos do grupo empresarial ao qual pertencia o jornalista Assis Chateaubriand estavam intimamente ligados ao seu anseio de ver a sociedade brasileira desfrutando da modernidade cultural da época. Chateaubriand já era proprietário dos Diários e Emissoras Associados, uma cadeia de estações de rádio, jornais e revistas. Porém, os investimentos do grupo se estendiam à cultura desde 1947 com a inauguração do Museu de Arte de São Paulo (MASP), por Chateaubriand e o Museu de Arte Moderna (MAM), em 1948, por Francisco Matarazzo Sobrinho. Os dois museus funcionariam no mesmo prédio dos Diários Associados, à rua 7 de Abril. No mesmo ano (1948), Zampari criara o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e em 1949 a Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Como se pode

notar, os esforços para o funcionamento de uma estação de transmissão televisiva passariam a integrar a visão utópica de um país moderno.

A televisão assemelhava-se, no princípio, aos estúdios de rádio e aplicava as já consagradas artes do teatro e do cinema às suas produções. Enfim, configurava-se em um universo mágico inaugurando uma nova modalidade artística. Porém, para seus produtores e profissionais, tudo parecia incerto já que o veículo misturava, no mesmo contexto, profissionais de Rádio, Teatro de Revista e Circo. O modelo de Televisão brasileiro baseou-se no modelo americano. Os primeiros produtores fizeram cursos na CBS e na NBC americanas a fim de aprenderem as técnicas e os procedimentos fundamentais. Segundo Sergio Mattos, “apesar de todas as deficiências e improvisações, a televisão foi saudada pela imprensa escrita como sendo o novo e poderoso instrumento com que conta a nossa terra.”(MATTOS, 1990)

Alinhando-se ao perfil artístico e cultural da visão dos empresários, o primeiro formato de produção foi o teleteatro. Mesmo por que já havia feito sucesso nas programações americanas. Dessa forma, toda a produção artística para a televisão brasileira dos anos 50 foi dominada pelo teleteatro.

Sergio Mattos (1990) denomina essa fase de implantação da televisão no Brasil de “Elitista”. Devido ao seu alto custo, existiam pouco menos de 200 aparelhos de recepção no país. Visando à popularização da televisão, veiculou-se uma grande campanha que solicitava o apoio da população na aquisição de aparelhos de televisão no sentido de sustentar o funcionamento das emissoras. Os números começaram a aumentar e em 1952 já havia 11.000 aparelhos recebendo sinais das emissoras e 344.000 até o ano de 1958.

Em sua primeira fase, a produção da televisão brasileira é pobre em recursos, propiciando a improvisação e a criatividade dos produtores na adequação dos projetos aos recursos disponíveis. Daniel Filho fala da dificuldade de recursos que excitava criatividade dos produtores naquela época citando Jacy Campos como “...um dos profissionais mais inventivos e inovadores que existiam na televisão da época.” (FILHO, 2001). Trabalhando como assistente de direção de Jacy, Daniel conta que seu programa “*Câmera Um*” contava apenas com uma câmera. Isso propiciou ao diretor criar uma linguagem particular, efeitos especiais de movimentos de câmera e marcação de atores. Uma de suas fontes de inspiração de Jacy consistia na obra de Hitchcock, “*The rope*”, onde o cineasta, numa experiência inédita e audaciosa utilizava uma câmera para filmar toda a história. Para evitar os cortes, Hitchcock inventou uma movimentação de câmera que movia paredes e cenários. Desde o início, a vontade de contar uma história inspira a ação criativa dos profissionais da televisão. A improvisação era a medida da criatividade.

Enquanto não se estabeleciam as linguagens da televisão, as equipes de produção procuravam fazer aquilo que sabiam melhor. Dessa forma, os grupos teatrais chegavam com suas linguagens e formas de interpretação oriundas das experiências de palco enquanto os técnicos de som, oriundos dos programas de rádio e imagens, experientes em Cinema, procuravam similaridades com as grandes produções, principalmente as cinematográficas, já que *Hollywood* tornara-se o paradigma maior da cultura de massa. Isso consistia em um trabalho de adaptação dos textos teatrais aos recursos da televisão. Dessa forma, uma elite de diretores como Cassiano Gabus Mendes e Walter Geoge Durt, entre outros, transformaram o teleteatro em laboratório para artistas, escritores, diretores e cenógrafos ao adaptarem o texto teatral ao novo meio televisivo.

No campo da programação, durante a década de 50, os produtores também tateavam a busca da melhor forma de agradar a audiência. Assim, enquanto os teleteatros ocupavam os horários nobres, outros gêneros como filmes, musicais, programas de humor, jornalismo e novelas eram exibidos. Em 1956 o IBOPE já apontava os preferidos da audiência: os programas de esportes, seguidos dos teleteatros e musicais. Destaca-se o gênero do teleteatro nessa primeira fase com uma produção anual em média de 145 produções.

Podemos perceber que a implantação da televisão no Brasil aconteceu num cenário sócio-industrial onde se buscava uma adaptação do mercado brasileiro ao crescimento do capitalismo constituído principalmente por grandes organizações monopolistas. Segundo Mattos (1990), essa fase elitista caracteriza-se, principalmente, pelo oligopólio dos Diários Associados e pela produção dos programas na região urbana onde se localizavam as emissoras.

A Televisão representava uma grande conquista para a sociedade, porém, ainda não possuía uma linguagem própria. Segundo Caparelli:

... apesar de aparecer no Brasil como uma ponta avançada da indústria cultural, e sob o signo do oligopólio, ainda não existia uma linguagem realmente televisiva – daí a teatralização para a televisão; (...).(CAPARELLI, 1983. p. 118)

Os produtores da Televisão utilizavam o formato de teleteatro. Como os textos de Lobato já obtinham aceitação no palco, os produtores da televisão da época procuram atores e produtores de suas peças para a produção de seus programas infantis. Nesse sentido, o teleteatro, além do rádio e do Cinema, contribuiu, através dessa experiência, para a formação da linguagem que hoje compreendemos como narrativa ficcional da televisão.

Enfocando a produção destinada ao público infantil, encontramos a TV Tupi como a emissora que desde o início trabalhou com o gênero infantil. Os programas tinham sua

estrutura nos mesmos moldes dos programas destinado aos público adulto. Alguns programas ainda permaneciam com os formatos dos programas de rádio, contavam inclusive com auditório usado pelas Rádios. Era o caso do programa de TV infantil “Gurilândia”, cuja inspiração baseou-se no programa de rádio “Clube do Papai Noel”.

O teleteatro destinado ao público infantil tem sua origem com o programa “Fábulas Animadas” e “O Sítio do Picapau Amarelo”, adaptação da obra de Monteiro Lobato.

A primeira versão da obra de Monteiro Lobato foi adaptada para a televisão através da TV TUPI e foi ao ar em 1952. A obra escolhida foi “Reinações de Narizinho”, uma teatralização adaptada e dirigida pelo casal Júlio Gouveia e Tatiana Belink. Essas produções permaneceram no ar até 1963.

Tatiana Belink é um exemplo do leitor que inspirava Monteiro Lobato. Segundo entrevista publicada pela revista “E” em outubro de 2004, Tatiana conta que o primeiro texto em língua portuguesa lhe chegou às mãos através de um folheto contendo um personagem chamado o Jeca tatuzinho, foi de Monteiro Lobato, quando, em 1929, aos 10 anos de idade, recém chegada da Rússia, mal falava nossa língua. Afirma a escritora que a postura do texto de Lobato coincide com a sua formação educacional: respeito, humor, informação e literatura. A descoberta do personagem “Emília” significou uma grande contribuição na construção de sua imaginação criadora e senso crítico.

Júlio Gouveia, marido de Tatiana, cuja formação em psiquiatria e psicologia contribuiu muito para seu aspecto educador, formava, junto à Tatiana, um par de extrema potencialidade comunicativa com as crianças. Foi a partir de um texto escrito por ele em 1942 e publicado na revista *Literatura e Arte*, falando sobre a literatura infantil de Monteiro Lobato, que o casal acabou chamando a atenção do escritor e por conseqüência conhecendo pessoalmente o criador do Sítio do Picapau Amarelo.

Tatiana considera Monteiro Lobato um divisor de águas na literatura voltada ao público infantil. Conta que, quando freqüentou escolas primárias, a literatura voltada para o interesse das crianças era praticamente inexistente. O pouco material existente consistia em fórmulas didáticas que posicionavam as crianças como ouvintes e educandos, sem direito a argumentações. Com a literatura revolucionária de Lobato, seu senso de humor crítico, conhecimento cultural avançado e principalmente nas argumentações de “Emília”, utilizada como a voz do escritor, cria um universo lúdico e fantasioso que inaugura a literatura infantil brasileira.

Precursora do teatro infantil na cidade de São Paulo, Tatiana Belink e seu marido Júlio Gouveia faziam muito sucesso com textos teatrais para o público infantil, como “Peter

Pan”. O que se destaca é o olhar moderno sobre a audiência infantil para a época. Ainda não se falavam em teatro infantil quando Júlio Gouveia escreveu uma tese para o primeiro Congresso Brasileiro de Teatro.

Foi apreciando a interpretação do texto “*Os Irmãos Ursos*”, produzido por Tatiana e Júlio, que a direção da TV Tupi, na época sob a direção de Cassiano Gabus Mendes, convidou o casal para uma experiência no teleteatro da TV. Não foi a primeira experiência do casal com a televisão. Na verdade, Monteiro Lobato foi apresentado pelo casal em duas cenas nos estúdios da TV Paulista. A experiência com a Tupi inaugurou uma fórmula de produção e apresentação de textos semanais denominados “*Fábulas Animadas*”. Depois dessa experiência, o diretor Cassiano Gabus Mendes solicitou um texto cujo autor fosse brasileiro. Dessa forma a escolha recaiu sobre a obra de Monteiro Lobato.

O sucesso do programa foi imenso de forma que, veiculado uma vez por semana, alterava os compromissos de quem o assistia. O conceito de teatro cultural, educacional e formativo promulgado e concebido pelo casal exigia uma postura crítica. Como educador, Júlio Gouveia cuidava dos textos e até dos produtos que patrocinavam suas produções. O sucesso de audiência e a conseqüente influência das imagens veiculadas pela televisão já naquela época pode ser medido pelo seguinte depoimento de Tatiana:

(...) uma vez tivemos um patrocinador que era uma marca de bebida maltada, só que “O Sítio do Picapau Amarelo” não tinha intervalos, então eu tive a idéia de que na hora do lanche, com os bolinhos da Tia Anastácia, a Dona Benta chamando as crianças etc., se colocasse a bebida na mesa. O sucesso foi tamanho que a empresa depois de quatro meses avisou que não poderia continuar porque não possuía estrutura para produzir a quantidade necessária. (REVISTA E, outubro, 2004. p.10)

A forma de apresentação do teleteatro adaptado do texto de Lobato na televisão revive as formas de apresentação das fábulas de *Walt Disney* no Cinema de animação americano. *Walt Disney* apresentava seus filmes de animação cujos roteiros baseavam-se nos textos das fábulas mundiais. Com o gesto de pegar um livro na sua estante, começava a narrativa. Da mesma maneira, Júlio Gouveia apresentava as histórias de Monteiro Lobato na TV. O apresentador pegava um livro na estante, lia o título da história e seus trechos iniciais, e a história tinha início. Lembramos as imagens da vinheta de abertura do programa editado em 2001 na TV que faz referência ao gesto desses grandes contadores de histórias. Para garantir a fidelidade da audiência, quando a performance teatral da história na TV chegava a um ponto cujo clímax servia para capturar a curiosidade do telespectador, o apresentador aparecia no vídeo com o livro nas mãos, encerrando a leitura por aquele dia e convidando o público a assistir aos próximos capítulos. Essa atitude, além de ser uma estratégia criativa,

levava o telespectador infantil a perceber a origem do espetáculo televisivo, resgatando assim sua fonte literária. Postura educadora coerente com a de Monteiro Lobato, cujo projeto literário já indicava uma preocupação com a formação de leitores.

As concepções de Lobato, do casal Tatiana e Júlio e o projeto de implantação da televisão anos 50, seguem a mesma linha ética de formação cultural e artística nas produções para o público infantil. Não foi por acaso que o sucesso desse programa percorreu toda uma década caracterizada por poucos recursos tecnológicos. Sabemos que não existiam contratos selados entre a TV e os produtores. Caso não fosse uma preocupação com os conteúdos importantes ao público infantil, toda a experiência comunicativa da literatura de Monteiro Lobato estaria seriamente comprometida. Sérgio Caparelli explica por que o projeto se inscreveu perfeitamente na televisão da época. Segundo esse autor, um dos fatores foi:

(...) a existência de gente de televisão como Tatiana Belink e Júlio de Gouveia, que não viam a televisão como um negócio e os programas como produtos a serem vendidos no mercado em busca de lucro, mas como um meio educacional, fonte de informação e formação, que conduziu a criança a pensar o Brasil, sem, no entanto, cair no didatismo chato e estéril. Daí a continuidade dos 45 minutos semanais durante 12 anos muitas vezes sem patrocinadores. (CAPARELLI, 1983. p.118)

A característica dos textos adaptados era intimamente ligada aos textos originais de Lobato, embora os roteiristas produzissem histórias para o cenário fantástico de Lobato. Essas modificações e invenções sobre o texto original se justificava na época pela falta de recursos tecnológicos. A audiência atingia 70 a 80 por cento, de uma audiência que contava em 1955 com cerca de 15 mil aparelhos receptores na cidade de São Paulo, segundo dados da época. Em 1963, quando o programa encerrou suas atividades, o Brasil já contava com 1.500 mil receptores. Com a ausência do vídeo tape, a produção dessa primeira adaptação televisiva do texto de Lobato ficou restrita à cidade de São Paulo. Na verdade, a audiência da televisão nos anos 50 significava uma alta posição econômica, um *status social* decorrente do preço do receptor, que a fábrica *Invictus* lançava em baixa quantidade no mercado. Além disso, havia a restrição do número de emissoras instaladas na cidade de São Paulo e Rio de Janeiro. Com exceção da capital Belo Horizonte, as capitais do restante do país puderam contar com estações emissoras apenas a partir de 1959. Podemos perceber que foi apenas nos últimos anos de veiculação do programa que sua audiência começa a se expandir. Mesmo assim, o programa contribuiu muito para a solidificação da empresa de comunicação televisiva no Brasil, inaugurando uma audiência infantil em grande escala, que serviria para orientar futuras produções artísticas.

1.2 A FASE POPULISTA E O AUTORITARISMO DOS ANOS 60

A década de 60 chega com muitas transformações para a mídia televisiva, principalmente com a utilização do *vídeo tape* em 1962. Foi através desse recurso que se expandiu produções de telenovelas diárias como também o uso de uma programação horizontal. Essa estratégia de programação criava a possibilidade de encontrar o mesmo programa em vários horários durante a semana e incentivou o hábito de assistir à Televisão. Nessa época também aumenta o número de aparelhos de TV em todos os Estados e conseqüentemente cresce o número de emissoras atuando em todo território nacional. Os investimentos em publicidade concentram 42% dos investimentos na TV contra 16% no rádio e 15% nos jornais.

O golpe militar de 1964 vem afetar os meios de comunicação de massa com a modificação do panorama político e do modelo econômico para o desenvolvimento do país apoiado principalmente no capital estrangeiro. O projeto cultural e artístico dos anos 50 é drasticamente cerceado por uma visão econômica que acena com um desenvolvimento do nosso parque industrial. O controle estatal sobre os meios de comunicação é ampliado visando a impedir o desenvolvimento de idéias comunistas originadas nas revoluções russas. Além disso, há um empenho da censura sobre as produções artísticas o que restringe boa parte da iniciativa cultural do país. Sergio Mattos nos dá a dimensão da influência política do governo sobre os meios de comunicação nessa época:

Os governantes pós-64 estimularam a promoção de um desenvolvimento econômico rápido, baseado num tripé formado pelas empresas estatais, empresas nacionais e corporações multinacionais. Promovendo reformas bancárias e estabelecendo leis e regulamentações específicas, o Estado, além de aumentar sua participação na economia como investidor direto de uma série de empresas públicas, passou a ter à sua disposição, além do controle legal, todas as condições para influenciar os meios de comunicação através das pressões econômicas (MATTOS, 1985).

Foi nessa fase de desenvolvimento da televisão no Brasil que o governo estatal exerceu com rigor o controle político e econômico sobre os meios de comunicação através de modificações na Lei 4.117/62 de concessões de exercício das emissoras do Código Brasileiro de telecomunicações. Observa-se um papel decisivo na regulamentação dos meios de comunicação de massa com a criação de agências reguladoras, entre elas o Ministério das Comunicações em 1967. No período entre 1968 e 1979, a televisão opera sob o crivo do Ato Institucional nr. 5, que concedia ao poder executivo censurar produtos veiculados nos meios de comunicação, enquadrando os transgressores na Lei de Segurança Nacional.

Essa segunda fase, que vai de 1964 a 1975, denominada por Mattos como a “fase populista” do desenvolvimento da televisão brasileira é caracterizada por um profissionalismo que deixa de lado a fase de improvisações da década de 50 e busca sua legitimação como empresa de prestação de serviços. É sob esse cenário político e econômico que foi inaugurada a Rede Globo de Televisão.

A Rede Globo de televisão surgiu em 1965, apoiada financeiramente pelo grupo americano Time/Life. Essa parceria muito contribuiu muito para o desenvolvimento dessa emissora. O relacionamento sob novas estratégias comerciais com os patrocinadores fizeram também muita diferença na empresa, além do fator de qualidade nas produções. Ao final da década de 60, possuindo já uma grande audiência, a empresa se firma no mercado. Outra característica que diferencia seu sucesso no meio televisivo advém da percepção dos seus produtores em relação à preferência do público. Daniel Filho em depoimento afirma que:

Para quem quisesse e pudesse enxergar, havia também uma mudança muito importante acontecendo no gosto do público. Em São Paulo, Cassiano Gabus Mendes captou isso. É desse *insight* genial que surgiu em 1969, a novela *Beto Rockfeller* – um personagem do nosso cotidiano, vivendo aventuras e trapalhadas que qualquer um, com certa prontidão diante da vida e do mundo, poderia viver. O público começava a querer assistir na televisão coisas mais próximas da sua realidade (FILHO; 2001).

Cassiano Gabus Mendes sempre foi um profundo conhecedor da mídia e da audiência televisiva. Interpretou profundamente as características de produção do folhetim francês do século XIX (assunto tratado no próximo capítulo desse trabalho). Foi diretor da TV Tupi e mais tarde, na Rede Globo, começou a escrever novelas, recriando as fórmulas do antigo folhetim francês do século XIX. A novela diária iria se constituir em uma das maiores alavancas de audiência da Televisão brasileira, principalmente da Rede Globo.

A Rede Globo, apesar de aproveitar muito esse gênero de produção, não inaugurou seu uso. Na verdade, esse tipo de produto já havia sido experimentado em 1959 pela TV Excelsior, do grupo Simonsen. A trama do folhetim eletrônico exibido diariamente intitulava-se "2 54 99 Ocupado" do argentino Alberto Migre, cujo elenco, entre outros, contava com o casal Tarcísio Meira e Glória Menezes. Nesse estágio de desenvolvimento da televisão no Brasil, além das produções adquirirem caráter profissional, outros aspectos podem ser levantados no que se refere ao desenvolvimento da televisão em direção a um instrumento de comunicação de massa em pouco espaço de tempo:

- a) a redução dos custos de aparelhos receptores, como resultado do aumento da escala de produção.
- b) os conteúdos dos programas tornaram-se mais populares.

- c) a construção da Rede Nacional de Televisão com instituição da EMBRATEL fornecem o suporte necessário para que a programação atinja uma grande parte do território nacional.

Foi nessa fase “populista” que alguns produtos televisivos se consolidam no gosto popular. Além do gênero telenovela assumir um perfil de audiência nacional, o telejornalismo, que antes perdia muito espaço para a agilidade do rádio, encontra também o seu espaço através das tecnologias de câmeras portáteis e sonoras.

Apesar de todo o profissionalismo na produção e apresentação dos produtos televisivos, a programação da fase “populista” (1964 a 1975), foi caracterizada pela presença de produtos estrangeiros, enquanto que as produções locais, cerceadas pelas autoridades políticas, chegavam às raias do grotesco. Essa característica refletia em toda produção cultural brasileira castrada pelo regime militar. As produções culturais eram vigiadas de perto e poucas escapavam da censura.

Embora a censura que o Estado autoritário representasse o maior impedimento para a produção cultural de qualidade, foi das autoridades políticas que partiram as maiores pressões objetivando a melhoria das produções televisivas. Com a justificativa de “agressão à sensibilidade” do telespectador, o governo Médici (1969-1974) chegou a punir e suspender alguns programas de televisão. Isso gerou a preocupação dos produtores com a sofisticação técnica e com o conteúdo expresso na tela. Foi também a partir de 1970, que o Estado começou a se preocupar com a influência dos programas exibidos na TV, principalmente com a violência dos filmes estrangeiros. Admitindo sua responsabilidade com a cultura e o desenvolvimento nacional, a Televisão, com o apoio do governo federal, começou a nacionalizar seus programas. Em princípio, o objetivo era atender as exigências do regime, sob a pena de perda da concessão da emissora, mas por outro lado, a elaboração, produção e apresentação de programas com conteúdo inteligente, brindou o telespectador brasileiro.

Foi em 1977, em uma parceria entre a TV Educativa e a Rede Globo de Televisão, que surge o projeto de produção do “Sítio do Picapau Amarelo”, assunto que veremos a seguir.

1.3 LOBATO E REDE GLOBO: UM ENCONTRO DE PRODUÇÕES NARRATIVAS

O universo de Monteiro Lobato encontra a Rede Globo de televisão em uma fase de grande expansão tecnológica. Resultado de um convênio entre a emissora, a TV Educativa e o Ministério da Educação e Cultura, o programa dirigido especificamente ao público infantil unia entretenimento a um conteúdo de informação e instrução sem adotar a linguagem pedagógica. Estreou em 7 de março, às 17h25 de 1977, permanecendo no ar de segunda a sexta-feira até 1986, sendo reprisado às 9h a partir de 14 de março do mesmo ano.

A adaptação do texto ficou a cargo de Paulo Afonso Grisolli e Wilson Rocha e a direção de Geraldo Casé, com supervisão geral de Edwaldo Pacote.

O projeto começou a ser desenvolvido em 1976 com a construção de um sítio em Barra de Guaratiba, no Rio de Janeiro, para as gravações externas, sendo que as cenas internas eram gravadas nos estúdios da Cinédia, também no Rio de Janeiro.

Utilizando o universo criado por Monteiro Lobato, os diretores e autores responsáveis pelo projeto procuram respeitar a obra original de Monteiro Lobato em seus fundamentos porém, ao mesmo tempo, buscavam aproximar a linguagem do programa ao contexto vivido pela criança contemporânea, considerando as diferenças entre a audiência da televisão naquele momento e os leitores da época em que a obra literária foi produzida.

No Dicionário da TV Globo – volume 1- Programas de Dramaturgia & Entretenimento – Editora Jorge Zahar – julho, 2003, encontramos registrado o seguinte comentário sobre a produção dessa época:

Era preciso conservar o conteúdo rural marcante na obra, sem esquecer a grande parcela da população infantil das cidades grandes, para quem a informação sobre o meio urbano também era importante. Para isso, o personagem Pedrinho tornou-se a ligação do sítio com a cidade. Como exemplo de um processo de atualização – que se diferencia de uma modernização -, o diretor Geraldo Case aponta a presença de um aparelho de televisão na sala de dona Benta, embora nem sempre ele fosse usado ou mesmo mostrado. Segundo o diretor, o programa era atemporal, e houve uma preocupação de não urbanizar demais a parte rural, para não se perder o contraste vivido por uma criança que sai do centro urbano e vai para um sítio (Dic. Globo, 2003 – p. 713).

Esse registro atesta a quem o produto se dirigia: O meio urbano. Uma observação do Censo da população da época nos dá a noção da faixa populacional presente no meio urbano em contraste com meio rural. A diferença estabelece mais de 40 milhões de indivíduos concentrados nas zonas urbanas do país em contraste com as zonas rurais (Estatísticas Históricas do Brasil"/volume 3 - Rio de Janeiro: IBGE, 1987).

O produto “Sítio do Picapau Amarelo”, na linguagem da televisão, apóia-se no universo imaginado por Monteiro Lobato sem, no entanto, se tornar uma simples transposição do texto de Lobato para esse veículo. Tal aspecto diferencia essa produção, “O Sítio do Picapau Amarelo”, de outras editadas pela TV, pois, não foi usado literalmente os mesmos textos de Lobato na roteirização dos episódios. Salvo no episódio “Reino das Águas Claras”(Rede Globo, 2001) que, pela estrutura criada pelo escritor, constitui-se na oportunidade de se apresentar os elementos narrativos do universo de Lobato (assunto tratado no 4º capítulo). Consciente dessa estrutura, a produção televisiva destaca cada elemento estrutural da narrativa de forma a familiarizar o telespectador com o universo do “Sítio”. O espaço geográfico é apresentado através do passeio da câmera pelo bosque, até a tomada da residência da Vovó. Tia Nastásia grita por Narizinho que brinca na jaboticabeira com sua boneca Emília. Tio Barnabé apresenta o Saci e o porquinho Rabicó. Dona Benta, através do computador constrói a expectativa da chegada de seu neto, Pedrinho, que vive na cidade, ansioso por chegar ao sítio. Todas essas apresentações são acompanhadas pelos enredos sonoros, músicas ou efeitos de som, que vão caracterizar cada elemento da narrativa. Inclusive a boneca de pano “Emília”, interpretada por uma criança e constituindo-se na grande novidade dessa edição, aparece no início como uma boneca de pano costurada por Tia Nastásia. Ao viajar com Narizinho para o Reino das Águas Claras, tornar-se uma boneca falante através das pílulas do Doutor Caramujo.

Esse produto televisivo sob o título “O Sítio do Picapau Amarelo”, produzido pela Rede Globo de Televisão, não deve ser analisado como adaptação de um texto literário que passa de uma linguagem verbal para uma linguagem televisual. Esse procedimento serve a outros produtos, como por exemplo, as minisséries como as produções de “Os Maias”, da obra de Eça de Queirós, exibida na Rede Globo de janeiro a março de 2001, adaptada pela dramaturga Maria Adelaide Amaral e “Grande Sertão Veredas”, da obra de Guimarães Rosa, cuja elaboração do roteiro para a TV ficou a cargo de Walter George Durst. Essas produções caracterizam-se como adaptações de obras literárias, decerto que buscam em uma história suas linhas de enredo e assumindo um comprometimento fiel à história e suas interpretações.

O caso do programa “O Sítio do Picapau Amarelo”, produzido pela Rede Globo assume uma outra postura, mesmo nas edições anteriores. Foi preservado, na produção televisiva, o cenário criado por Monteiro Lobato, seus personagens e as características de cada elemento da narrativa, mas sobre esse cenário e para esses personagens, a Televisão criou roteiros próprios, onde se consideram o tipo de audiência e a realidade social do público alvo. Em 2005, o personagem Pedrinho sofre com a separação conjugal de seus pais e tem de

escolher ao lado de qual deles irá viver. É uma experiência que procura transformar o programa de televisão num elemento de convivência contínua com o público, a exemplo do gênero telenovela. Caracterizar o programa “Sitio do Picapau Amarelo” sob os critérios de uma adaptação ou de um seriado é uma tarefa delicada. Ana Sílvia Médola (1998) analisa a produção ficcional brasileira e seus formatos. Citando Renata Pallotini, nos dá as características formais da ficção televisiva no Brasil.

(...)a ficção para a TV, levada ao ar em uma única vez, é denominada *unitário*, e esgota a narrativa em si. Já a *minissérie* se caracteriza por ser uma história fechada, mas fragmentada em capítulos cuja duração é arbitrária (PALLOTINI apud Médola, 2006)

Podemos levantar alguns aspectos dos gêneros citados, buscando identificar uma relação com as características do programa “Sitio do Picapau Amarelo”:

a) O gênero *telenovela*, corresponde aquele que possui um núcleo narrativo central, onde se localiza um argumento que vai se desenrolando à medida que é exibido. Outros núcleos narrativos podem ser ou não incluídos na história, dependendo da audiência em cada momento. Pela enorme quantidade de capítulos ou pelo tempo de exibição que a trama tem de permanecer no ar, a telenovela se caracteriza pelo aspecto de repetição.

b) O *seriado* de Televisão é diferente da telenovela pelo fato de possuir em seus episódios elementos narrativos independentes que lhes conferem unidade. Esse tipo de formato, muito comum nas produções dos estúdios americanos, na década de 70, fragmentava a história de forma que em um episódio estava inserido o início do próximo. A narrativa estendia-se indefinidamente enquanto o núcleo gerador do argumento não se esgotava.

c) O gênero *série infantil*, segundo José Carlos A. de Souza (2004), tem como característica a edição de histórias envolvendo um ou mais personagens e a utilização de um ou mais capítulos por história.

A produção de roteiros para o “Sítio” a serem exibidos em vários capítulos (em média 20) aproxima o programa do gênero das *minisséries* que, exigem o acompanhamento do público durante a exibição da história. Porém, na opinião de José Carlos, há variações de formatos nas séries:

O formato das séries brasileiras segue a fórmula de produção em capítulos. As minisséries têm continuidade no dia seguinte, como as novelas, mas têm, em média, de cinco a vinte capítulos seqüenciados(...).

As séries com capítulos independentes mantêm as mesmas personagens. No entanto, a história tem começo e fim em um só capítulo e não exige do espectador conhecimento das personagens (SOUZA, 2004).

Como observa Médola (2006), a extensão da quantidade de capítulos hoje em dia das *minisséries* pode indicar uma “experiência alternativa” decorrente de um declínio da audiência da telenovela. Dessa forma, podemos compreender a denominação de “*novelinha infantil*”, atribuída ao programa do “Sítio”, pelas chamadas da Rede Globo ao anunciar a nova temporada do programa em 2005 como uma alternativa na busca de formar uma audiência sob um novo aspecto do produto ficcional seriado. A designação de um formato implica em uma delimitação de sua audiência. A empresa Globo de Televisão procura novos formatos para a representação da cotidianidade urbana e faz suas experiências com o formato do “Sítio”.

Podemos concluir que o formato do programa “O Sítio do Picapau Amarelo” resulta da mistura dos elementos do *seriado* com a *minissérie*, transformado-se em uma *mini telenovela infantil*. Não é difícil de enxergarmos as vantagens desse tipo de produto:

- a) A produção de capítulos diários mas não independentes torna a audiência cotidiana.
- b) A permanência dos elementos narrativos na série, sem esgotamento do núcleo, mantém a exibição durante um longo tempo.

Em relação ao conteúdo exibido na TV, apoiando-se no cenário e nos personagens criados por Monteiro Lobato e que, como já observamos, difere das adaptações literárias, podemos dizer que este procedimento está intimamente ligado a duas linhas de pensamento sobre adaptações literárias na Televisão, Cinema ou Teatro. A primeira é a que se refere à fidelidade sobre a obra fonte da produção televisiva e a segunda é sobre a postura particular de Monteiro Lobato sobre suas produções que adaptavam obras clássicas e as inseriam dentro do universo do “Sítio”.

Sobre a primeira linha de pensamento, a fidelidade da produção televisiva em relação à uma obra original, usamos o exemplo da produção de “Os Maias”, a título de comparação de um texto literário que transita para a linguagem da televisão. Um olhar atento para essa produção comprova a distância que a linguagem narrativa da televisão tem da linguagem usada pelo livro. Em sua análise da produção televisiva “Os Maias”, de Eça de Queirós, Hélio Guimarães afirma que:

O relativo fracasso de audiência da série, que atingiu metade do público almejado pela emissora, foi atribuído à lentidão excessiva da narrativa, algo que seria justificável na literatura mas jamais na TV, sugerindo noções cristalizadas do que seria próprio ao literário e ao televisual. (GUIMARÃES, 2003, p. 110)

Toda obra literária possui em sua essência os elementos centrais que a ficção televisiva deseja. Mas isso não é o suficiente para garantir uma transposição fiel do texto

literário para a tela da TV. A adaptação literária para a TV envolve outros elementos além fidedignidade tais como a identificação entre público e produto televisivo, atualização de obras , entre outras.

O que queremos dizer é que TV e Literatura estabelecem para si públicos diferentes e da mesma maneira que o público do Cinema difere do público da TV e do Teatro. Assim, textos cujas adaptações devam circular por vários meios devem considerar, antes de tudo, a dinâmica de produção da linguagem usada pelo meio tanto quanto o público a que se destina a obra.

Entendemos que os enredos criados pelos escritores da série do “Sítio do Picapau Amarelo” demonstram uma relação com uma segunda linha de pensamento: a forma de produzir o programa tem íntima relação com as idéias propostas por Monteiro Lobato. O escritor, quando adaptava fábulas, contos ou histórias clássicas da literatura mundial, também as incluía entre seus personagens para contracenarem no “Sítio”. Utilizando as estruturas das fábulas e as características dos personagens, alterando enredos de forma que pudessem contracenar com os personagens do “Sítio”, Monteiro Lobato criava suas narrativas. Segundo o teórico da Estética da Recepção, Hans Robert Jauss, é próprio da natureza do texto Literário suscitar novas obras textuais, decorrentes de novos sentidos e interpretações diante de contextos diferentes de produção e consumo. Essas linhas de pensamento permitem aos escritores, roteiristas e adaptadores de textos para a TV orientar suas escrituras aos critérios e as linguagens do meio onde atuam.

De fato, os adaptadores estão correspondendo a um critério da experiência literária, ou seja, aquele que possibilita múltiplas leituras de um mesmo texto, que recusa seu sentido único. Além disso, resgatam a ponte criada por Monteiro Lobato para transito da imaginação fértil das crianças para a qual não existem fronteiras entre as histórias e seus personagens. Assim, *D. Quixote* pode sair do livro de *Cervantes* e visitar o “Sítio”, bem como a turma do “Sítio” pode viajar para a Grécia antiga e ajudar *Hércules* a realizar seus doze trabalhos.

A televisão possui uma linguagem própria e é sob esse critério que se idealizou o projeto do “Sítio do Picapau Amarelo”. Mesmo assim, a obra ficcional de Lobato continua em seus livros da mesma forma que seu autor a concebeu, sem nenhuma atualização que considere as diferenças entre as épocas vividas por seus leitores. Quem constrói essa “atualização” é a linguagem televisiva usada pelos produtores observando a sociedade e a época em que veiculam seus produtos. A obra de Lobato também possui uma linguagem própria idealizada especialmente para a criança a partir da compreensão de seu universo

imaginativo. Essa é uma das linhas estruturais da obra de Lobato que foi atraída pelo modo de produção da televisão brasileira.

Assim, nesse primeiro capítulo refletimos sobre a obra literária de Monteiro Lobato e seu encontro com a televisão brasileira. Verificamos que ambas as produções recaem sobre procedimentos similares em relação a sua audiência e que a televisão, como sua linguagem própria produziu uma nova obra assegurada pela interpretação que surge da leitura da obra de Lobato. A partir da compreensão das linhas determinantes das produções televisivas podemos verificar as formas narrativas que envolvem essas produções. Vamos, a partir do próximo capítulo, debater as linguagens da Televisão e como esta produz suas narrativas ficcionais.

CAPÍTULO 2. A TV E AS FORMAS NARRATIVAS

Trata-se de saber o que é que se pode exigir à televisão, o que ela pode proporcionar, para que serve mas, igualmente, o que é que se lhe não deve exigir nem dela esperar.
Dominique Wolton

O desenvolvimento da tecnologia de produção e transmissão de imagens e sons possibilitou a Televisão trabalhar com uma mistura de linguagens, ou seja, as linguagens verbal, textual, visual e musical.

A produção de narrativas ficcionais, desde sua forma mais antiga, chega à televisão resultando numa linguagem denominada “linguagem televisiva”. Todavia, esse termo expressa na realidade uma série de conquistas provenientes de vários campos de conhecimentos artísticos e científicos. Da literatura às Artes plásticas, ao Cinema, Rádio e Jornal, a Televisão foi assimilando procedimentos e formas de narração que compõem hoje o que entendemos por “linguagem televisiva”. É principalmente na mistura dessas linguagens, oral e visual, que a TV monta suas narrativas. É o texto narrativo que se encarrega da história e permite que esta tome forma. Porém, na televisão, a narrativa ficcional, principalmente a seriada, tem uma função maior que contar uma história. A narrativa na televisão tem a função de acompanhar o cotidiano social, fragmentar o tempo e estabelecer um lugar onde o indivíduo se identifica com a própria vida.

Compreendendo, a princípio, que a Televisão incorpora as técnicas diegéticas de outros meios, como a Literatura e o Cinema, podemos entender suas formas narrativas características.

Segundo Aristóteles Rocha, “A transmissão de um relato, sempre é feita por alguém e constitui-se em uma diegese” (ROCHA, 2003. p. 83). Nesse sentido, *diegese* é um conceito relacionado aos estudos da narração, da literatura, do teatro, do cinema e da televisão que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. A diegese é a realidade própria da narrativa ("mundo ficcional", "vida fictícia"), à parte da realidade externa de quem lê ou assiste uma história.

Contar uma história com palavras, oralmente ou por escrito já é colocá-la em uma narrativa. Uma sinopse, um roteiro ou um resumo já caracterizam uma história. A história e a

diegese estão relacionadas, portanto, à narrativa. Na narrativa audiovisual, a *diegese* diz respeito à expressão, característica do próprio meio. Ou seja, é no conjunto de imagens, palavras, ruídos e músicas que se encontram e se articulam os conteúdos, os componentes expressivos de uma narrativa. É onde as cenas decupadas adquirem uma razão para existirem. Nesse sentido, os personagens ganham ou atribuem significados à uma trilha sonora, à uma paisagem. O conteúdo e a expressão de quem narra formam um conjunto combinado que em sua associação gera significação. A televisão é uma narradora de histórias e seu componente narrador principal, segundo a Profa. Dra. Nelyse Salzedas, é a própria câmera, objeto que se traduz como um “...verdadeiro narrador onisciente que narra tensões, indícios temporais e objetuais que vão quebrar a linearidade das ações da narrativa...” (SALZEDAS, 2006).

A oralidade do Rádio e a imagem do Cinema deram à Televisão os instrumentos da cultura narrativa. Essa capacidade da Televisão de narrar histórias, aliada a sua difusão e a possibilidade de entrar nos lares dos telespectadores ajuda a explicar sua influência na concepção da visão do mundo.

Na intenção de compreendermos como se organizam as formas narrativas na televisão partimos da observação de formas anteriores de narração. Não se trata, porém, de fazermos aqui um estudo diacrônico dessas tradições tão importantes, mas sim, pontuar situações em que as tendências à passagem de uma forma à outra se mostram relevantes para a nossa discussão.

Assim, esse capítulo trata da linguagem da TV, principalmente sobre sua aproximação com o texto literário, entendendo Literatura como uma forma intimamente ligada à ficção, à imaginação e à criação. Verifica, além de tudo, como as tecnologias alteraram as estruturas da narrativa e como a TV, herdeira de todo esse caudal lingüístico, apropria e adapta obras literárias como “Sitio do Picapau Amarelo” de Monteiro Lobato. Observa como a linguagem da TV propõe novas formas de sentido ao seu público numa relação estética e dialógica.

2.1 AS LINGUAGENS ORAL E TEXTUAL

A oralidade caracteriza nossa cultura midiática na Tv da América Latina. Na televisão brasileira, por exemplo, há uma predominância da linguagem oral sobre a visual. O teórico MARTIN-BARBERO (2003) menciona a televisão na América Latina como um meio predominantemente verbal e explica que, apesar de toda tecnologia que reforça uma convivência com formas mais diretas de estruturar as narrativas, é a herança oral que solicita um contato mais direto com o público. Essa característica sempre foi o melhor argumento para explicar seu subdesenvolvimento. No início de suas produções, a televisão ainda contava com uma tecnologia incipiente e o grande sucesso entre o público era a linguagem do rádio. Justificava-se a predominância da oralidade, que provinha da linguagem radiofônica. Hoje, porém, mesmo com os recursos técnicos colocados a disposição na TV, o argumento que ilustra seu subdesenvolvimento a partir de sua linguagem predominantemente oral já não se fundamenta mais. Assim, segundo Martin-Barbero, a predominância do verbal na TV:

se inscreve na necessidade de subordinar a lógica visual à lógica do contato, dado que é esta que articula o discurso televisivo sobre o eixo da relação estreita e a preeminência da palavra em culturas tão fortemente orais (BARBERO, 2003, p. 306).

Essa oralidade tem sua gênese na cultura européia, pela qual a América Latina foi colonizada. Na Europa, a literatura oral, apesar da invenção e uso da escrita, ainda na idade feudal desempenhava um papel de valor muito grande para a vida social. Carlos I, na Inglaterra, dizia que: em tempos de paz, as pessoas são mais governadas pelo “*púlpito*” que pela “*espada*”. A oralidade sempre teve um peso na formação intelectual do homem. A Igreja medieval se consagrou por manter a unidade dos fiéis através da oralidade da palavra. Tanto que, mesmo depois de popularizada a prensa de *Gutemberg*, poucos católicos sentem-se obrigados a ler as *Sagradas Escrituras*. O peso da palavra como verdade ainda recai sobre aquele que a procede. Mesmo Martinho Lutero (1483-1546), que saudou a invenção de *Gutemberg* como “*a maior graça de Deus*”, ainda considerava a igreja como um lugar da palavra e não da escrita.

Nas Universidades da época, o ensino baseava-se na oralidade. A retórica era uma importante peça de atuação do cidadão. Além disso, o ensaio escrito era desconhecido nos exames acadêmicos. Assim, a habilidade de falar colocava um cidadão em posição de destaque na sociedade. Um bom discurso e uma boa articulação da palavra poderiam fazer seu autor ganhar popularidade e respeito entre seus pares, além de projetar sua imagem ao público

como uma pessoa sábia e talentosa. A obra escrita, naquela época, por sua vez, escondia seu autor do grande público, mesmo por que não existiam muitas pessoas alfabetizadas para lhe dar crédito pessoal.

A comunicação oral, antes da popularização da escrita, serve ao uso de artistas, políticos, acadêmicos e cléricos e, de uma forma geral, ao povo que se concentra em bares, cafés, banhos públicos etc, para discutir sobre todo tipo de assunto. Desde assuntos científicos a comerciais, passando por filosofias sociais e artes, os lugares públicos eram o centro da oralidade na Europa dos séculos passados. Como afirmam Briggs e Burke (2003), nesses lugares se faziam desde apresentações de peças teatrais até performances de contadores de histórias. Artistas e cientistas, além de chefes revolucionários, freqüentavam os centros de discussão onde a leitura e a escrita preenchiam muito pouco o tempo de seus integrantes. Assim, podemos encontrar ao longo do tempo, vários exemplos como nos conta Briggs e Burk,

No século XVIII, em Paris, os principais cafés incluíam o Café Maugis, um centro de ataques à religião, e o Procope's, fundado em 1689 (ainda em funcionamento), era freqüentado pelos principais intelectuais do Iluminismo, como Denis Diderot (1713-84) (BRIGGS, Asa e BURK, Peter.2003, p. 40).

Muitos desses ambientes tornaram-se comunidades “originais de comunicação oral. O melhor exemplo inglês é o criativo Spectator Club...” (BRIGGS, Asa e BURK, 2003, p. 41). Além disso, jornais escritos do século XVIII, como o *Hamburgische Patriot*, estimularam comunidades orais a discutirem seus temas, bem como comunidades orais transformaram suas discussões em livros impressos como o *The Spectator* de Joseph Addison (1672-1719) e Joseph Steele (1672-1729), publicado em 1711-12.

Podemos, a partir disso, perceber a maneira pela qual as pessoas utilizavam desde a Europa medieval o potencial da palavra falada, tendência que se reflete ainda hoje nos meios acadêmicos e de comunicação social.

A invenção da prensa de tipos móveis por Johann Gensfleisch Gutemberg (1397 ?-1468) e a conseqüente invenção do jornal impresso por volta de 1609, na Europa, alterou a cultura oral daquela região, alterando também a produção literária da Europa.

É a partir do século XIX, com a veiculação das narrativas dos folhetins nos jornais franceses, que vamos observar as matrizes das formas de narrar ficções dentro de um veículo de comunicação de massa. O aparecimento da prensa de Gutemberg alterou significativamente a produção literária na Europa do século XIX, tanto através do acesso ao conhecimento, aplaudido por *Martinho Lutero*, quanto com a divulgação de textos antes

reservados apenas a uma classe erudita. Apesar da edição das obras impressas sob a técnica de tipos móveis ainda expressar um trabalho extremamente artesanal, houve naquele período um aumento significativo no número de leitores. Esse fato altera fundamentalmente o consumo da obra literária, pois uma nova parcela da comunidade passou a interessar-se pela leitura.

Nem de longe se podia prever a revolução nesse cenário de produção com a chegada da prensa rotativa movida a vapor. Essa revolução tecnológica permitiu um salto de 1.100 para 18 mil páginas impressas por hora. A partir dessa inovação tecnológica, a oferta de material impresso tornou-se muito maior que a demanda de leitores existente naquele período. O desnível entre a produção e o consumo exigiu a necessidade de se criar formatos de edições e produtos de consumo mais atraentes, numa estratégia de aumento de vendas que pudesse dar fôlego aos investidores e equilibrar a balança de custo/produção na publicação do jornal. Desse contexto nasce a necessidade de se reconhecer o jornal como empresa de comunicação. É nesse conjunto de ajustes procedidos pelos empresários da imprensa no sentido de transformar o jornal em uma empresa comercial rentável, que encontramos o nascimento do folhetim, uma das formas narrativas que visam o consumo pelas massas.

Antes de se tratar de um artifício para o aumento de vendas dos exemplares do jornal, o folhetim era um espaço destinado a tudo aquilo que não caberia no corpo do jornal como receitas, programas culturais e às vezes alguns casos engraçados e pitorescos que serviam inclusive para chamar atenção para acontecimentos políticos. Enfim, tudo o que mantinha uma relação não muito séria e comprometedora com o nome do jornal se destinava ao rodapé do jornal.

Seguindo um instinto inovador que caracteriza a criatividade empresarial, editores como Èmile de Girardin, responsável pela criação da fórmula que propunha ocupar o espaço do folhetim com histórias de ficção, resolveram encomendar à novelistas da moda, narrativas ficcionais para serem editadas nesse espaço. Foi assim que no ano de 1836, em Paris, dois jornais “La presse” e “Le Siècle” introduzem anúncios comerciais e narrativas ficcionais seriadas em suas edições. Nomes como Eugène Sue, Alexandre Dumas e Honoré Balzac foram contratados para as produções. Como o sucesso foi muito grande, essas histórias passaram, com o tempo, a preencher todo o espaço do folhetim aumentando as tiragens dos jornais. Como exemplo temos a publicação de *Judeu Errante* que elevou a tiragem do jornal *Constitutionnel* de 5 mil para 8 mil exemplares. Isso por sua vez, justificava os investimentos nas novas tecnologias de impressão. Os projetos para um aumento de vendas do material impresso como o jornal e livros não poderiam se concretizar caso não existissem na sociedade um número grande de leitores. Porém, a sociedade já se mobilizava nesse sentido.

Observando o panorama do início da formação da sociedade moderna, encontramos a história da formação de leitores intimamente ligada às bases da formação da família. Mariza Lajolo e Regina Zilberman (2002) explicam que até o século XVIII, as elites ainda eram formadas por grupos ligados por laços de parentescos que mantinham, através de matrimônios, uma combinação de forças políticas. Tal procedimento era herdeiro do absolutismo que havia derrubado o antigo sistema feudal. Para combater o feudalismo e a aristocracia, a burguesia estabeleceu modelos de concentração do poder na figura nobre de um Monarca. Dessa forma, as ligações de parentesco eram uma maneira de legitimação e manutenção do poder, através de alianças que se concretizavam através dos casamentos entre seus pares.

Com as revoluções liberais, o sistema absolutista ruiu em prol de um sistema democrata, fortalecendo a célula familiar como unidade constitutiva da sociedade e atribuindo-lhe um valor que se baseava em laços de afeição e respeito. Foi uma tentativa de minimizar as uniões por interesses hegemônicos. Lajolo e Zilberman (2003), escrevendo sobre a história da leitura, retratam o valor que a sociedade da época buscava aferir à família nesse período:

Enquanto instituição, a família é imprescindível ao projeto burguês, por constituir simultaneamente unidade e fragmento. Unidade porque apresenta laços internos sólidos, sustentados pela ideologia familista, que mistifica a maternidade, destaca o amor filial, invoca deveres entre pais e filhos e sublinha o afeto entre seus membros: fragmento, por resultar da desagregação dos grandes grupos a que outrora se integrou (LAJOLO e ZILBERMAN, 1998; p.15).

A valorização da entidade social da família pretendeu dismantelar moldes de poder que antecederam as revoluções liberais. Nesse contexto, a vida doméstica tende a separar-se da vida pública e o gosto pela leitura vem então se intensificar no sentido de constituir-se em atividade privada, próprio à vida doméstica. Além disso, a leitura como forma de conhecimento passou a ser necessária à formação moral dos indivíduos. As leituras da Bíblia ou de folhetins passaram a integrar o cotidiano familiar. A atividade de leitura progride na proporção em que há um deslocamento da concentração social do meio rural para o meio urbano e é aí que, a indústria de consumo no sentido de propagar a leitura, atua para tornar essa uma atividade positiva de lazer, oferecendo livros e folhetins como formas acessíveis e baratas desse entretenimento.

Vale dizer que a forma de narrar anterior à atividade de leitura havia ficado por conta da oralidade enraizadas nas experiências vividas no meio rural. Tanto é que as melhores experiências nas publicações de contos infantis europeus baseavam-se em histórias que

circulavam no campo. Como nos lembram Lajolo e Zilberman, no Brasil, também a indústria do lazer fundamentou-se no material primitivo da narrativa da população rural. Assim,

Os primeiros exemplos provieram da literatura de cordel, molde para a fabricação do folhetim, gênero que se expandiu nos centros urbanos, graças à difusão do jornal, e que colaborou com a estruturação e fortalecimento do romance (LAJOLO e ZILBERMAN, 1998; p. 16).

Jesus Martin-Barbero analisa o contexto sócio cultural nas condições de produção e recepção do folhetim na Europa. Segundo esse autor para entendermos as estruturas narrativas do folhetim devemos observar a dialética entre o modo de produção (escritura) e o modo de recepção (leitura), como um dispositivo chave em seu funcionamento. Assim, essa forma de produção não apenas altera a balança comercial das empresas que vinculam o produto, mas, como nos afirma o autor, nos remete a um outro modo de narrar (BARBERO, 2002: p.202). Como o folhetim narra uma história e produz sua estrutura dirigindo-se ao seu leitor, então, é no contexto da recepção que devemos procurar sua explicação, ou seja, precisamos observar também o mundo do leitor se quisermos fazer uma análise do funcionamento desse veículo. Devemos olhar para a forma de relacionamento pelo viés da interação entre o texto e seu leitor que incorpora o processo de escritura e deixa nele suas marcas. É nesse sentido que as elucidações de Martin-Barbero se encontram com as do teórico da Estética da Recepção, Hans Robert Jauss, ou seja, o leitor ou consumidor do texto como um produtor de sentidos.

Verificamos que a organização do modo de produção do folhetim, que se propõe atingir um grande número de leitores, tem como princípio básico compreender o mundo do leitor e procurar motivá-lo na construção dos sentidos do texto. Essa é uma das principais modificações que o folhetim institui nas formas de organizar e apresentar uma história, ou seja, um jeito de produzir o texto colocando o receptor como primeira preocupação da sua forma de construção narrativa ou modos de produção. É nesse sentido, além de outros que encontramos a aproximação dessa forma narrativa literária com as formas narrativas atuais usadas pela televisão.

Há alguns níveis onde podemos verificar as marcas que ressaltam a preocupação na produção do folhetim com o universo popular de sua recepção. No primeiro nível encontramos a composição gráfica do texto. O editor do texto do romance trabalha com as letras em caixa alta, espcasadas, para facilitar a leitura. Essa estratégia nos revela uma preocupação da produção com falta de iluminação no ambiente de leitura.

A compreensão de que seus leitores caracterizam um público ainda imerso na oralidade da narrativa torna-se um elemento importante na produção do texto tanto em conteúdo literário quanto em seu aspecto físico.

Comparando essa produção com as narrativas ficcionais na televisão, verificamos fórmulas muito parecidas de aproximação com o público. Construindo universos que relatam a vida cotidiana e facilitam o acompanhamento da narrativa, a TV está muito próxima às formas de narrativas do folhetim francês. O folhetim impresso preocupava-se em construir um leitor que pudesse facilmente acompanhar a narrativa da história. A televisão, à sua maneira, também se propõe construir um espectador cativo à história que esta narrando.

Voltando as formas de produção do folhetim, encontramos em um segundo nível os “dispositivos de fragmentação da leitura”, ou seja, o tamanho das frases e do parágrafo até a divisão do episódio em partes, capítulos e sub capítulos. São denominadas por Barbero como as “unidades de leitura” (BARBERO, 2002: p.192).

Também esse dispositivo nos remete a já citada preocupação com o público leitor e sua autonomia de leitura. É evidente que existem outros fatores para a popularidade do folhetim, mas sem dúvida, grande parte dela residia nesse dispositivo de fragmentação.

No terceiro nível encontramos os “dispositivos de sedução”. A organização por episódios. Dessa forma, a quantidade de informações em cada episódio devia ser o suficiente para satisfazer a curiosidade da audiência, mas ao mesmo tempo, disparar o desejo em ler o próximo episódio.

A estrutura de uma obra aberta como o folhetim impresso pode ser comparado com a estrutura aberta das telenovelas. A organização por episódios, propicia ajustar-se com os acontecimentos da vida do público que acompanha a história. Assim, datas, comemorações cívicas e fatos reais importantes da sociedade eram incluídos na trama aproximando a ficção com a realidade. Isso inclui a produção ficcional narrativa da televisão e a narrativa ficcional do folhetim impresso dentro de uma relação particular e ambígua da ficção com a realidade. Se já existia, antes da TV, essa relação do real com a ficção na Literatura e no Cinema, não podemos deixar de notar que é na TV, principalmente no gênero “novela” que essa relação se torna mais clara.

A narrativa do folhetim, através desse dispositivo, tornava-se permeável, ou seja, possibilitava a inclusão no texto ficcional de fatos e opiniões dos leitores, tornando-os co-produtores da obra. É nesse sentido que podemos compreender essa estrutura como uma obra aberta. Sabe-se que ao criarmos a sensação de participação da recepção na produção da obra através do *feedback*, aumentamos o número de leitores. A estratégia nesse dispositivo é, na

atualidade, bem conhecida por se tratar das mesmas usadas na elaboração das narrativas das telenovelas. Essa nova forma de narrar cuja preocupação é tão antropológica quanto comercial, torna-se característica da função social do folhetim e da Televisão, ou seja, esses veículos tornam-se espaços onde os sentidos dos modos de vida popular são lidos e constituídos por possuírem um grande fator de identificação com o público.

Por fim, chegamos ao quarto nível, onde encontramos os “dispositivos de reconhecimento”. Nesse nível há um processo de identificação do leitor com o personagem. A escritura do texto busca fundamentos sociais para se realizar. Vai se encontrar com as bases dos desejos e situações de existência da população. É dessa forma que o texto constrói uma identificação com leitor. Podemos dizer que de fato aqui há uma experiência estética propriamente dita. O personagem, muitas vezes coloca o leitor frente a frente com uma situação real da sociedade que não se pode negar. Nesse sentido, a forma de narrar do romance opera com uma dupla narrativa: uma progressiva e outra regressiva. Na primeira, a narração nos conta o avanço da história do herói. Na segunda há uma reconstrução dos personagens que compõem a história. Essa construção traz consigo a forma popular de dramaturgia onde as mazelas e as hipocrisias da sociedade devem ser combatidas para que se equilibre a balança entre o bem e o mal. Isso conecta o leitor à trama na mesma proporção que identifica o texto com as realidades vividas no cotidiano. A história do personagem confunde-se com a história da vida do leitor.

É a verossimilhança da narrativa, observada por Umberto Eco, que faz com que o folhetim seja construído obedecendo-se uma estrutura de compensação das expectativas do público leitor.

O equilíbrio e a ordem transtornados pela violência informativa do golpe de cena se restabelecem sobre as mesmas bases emotivas de antes. Os personagens não mudam. Quem se converte, antes já era bom; quem era mau, morre impenitente.(...) O leitor se consola seja porque ocorrem centenas de coisas extraordinárias, seja porque essas coisas não alteram o movimento ondulante da realidade.”(ECO, Socialismo y consolación: p. 36, apud BARBERO,2002: p. 200)

Ainda dentro de uma análise ideológica do folhetim, existe uma dinâmica de provocação/pacificação na estrutura narrativa que critica a sociedade, revelando suas atrocidades, mas que num movimento imediato e contrário, trata de resolve-las sem que se dê tempo a um posicionamento do leitor. O texto nessa estratégia tende a reconstituir-lhe a paz no final da história.

No Brasil, a introdução do folhetim aconteceu quase que simultaneamente à Europa e deu início a ficção seriada em nosso país. As diferenças marcantes desse produto no

Brasil em relação ao Francês não se encontram nos modos de produção, mas, nos modos de recepção. Enquanto a sociedade européia vivia uma abertura liberal nos campos da economia e da política, o Brasil ainda se encontrava nas condições escravocratas. Dessa forma, a leitura de jornais era uma prática reservada à elite.

Essa elite brasileira, na época, baseava seus hábitos e gostos à moda da cultura francesa. Logo, a leitura dos romances de folhetim era uma prática que se aproximava bastante dos hábitos franceses. Por exemplo, *Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas foi publicado no Brasil logo depois de sua publicação na França, em 1838. O mesmo aconteceu, nos anos subseqüentes, com as traduções das obras de Eugène Sue, *O Judeu errante e Mistérios de Paris*.

Apesar de boa parte ser de traduções, as publicações nos folhetins brasileiros também contavam com obras de autores nacionais como *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852/53) de Manuel Antônio de Almeida, *A mão e a Luva* (1874) de Machado de Assis entre outros.

Essas produções ficcionais por vezes eram lidas em voz alta para um grupo de ouvintes interessados na trama. Na Europa, essa prática de oralidade era comum, pois agrupava muitos ouvintes, sendo a maioria analfabeta. No caso do Brasil, nos grupos de elite, damas e senhoritas compartilhavam as fantasias amorosas das narrativas românticas. Na obra de Machado de Assis, *A mão e a luva*, encontramos cenas que representam essas práticas de leituras coletivas. Em uma dessas cenas Jorge, o sobrinho da baronesa e candidato à mão de Guiomar, lê em voz alta, para as senhoras da casa, um romance da moda.

Com isso, queremos salientar a maneira pela qual a narração escrita pelo autor estabelece diferentes formas de relações entre texto e o leitor. Essa narrativa, interpretada pelo leitor/orador dinamiza a maneira como o texto se relaciona com o espectador/ouvinte. Já verificamos como se dão as fórmulas de sedução no modo de produção no folhetim, porém, vale verificarmos como se estruturaram, no produto nacional, as formas de narração e, por que não mencionarmos, as fórmulas de sedução dos autores sobre o leitor ao longo da trama, numa tríade autor/texto/leitor.

Manuel Antônio de Almeida é um bom exemplo de um modo paternalista de narração. Na sua obra *Memórias de um sargento de milícias*, publicado em formato de folhetim em 1852/53, receando que o leitor perdesse o desenrolar da trama, carrega seus textos de redundâncias e elipses, numa conversa franca com o leitor. Frases como *os leitores estão lembrados do que...* ou *vamos fazer o leitor tomar conhecimento e o leitor vai ver que...*, são naturais, principalmente nas horas em que se introduz novos elementos à trama. Artifícios

técnicos que demandam a continuidade e o prolongamento da história narrada, mas ao mesmo tempo um tratamento comercial na relação com o leitor.

Estimular reações dos leitores, confirmando expectativas que o próprio narrador propôs e dessa forma elevando seu nível de competência intelectual, também faziam parte das estratégias de narração dos folhetins. Além disso, estabelece-se entre narrador e leitor um clima de cumplicidade e de intimidade. As estratégias do romance de folhetim reaparecem nos contos iniciais de Machado de Assis. Machado de Assis, lançando mão do uso mais específico da intimidade estabelecida com o leitor. Abandonando a atitude paternalista na narração, encontramos sua escritura não apenas nos moldes de quem conta uma história a um ouvinte atento, mas a um interlocutor muito raro. Se em um momento eleva o leitor de outro também eleva o narrador à um nível sofisticado e que prima por uma conduta elegante e intelectual de narração. Mesmo misturando humildade e sofisticação, as obras de Machado não deixam de concentrar técnicas para a sedução de seus leitores, apesar da sua narrativa “criar um certo padrão de leitura buscando um leitor “que não se deixa consumir pela febre romântica”(LAJOLO e ZILBERMAN, 1998; p. 26), deixa claro uma variante no modo de narração quando pretende um leitor que seja capaz de distanciar o lido do vivido.

Verificamos que há modos particulares de narrar histórias seriadas em folhetins, mesmo naqueles modos que não compartilham o estilo romântico.

Se nos permitimos observar diferenças no mesmo veículo, decerto podemos notar que há diferenças básicas no tratamento narrativo entre uma trama trabalhada para o formato de um livro e uma trama produzida para um folhetim. Isso fica claro na experiência de Manuel Antônio de Almeida que ao escrever sua obra *Memórias de um sargento de milícias* no formato de folhetim é muito bem sucedido, porém, quando o mesmo texto chega a ser publicado em 1854-1855, no formato de um livro, “experimenta um notável fracasso.”(LAJOLO e ZILBERMAN, 1998; p. 18-19). Fica claro que o modo paternalista de um autor tratar o leitor de uma narrativa não serve para o leitor especializado de um livro.

Alguns analistas não consideram o caráter artístico dessas estruturas narrativas populares como o folhetim. Torna-se difícil, devido a suas formas de produção e sua lógica de consumo, considera-las como experiência literária. Acreditam que há nesse tipo de produção uma corrupção da arte através da abreviação do tempo de produção do autor e que impede sua reflexão e postulação de uma verdadeira visão de mundo. Nesse sentido, observa Martin-Barbero:

Há no elitismo uma secreta tendência a identificar o bom com o sério e o literariamente valioso com o emocionalmente frio. De maneira que “o outro”, o que agrada às pessoas comuns, poderá ser em suma algum tipo de entretenimento, mas nunca literatura (BARBERO, 2002: p.201).

O folhetim, em seu caráter popular configura-se uma experiência literária para a classe de leitores com um mínimo de experiência verbal. Evidente que sua escritura não passa pelos lugares de culto da erudição literária, mas sua virtualidade está justamente em imprimir força e clareza a tudo aquilo que fica ausente ou reprimido nos discursos oficiais da literatura culta.

O Folhetim foi então, uma forma de narrar histórias para as classes populares da Europa no século XIX e para as elites do Brasil no mesmo período. Ao lerem essas narrativas, o público se identificava com seus personagens através de recursos e dispositivos sobre os quais se estruturavam as narrativas e que mantinham, dessa maneira, o leitor atento até o final da história.

Sua relação com a narrativa e seus modos de produção visando sempre a um aumento de consumo dificulta sua identificação como experiência literária. O modo de narrar que conduz o leitor pela trama, como que levando-o pelas mãos, não concretiza bons resultados de público no formato de livro, já que esse produto se destina a leitores mais experientes que aqueles do folhetim, ou que esses leitores esperam encontrar no livro uma linguagem mais culta e inteligente.

Podemos verificar, por analogia, que o modo de escritura do folhetim está intimamente ligado ao processo de narração da televisão nas ficções atuais. Como a sobrevivência dessa mídia está diretamente relacionada à satisfação da audiência, usa, como os folhetins do século XIX, os mesmos dispositivos na conquista da fidelidade do público. Considerando as diferenças tecnológicas de cada veículo, televisão e folhetim, podemos afirmar que pesa ainda uma preocupação com relação ao caráter artístico ou literário dessas produções desde aquela época. Se as produções ficcionais para os folhetins não atingiram a égide de obra de Arte, pelo seu caráter popular, o que podemos afirmar sobre as produções para a televisão, que também atingem o público sob o mesmo aspecto. As perguntas que podemos fazer afinal são:

- a) *um texto literário perde sua característica de arte ao ser adaptado para a linguagem narrativa da televisão, por ter esse veículo uma linguagem voltada diretamente às classes populares?*

- b) *Os Mistérios de Paris, de Eugène Sue em 1844, poderia ser considerada como uma literatura menor, por que foi antes objeto de satisfação literária popular?*
- c) *E o que dizer de Memórias de um sargento de milícias, de Manuel Antônio de Almeida? O fiasco que foi sua recepção no formato de livros, à época, pode lhe servir de parâmetro para medir seu valor literário?*

A produção do folhetim foi o início das produções da indústria de narrativas de ficção em massa. Podemos entender muito do controle e sedução da televisão na era moderna observando os dispositivos usados para esse veículo pioneiro. As tecnologias mudaram o mundo e as formas de narrar foram se adaptando aos meios disponíveis, porém, as necessidades de contar e ouvir histórias continuam presentes em nossa natureza. É nesse sentido que vamos procurar entender as aproximações de literatura e televisão na arte da narrativa no texto a seguir.

2.2 A LINGUAGEM VISUAL E A NARRAÇÃO

Assim como a leitura da palavra, a leitura da imagem vem se consolidando, ao longo dos anos. Sabemos que, desde a pré-história, o homem utiliza imagens para expressar sua relação com o mundo. As leituras do texto verbal e do texto visual têm percorrido caminhos diferenciados, embora a tendência à um diálogo hoje em dia torna-se cada vez mais forte.

Ao nosso ver, a leitura da imagem merece atenção pela sua relação direta com a cultura e com a comunicação, mas principalmente por ser a via mais importante para a educação do olhar sensível do leitor capaz de projetar no texto algo mais que um olhar decodificador de palavras.

Essa leitura da imagem torna-se importante principalmente porque na atualidade vivemos sob o império da imagem. Avanços nos campos da tecnologia de reprodução, armazenamento e transmissão de dados permitem larga disseminação de imagens desde o aparecimento das técnicas de impressão de imagens, como a fotográfica, a imagem toma para si a responsabilidade de transmissão da mensagem. Uma narrativa pode ser toda montada apenas sobre o encadeamento de imagens.

Não pretendemos nesse trabalho fazer um estudo específico da imagem, mas deixar claro sua capacidade narrativa e a importância de sua leitura, principalmente com a abrangência dos veículos de comunicação de massa como o Cinema e a Televisão.

Dessa forma, procuramos compreender como a narrativa visual influi na narrativa textual. Como os avanços tecnológicos na manipulação das imagens se refletem em formas de narração e, portanto, como a Televisão assimila essas influências para produzir suas narrativas ficcionais. Assim, podemos estabelecer uma relação direta do trabalho dos ilustradores de textos impressos com os “ilustradores” de textos na televisão, como veremos no capítulo 4 desse trabalho. Antes, porém, vamos retroceder um pouco na História para perceber a presença da imagem sua função de ilustração de textos. Vamos considerar a existência de uma maneira particular de ver e entender o mundo ao longo da História no sentido de observar as representações culturais, que sofrem transformações decorrentes de uma interpretação da realidade e das condições tecnológicas disponíveis em cada época.

Embora nos pareça recente um imperialismo da imagem, seu uso na comunicação não é um artifício característico da atualidade. A imagem já foi utilizada no sentido de narrar acontecimentos e principalmente valores religiosos para uma comunidade sem o domínio da leitura das letras. Desde a pré-história, com as pinturas rupestres, passando pela idade antiga com as pinturas das civilizações míticas do oriente e ocidente, as imagens sempre foram usadas para relatar fatos, descrever situações e narrar costumes e mitos dos povos. Um exemplo no uso das imagens é o da Igreja Católica que, através das pinturas renascentistas do século XV, procurava educar o povo nos dogmas e costumes cristãos através de uma narrativa simples, retratando em cenas os episódios do Evangelho. Nestas obras, as ilustrações apresentavam *objetividade*, *univocidade* e eram *descritivas*. Cabia a elas mostrar visualmente o que o texto descrevia da forma mais clara possível. A imagem como descrição, informação, mimese do real, atinge com essas pinturas seu apogeu.

Através da Iconografia, descrição e classificação das imagens na História da Arte, sabemos que essas imagens, expostas nas Igrejas, praças, prédios públicos ou mesmo em residências particulares eram percebidas à nível de discurso. Mesmo com as mudanças de figuras ou de cenários representados por diferentes artistas, o nível de narrativa se mantinha devido à familiaridade do observador com o tema ou conceito mostrado e transmitido através de fontes literárias, quer obtido pela leitura deliberada ou pela tradição oral. Nesse sentido, estabelecia-se uma leitura das imagens que indicava expressões dos valores, costumes e atitudes em relação à vida. Nesse mesmo sentido, estabelecia-se uma ligação da imagem com a idéia do tempo estático, perene, imutável. Essa percepção vinha ao encontro da noção

estabelecidas pelos dogmas da Igreja Católica, ou seja, de algo permanente, verdadeiro e digno de confiança.

Na Era moderna, através da Iconologia, tentamos presumir quais são os níveis narrativos dessas imagens. Esses estudos consideram as imagens pintadas como verdadeiras obras de Arte e preocupam-se com a interpretação do objeto artístico e seu significado intrínseco dando-nos uma idéia mais clara do nível narrativo que uma imagem, em épocas diferentes da História pretendeu expressar.

Mesmo com o surgimento de idéias que são contrárias a produção de imagens miméticas, ou seja, que não consideram mais a necessidade da Arte pictórica de imitar a natureza, a leitura de imagens como arte descritiva e documental é uma tradição que permanece até hoje. É muito comum encontrarmos pessoas que associam, automaticamente, imagens impressas com informações consideradas verdadeiras. Também encontramos quem imagina a função das imagens, quando apresentadas ao lado de um texto, como esclarecedora, informativa, documental, corroborando com o texto, ou seja, dizendo através das formas exatamente o que o texto diz através de palavras. Essa tradição corresponde a uma forma de narrativa *linear e seqüencial*.

Na era industrial, a invenção da fotografia reforçou a tradição da leitura da imagem mimética e descritiva. A fotografia tornou-se documental por sua relação com o real e sua rapidez e permanência determinaram as percepções de um mundo estático, preso às tradições e a realidade. Vamos, nesse texto observar os modos narrativos literários que se baseiam na leitura de uma imagem estática, cuja tradição, como já vimos, obtém seu apogeu nas pinturas católicas da Renascença.

Antes do aparecimento da imagem em movimento do cinema, que mudaria radicalmente as formas de percepção da realidade circundante, havia o imperialismo da imagem estática. Tanto a pintura da fase renascentista quanto a fotografia fixavam um olhar único para a interpretação do observador. O ponto de vista único pertencia ao autor e precisava ser analisado, desnudado em seu sentido narrativo. A narrativa literária realista e naturalista da segunda metade do século XIX, influenciada por essa forma de percepção da realidade, baseava-se na forma descritiva desse ponto de vista.

Sabemos que a ação de uma narrativa se desenvolve ao longo do tempo e que este último é condição básica da narrativa. Tomemos como objeto de observação o princípio formal das narrativas citadas acima, cujo relacionamento com a imagem se faz através da imagem realista e estática da fotografia ou pintura mimética. Segundo Pellegrine (2003), a forma narrativa literária dessa época obtinha uma noção de efeito corrosivo, que a tudo

transformava em termos de forma e valores. A realidade nesse contexto narrativo é expresso nos seguintes termos:

O domínio do instante sobre o permanente, o sentimento de que cada fato é efêmero e transitório, a idéia de que a realidade não é um estado, mas um processo, e de que “não nos podemos banhar duas vezes nas águas de um mesmo rio”, transforma a realidade num *continuum* que assume um caráter de incompletude e inexorabilidade (PELEGRINI; 2003, p. 20).

Isso significa que a base da narrativa desse período é a representação de um momento único que expressa uma lentidão na descrição dos fatos, lugares e pessoas intimamente relacionadas com a leitura de imagens estáticas. Na forma narrativa realista/naturalista temos a nítida impressão de estarmos analisando minuciosamente uma imagem estática, de um quadro figurativo ou de uma fotografia.

Podemos fazer dessa narrativa realista/naturalista um paralelo com as análises criteriosas que fazemos nas pinturas expostas em galerias ou museus. Nesses casos, observamos, ora com o olhar muito próximo para perceber a textura e a gama das cores usadas, ora com o olhar panorâmico procuramos analisar o conjunto da obra, a harmonia dos elementos e os reflexos de luz.

Essas características de percepção, leitura e formas de narração, são decorrentes dos recursos técnicos situados na época de sua produção, como no caso das técnicas descritivas da narrativa realista da segunda metade do século XIX. É a idéia do tempo intimamente ligado a produção de imagens estáticas. Essa noção de tempo se expressa na literatura e no modo de produção das imagens pictóricas. Os pintores, à época do Renascimento, davam às suas obras tratamentos que garantissem sua resistência ao tempo. O uso da tinta a óleo e os variados vernizes são um exemplo clássico dessa preocupação. É a concepção de uma obra perene que se contradiz hoje com as obras artísticas nas pinturas contemporâneas.

A noção de tempo nas pinturas faz parte de um conjunto de filosofias em que se encontram as idéias de Bérson (apud PELEGRINI, 2003). Assim, se na visão de um mundo orientado pela imagem estática das pinturas ou das fotografias, o conceito de tempo na narrativa configura-se como momentos únicos na vida de cada um, o pensamento modernista inaugurado pelo filósofo Henri Bérson vai alterar esse conceito de tal maneira que a partir do início do século XX, o tempo pode ser entendido como o resultado da mutação no qual cada momento pode se revestir. É o tempo que não pode ser medido pelo relógio. É o tempo da mente.

Podemos perceber que existem diferenças na representação do tempo nas narrativas, isso se deve ao fato de uma percepção mediada pelas técnicas de reprodução visual em cada época da história. Assim, com a introdução do Cinema, a narrativa ganhou um instrumento inédito na história: *o movimento na representação das imagens*.

Em relação à narração, observando a postura das análises literárias, os estruturalistas evidenciaram uma narrativa básica em qualquer história que propõe um **estado inicial**, uma **transformação** e um **estado terminal**. Se no Cinema a imagem em movimento “...é uma imagem em perpétua transformação, que mostra a passagem de um estado da coisa representada para outro estado...” (AUMONT, 2002. p.90), concluímos que a introdução da imagem em movimento significou um outro modo de narração, ou seja, foi a partir das inovações técnicas de representação cultural como a do Cinema, que se alteram as bases estruturais da narrativa. As noções de tempo, espaço, personagem e narrador passaram por modificações nas suas representações influenciadas pelas formas narrativas usadas pelo Cinema. São conexões que à vezes se mostram de forma clara, outras quase imperceptível, mas que de um modo geral demarcam fronteiras de época nos estilos e nos modos de narrar.

Podemos constatar a existência de vários tipos de leitores que consomem diferentes tipos de textos compartilhando as tecnologias à disposição em cada época. Em primeiro lugar, do Renascimento até o século XIX, temos o leitor *contemplativo*. Este leitor está apto a ler signos duráveis, imóveis, localizáveis, mensuráveis como livros, pinturas, mapas, partituras. Isso significa um leitor tão estático quanto seus objetos de leitura, mas, por sua vez, tão reflexivo quanto o tempo lhe possa permitir. Em segundo lugar temos o leitor do *mundo em movimento*. Um mundo que mistura signos dentro das várias formas comunicativas. Um leitor urbano para um mundo urbano. Esse leitor nasce não só da urbanização e da industrialização, mas principalmente da expansão dos meios de comunicação e das tecnologias como as linguagens cinematográficas que alteram significativamente as formas da narrativa.

Nas análises entre as narrativas literárias e as tecnologias que inauguram o movimento das imagens fotográficas é difícil negarmos uma convergência dos modos de expressão, apesar de a princípio, a união de narração com a imagem em movimento do Cinema não ser tão evidente. No início de sua existência, o Cinema não se propunha a se tornar maciçamente narrativo. Quando muito, um instrumento de investigação científica, de documentário ou reportagem. Jacques Aumont afirma que o Cinema “...foi concebido como um meio de registro que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos”. (AUMONT. 2002. p.89). Ainda podemos citar algumas razões essenciais para o

encontro do Cinema com uma nova forma de narração: uma delas se refere à própria materialidade expressiva, ou seja, à imagem em movimento. É através do reconhecimento de uma imagem mostrada na tela que podemos lhe atribuir um modo discursivo. Porém, como afirma Aumont, o simples fato de mostrar já implica algo a se dizer a propósito do objeto. A apresentação do objeto, por sua vez, deixa transparecer algo a mais do que sua simples representação na tela. Essa idéia da representação dos objetos que se decodifica na gama de valores implícitos em uma cultura, já estava presente nas pinturas e nas fotografias que antecederam o Cinema e que também podem se caracterizar como narrativas quando se leva em consideração o peso simbólico da sociedade que representam. Porém, no Cinema, adquirem uma nova dimensão, pois é o movimento das imagens retratando a transformação de um estado a outro que caracteriza, de uma forma mais precisa, a narração. Portanto, o Cinema contribuiu com a imagem em movimento, com a duração e com a transformação de estados na produção de histórias.

Nesse contexto, na busca por uma legitimidade e reconhecimento artístico que “o colocasse sob os auspícios das “artes nobres”...”(AUMONT, 2002. p.91), que na passagem dos séculos XIX ao XX , pertenciam ao Teatro e ao Romance e que demonstrasse ser capaz de contar histórias dignas de respeito e não só meras obras de divertimentos nas feiras, como se fosse um espetáculo bizarro, o Cinema passou a investir no desenvolvimento de sua capacidade de narração.

Dessa forma, o Cinema em sua busca por uma linguagem específica tomou como referencial a linguagem literária, sobretudo em seu período Clássico. Hoje, com a legitimação de uma linguagem e tendo a disposição uma série de recursos, o Cinema atingiu uma abrangência muito grande na suas formas de expressão. Há, entre as linguagens da Literatura e do Cinema, uma relação de internarratividade. Enquanto a Literatura disponibiliza textos à serem filmados, o Cinema lhe fornece técnicas variadas de expressão, principalmente na produção de Romances.

É comum à crítica especializada acentuar o caráter cinematográfico de alguns textos. Autores como James Joyce e Jean-Paul Sartre além de Vargas Llosa entre outros compartilham com Mario e Oswald de Andrade, Ivan Ângelo e Renato Tapajós um universo literário influenciado pelos modos de produção do Cinema. Não é de se estranhar que, em um mundo tomado por signos difundidos pela tecnologia das comunicações, tenham-se diluído as fronteiras das linguagens e com isso provocado a migração dos recursos de um campo a outro.

Podemos notar também que as formas narrativas prescindem de uma dinâmica contemporânea que se configura pela aceleração temporal. Segundo Anna Maria Balogh, essa

aceleração “...é uma das características fundadoras da contemporaneidade...” (BALOGH, 2002. p.26). A aceleração do tempo contemporâneo carrega uma visão de mundo reconhecida pelo sociólogo Paul Virilio (Apud BALOGH, 2002, p.26) como uma visão fragmentada devido à velocidade com a qual as imagens nos são apresentadas. Para exemplificar, Virilio usa o termo “dromoscopia” (de *dromos* = corrida) para identificar o tipo de visão que se percebe, por exemplo, na tela da televisão, fazendo uma analogia com a visão que temos da janela de um trem em movimento.

Dessa forma, com o uso das técnicas de construção narrativa do cinema, mas principalmente pelo seu modo de exibição, fica clara a percepção da relatividade do tempo e do espaço. No cinema, o tempo é preenchido com o espaço ocupado pela seqüência dos fotogramas que passam pela lente de um projetor.

Na literatura, esse conceito de tempo simultâneo combina com a estrutura narrativa do cinema, principalmente no que se refere a decupagem clássica. É pela simulação de uma continuidade que oculta a descontinuidade da montagem que o Cinema retira toda sua energia de sentidos. Dito de outro modo: A interrupção na seqüência narrativa por conta do processo de montagem da história torna-se um fator que agrega valor a narrativa, apesar de trazer consigo um aumento frenético na velocidade de apresentação do tempo.

Podemos reconhecer no romance literário moderno, apesar de ser também influenciado por correntes de pensamentos diversos no campo das Artes, a conquista de uma linguagem narrativa que se aproxima bastante da linguagem do Cinema. Assim, além do tempo, o espaço também foi alterado pelas inovações da narrativa cinematográfica. A gravação das cenas em ângulos diferentes de câmera, suas formas de montagem e colagem, e a representação contínua das imagens nos propõe um ritmo que expressa a velocidade do pensamento. Além disso, a libertação da unicidade espacial da perspectiva que desde o Renascimento prendia o espectador a uma visão limitada a três dimensões vai alterar a representação do espaço e do tempo no Romance moderno. Assim, o espaço perde seu caráter estático e passa a ter um caráter dinâmico.

Em relação ao espaço, vamos ainda encontrar, na narrativa realista do século XIX, uma descrição apoiada na imobilidade da imagem, enfatizando a mimese e a verdade da representação. Utilizando a descrição, o narrador produz o “efeito do real”, ou seja, é através da soma de informações precisas e detalhistas que gera a imagem e procura se identificar com a verdade. É também nesses momentos que o narrador, apoiado na descrição, geralmente sugere elementos que podem fazer o leitor antever ações das personagens. Fazendo um retrato de uma personagem, o narrador pode indicar a sua linha de atuação. A mesma lógica se aplica

a descrição do aspecto geográfico de um lugar ou da organização social de sua comunidade que pode contribuir para um percurso narrativo. Enquanto a descrição apóia a narrativa estética da percepção de uma fotográfica ou de uma pintura, a narrativa moderna apóia-se na descontinuidade e no movimento do Cinema. Enquanto na narrativa realista, o narrador transportava o leitor movendo seu olhar pelos diversos espaços através da descrição, operando em blocos estanques, a narrativa moderna dispersa fragmentos em meio à ação.

Como já enfatizamos anteriormente, a descrição é a geradora de uma percepção do tempo. Observamos que é também geradora da noção espacial na narrativa. Os escritores realistas, ao moverem-se entre os espaços através da descrição, o fazem com uma riqueza de detalhes que colocados numa seqüencialidade provocam imagens muito claras na mente do leitor, enquanto que uma montagem cinematográfica obtém imagens similares com a rapidez do pensamento. Logo, as técnicas do cinema colaboram para a modificação dos monólogos interiores, fluxo de consciência, desarticulação do enredo, fragmentação, descontinuidade, desaparecimento do narrador.

A força da narrativa, que falava por si mesma, é inerente aos textos realistas do século XIX. Nos textos modernos, por sua vez, baseado na linguagem do movimento das imagens, o narrador é dispensado de sua função descritiva. A narrativa imagética apresenta-se diretamente ao leitor/espectador.

O texto ficcional produzido pela linguagem da televisão segue, embora nem sempre tenha sido assim, os mesmos padrões do Cinema. No início das produções para a televisão, os diretores na busca de uma imagem inteligível e um discurso que agradasse ao telespectador, orientavam as produções (atores, cameramen, cenografia, iluminação etc.) para que o espetáculo resultasse numa linguagem cujo ponto de referência era o Cinema. Os enquadramentos e movimentos de câmera, bem como as tomadas e os cortes das cenas estavam no início da história da televisão baseados na produção cinematográfica, levando-se em conta que essas produções, principalmente criadas pelos estúdios de Hollywood já caracterizavam-se em um paradigma da cultura de massa. A televisão procura então imitar um sistema de representação que já começava a marcar o imaginário do século XX. Hoje em dia a televisão incorpora linguagens tão diversas quanto às do cinema. Porém, uma das principais características da linguagem da Televisão, que a difere da produção do Cinema é sua polidiscursividade. A quantidade, o excesso e fluxo de produtos são resultados da sua dinâmica de consumo diário. Obras são elaboradas para não durarem muito. Salvo as produções que elegem textos, temas ou cenários consagrados da literatura e que permitem um

tempo maior de preparação e produção, a televisão consagra-se com uma linguagem narrativa próxima aquela do folhetim do século XIX.

Enfim, com a imagem estática, observamos uma narrativa descritiva tanto nas noções de tempo quanto de espaço. Depois com o movimento da imagem inaugurado pelo cinema, a narrativa serviu-se de técnicas que fragmentaram as descrições de tempo, espaço, narrador e personagem. Sendo assim, verificamos que a narração se coloca até hoje ainda em uma relação direta com as técnicas de representação cultural. Se a imprensa propiciou um acesso a textos e colaborou com mudanças nos modos de ver o mundo e representa-lo, as técnicas de produção de imagens também o fizeram. Podemos perceber que tanto a tecnologia, como a reflexão filosófica influenciam nos modos de produção da narrativa. Porém, é imprescindível observarmos nesse contexto a entrada no âmbito social dos meios de comunicação. Utilizando os frutos do progresso tecnológico nas produções de Fotografia, Cinema, Televisão e Computador, esses meios de comunicação, através de sua abrangência, trouxeram profundas transformações na cultura. Em sua interatividade esses meios de comunicação, através do fluxo de informações e no âmbito de nossas percepções, afetam de forma significativa a vida social e propiciam novas formas de ver o mundo como também de senti-lo e conseqüentemente de traduzi-lo em palavras ou imagens. Essas formas de geração de novos produtos culturais com linguagem própria partem das experiências com a linguagem televisiva. É o que veremos a seguir.

2.3 A LINGUAGEM SINCRÉTICA DA NARRATIVA TELEVISIVA

A comunidade humana modifica-se constantemente e com ela modificam-se as formas de compreender e representar o mundo. Essas representações formam o universo cultural dentro do qual uma comunidade produz suas narrativas, ou seja, suas formas de contar histórias e experiências reais ou fictícias.

Ao longo do tempo essa produção representativa tem sofrido modificações devidas às várias transformações, sejam elas tecnológicas no campo das Ciências ou filosóficas no campo das Artes. Tais transformações são resultados de diferentes maneiras do homem ver e entender o mundo e atualmente a produção dos meios televisivos ganha destaque no processo de comunicação.

Há hoje várias soluções narrativas intimamente ligadas aos novos modos de ver e representar o mundo. Essa variedade é decorrente das formas de produção tecnológica disponíveis para a cultura em cada momento histórico.

As descobertas tecnológicas determinam novas formas de relacionamentos entre máquina/máquina e homem/máquina e, dessa forma, o homem moderno precisa se adaptar às novas interfaces, para interagir com o mundo moderno, mediado pela máquina, a uma velocidade cada vez maior. É nesse contexto que nasce a linguagem narrativa da televisão. Uma tecnologia de comunicação de imagens, sons e efeitos diversos que inaugura um certo sincretismo de linguagens levando-nos a estabelecer sentidos diversos dos textos que a literatura ajudou a construir.

Elegemos a narrativa ficcional na Televisão como objeto de discussão, visto que esse meio se caracteriza como veículo de comunicação de massa, e melhor do que outro pode representar a fusão da Arte com a tecnologia. Além disso, pelo alcance da sua mensagem, a Televisão torna-se centralizadora de uma forma de representação cultural.

A linguagem da Televisão caracteriza-se pelo entrelaçamento entre os campos da Tecnologia, Comunicação e Artes, que dialogam num processo de criação e manutenção de uma estética comunicativa.

Com os avanços nos campos da tecnologia de transmissão de dados e informações, a televisão, como veículo de comunicação, avançou muito em seu potencial de alcance e abrangência. Atualmente no Brasil temos uma cobertura de mais de 90% (noventa por cento) do território nacional, com transmissão de sinais da TV aberta. A audiência da TV abarca todas as classes sociais, inclusive as mais pobres de nosso país. Mesmo com o aparecimento da TV por assinatura (cabo), essa realidade ainda não se modificou, pois a nova tecnologia atinge menos que 5% (cinco por cento) da audiência.

Além do sincretismo das linguagens e do alto alcance comunicativo tornarem-se características marcantes desse veículo, o que se observa é a permanência cotidiana das mensagens televisivas na vida do público que as consomem. Afinal, a Televisão, no sistema *Broadcast*, permanece virtualmente disponível dentro de casa, com programação gratuita durante vinte e quatro horas por dia.

Dessa forma, para permanecer tanto tempo à disposição, ora entretendo, ora informando um público tão grande quanto heterogêneo, a TV precisa de uma enorme velocidade na produção de seus programas, o que implica em uma alta taxa de criatividade e esforço de seus profissionais. Nesse sentido, “...podemos imaginar a TV como um grande Pantagruel eletrônico...” (BALLOGH, 2002: p.25), que deglute, devora e mistura estratégias

de produção de outros veículos, na tentativa de agradar e satisfazer sua audiência a todo momento.

É nesse contexto que podemos falar de uma narrativa ficcional construída sob o termo “linguagem da televisão”. Uma narrativa elaborada e produzida em blocos, onde cada um possui um conjunto de significados visuais e auditivos que, em suas interrupções e descontinuidades, preenchem a grade de programação.

Produzir fórmulas narrativas através de um aparelho emissor para outro aparelho receptor pode parecer, numa visão extremamente estruturalista, identificar-se com um processo de transmissão de uma Fonte, através de um Transmissor, ao longo de um Canal, até um Destinatário. Observando esse aspecto, muito comum quando se trata de um veículo de comunicação de massa, notamos que há uma desvalorização dos dois extremos desse processo. Tanto o aspecto humano de quem produz (fonte), como o aspecto de quem recebe (destinatário), são interpretados como simples peças na lógica capitalista que se traduz no jogo de produção e consumo do mercado cultural. É nesse aspecto que se fundamentam as reflexões em torno das abordagens analíticas sobre a subordinação da produção simbólica à lógica da “indústria cultural”, orientadas pela Escola de Frankfurt e que até nossos dias ainda permanecem presentes nas pedagogias da leitura que estimulam uma recepção crítica dos veículos midiáticos.

Para elucidar o termo que se expressa como Comunicação narrativa, encontramos no Dicionário de Teoria Narrativa, de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes esse conceito expresso nos seguintes termos:

A comunicação narrativa deve ser entendida como específico processo de transmissão de textos narrativos, relevando, por um lado, as circunstâncias e condicionamentos que presidem a comunicação de um modo geral e reclamando, por outro lado, a ação de fatores e agentes que determinam a qualidade narrativa desse tipo de comunicação (REIS e LOPES, 2002: p.19).

A narrativa ficcional dentro do processo de comunicação permite pensarmos em um processo que integra em sua dinâmica a significação, quando o destinatário personifica a presença de um ser humano. Dessa forma, a significação estimula uma resposta interpretativa de seu destinatário, pois a experiência de assistir à televisão, ou melhor, dar sentido aos programas narrativos que ela produz, só pode efetivamente ser considerada levando-se em conta a relação interativa entre o telespectador como leitor capaz de uma experiência estética e o programa, fruto do esforço técnico e imaginação criativa de seus produtores. Assim, é dentro do seu aspecto estético que se determina seu caráter comunicativo. Isso conclui o processo de comunicação entre a televisão e a sua audiência. Essa audiência, mesmo

entendida sob a égide de *audiência massiva*, passa pelo estímulo da resposta interpretativa, ou seja, no processo de Comunicação esta resposta se faz necessária para que haja a formação de sentidos do texto. A Televisão enquanto meio de expressão, possui uma função comunicacional que depende do processo experimentado pelo receptor. Desprezar esta função e reduzir todas as produções televisivas a meros produtos de consumo da sociedade seria o mesmo que negar o caráter humano e potencialmente artístico dos pólos de emissão e recepção dos seus produtos.

Algumas abordagens das análises dos produtos da cultura de massa procuram ir além da crítica ideológica e atingir um significado das representações culturais que envolvam o sujeito e a identidade, o signo e a significação. Ainda assim, o aspecto da experiência estética ainda fica obscuro. Segundo Monclar Valverde, muitos autores que contribuíram nesse sentido direcionaram seus esforços “...mais à interpretação do sentido dos produtos considerados (propósito característico da semiologia e da semiótica) que à compreensão dos mecanismos através dos quais eles fazem sentido e proporcionam prazer a seus destinatários (objeto da reflexão da estética enquanto tal)”.(VALVERDE; 2003)

Portanto, uma análise de sentidos também deve revelar as formas de construção ou modos de produção de um texto, verbal ou televisivo, que se propõe a estabelecer uma comunicação efetiva de uma mensagem. Dessa forma entendemos o sincretismo na linguagem televisiva como uma forma de produção atenta à relação texto/sentido/leitor e que dentro da suas possibilidades criativas desenvolve sua forma estética de narração.

Como já tivemos a oportunidade de discutir, a linguagem televisiva, em sua antropofagia lingüística, absorve formas de narrar oriundas de épocas remotas, como as formas do Romance de Folhetim. Por conta da dinâmica acelerada de produção, recria aspectos temporais e discursivos configurando uma nova estética que mantém seu diálogo não só com conceitos modernos de representação cultural, como as linguagens cinematográficas, mas também com inovações tecnológicas da era eletrônica e digital.

Dessa forma, a Televisão se caracteriza como um veículo de comunicação com tamanha abrangência que abarca praticamente todas as camadas sociais. Organiza-se como empresa comercial e segue conceitos mercadológicos embutidos nos produtos formatados segundo uma linguagem própria que visa a informação e o entretenimento de sua audiência.

Na sua busca por ampliar este mercado, esse veículo, no caso brasileiro, tem optado pela ficção. Este formato ocupa um grande espaço na grade de programação apesar de ter oscilado em níveis de audiência na última década, a ficção conquistou o espaço de entretenimento nas emissoras e junto ao cotidiano da sociedade.

Na Comunicação e nas Artes contemporâneas temos as formas de narrar que se dividem em fronteiras não muito nítidas, mas que pelas quais podemos observar, por um lado, tendências ao desaparecimento das narrativas antigas e, por outro, a persistência dos meios de comunicação de massa como a Televisão, das estruturas narrativas consagradas. Tal procedimento está baseado na experiência do Cinema para o qual existe a percepção de que a narrativa é fundamental para o sucesso dos meios massivos.

Encontramos nos textos de Anna Maria Balogh, pesquisadora do discurso ficcional na Televisão, uma orientação para a identificação das estruturas elementares da narrativa. Segundo a pesquisadora, o gosto de contar histórias é uma característica constante do ser humano. Partindo da tese de livre docência “*Estruturas Elementares da Narrativa: Uma contribuição à lingüística Transfasal*”, Unesp 1974, do prof. Edward Lopes, a autora relaciona os elementos que fazem de um objeto cultural uma narrativa. Assim, “para que um objeto cultural constitua uma narrativa:

- a) É necessário que ele seja finito, ou seja, que tenha começo e fim, entre os quais se configura gradualmente um efeito de sentido.
- b) É necessário que haja um esquema mínimo de personagens (contrários ou contraditórios).
- c) É necessário que esses personagens tenham algum tipo de qualificação para as ações que realizam ao longo da história.
- d) É necessário que os personagens realizem ações que dão andamento à história e mostrem relações entre os mesmos.
- e) É necessário que haja temporalização perceptível na oposição entre um momento anterior e um momento posterior da ação que nos permite detectar o texto como narrativa.
- f) Essa correlação entre temporalização e conteúdos constitui o arcabouço narrativo. Assim sendo, consideramos como narrativa qualquer objeto que tenha os elementos citados, independentemente do seu suporte (papel, tela, pedra, celulóide, etc.) e de sua forma e organização.” (BALOGH, 2002; p.53/54)

A narrativa ficcional tem origens no conto popular e, como já foi discutido em texto anterior sobre o folhetim, foi transformada pela imprensa do século XIX em novelas seriadas. Este formato, com todas as suas estratégias e dispositivos de conquista de audiência se consagra hoje nas narrativas ficcionais da Televisão.

A teoria da narrativa, na qual se baseia a autora citada anteriormente, privilegia a ação como aspecto dinâmico e pontual da transformação de estados. Existe uma tradição na elaboração de filmes que se apóiam nessa seqüencialidade para construir seu universo de narração. A Televisão brasileira também organiza seu modo de produção baseado nesse aspecto de ação.

A maneira de contar histórias com origem no folhetim no século XIX sofreu influências na sua forma televisiva devido às formas narrativas do rádio e do teatro. Dessa forma, a linguagem televisiva assume uma legitimidade própria, apesar de ter um caráter de fusão das linguagens. Essa fusão, porém, não diz respeito apenas a formas de interpretação cênica da narrativa, mas também a forma técnica da Televisão que na representação das imagens se utiliza os meios de enquadramento das Artes plásticas e de ângulos de câmera consagrados pelo cinema. A narrativa, como podemos facilmente conceber, se expressa pelos meios e recursos técnicos que formam sua linguagem e permitem que a história se apresente ao telespectador através de imagens.

A imagem, desde a pintura, passando pela Fotografia, Cinema até a Televisão sempre propiciou a formação do imaginário no homem desde os tempos mais remotos. Hoje, a Televisão retrata esse modo de contar histórias através de imagens em movimento e sons como inaugurado pelo cinema, mas assumindo uma outra direção. Apesar das limitações do próprio meio tecnológico como a baixa sensibilidade dos tubos catódicos, as características das câmeras, a impossibilidade de registrar e editar um sinal e falta de definição nos detalhes da imagem, terem sido durante algum tempo condicionadores do ritmo e interferido na forma de montagem da narrativa televisiva, hoje, com as evoluções técnicas nessas áreas, a televisão pode suprir essa dificuldade, assemelhando-se às produções cinematográficas. A arte que só era possível contemplar em salas fechadas de exibição do Cinema passa a ser exibida na sala de estar da vida em família. Sobre as considerações da Televisão enquanto produtora de uma linguagem artística similar ao Cinema.

A edição costura o presente, o passado e o futuro; a dilatação da ação, como requer a história, bem como o congelamento de imagens, conferem à narrativa em vídeo os mesmos valores do cinema. As diferenças entre cinema, como lugar da expressão da arte, e televisão, como lugar privilegiado da expressão da cultura apenas de entretenimento, passam a ser discutidas (FIGUEIREDO, 2003; P. 20).

É nesse sentido que as tecnologias imprimem suas influências nas formas de construções narrativas para que cada meio construa com seu público uma experiência estética.

Sem deixar de considerar os avanços da tecnologia nas formas de expressão das linguagens e suas potencialidades artísticas, é necessário fazer referência às particularidades de cada meio quanto ao seu modo de narrar. No caso da Televisão, sua linguagem trabalha utilizando as tomadas de aproximação através do *zoom*, alternando o *close* e o plano geral das cenas. Esse é o aspecto que a traz para dentro da intimidade do telespectador. Afinal, a residência personifica essa intimidade. Nesses termos, as cenas que contam com primeiros e médios planos tornam-se cenas curtas de uma ação dramática incisiva que não pode ser muito utilizada sem que se perca a proximidade do telespectador. Essa preocupação com a atenção do público tem um fundamento que considera a Comunicação nesse contexto sujeita a vários ruídos, problema que na sala escura do Cinema não existe. Assim, o Cinema ganha em concentração segundo seu modo de apresentação, enquanto a Televisão deve intensificar-se na duração de exibição e resolver através da redundância a interpretação dos níveis de sentido da história. Além disso, enquanto o cinema supõe um público estratificado, a Televisão trabalha com um público heterogêneo. Dessa forma, a técnica que no caso do Cinema é atributo de valorização artística torna-se aspecto a ser considerado também na Televisão, porém com as diferenças básicas nas quais se fundamenta o caráter massivo de um meio em relação ao outro.

2.4 A ADAPTAÇÃO LITERÁRIA NA TELEVISÃO

Há no Brasil uma tendência ao agrupamento de pessoas em torno da ficção narrativa da televisão, que não compartilham repertório algum senão aqueles oferecidos por esse veículo. Isso coloca uma responsabilidade social imensa nas mãos dos produtores de textos ficcionais para a televisão, principalmente quando tendem a buscar no vasto repertório da literatura nacional, textos a serem adaptados.

Muitos autores têm construído opiniões sobre as apropriações que a linguagem da televisão faz dos textos literários. Segundo Hélio Guimarães (2003) em sua análise da minissérie televisiva, “Os Maias”, de Eça de Queiroz, adaptada e apresentada pela TV Globo em 2001, a defesa mais veemente da adaptação, por ocasião de sua veiculação na TV, veio da Academia Brasileira de Letras. Em um argumento tradicional, invocou-se que “... a transposição de narrativas literárias para veículos de massa beneficia a produção literária por divulgar o livro e estimular a leitura...” (GUIMARÃES, 2003: p. 109). Em termos de produção televisiva, levando em conta que este veículo está intimamente ligado à lógica capitalista, não podemos deixar de imaginar que a primeira preocupação da empresa não é a

divulgação da obra literária e sim a satisfação de uma audiência que solicita vez por outra uma produção de maior qualidade.

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

A obra literária passa para a divulgação televisiva num outro modo de apresentação e, conseqüentemente, num outro modo de recepção. Isso gera uma comunicação interativa entre a obra e o seu público, pois, em sua característica de massa, a televisão democratiza a obra literária.

Mesmo que o texto original estimulado pela promoção da obra através da adaptação não se realize na proporção que desejariam educadores e defensores da leitura, a obra, na adaptação, é preservada, privilegiada e oferecida a muitos “leitores”, possibilitando sua fruição estética.

Os profissionais da produção televisiva acreditam que, no caso das adaptações, o formato das *séries* e *miniséries* supõe um caminho mais comprometido com a produção artística. Esse tipo de produção, quando adapta textos consagrados da literatura, traz para a audiência, através da ficção, uma gama de informações sobre o tempo histórico, valores culturais de cada época, filosofias de vida de cada comunidade, levando o telespectador a pensar sobre a própria realidade. Assim, não é apenas o caráter técnico que pode atribuir um valor artístico a uma produção televisiva, mas um procedimento autêntico de pesquisa e construção de uma narrativa que conte com direção de fotografia, cenários e performance de artistas de alto grau profissional que pode propiciar uma experiência estética ao público da televisão.

Naquilo que se referem às adaptações de textos literários para veículos de comunicação de massa percebemos na crítica especializada uma postura um tanto quanto conservadora. Há uma constante cobrança no que se refere à fidelidade das adaptações em relação aos textos originais. Para muitos estudiosos de Cinema e Literatura a transposição do meio verbal para o audiovisual é praticamente impossível. O que se considera importante nesse caso é a manipulação criativa da linguagem que se presta a cada meio na tentativa de produzir o sentido que a obra original exige. Analisando alguns casos de críticas às adaptações da literatura para veículos audiovisuais, Randal Johnson afirma que:

Em todos os casos, os filmes sob análise são julgados criticamente porque não fazem o que os romances fazem, porque, de um modo ou de outro, não são fiéis à obra modelo (JOHNSON, 2003, p. 41).

Temos como certo que a insistência na fidelidade de uma obra decorre em primeiro lugar do conhecimento que se tem do texto original. Isso provoca uma certa expectativa sobre a produção do filme. De outro modo, existe um desconhecimento dos modos de produção que, por serem distintos, usam linguagens diferentes. Paccola, em sua dissertação de mestrado defende que “...a adaptação de um livro para um filme não é mera adequação da linguagem escrita para a linguagem cinematográfica, ou seja, não é a simples passagem do texto verbal para o texto visual de ação cinematográfica; porém, muito mais que isso, é a transposição de um meio quente para um meio frio” (PACOLLA, 2003: p. 69). Isso quer dizer que a literatura trabalha com o verbal, tendo a sua disposição toda a riqueza que essa linguagem pode oferecer. Entretanto, o cineasta deve manter um diálogo harmônico com pelo menos três materiais expressivos: as imagens, os sons e o texto escrito, sendo que cada um desses materiais expressivos pode gerar, de forma independente, um texto significativo. Além disso, podem ser manipulados com múltiplas variantes quando conjugados aos novos componentes computadorizados de digitalização de imagens e sons.

Assim, temos que em certos momentos um filme tem dificuldade de transmitir um certo sentido que a literatura conseguiu passar ao seu leitor. Talvez numa atmosfera propícia se personifiquem momentos e estados agradáveis para o leitor durante a leitura e que dificilmente se repetirão, mesmo que leia a obra novamente. Por outro lado, durante a exibição de um filme, o fluxo das imagens, a trilha sonora e os movimentos de câmera geram sobre a narrativa um efeito de sentido que dificilmente a literatura poderia imitar.

Em relação às adaptações de obras literárias, levantam-se várias questões em relação aos seus modos de produção de sentidos. Vamos focalizar a produção de adaptações para o Cinema em um primeiro instante apenas para tecermos alguns comentários que colaboram na elucidação das questões pertinentes ao assunto sobre as adaptações televisivas. Decerto que as adaptações literárias para o veículo Televisão seguem uma problemática similar, embora não idêntica a do cinema.

Discutindo as adaptações para o cinema, Pacolla cita em sua dissertação um artigo de J. Simons intitulado *Unwritable films, unfilmable texts?* (Filmes inescrivíveis, [ou] textos infilmáveis?), publicado pela Universidade de Amsterdam na obra *Writing for the médium* (Escrevendo para a mídia), onde se enfoca o relacionamento entre Literatura e Cinema. Nesse artigo, Simons (1994:149 –155, apud PACOLLA, 2003) afirma que o Cinema aprendeu sua

própria linguagem a partir do momento em que deixou de apresentar a narrativa sob uma antiga forma teatral.

Essa antiga forma narrativa a que Simons (Apud PACOLLA, 2003) se refere diz respeito àquela que coloca a câmera numa posição frontal em relação ao espaço cênico e não utiliza cortes e montagens na apresentação da narrativa. Da mesma maneira que verificamos acontecer nos primeiros anos da televisão ao vivo. Nesse período, a câmera estática e contínua foi largamente utilizada nas apresentações ao vivo pela Televisão no Brasil. É o caso das primeiras apresentações do teleteatro “O Sítio de Picapau Amarelo”, adaptado da obra de Monteiro Lobato por Tatiana Belink e dirigido por Júlio Gouveia, pela extinta TV Tupi na década de 50 (ver capítulo 1).

Para Simons, existe um mútuo benefício de mercado para ambas mídias: de um lado, a Literatura provê textos para a mídia televisiva, enquanto essa última apresenta esses textos a um número maior de pessoas que a mídia impressa poderia abarcar. Em relação ao Cinema, a procura por textos e formas consagradas pela Literatura implica em uma redução na criação de novos modos de narrar.

As escolhas de textos para adaptação pelos produtores de TV parecem também assumir um caráter conservador, assim como no Cinema, ou seja, a produção de adaptações articula-se sobre textos consagrados. Isso tem origem na essência capitalista das empresas audiovisuais que procuram nessas obras uma base que garanta o sucesso de audiência. Por outro lado, a Televisão, em outra atividade, como a produção de novelas, séries e seriados, estimula escritores talentosos, entre outros profissionais, contratados para produzir suas próprias narrativas ficcionais. Evidente que isso também acontece com as produções de Cinema, porém em ritmos bem diferentes, dadas as especificidades nos modos de produção de cada meio.

Voltando à crítica sobre as adaptações que se orienta na proporção da fidelidade de uma obra adaptada em relação ao seu texto de origem, tanto o Cinema quanto a Televisão tem sido alvos de acusações semelhantes. Alguns críticos julgam a adaptação na televisão na medida em que parece distorcer obras clássicas, seja simplificando sua estrutura dramática, seja limitando seu universo intelectual para garantir uma interpretação de sua audiência popular.

Considera-se o espectador com uma capacidade de memória limitada e que tem acesso somente à parte da história narrada. Além disso, a percepção e compreensão do espectador estão trabalhando juntas e simultaneamente enquanto que cores, diálogos, sons de efeitos e músicas de enredo constroem um cenário significativo. Não é de se surpreender que

os sentidos se completam eficazmente numa retrospectiva do filme, ou seja, depois que a mente deixa de ser alvo de informações é que se organiza e procura dar sentido ao enredo dramático. Daí, alegam os roteiristas, ser mais prudente omitir aspectos da história que não têm relevância para o desdobramento da trama e minimizar aos diálogos reflexões filosóficas ou temáticas da história dentro de noventa ou no máximo cento e vinte minutos.

Se o argumento do Cinema se baseia na limitada atenção de um espectador frente à tela, o que dizer da mídia televisiva que produz uma minissérie ou seriado para durar semanas, às vezes meses de apresentação ao público, construindo a trama? Ao nosso ver, o argumento que reflete sobre a limitada atenção do espectador pode ser razão para uma orientação no formato dos roteiros de filmes, mas não pode minimizar as diferenças de produção entre um texto literário e um texto visual. Como já afirmamos, uma adaptação não é a simples passagem de uma linguagem à outra, senão a Televisão não teria argumentos para o estrangulamento do texto quando produz sua narrativa visual com tão longa duração. Acreditamos, portanto, que a narrativa visual de um texto literário, desde a escolha dos tipos de atores e atrizes e seus figurinos, aos cortes de cenas, iluminação e som passando pelos filtros de filmagens, é sempre fruto de uma interpretação dada por um leitor, que por sua vez constrói a versão visual. Dessa forma, o que assistimos na tela do Cinema ou na tela da TV quando estes veículos adaptam textos literários é, por sua vez, outra obra, que procurou tecnicamente responder as solicitações e as limitações inerentes aos seus modos de produção e, principalmente, representa a interpretação de um leitor sobre um texto.

De acordo com o argumento que nos oferece Randal Johnson em uma produção visual, o produtor “... está respondendo às questões levantadas ou possibilitadas pelo seu próprio campo...” (JOHNSON, 2003; p. 44).

No caso da Televisão, o produtor encarregado de construir uma narrativa tem a sua disposição todos os recursos e todas as limitações que o seu campo oferece, desde o aspecto técnico e artístico, quanto ao aspecto empreendedor que movimenta todo sistema televisivo. Visto dessa forma, a fidelidade ao texto começa a perder seu sentido que caracteriza um bom ou um mau espetáculo de adaptação literária na televisão. Nesse sentido afirma Johnson: “Uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo”..(JOHNSON, 2003; p. 44).

Quanto à fidelidade do texto adaptado para a Televisão, manifestamos a opinião do professor Hélio Guimarães quando atesta o que está subentendido na insistência dos críticos à fidelidade de uma adaptação:

Em última análise, supõe-se existir uma leitura “correta” e “única” para o texto literário, cabendo ao adaptador descobrir o verdadeiro sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e um novo veículo. Essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudanças de circunstâncias (GUIMARÃES, 2003; p.94-95).

Cristopher Orr (Apud GUIMARÃES, 2003) propõe aplicar a noção de intertextualidade ao estudo das adaptações. Orr não acredita no texto com sentido único e sim nas múltiplas relações que as palavras podem suscitar.

Outra questão que pode exprimir as tensões entre as adaptações da literatura para a Televisão baseia-se na baixa qualidade ou vulgarização da Literatura pela Televisão. Isso revela o quanto a Televisão cabe no universo do popular. Por esse prisma, a Televisão tem apenas a função de criar programas de baixa qualidade para um público sem capacidade de se encontrar com as profundas reflexões que por ventura estariam associadas aos livros. Nem sempre essa argumentação se mostra verdadeira visto que há no mercado editorial ou televisivo produtos de boa e de má qualidade. Para tratar de uma adaptação específica, trataremos mais adiante para o debate a adaptação produzida pela TV Globo, baseada no texto infantil de Monteiro Lobato: “O Sítio do Picapau Amarelo” (ver capítulo 4).

O fato de uma obra literária consagrada entre seus leitores ser usada na Televisão pode gerar elogios, como já dissemos no capítulo 1 sobre o caso da minissérie “Os Maias”. Mesmo que se considere uma adaptação literária de valor artístico inquestionável ser usada como alavanca de audiência, isso de nada desvaloriza a produção televisiva, visto que é uma consequência do jogo capitalista, pelo qual a empresa de comunicação sobrevive. O que pode dar argumentos à crítica é sem dúvida a desvirtualização, pelo texto apresentado na TV, dos sentidos ou dos valores nos quais se baseia uma obra literária. Mesmo assim, esse problema estará sempre restrito ao universo dos leitores ou conhecedores da obra original. A grande parcela de espectadores alheia à obra original só poderá notar diferenças desse nível para a adaptação televisiva na leitura do livro, que, diga-se de passagem, será estimulada positiva ou negativamente pela recepção da obra na tela da TV.

Todos os parâmetros citados anteriormente, desde aqueles que se referem aos aspectos da recepção até os que tratam da crítica têm afetado o processo de adaptação de textos literários para a Televisão e suas formas de produção de sentido na audiência televisiva. Segundo Anna Maria Balogh “...há um cuidado muito grande nas transposições das obras literárias para a TV em todas as etapas da realização”(BALOGH, 2002; p.130). Isso não

descarta a hipótese de haver diferenças entre as interpretações estruturais da obra original, mesmo porque o sujeito da enunciação se dilui em uma equipe imensa de profissionais o que submete o texto a vários filtros interpretativos. Mesmo que siga a direção da fidelidade ao texto original, por razões de postura da crítica de audiência ou de valorização do objeto adaptado em relação ao original, a adaptação dentro dessa situação de produção fragmentada no universo de produtores diferentes sempre sofrerá com um resultado que se traduz. Cabe ao diretor da produção ditar as normas gerais nas quais permite que o universo interpretativo aconteça, mas seria impossível atender a todas as necessidades da montagem. Se o nosso objetivo é discutir em que se baseiam as formas nas produções que adaptam textos literários para a televisão e como possibilitam a fruição de seu público na formação de sentidos da obra adaptada, precisamos primeiramente observar a disposição dos enunciados no ato de produção de um discurso verbal. Sabemos que um discurso tem um relato de apresentação. Nele se funda a realidade na qual o texto narrativo se articula. Os elementos que aparecem no discurso sob os quais giram os enunciados são os atores, o espaço e o tempo. No caso das adaptações para linguagem audiovisuais o discurso será construído por imagens e sons. Edifica-se toda uma moldura que estabelece as normas de narração que contextualiza o relato. Assim, os atuantes narrativos se transformam em atores que poderão se apresentar nas mais diversas ordens com coisas, vegetais, animais e pessoas.

Como modo de apresentação e elemento de moldura do relato narrativo da linguagem da Televisão, as vinhetas de abertura e fechamento são peças importantes. Segundo Anna Maria Balogh:

Elas separam a série da sua precedente e da subsequente na grade de programação. Ela determina o clima, a época, eventualmente o gênero da série e conduz a leitura do espectador. Em geral, é realizada em separado do restante da série e, atualmente, se presta a experimentações na área da computação gráfica, frequentemente terminando por constituir um espetáculo à parte (BALOGH, 2002; p. 71).

Quanto ao aspecto que representa a espacialização na linguagem audiovisual podemos perceber que enquanto na literatura esse espaço é construído de uma forma descritiva, configurando-se em um *constructo*, nas linguagens visuais torna-se um *percepto*. Em outras palavras, a literatura, através da descrição da atmosfera e dos elementos que compõem o espaço onde se insere a narrativa, constrói um cenário imaginário para o leitor. No vídeo, as tomadas de cenas apresentam imagens do espaço. A maneira de filmar esse espaço cênico é denominada por alguns autores de *tomadas de campo* e *contracampo*. No entanto, como toda imagem de forma alguma pode ser considerada inocente, pois há sempre a seleção de um olhar por detrás da câmera, podemos considerar essas cenas do espaço como

um *constructo*, similar ao texto literário e que por sua vez orienta a construção do sentido da leitura.

As linguagens audiovisuais seguem um padrão orientado pelo gênero da narrativa em que se encaixam. Assim, um gênero como o *farwest* apresenta cenas de espaços exteriores abertos, largos, rurais e claros, enquanto que as narrativas que se inserem nos gêneros como os policiais optam por cenas de um espaço interior, urbano, escuro. Dessa forma, a montagem de espaços orienta o espectador na leitura das cenas. Podemos atribuir a esses recursos a denominação de *chaves de leitura*, ou seja, níveis que demarcam os limites de interpretações para a leitura.

As demarcações temporais também são registros de *chaves de leitura*. Nesse sentido a linguagem expressa pela Televisão comporta, pela sua própria forma de produção um aspecto de interrupções e descontinuidades. Em comparação com o texto verbal, a linguagem audiovisual está mais restrita na sua forma de expressar a temporalidade. Torna-se muito difícil, e por que não dizer impossível, tornar visíveis algumas nuances que a literatura expressa através dos tempos verbais. Em relação estreita com a temporalidade manifesta nas narrativas audiovisuais, temos as elipses que são fartamente usadas. São cenas que precisam acelerar a passagem do tempo sem deixar que o espectador perca a sintonia com a narrativa. Nas montagens modernas, as elipses cortam cenas que evidenciam uma passagem temporal numa evidente aceleração da narrativa. Algumas formas foram ao longo do tempo sendo abandonadas nas montagens de cenas. Como exemplo, podemos citar as montagens antigas, nos filmes dos anos 30, que antes de aparecer uma cena num espaço interior, mostrava um plano geral do prédio onde se desenrolava a cena. Isso foi gradualmente sendo abandonado nas filmagens modernas.

As gravações para Televisão ainda preservam essas tendências antigas, orientando o espectador de forma que este não se perca durante o percurso da narrativa. Assim, apresenta um plano geral da cidade, prédio ou fazenda aonde a cena vai se desenrolar, para depois mostrar a cena gravada no interior do estúdio. A cena panorâmica também orienta a função temporal, determinando a hora do dia, ou do ano em que a história estará situada. Enquanto que nas cenas apresentadas pelo filme, o espectador precisa de uma dose muito grande de atenção para não perder a seqüência narrativa, na narrativa televisiva está sempre orientando o telespectador, fazendo um enorme número de redundâncias. Se, por um lado, tais estratégias retardam o fluxo temporal da narrativa, por outro remetem a história ao ritmo da vida cotidiana, de forma que o telespectador pode perder alguns capítulos sem que perca a tônica dos acontecimentos narrados. Essa fórmula de roteiro da narrativa ficcional na Televisão está

na contramão com as montagens cinematográficas. No entanto, a fragmentação que reduz a poucas tomadas a apresentação do espaço para cada grupo de personagens da história se enquadra perfeitamente nas tendências de aceleração da narrativa que citamos anteriormente.

Além disso, a temporalidade nas narrativas da Televisão suporta acrescentar à história uma cronologia similar à temporalidade cotidiana do telespectador, como por exemplos datas festivas, férias e comemorações. Essa estratégia, única para a linguagem televisiva contribui enormemente no sentido de captar audiência cativa às suas produções. Como já dissemos, em relação ao texto literário, a linguagem audiovisual apresenta dificuldades de apresentar anacronias. Para esse fundamento temporal, serve-se apenas do *flashback*. Dessa forma, a linguagem tanto do cinema quanto da narração ficcional televisiva presentificam a narração, ou seja, mesmo as seqüências de lembranças de uma personagem articulam-se muito mais como uma sucessão de presentes. Podemos dizer que o audiovisual articula vários presentes na demonstração da ação.

Nesses termos, as adaptações do texto literário para a linguagem audiovisual apresentam de um modo geral essas estruturas básicas de montagem. Percebemos então que a forma de iniciar uma narrativa literária com o termos “era uma vez...” acaba por se transformar em uma vinheta computadorizada, construída numa mescla de imagens e fundo musical, ilustrando o ambiente e a atmosfera na qual se realizará a história. Daí para diante, as montagens se realizam diante de uma interpretação imagética com a qual colabora uma série de profissionais. O tempo e o espaço tornam-se peças importantes no desenvolvimento da narração e a obra visual se confirma mais na seqüencialidade da sucessão de acontecimentos.

Por fim, pelo fato de ser uma história narrada por uma equipe de técnicos, de artistas e artesãos, é problemático definir a responsabilidade única de sua autoria. Temos como certo que há uma direção do enunciado, mas também que o produto final que se produz por ocasião da adaptação é mais uma criação ou uma recriação do texto original.

Nesse capítulo, elegemos a narrativa ficcional na Televisão como objeto de discussão. Podemos concluir que esse meio se caracteriza como veículo de comunicação de massa representa a fusão de várias formas de linguagens artísticas com a tecnologia sendo, além disso, centralizadora de uma forma de representação cultural. É o sincretismo dado pelo entrelaçamento entre os campos da Tecnologia, Comunicação e Artes, além do dinamismo do meio que propiciam um campo de criação que resulta na estética da televisão.

É nesse contexto que podemos falar de uma narrativa ficcional construída sob o termo “linguagem da televisão”.

No próximo capítulo veremos como uma teoria literária e uma teoria social pode nos ajudar a compreender tanto os aspectos de produção de sentidos de um texto televisivo como seu comportamento social diante de uma obra cultural. Vamos requisitar na próxima exposição as teorias de Martin-Barbero e Hans Robert Jauss. Ambos os teóricos, ao nosso ver, preocupam-se com a recepção e consumo de textos da produção cultural ou o lugar de leitura como aquele formador de sentidos de um texto. Vamos ao encontro do nosso recorte de análise, ou seja, o programa “O Sítio do Picapau Amarelo” e seu episódio “Reino das Águas Claras”.

CAPÍTULO 3. “RECEPÇÃO E ADAPTAÇÃO: A CULTURA MIDIÁTICA DA TV”

“A Literatura é um assunto sério para um país; ela é, no fim de contas, o seu rosto.”

Louis Aragon

Com vistas ao diálogo entre Literatura e Televisão, desenvolvemos um estudo trazendo para o centro das discussões os sentidos produzidos na leitura/recepção do texto de Lobato e suas representações Culturais editados pela TV.

Propomos então, contemplar a Televisão como veículo midiático gerador de bens Culturais a partir da produção e veiculação de textos adaptados da Literatura brasileira que reconhecem e utilizam a obra de Monteiro Lobato revelando sua potencialidade artística e enfatizando sua expressividade Cultural.

Acreditamos que, como produtos artísticos, o texto literário de Monteiro Lobato e o produto Cultural televisivo, promoveram, ao longo dos anos, experiências estéticas tanto em seus leitores, no caso da obra literária, como em telespectadores dos programas veiculados por esse meio desde os seus primeiros anos de produção no Brasil.

Os redatores dos textos infantis para o programa da série foram obrigatoriamente leitores das obras de Lobato e, em alguns casos, também formaram a audiência da Televisão na condição de telespectadores dos antigos programas infantis baseados na obra de Lobato. Essas experiências, entendidas como efeitos estéticos que se originam nas leituras tanto do texto literário como do texto televisivo, colocam o leitor na posição de co-produtor de sentidos através de uma experiência estética com o texto. Em virtude dessas experiências, os textos produzidos para o programa televisivo assumem características particulares, suscetíveis de análise. Em vista dessa constatação, a teoria da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss, sobre os efeitos estéticos de uma obra literária através da sua leitura foi requisitada como respaldo teórico e metodológico nessa tarefa.

Apesar do enfoque na leitura dos sentidos envolvidos na transposição do texto de formato literário para o texto de formato televisivo, nossa reflexão recai também sobre a TV como um veículo de comunicação de massa. e agente socializador. Nesse sentido, encontramos na Teoria das Mediações, os conceitos de Martin-Barbero no que se referem à mediação televisiva, ou seja, o lugar onde se delimitam os papéis sociais das mídias, em

particular a Televisão, suas lógicas de produção e usos Culturais. Dessa forma, atendemos ao nosso objetivo, situando a produção televisiva e sua adaptação do texto de Lobato no âmbito Cultural. A Teoria das Mediações de Martin-Barbero esclarece as circunstâncias específicas de “produção, o que da estrutura produtiva deixa vestígios no formato e os modos com que o sistema produtivo – a indústria televisiva – semantiza e recicla as demandas oriundas do público e seus diferentes usos.” (BARBERO, 2003, p.311). Apresentamos uma análise da mediação da Televisão com a Cultura, adotando como *corpus* de análise a produção televisiva da série “O Sítio do Picapau Amarelo” e seu episódio inaugural editado em 2001 “Reino das Águas Claras”. Ao longo desse verificamos os aspectos de produção e transmutação do texto literário para a linguagem da Televisão, principalmente na narrativa que, ao longo da História, sofre transformações principalmente na sua passagem para as mídias audiovisuais.

Propomos, então, a partilha dessas duas bases teóricas por entendermos que ambas enfocam a produção literária e a produção televisiva em seus aspectos artísticos, seu consumo e produção de sentidos no âmbito da recepção que, para o nosso trabalho, torna-se um aspecto importante.

Vamos discutir a relação *programa-telespectador*, entendendo “programa televisivo” como um texto e “telespectador” como um leitor, levando-se em consideração a experiência de leitura e fruição através desse produto televisivo.

Observando o contexto Histórico e Social do consumo de um texto literário podemos perceber que o sentido e a fruição em um texto remetem sempre a outro texto. Nesse caso particular, percebemos as transformações nas interpretações de sentido sobre o texto de Monteiro Lobato através dos programas de Televisão que culminam na adaptação produzida, em 2001, pela Rede Globo de Televisão.

Observando a história da Televisão brasileira, sua influência na composição do imaginário popular e fazendo o mesmo exercício de olhar para a produção de Monteiro Lobato, especificamente aquela dirigida ao público infantil, reconhecemos o caráter social que brota desses olhares. A História da utilização pelos programas de TV do universo infantil criado por Lobato confunde-se com a História da Televisão brasileira (ver capítulo 1). A obra criada por Monteiro Lobato é uma das bases cenográficas que mais produções rendeu ao longo da História da Televisão brasileira, com programas que permaneceram por muito tempo dentro da grade horizontal de programação. A relação da Televisão com Monteiro Lobato, além de se caracterizar um objeto de leitura estética, por sua longevidade histórica, configura um estudo que se encontra também, pelas mesmas características, no âmbito das Mediações.

Tecemos, a partir dessas reflexões, uma breve revisão teórica através de alguns esclarecimentos sobre as teorias envolvidas em nosso estudo a fim de podermos perceber suas relevâncias para o trabalho analítico em que serão processadas.

3.1 A TEORIA DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA

A Teoria da Estética da Recepção, inaugurada por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, ambos da escola de Konstança, na Alemanha da década de 60, tem como pressuposto básico a leitura enquanto um fenômeno de Comunicação e o Leitor como agente ativo na construção dos sentidos de um texto. Dessa forma, o sentido de um texto não pode ser limitado ao próprio texto sem o risco de restringirmos esse sentido a apenas um dos pólos que constituem a comunicação como tal. Isso significa que o efeito comunicativo entre texto e leitor prescinde da atuação desse último como agente ativo na formação do sentido de um texto.

Em primeiro lugar devemos salientar que a teoria da Estética da Recepção pressupõe um texto literário que não se alterou ao longo do tempo e que pode ter seu caráter artístico reconstituído pela ação de um leitor. Para essa teoria, o valor artístico de uma obra literária tem suas dimensões aferidas pelos leitores que com ela entram em contato estabelecendo assim uma “experiência estética”.

A comunicação é um fator bastante relevante no estudo preconizado pela Teoria da Estética da Recepção. Ela afirma que há uma necessidade de estabelecer a Comunicação entre os extremos da relação triádica: *autor-texto-leitor*.

Antes de entrarmos nos méritos dessa teoria, faz-se necessário conceituarmos alguns termos usados na sua metodologia. Fazem parte do conjunto desses conceitos os que se referem ao “efeito” e a “recepção” e suas relações com “significação” ou “construção dos sentidos”.

Denominamos, “Efeito”, na Teoria da Recepção, como sendo o momento condicionado pelo **texto**, enquanto “Recepção” é o momento condicionado pelo **leitor**. Já o “Sentido” vai se realizar na junção desses dois momentos, ou seja, aquele implicado pela obra e aquele trazido pelo leitor dentro de seu contexto histórico e social. Na Teoria da Estética da Recepção, a interpretação de um texto prescinde da ação de um leitor, embora a interpretação dos sentidos tem seus parâmetros condicionados pelo texto. O *sentido*, dessa forma, não se

constrói independente, mas, antes de tudo, numa comunhão de esforços determinados de um lado pela criatividade da produção e de outro pelas expectativas da audiência.

O conceito de “significação”, na Teoria da Comunicação, diz respeito ao processo de produção de sentidos, ou seja, a significação é um referente processado até encontrar sentido dentro da concepção do observador, de acordo com o repertório e capacidade desse observador. Dessa forma, podemos encontrar um leitor/observador diante de uma tela de pintura na busca dos sentidos produzidos pela leitura da obra; um leitor/literário, em contato com um texto literário e, por fim, um leitor/telespectador, no caso da produção Cultural ser mediada por um instrumento de comunicação como a Televisão. Em todos esses casos, o *referente* está sendo processado pelo *intérprete* com o objetivo de encontrar uma significação que lhe satisfaça a compreensão.

É importante dizer que o conceito de “significado” aqui exposto se vale de alguns aspectos do pensamento de Gadamer, onde o significado de uma obra não se encerra nas intenções de seu autor. Atravessando diferentes momentos históricos, outros significados poderão dela ser extraídos por leitores em contextos diferentes daqueles sob o qual a obra foi concebida.

Na análise do programa televisivo, objeto de estudo no quarto capítulo, trabalhamos com um produto televisivo que alterou sua forma narrativa através das suas edições, tendo em vista os fatores sociais e tecnológicos envolvidos em cada produção. Lembramos que a primeira edição do texto de Lobato na TV remonta aos primeiros anos da História desse veículo (1952). Todas as edições do “Sítio” de Lobato adaptados para a TV são produtos diferentes, produzidos por equipes diferentes, em épocas diferentes e com tecnologias diferentes. O elemento comum que perpassa essas produções é o texto literário de Monteiro Lobato.

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

Em Regina Zilberman (2004), encontramos uma apresentação da Teoria da Estética da Recepção desenvolvida por Hans Robert Jauss a partir da conferência desse teórico aos estudantes da Universidade de Constança, na Alemanha, abrindo o ano acadêmico

em 13 de abril de 1967. O teórico recusa vigorosamente os métodos de estudos literários tradicionais. Acredita que tais metodologias de abordagem estão presas aos padrões herdados do positivismo e do idealismo do século XIX e que não atribuem o devido valor à historicidade nas análises de uma obra artística. Segundo Zilberman, "...a Estética da Recepção apresenta-se como uma teoria em que a investigação muda de foco: do texto enquanto estrutura imutável, ele passa para o leitor ..." (ZILBERMAN, 2004; p. 10).

Na busca de um novo paradigma, Jauss critica a História recente da Literatura, afirmando que nem a teoria Literária Marxista, que ao seu ver procura demonstrar o sentido da Literatura na realidade social, nem a escola formalista em seu propósito de compreender a Literatura como uma sucessão de sistemas estético-formais sem relação com o processo geral da História, reconhecem o verdadeiro papel do leitor na construção de sentidos de um texto. Sua proposta, no entanto, é considerar as instâncias de recepção do texto, no que consiste à permanência de uma obra ao longo do tempo.

Postula que a natureza eminentemente histórica da Literatura se manifesta durante o processo de recepção e efeito de uma obra, isto é, quando esta se mostra apta à leitura. Seu paradigma é entender como se apreciou e se aprecia uma obra de arte em momentos diversos de realidades históricas diferentes. Em contraposição a uma certa tradição que tenta ser unívoca em relação à experiência artística de épocas passadas, procura compreender como funcionam as re-significações na experiência de fruição da obra de arte.

Para que se compreenda a importância da participação do leitor/receptor no processo de comunicação, faz-se necessário compreendermos um fator muito importante: o momento da experiência primária e o do ato de reflexão são diferentes. Isso quer dizer que não basta analisarmos as intenções de um autor ou a compreensão de uma obra para configurarmos uma experiência primária. Essa experiência só se realiza efetivamente a partir de sua sintonia com o efeito estético do texto, ou seja, na compreensão fruidora da obra. Jauss revela, em sua pesquisa, a metodologia que se baseia principalmente nos pressupostos da hermenêutica filosófica de Gadamer, e postula sua proposta da seguinte forma:

- a) diferenciar metodicamente os dois modos de recepção: a experiência primária e o ato de reflexão.
- b) aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo
- c) reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores em tempos diversos pois, a formação do juízo estético se

baseia nas instâncias de efeito e recepção comparando-se os dois efeitos de uma obra: o atual e o desenvolvido historicamente (a obra ao longo do tempo).

A Teoria ainda se coloca contra um certo absolutismo que entende a obra de arte produtora de todos os sentidos. Revela que essa forma de não atribuir à obra de arte seu aspecto comunicativo aconteceu anteriormente em atividades artísticas como, por exemplo, no Cinema. Aos olhos dos teóricos da década de 60, parecia que a obra cinematográfica poderia conter em si todas as explicações possíveis, pois, afinal, todos os caminhos para a sua interpretação emergiriam do filme. O que fica para trás numa abordagem dessa natureza é que todo o sentido faz parte de um contexto histórico. A narrativa cinematográfica, que se propõe a contar uma história hoje, pode ser lida de forma totalmente diversa num outro momento social. Contudo, a teoria supõe limites interpretativos que incorrem no ato da leitura.

Wolfgang Iser, em o “ato da leitura” (1978), compreende as estratégias e os repertórios adotados pelos textos em sua construção lingüística. Orienta o teórico que, para lermos, precisamos estar familiarizados com as técnicas e convenções que determinada obra adota. Iser acredita que o leitor estará mais bem preparado para um efeito estético no ato da leitura se, ao mesmo tempo em que estiver familiarizado com os códigos implícitos na obra, manter uma abertura intelectual que permita uma reflexão sobre o texto.

Atualmente a abordagem de peça cinematográfica já incorpora a recepção como fator primordial em suas relações comunicativas. Trabalhos como “O Cinema como experiência catártica”, de Regina Gomes (GOMES, 2003), já incluem a recepção como um agente ativo na construção de sentidos, não desprezando assim o caráter comunicativo do filme com seu espectador.

A Televisão, como o Cinema, também possui uma forma de expressão que se materializa nas suas produções. Isso se torna visível quando observamos as adaptações de textos literários, devido ao fato de podermos perceber as diferenças na organização da apresentação da mesma história, principalmente quando olhamos para as estruturas das narrativas utilizadas nas duas linguagens. O processo de comunicação entre essas produções depende do contato com o telespectador.

As pesquisas de Hans Robert Jauss partem do prazer que decorre do contato com o texto, ou seja, de uma experiência estética do leitor. Transferir o debate do contato do campo da Literatura para o televisivo requer, antes de tudo, apontar para o caráter artístico desse produto, capaz de promover uma experiência estética no seu público consumidor. Na teoria de Jauss, o significado de uma obra de arte só pode ser atingido através da experiência

do contato estético: “Deve-se compreender a arte com prazer e desfrutá-la, compreendendo-a” (JAUSS, 1986, p.13)

Na sua conferência sobre a História da Literatura como provocação à ciência literária, H. R. Jauss sugere que o foco deva recair sobre o leitor. Seu conceito de leitor baseia-se em duas categorias: a de *horizonte de expectativas* e a de *emancipação*. Na primeira, o teórico faz uma mistura dos códigos vigentes e da soma das experiências acumuladas. Na segunda, refere-se à finalidade e ao efeito alcançado pela arte que confere ao seu destinatário uma nova visão da realidade.

A experiência estética configura-se nas três atividades simultâneas e complementares com suas funções produtiva, receptiva e comunicativa e, segundo Zilberman (2004), supõem suas concretizações na dependência da reação do leitor: a identificação. Seguindo uma linha de raciocínio, o teórico propõe três planos para o exercício estético. Vejamos como o aspecto comunicativo encontra-se submetido aos três planos descritos por Jauss:

- a) O primeiro plano é o da *poiesis* ou o poder de concretização e “correspondente ao prazer de se sentir co-autor da obra.” (ZILBERMAN, 2004; p. 55)
Jauss coloca, nesse sentido, o público como co-produtor da obra de arte e afirma que, segundo suas pesquisas, essa atividade é uma constante na produção das artes de vanguarda do século XX. Ou seja, quanto mais o artista inova na apresentação de seus conceitos, mais espera uma resposta participativa do público. Dessa forma, Jauss inverte a posição pela qual Adorno vê a relação entre arte e o público na era contemporânea, exaltando o aspecto comunicativo da obra de arte com esse público.
- b) O segundo é a *aisthesis* que diz respeito ao efeito da experiência estética provocada pela obra de arte que renova a percepção do mundo circundante. A *aisthesis* também vem justificar a produção artística contemporânea, pois sempre ficou reservado à Arte descobrir novos modos de apresentação da realidade.
- c) O terceiro é a *katharsis* que tradicionalmente é o conceito mesmo de experiência estética cujo plano é aquele onde ocorre o processo de identificação que leva o sujeito a experimentar e rever seus conceitos assumindo novas diretrizes sociais. Demonstra o caráter ativo da recepção. Com o processo de identificação salienta-se o caráter comunicativo da obra.

Para o teórico da Estética da Recepção, a importância do aspecto estético funda-se no processo de identificação que corresponde à função comunicativa da obra de Arte. Esta função envolve as respostas produtivas do sujeito estético e os efeitos provocados pela obra.

A *katharsis*, enquanto experiência vivida pelo espectador ou ouvinte, encontra seus fundamentos na *Poética de Aristóteles* que afirma ser essa uma condição fundamental que define a qualidade de uma obra. Segundo Zilberman,

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

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

Dessa forma, é na interação entre a estrutura da obra e seu receptor que se desenvolve a *katharsis*. Assim, ao verificarmos as estruturas que envolvem a leitura ou recepção de uma obra, podemos avaliar as possibilidades de seu efeito sobre o público. Evidenciando a historicidade em seu contexto social, seremos capazes de entender a repercussão de uma obra sobre uma comunidade.

Jauss, extraindo um conceito da obra Verdade e Método, de Gadamer como o conceito de “horizonte de expectativas”, explica como ter acesso ao mundo do leitor. O processo da pergunta e da resposta compreende o diálogo entre o texto e sua época, tanto a passada quanto a presente, onde devem fundir-se os horizontes do texto e do leitor.

O princípio da pergunta e da resposta que se define como método dialético, é a principal arma teórica de Jauss.

A metodologia teórica compreende o efeito estético composto por dois fenômenos: a compreensão fruidora e a fruição compreensiva. A abordagem hermenêutica se propõe a descrever esses componentes intelectuais no relacionamento entre texto e leitor. Nesse sentido, existem duas modalidades:

- a) Ao ser consumida a obra provoca um efeito (Wirkung) sobre o destinatário.*
- b) Ao longo do tempo a obra é recebida e interpretada de maneiras diferentes. Essa é a recepção. (Rezeption)*

O processo da hermenêutica possui três atividades intelectuais: a compreensão, a interpretação e a aplicação. Jauss, apoiado em Peter Szondi, observa a particularidade estética da obra de arte.

Sobre uma preocupação dos seus adversários de que a teoria corrobora para uma interpretação ilimitada do texto, é oportuno esclarecer como Jauss incorpora um conceito importantíssimo a sua teoria: ele busca em Kant, na explicação sobre o juízo de gosto onde deve aferir a conduta estética, ou seja, o juízo estético não espera a adesão de cada um, apenas propõe sua adesão e espera uma resposta que está em consenso com outras pessoas. Dessa forma, a experiência estética não se confirma apenas no pólo produtor, como uma liberdade à criatividade, mas também no pólo receptor que legitima essa liberdade. O que poderia ser um defeito na atividade estética passa a ser sua característica: o fato de o juízo estético depender do consenso de outrem possibilita a participação em uma norma de formação, e, ao mesmo tempo, constitui fator de sociabilidade.

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

É a necessidade de sair do isolamento que faz o homem procurar um contrato com seus semelhantes através da comunicação. É dessa comunicação universal que trata a Teoria da Estética da Recepção. Afinal, toda linguagem, por almejar ser língua, também precisa de um acordo social, de ser validada e reconhecida no trânsito “criação – comunicação – recepção”.

A relação desse trabalho sobre a linguagem televisiva e a adaptação de um texto infantil de Monteiro Lobato com a Teoria da Estética da Recepção deve ser compreendida no aspecto da literalidade do texto de Lobato e a historicidade das adaptações de sua obra na produção do imaginário infantil na Televisão brasileira.

O conceito de horizonte de expectativa, introduzido por H.R. Jauss na década de sessenta, procura indicar os pressupostos Culturais que estão por detrás de qualquer interpretação. O sujeito que interage com uma produção artística está com uma expectativa diante da obra. As obras mais significantes são as responsáveis pela quebra de expectativas do receptor.

Se as pesquisas de Jauss nos servem para a reconstrução histórica da forma como o texto entrou em contato com seu público ao longo do tempo e o efeito atual que suscita, propomos o mesmo exercício para analisar uma produção da Televisão brasileira que envolva o texto de Lobato para um público infantil.

No caso do programa aqui analisado, “O Sítio do Picapau Amarelo”, que produziu em 2001 a história “Reino das Águas claras”, não podemos falar em “remake”. O texto de Lobato foi adaptado primeiramente no período inaugural da TV brasileira (1952) e desde então, suas narrativas são editadas sob novos contextos históricos e sociais, com intervalos entre uma produção e outra. Em todos os casos de edição, abrem-se novas audiências, determinando novas interpretações. A escritura literária de Lobato, porém, não se alterou e continua cumprindo seu papel no imaginário popular infantil. Já o aspecto do *novo* ou das novas formas de produção e reprodução de sua obra na TV pode ser incluído aqui como um *horizonte de expectativa*.

A arte moderna, por exemplo, caracteriza-se pela busca da quebra desse horizonte. Logo, as novas formas de se inscrever uma obra no contexto atual constituem-se em um horizonte de expectativa. Ora, a passagem das formas antigas para as novas formas, apenas pode ser processada pela recepção que se envolve em uma produção. São leitores, telespectadores, cientistas que diante do antigo imaginam o novo. Apenas apoiados na tradição é que podemos transformá-la em Cultura. Assim surge uma questão: *como avaliar o novo?* Na teoria da Estética da Recepção, o *novo* vem associado à distância estética. e o conceito de *distância estética* deriva do *horizonte de expectativa*. Dessa forma, o *novo* se caracteriza pela distância entre o horizonte de expectativa preexistente e o aparecimento de uma nova obra.

A produção do “Sítio” na Televisão não se apresenta ao expectador mais ingênuo como uma novidade total. Por outro lado, constitui ecos de uma experiência anterior. A Televisão apóia-se no patrimônio público da obra literária de Monteiro Lobato para compor sua audiência desde o início de suas transmissões ao vivo no Brasil (ver capítulo 1). A Televisão promove com a obra de Lobato uma relação dialógica com a sua recepção. Segundo Jauss, somente na relação dialógica de uma obra com sua recepção é que se pode concretizar o caráter estético e o papel social de uma obra de arte.

Os produtores de Televisão estão conscientes das verdades sobre a “fruição compreensiva” e “compreensão fruidora”, conceitos inaugurados por Jauss observando o papel do leitor e sua experiência diante da obra literária. Baseando-se nesses conceitos, percebemos que o leitor se aproxima de textos que é capaz de compreender. Assim, prazer e compreensão são operações simultâneas.

Estamos diante de uma *experiência estética* e de uma leitura na qual os adaptadores/leitores da obra de Lobato se envolveram para produzir os programas da TV. O fato de que em cada época estarmos diante de uma nova produção vem de encontro às

reflexões de Jauss sobre as avaliações do aspecto artístico da obra literária. As adaptações do texto lobatiano foram ao longo do tempo produzidas para a Televisão brasileira constituindo-se em interpretações múltiplas, revelando as visões de mundo de seus adaptadores em cada edição televisiva. A produção televisiva torna-se então dialógica e atemporal, pois antes de ser uma simples adaptação mimética do texto lobatiano, expressou a interpretação de seus adaptadores que atualizam, através da TV, a obra literária de Monteiro Lobato.

Ainda, segundo as teses de Jauss, podemos encontrar as categorias básicas da tradição estética que podem explicar a relação entre produtor e receptor através da obra: a *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. Monteiro Lobato parecia estar consciente disso e lidar muito bem com essas categorias básicas pois, em sua obra endereçada ao público infantil, imaginou, como que de modo geral, as atitudes que cada uma das funções poderiam gerar nos seus leitores. Assim, vejamos:

- a) Quando o escritor imagina um lugar ficcional onde as crianças possam morar, mesmo através da imaginação, está lidando com a função da *poiesis*, que remete-nos ao prazer que realizamos no ato da leitura e onde construímos uma interação com o texto que nos torna participantes da produção textual.
- b) Quando constrói tessituras que envolvem textos conhecidos como as fábulas européias, o leitor reconhece os elementos representados e renova seus conhecimentos sobre esses elementos concretizando a *aisthesis*.
- c) O efeito da *katharsis* envolve as questões críticas, principalmente aquelas orientadas pelo personagem “Emília”, a boneca falante. Emília tem a função de conduzir o espectador a rever suas convicções por meio da identificação com os elementos da narrativa, num conjunto não somente emotivo, como faziam as tragédias gregas, mas também a catalisação da ação.

Dessa forma, se a experiência estética for baseada no prazer do contato com a obra, essas três funções estarão envolvidas no processo de comunicação entre o produtor e a recepção da obra.

A fim de determinarmos o valor estético da obra de Lobato usaremos o critério da teoria de Jauss que se baseia no poder que a obra tem de decepcionar ou contrariar as expectativas da recepção. Fazendo então um levantamento histórico das produções televisivas, podemos identificar como essas produções indicam sua leitura da obra original. Podemos avaliar em que momento as produções optaram por decepcionar ou contrariar as

expectativas do público e por quê procederam dessa forma. Verificamos se a aproximação dos sentidos propostos na produção e as expectativas da recepção configuram o programa em arte ligeira ou culinária, ou seja, como aquele que não exige da recepção nenhuma reflexão ou mudança, tornando-se apenas entretenimento e diversão.

A reconstituição do horizonte de expectativa na concepção do programa televisivo e seu público pode indicar como a obra foi recebida e elucidar também como foi lida a obra original. Essa atitude desvenda a relação da TV com seu público infantil em momentos históricos diferentes, culminando no caráter emancipatório que a produção televisiva baseada na obra de Lobato pode atribuir ao seu público. A busca por esse horizonte de expectativas é importante por que

(...) distingue-se daquele da práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura.(JAUSS, 1986, p.52)

O leitor compreende a produção literária dentro dos limites do seu momento, inserido em seu contexto sócio-Cultural. Buscamos nas condições históricas dessa produção e recepção, reconstruir seu horizonte de expectativas. O que podemos observar a partir desse referencial teórico é que a atividade do espectador diante da tela da TV é uma atividade que experimenta a leitura e com isso forma significados estabelecendo uma experiência estética. Essa experiência estética com o telespectador se revela como uma função comunicacional.

3.2 A TEORIA DAS MEDIAÇÕES E O CONSUMO CULTURAL

A Televisão constitui-se hoje em um poderoso instrumento de comunicação cujas funções de entretenimento e informação estão muito bem definidas. Na busca pela ampliação da audiência, utiliza, entre outras, a estratégia da narrativa ficcional, cuja origem e aprovação pública remonta ao formato dos folhetins do século XIX. A apropriação desse modo de contar histórias se encontra inserida aqui como um estudo acerca dos modos de produção e consumo de bens Culturais.

De forma ampla, entende-se por Cultura toda produção global de um povo que envolve não somente suas idéias, mas também sua produção material. Entendida como processo e não como um produto, a Cultura está intimamente ligada a Economia, a Política e a História da sociedade que a concebe. A Arte faz parte da Cultura e diz respeito à forma pela

qual o homem expressa sua percepção do mundo. Embora seja um modo de se relacionar com a realidade, devemos lembrar que a Arte não é apenas uma representação da realidade, mas uma re-criação dessa realidade percebida e expressa numa linguagem artística. Dessa forma, a apropriação do mundo pelo homem requer tanto o sentido subjetivo como o sentido objetivo. A ação consciente do homem sobre a realidade social percebida no mundo identifica-se num sentido objetivo, enquanto que a Arte como um produto histórico-social que expressa sua sociabilidade e espiritualidade recai sobre um sentido subjetivo.

Os conceitos de Cultura e mediações de Martin-Barbero sobre as relações das mídias com a Cultura, propõem-nos uma mudança de olhar sobre estudos de Comunicação como condição básica para atingir sua legitimidade teórica: a compreensão sobre os usos sociais da Cultura, além das inovações tecnológicas como desencadeadoras das transformações sociais e culturais.

Há uma tendência que se estabelece na América Latina nos últimos anos que procura colocar a Cultura no centro de um cenário Político e Social, modificando dessa forma a percepção do objeto cultural. A Cultura se encontra sob o prisma da sua natureza comunicativa. Os estudos de comunicação percebem na Cultura mais que um reflexo das tradições ou transmissão de informações, mas sua capacidade de processar significações, onde o receptor não é apenas um mero decodificador dos sentidos embutidos nas mensagens, mas sim o próprio produtor dos sentidos de um texto.

Nesse sentido, Martin-Barbero compreende os usos e consumos da mídia como base dos estudos da comunicação na sua inserção social e como essa prática comunicativa se baseia na percepção da variedade de sentidos que os textos podem estabelecer na massa. Partindo da noção da existência de leituras diferenciadas dos produtos da mídia que constitui diversas formas de consumo, o autor afirma que:

O consumo não é apenas reprodução de forças, mas também produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos usos que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais.(BARBERO, 2003; p. 302)

A lógica da produção televisiva indica a direção da conquista de uma audiência homogênea. Raras vezes percebe essa audiência como uma composição de grupos capazes de ler as textualidades embutidas nas suas mensagens a partir de um repertório particular.

Em alguns casos, porém, podemos perceber uma tendência ao diálogo do texto televisivo com sua audiência específica, onde se reproduz a visão cultural que a mídia faz sobre essa audiência. É o caso de algumas narrativas ficcionais, onde se inclui o programa “O

Sítio do Picapau Amarelo”, em que percebemos uma concepção abrangente de leituras, uma negociação entre texto e leitor, o que implica no reconhecimento desse leitor como produtor de sentidos.

A produção dessas leituras que geram novos sentidos acontece já no processo de produção desse programa em sua edição de 2001. Consideramos os redatores, os produtores, bem como todas as pessoas envolvidas na produção do programa leitores da obra de Lobato, texto original que serve de base cenográfica para o programa. Devemos ainda considerar outros fatores influenciando na concepção final do programa como os programas sobre a mesma obra de Lobato, editados anteriormente, as concepções de Cultura midiática e os estudos das influências da programação televisiva sobre a audiência infantil. Se, a Televisão compreende formas de produção de textos que indicam uma audiência homogênea, por mais convencional que possa parecer, essa textualidade possibilita uma diversidade de leituras também no pólo do consumo. Sobre esse aspecto, Beatriz Sarlo (Apud BARBERO, 2003), explica o sentido de leitura, partindo do pensamento de Hans-Robert Jauss. Sarlo afirma que a leitura é uma atividade onde se organizam os significados de um texto dando-lhe sentido. Logo, a leitura e o consumo não representam apenas uma reprodução, mas também uma produção de sentidos. Segundo essa pesquisadora, qualquer texto, inclusive o televisivo, implica em uma negociação de sentidos com o leitor. Dessa forma, o texto não deve unificar o sentido deixando ao leitor a tarefa de encontrá-lo. O que pode restituir o prazer da leitura é a possibilidade de construirmos outros textos a partir dos sentidos que aferimos aos anteriormente lidos. Esta é uma prática que deve se estender a todos os textos, cultos, eruditos e populares, mesmo quando se apresentam apenas como estética repetitiva ou de reconhecimento, como no caso as narrativas da Televisão. Existirá sempre, na concepção abrangente de leituras, uma negociação entre texto e leitor, o que implica no reconhecimento desse último como produtor de sentidos, mas que não quer dizer que os textos sejam destituídos de limites de compreensões ou de códigos que são preferenciais ou dominantes.

Nas narrativas dos textos televisivos, segundo uma lógica de produção própria desse meio, podemos perceber uma tendência ao diálogo que inclui o repertório dos receptores. Evidentemente que há um código dominante na produção televisiva, porém sua abertura ao diálogo propõe uma comunicação mais integrada com o leitor/telespectador. Essa característica da Televisão vem ao encontro da pluralidade de vozes que compõem a sociedade de massa, tornando o texto televisivo polissêmico e acessível a uma variedade de audiências. Certos recursos dão conta desse aspecto polissêmico do texto televisivo, o que, de uma certa forma, garante sua abrangência. Dessa forma, um texto televisivo, que entende o

popular e procura inscrevê-lo como audiência, precisa dar vazão a diversas leituras. Sejam nas ironias à sociedade, nas piadas, nas contradições ou nos exageros dos acontecimentos do cotidiano, os textos televisivos estarão sempre dando uma abertura para leituras diferenciadas. Podemos perceber claramente essas estratégias nos textos narrativos das telenovelas que se alimentam das representações do cotidiano envolvendo dramas e conflitos. Desse modo, os textos televisivos são construídos a partir de processos de projeção onde procuram traduzir sentidos de uma audiência resgatando seu funcionamento e sua história em um jogo de leituras e significações. Compreende-se que telespectador não vem, ao consumo, vazio de formas de construção de sentidos. A tecnologia não vem vazia de atributos nem a produção se constrói sozinha, mas por uma equipe de pessoas que também tem seus meios de interpretações dos textos.

O encontro das produções humanas a partir de suas tecnologias com as leituras e os usos que a audiência faz desses produtos é que atribui valor ao estudo da comunicação nesse meio. Mesmo que essa discussão possa parecer anacrônica visto que nos encontramos em meio às transformações tecnológicas provenientes de várias formas de comunicação como a internet, os satélites e a fibra ótica, entendemos, como Barbero, que o modelo de produção televisiva na América Latina não tem, contudo, sofrido transformações profundas nos últimos anos, mas ainda garante uma participação social ativa no contexto popular, materializando sua expressividade cultural.

Em sua análise das mediações na América Latina, Barbero aponta “três lugares de mediação: a *cotidianidade familiar*, a *temporalidade social* e a *competência cultural*” (BARBERO, 2003; p.304).

Na América Latina, a importância da família como lugar social recai sobre a sua representação em unidade básica de audiência e como “um dos poucos lugares onde os indivíduos se confrontam como pessoas e onde encontram alguma possibilidade de manifestar sua ânsias e frustrações” (BARBERO, 2003; p.395).

A Televisão, atenta a esse cotidiano familiar, planeja seus dispositivos de aproximação denominados por Barbero (2003; p.305) como “*simulação de contato e retórica do direto*.”

Por *simulação do contato* entendemos as estratégias que a produção televisiva usa de forma a impedir a dispersão da atenção do espectador e para a qual estabelece um elemento intermediário que possa aproximar a “realidade cotidiana ao espetáculo ficcional”. Isso quer dizer que a produção da TV usa um personagem na pessoa de um apresentador/animador e um certo tom coloquial com estratégias de interlocução minimizando a distância entre o real e o

ficcional. Segundo Barbero, essa estratégia justifica a predominância do aspecto verbal ou oral da Televisão latina, como expresso no capítulo 2 desse trabalho.

Na *retórica do direto* encontramos a imagem comum, do dia a dia, sem extravagâncias, em oposição àquelas usadas nas produções do Cinema, visto que sua intenção não é a de distanciar a percepção do telespectador e sim mantê-la o mais próximo possível. A imagem da Televisão deve conduzir ao imediato e dar forma ao cotidiano. Suas montagens não necessitam de expressividade e sim de funcionalidade. Essa função organiza as imagens optando sempre pela forma mais clara, pela mais simples e pela qual se possa interpretar uma mensagem usando menor esforço narrativo. Essa estratégia que opta pela simplicidade em busca da aproximação sempre foi um dos alvos das críticas à linguagem da Televisão. Se de uma forma essa linguagem exige um baixo exercício intelectual do seu público, por outro lado marca sua função característica de aproximação.

Sobre a *temporalidade social*, Barbero explica ser este o vivido através dos fragmentos repetitivos pela qual a programação da Televisão constrói a cotidianidade. É pela distribuição de seus programas no *palimpsesto* que a Televisão procura dar sentido ao seu uso e daí permanecer próxima ao seu público sobrevivendo no mercado capitalista. Cada texto televisivo justifica-se em seu gênero e na sua posição ocupada na grade de programação.

O programa discutido e analisado nesse trabalho, entendido como produto cultural e artístico da sociedade brasileira procura refletir a importância da obra de Lobato e a inferência produzida pela leitura que a mídia televisiva faz dessa obra. A atualização do ambiente do “Sítio” traz os sentidos produzidos não só pela leitura do texto original, mas também pela leitura que essa mídia faz da sociedade a quem se destina o produto televisivo. O aspecto massivo de sua produção não deve, porém, minimizar seu caráter artístico, nem sua relevância cultural. Acreditamos que não existe incompatibilidade entre a produção da TV e a produção artística. A TV brasileira já possui um patrimônio considerável de programas de qualidade. Se por um lado há quem encare a Televisão sob o prisma da arte supondo ser a única coisa a merecer atenção nesse meio, por outro, há aqueles que denunciam sua decadência cultural e optam por uma elevação nesse nível sem dar conta do risco que essa prática poderia acarretar em suas funções de linguagem com base no popular. Desde o início das suas produções, a Televisão vem sendo discutida sob o aspecto da Arte e da Cultura. Herdeira das formas tradicionais do espetáculo, cuja análise nos remete ao Circo, ao Teatro, ao Rádio e ao Cinema, a Televisão, há muito tempo desempenha suas funções no âmbito da informação, da educação e do entretenimento. Entretanto, a partir de sua popularização, as duas primeiras funções vêm sendo superadas pela função do entretenimento. Porém, antes de

afirmarmos o caráter de consumo da Televisão, faz-se necessário discutirmos a essência cultural da produção televisiva mesmo sobre o conceito de Arte e Cultura.

A produção do programa, em todas as suas versões para a Televisão ao longo de sua história, gerou repercussão que corrobora com a aceitação da obra literária infantil de Monteiro Lobato. As produções conferidas à Rede Globo de Televisão nas décadas de 70 e 80, além dessa de 2001, foram aplaudidas no Congresso Nacional brasileiro, através do discurso do Senador Pedro Simon em 22 de outubro de 2001, naquela época pertencente a legenda do Partido do Movimento Democrático Brasileiro/ RS. Em seu discurso, Pedro Simon ressalta aos membros da casa seu voto de louvor pela importância do reaparecimento do programa “O Sítio do Pica pau amarelo” na Televisão brasileira. Diz o senador: “É um dia muito importante para todos aqueles que vêem a Televisão como a grande responsável pela formação e conscientização da sociedade brasileira, de modo especial as crianças.” (SIMON, Pedro. Pronunciamento no Senado Federal. 2001). O senador relata que, em uma comissão especial criada pela comissão de educação do Senado para analisar a programação televisiva voltada ao público infantil, havia uma grande mágoa de todos os participantes, nos quais se incluía o senador, com o desaparecimento desse programa em 1986 e que a Televisão deveria voltar a assumir os riscos de sua produção. A comissão pediu a Rede Globo que explicasse a falta de investimentos nesse sentido. “Houve vasto debate e grande pressão por parte de toda a sociedade e, atualmente, a **Rede Globo** dá uma demonstração de apreço e preocupação com o pensamento social, reinaugurando um programa destinado à mocidade infantil, que volta a conferir a **Globo** um padrão especial.” (SIMON, Pedro. Pronunciamento no Senado Federal. 2001). Diante dessa repercussão e mobilização das audiências em torno da produção do programa, gerando discussões, comentários e debates em um nítido sucesso de público e crítica em todo Brasil em todas as oportunidades que o programa foi levado ao ar pela Televisão, surge uma questão: *como entender essa ampla mobilização da audiência senão como um fato social da presença de Lobato e da Televisão em nossa sociedade?*

Entendemos que os produtores que realizaram os programas anteriores e os que realizam o atual se encontram trabalhando no interior de uma indústria cultural com toda a influência social e histórica que demanda desse contexto. Como agentes sociais, compartilham significados com a comunidade pois são também consumidores de sentidos além de produtores. Diferente de uma produção individual como a do escritor literário, a produção televisiva, gerada pela associação dos esforços de diferentes profissionais, atente a um amplo repertório de significados que vão desde a direção geral, o roteiro, o encarregado de câmera, de cenário, de figurino, todos os segmentos operacionais que dão materialidade ao

texto. Devemos então, explorar e problematizar empiricamente as possíveis mediações que ocorrem no âmbito da produção desse programa, requisitando sempre que possível as reflexões da teoria das Mediações de Martin-Barbero para discutirmos algumas operações de sentido que articulam as maneiras como a Televisão brasileira interage com seu público infantil através desse programa televisivo.

Enfim, discutir a Televisão a partir da comunicação e da Cultura tem significado retificar a visão sobre suas produções. A Televisão deve ser vista como uma produtora cultural e seus produtores atentos ao seu aspecto de transformação da Cultura através de usos e consumos de seus produtos.

Concluindo essa parte sobre os referenciais teóricos adotados nesse trabalho resta dizer que ambas as preocupações levantadas pelas teorias apresentadas dizem respeito ao aspecto da recepção, da leitura de sentidos e da forma como concebemos e utilizamos essas leituras. Monteiro Lobato obteve seu sucesso editorial a partir de uma compreensão da sua audiência infantil. A Televisão ocupa um espaço que se identifica com o modo massivo de vida da sociedade atual. Aspectos artísticos permeiam as produções, tanto a literária de Monteiro Lobato, quanto a televisiva que, ao longo da História, procurou manter viva o imaginário desse autor. Esse aspecto artístico desencadeia uma experiência fruidora com o texto televisivo direcionado ao público infantil e qualquer desvio ou influência na sua formação em relação ao procedimento social pode gerar situações de difícil controle no futuro. Por fim, as formas de leitura da produção televisiva devem então considerar as concepções teóricas desses dois pensadores e compreender, segundo a luz dessas concepções, a importância da interpretação de um texto mediado por um veículo de massa e, com isso, decidir com mais clareza a direção a tomar rumo à sociedade que pretendemos construir.

Nesse capítulo explicamos as linhas teóricas de Hans Robert Jauss e de Martin-Barbero. Montamos com isso uma intersecção envolvendo o processo de leitura, a interpretação de um texto que resulta na sua adaptação para um meio audiovisual dentro de um contexto social e Cultural. Enfim, podemos abraçar as questões sobre quais sentidos do episódio “Reino das Águas Claras”:

- a) Quais os sentidos que esse produto televisivo pode assumir, dadas as circunstâncias de, por um lado, contar com a liberdade interpretativa e de criação na produção televisiva e, por outro, com a pressão sobre a fidelidade diante de textos literários?
- b) O que desse processo deixa marcas na produção televisiva como forma de representação da realidade social?

São questões que analisamos em nosso último capítulo, observando o produto cultural televisivo “O Sítio do Picapau Amarelo”, versão 2001.

CAPÍTULO 4. A TV COMO LEITORA DE LOBATO: O EPISÓDIO “REINO DAS ÁGUAS CLARAS” DA LITERATURA À TELEVISÃO

*Numa casinha branca, lá no sítio do
Picapau Amarelo, ...
Monteiro Lobato*

Propomos neste capítulo, analisar o processo que resulta no roteiro, na seleção de imagens narrativas, na produção da vinheta de abertura e nas formas de ilustração do personagem Emília em suas várias edições. Apoiados nas Teorias apresentadas no capítulo anterior, observamos os modos de produção e estratégias narrativas usadas pelos produtores da TV. Verificamos como esse produto, o episódio “Reino das Águas Claras” configura-se em um novo texto, ou seja, um texto cujas marcas, tessituras e sentidos o tornam próprio da Televisão.

A Televisão, como forma de expressão, está entre as mídias de comunicação de massa e a análise de seus produtos deve ser feita a partir da sua importância cultural e do seu papel social em nosso país como artefato de produção e re-produção de sentidos.

Há no Brasil uma exigência sobre a elevação do nível das produções televisivas desde a década de 70 (ver capítulo 1). Um dos resultados dessa exigência expressou-se na produção do seriado “O Sítio do Picapau-Amarelo”, pela Rede Globo em associação com a TV Educativa. Em 2001, esse programa volta ao ar, atualizando, por um lado o texto de Monteiro Lobato e, por outro, a primeira adaptação dessa mesma rede televisiva. É essa imbricação entre uma obra literária de grande repercussão cultural e suas adaptações para o meio televisivo, por mais de uma vez, que torna esse programa um objeto passivo de análise do desenvolvimento da estética comunicativa da TV. Suas produções ao longo da história da Televisão no Brasil determinam o valor estético da obra televisiva a partir do seu poder de decepcionar ou contrariar as expectativas da recepção no momento de sua aparição. Ou seja, a produção da Televisão baseada na obra de Monteiro Lobato busca a inovação dentro da linguagem televisiva através da maneira que apresenta a sua produção, gerando sentidos e experiências no próprio contato com sua linguagem.

Segundo Arlindo Machado, em entrevista à Mônica Ramos para o programa “A tela e o texto”, nada impede que, em certas circunstâncias, a Televisão busque na literatura temas e modelos para sua produção. Esse procedimento, porém, não reflete a intenção da

Televisão de promover o consumo da obra literária ou de se inscrever dentro de uma atitude educativa, apesar de ser isso, muitas vezes, uma consequência da produção e exibição de um texto literário. A Televisão, por sua vez, desenvolve seus produtos a partir de sua linguagem, formatos e gêneros que a torna um meio de expressão em si mesma. É nesse sentido que a TV deve ser valorizada ou criticada.

Observamos especificamente a linguagem da TV, ou seja, a combinação de imagens, textos, planos, posicionamento de câmeras, sonorização e articulação de roteiro como produtores de sentidos. Desprezar a função comunicacional da Televisão é reduzir seus produtos às práticas de uma sociedade de consumo de uma forma incondicional. Sendo um veículo de produção cultural em um processo comunicativo com seu público, ambos os sujeitos, produção e audiência, se inserem em uma dada formação ideológica, o que, por consequência, determina formações discursivas. Dessa forma, podemos entender a recepção não apenas como um pólo de chegada de uma emissão mas ativa no processo de leitura e interpretação dos textos televisivos. A interpretação depende da participação ativa do leitor, embora essa participação não signifique interferir na autonomia do texto. A obra sempre apresentará uma organização de sentidos dada pelas técnicas de composição que limitam suas possibilidades interpretativas. Por fim, o discurso tem sua construção e interpretação condicionada por uma comunidade cultural construindo sentidos.

O referencial teórico da Estética da Recepção, utilizado nesse trabalho observa a historicidade da obra literária como uma consolidação da atualidade da leitura. Isso quer dizer que a Televisão, como leitora e adaptadora da obra de Lobato, ao atualizar seu enredo demonstra a temporalidade da obra literária, além de transforma-la em patrimônio cultural suscetível de variações e atualizações. Esse procedimento rompe com a noção de uma literatura rígida e culta e manifesta o caráter popular da Televisão no momento em que Lobato e sua obra começam a fazer parte da História do telespectador infantil através da sua re-apresentação na Televisão.

O receptor aceita a produção dentro dos limites do seu momento, inserida em um contexto. O texto televisivo tem algo a dizer para esse receptor, ao mesmo tempo em que guarda uma interpretação sócio-cultural resultante de sua linguagem expressiva. Podemos interagir com essa produção televisiva tratando-a como uma obra que encerra as respostas às nossas perguntas. Isso resulta no que Hans Robert Jauss denomina de *fusão de horizontes e lógica da pergunta e da resposta*.

A entrar em contato com a obra de Monteiro Lobato, especificamente com a obra dirigida ao público infantil, a Televisão reserva o cuidado aferido pelas produções acadêmicas

que consagram o valor cultural desse personagem. Como escreve Regina Zilberman: “O escritor Monteiro Lobato é reconhecidamente um dos nomes mais conhecidos de nosso patrimônio literário”. (ZILBERMAN, 1983).

É com o mesmo cuidado proposto pelas obras que analisam os textos do escritor e atualizam sua obra para uma audiência de massa, que propomos analisar e promover uma leitura do texto de Lobato na TV.

Inicialmente procuramos analisar o roteiro, verificando suas estratégias de seleção de histórias no texto original de Lobato e as modificações de sentido geradas pela roteirização. Após essa análise, vamos verificar o caráter indicial das imagens nas cenas da TV. Além disso, faz-se um registro comparativo da vinheta de abertura do programa e sua música de abertura, comparando-se com a vinheta da primeira edição da emissora. Para finalizar, levantamos as várias formas de ilustração e representação do personagem Emília.

O episódio “No Reino das Águas Claras” constitui um recorte do programa televisivo do Sítio do Picapau Amarelo, veiculado pela rede Globo de Televisão e editado em DVD pelo Sistema Globo vídeo, com adaptações de Cláudio Lobato, Mariana Mesquita, Toni Brandão e Luciana Sandroni. Com direção de Pedro Vasconcellos, Marcelo Zambelli e direção geral de Marcio Trigo, produzida pelo Núcleo Roberto Talma (Dic. TV GLOBO. 2003, p. 768)

Na construção do roteiro desse episódio os adaptadores utilizaram “uma sintaxe” de vários textos de Lobato para compor um todo harmônico de significação para a produção da Televisão. Baseados nos repertórios dos personagens e das paisagens criadas e descritas por Lobato, e diante de uma proposta de atualização do texto, criaram um conjunto de significados para a obra, que intitularam: “*Reino das Águas Claras*”. Esse título não faz parte do livro “*Reinações de Narizinho*” criado por Lobato. Dessa forma, “Reino das Águas Claras” torna-se um produto único proposto pela Televisão. Um mosaico constituído pela sintaxe das histórias do livro de Lobato.

Os títulos dos textos criados por Monteiro Lobato, utilizados em uma síntese pelos adaptadores, redatores e roteiristas que resultaram na produção televisiva se encontram na obra REINAÇÕES DE NARIZINHO, editada em 1934, cujo quadro mostramos abaixo. Podemos notar que algumas histórias não foram utilizadas para a montagem do roteiro televisivo. Do livro “O Sítio do Pica pau Amarelo”, por exemplo, apenas a história cujo título é “Pedrinho” foi utilizada. Essa escolha já possui um significado latente, visto que a Televisão no contato com seu público busca formatos que gerem sentidos particulares.

Quadro I – As histórias do livro *Reinações de Narizinho*

<p>Em “Narizinho arrebitado”</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Narizinho</u> • <u>Uma Vez</u> • <u>No palácio</u> • <u>O bobinho</u> • <u>A costureira das fadas</u> • <u>A festa e o Major</u> • <u>A pílula falante</u> 	<p>Em “O Sítio do Picapau Amarelo”</p> <ul style="list-style-type: none"> • As Jabuticabas • O enterro da vespa • A pescaria • As formigas ruivas • <u>Pedrinho</u> • A viagem • O assalto • Tom Mix • As muletas do besouro • Saudades • A rainha • A volta 	<p>Em “O casamento de Narizinho”</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>A doença do Príncipe</u> • <u>O Pedido</u> • Os brincos do Marquês • <u>A chegada</u> • <u>Apuros do marquês</u> • <u>O vestido maravilhoso</u> • <u>Vem vindo socorro</u>
<p>Em “O Marquês de Rabicó”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Os sete leitõezinhos • <u>O pedido de Casamento</u> • <u>O noivado de Emília</u> • <u>O Casamento</u> • O jantar de Ano Bom 		

Os títulos sublinhados foram os escolhidos pela produção formando o enredo do episódio. Há também a inserção dos elementos mágicos e folclóricos do universo de Lobato como o Saci e a Cuca, personagens que tornam-se permanentes apenas na TV.

Para considerarmos o resultado dessa síntese um produto artístico da Televisão, precisamos entender a produção artística como uma atividade humana que concebe um momento de invenção liberando as potencialidades da imaginação, da fantasia e que na sua produção requer um conjunto de técnicas que melhor possam dispor as partes numa elocução clara. A liberdade de criar também exige de si mesma uma norma interna que transforma inventores em leitores e analistas de suas próprias obras.

Podemos perguntar, então:

- a) Qual a marca artística desse produto de Televisão “O Sítio do Picapau Amarelo”
- b) Existe uma autoria individual que resulta em um produto final, ou o programa assume uma marca impessoal ditada pelo padrão de qualidade da emissora?

Se tomarmos como referência a competência técnica de seus diretores, seus estilos e suas personalidades, poderíamos atribuir uma relação de causa e efeito ao produto. Porém, isso acarretaria em uma fragmentação dos produtos exibidos na grade de programação da

emissora, gerando uma diversificação de estilos artísticos chocando-se uns com os outros. Uma das funções da TV é retratar o cotidiano de seu público. Assim, a Rede Globo imprime aos seus produtos uma qualidade de produção que, se por um lado não engessa a criatividade de seus núcleos de produção, por outro não lhes permite fugir do compromisso de atuar junto à realidade cotidiana de sua audiência.

Vamos considerar então a produção televisiva como uma obra composta por uma equipe de técnicos, artistas e artesãos. Dessa forma, torna-se difícil falarmos em autoria individual. Podemos então falar de blocos de montagem que resolvem seus projetos narrativos de acordo com o trabalho geral de direção.

A partir dessa concepção de autoria, podemos imaginar uma enunciação diferente da fonte literária como resultado de uma adaptação que leva também em conta linguagem da TV caracterizando outra tessitura.

A partir das elucidações de Martin-Barbero (2003) em *a retórica do direto* (ver capítulo 3), o episódio “Reino das Águas Claras”, utiliza, como poderemos verificar, o menor esforço narrativo possível. Imagens e cenas aproximam o elenco do telespectador e através dos diálogos procura manter o telespectador atento.

A atualização da narrativa de Lobato pode ser observada já nos objetos modernos de tecnologia inseridos no cenário do sítio: *forno de microondas, computador*, entre outros. Lembramos que o aparelho de Televisão já fora introduzido na primeira edição da década de 70, dessa mesma emissora, porém apenas como objeto ilustrativo. Nessa edição as inovações eletrônicas são alvo de atenção, pois D. Benta (interpretada por Nicete Bruno), em sua primeira cena no episódio, aparece lendo a correspondência eletrônica no computador instalado na biblioteca. Assim, o episódio deixa clara a função a que se presta nessa edição: a percepção de mudança de *tempo e espaço* em que a obra de Lobato será narrada.

Considerando seu aspecto qualitativo, optamos, nesse trabalho, por um número reduzido de objetos de reflexão. Dessa forma, analisaremos esse episódio televisivo considerando quatro blocos:

- a) **“REINO DAS ÁGUAS CLARAS”**: Descrição do roteiro do episódio.
- b) **AS IMAGENS DO SÍTIO**: Seleção diegética das cenas.
- c) **RECURSOS AUDIOVISUAIS**: As vinhetas de abertura (1977 e 2001)
- d) **O PERSONAGEM “EMÍLIA”**: Seus modos de apresentação na história do sítio

4.1 “REINO DAS ÁGUAS CLARAS”: DESCRIÇÃO DO ROTEIRO DO EPISÓDIO

Adaptado ao código lingüístico da Televisão, o texto de Lobato pode ser entendido e assimilado com todo o poder estético com o qual sua obra vem atravessando gerações. O grau de interpretações varia, naturalmente, de indivíduo para indivíduo. Dessa forma, um receptor que já tenha lido a obra de Lobato estará mais preparado para fruir o texto televisivo. Porém, no caso dessa análise, é interessante considerarmos as estratégias que a linguagem televisiva usou para dar cabo do sentido do texto de Lobato, sem perder o seu caráter de veículo enunciativo.

O profissional de TV como comunicador deve ter em mente o seu tempo de enunciação, não para mudar a essência do discurso original do texto, mas para falar a linguagem do seu público hoje.

Para uma análise mais detalhada, decidimos dividir a descrição do episódio em quatro seções cujas funções narrativas são:

Primeira seção: Apresentações.

Segunda seção: A viagem ao *Reino das Águas Claras*

Terceira seção: *Pedrinho, o Visconde de Sabugosa* e o Casamento da *Emília*

Quarta seção: O retorno ao Reino e o Casamento de *Narizinho*

4.1.1 PRIMEIRA SEÇÃO: Apresentações

O episódio televisivo “*Reino das Águas Claras*” inicia com *Tia Nastácia* chamando por *Narizinho*, do quintal do sítio. Observando a obra de Lobato, notamos que a história da menina *Narizinho* começa pela descrição de *D. Benta*, a adulta responsável por ela. O roteiro televisivo parece compreender essa dicotomia e procura resolvê-lo colocando em evidência o nome do principal personagem do episódio, ou seja, *Narizinho*. Assim, *Tia Nastácia* grita o nome da menina, de forma que anuncia o título da primeira história de Lobato.

Dentro de casa *D. Benta* está lendo a correspondência eletrônica no computador. Encontra mensagens de *Gilberto Gil*, *Veríssimo*, *Pelé*, figuras ilustres que representam nossa atualidade e colocam o programa e o telespectador em consonância com a atualidade. Porém, a emoção maior de *D. Benta* se expressa no momento em que encontra a mensagem de sua

filha, *Antonica*, que traz notícias de seu neto *Pedrinho*, anunciando sua visita ao sítio para passar as férias escolares.

Pedrinho está ansioso para sair do seu cotidiano caracterizado pela escola da cidade e viajar para o sítio, um mundo de liberdade e imaginação que caracteriza todo sonho de criança. A TV caracteriza *Pedrinho* como um sonhador, um herói corajoso que combate feras e piratas.

Narizinho (representada por *Lara Rodrigues*) aparece sobre os galhos de uma jaboticabeira em companhia da sua boneca *Emília*. *Emília*, ao cair da árvore, não esboça nenhuma reação, mesmo deslocando um dos olhos. O roteiro da TV parece entender um princípio básico do brinquedo sem personalidade que se expressa na incapacidade da boneca falar. *Narizinho* demonstra gostar muito de sua boneca, a ponto de desejar que ela falasse.

Tio Barnabé aparece assustando o porquinho *Rabicó*. Outros personagens serão apresentados pelo episódio. São os elementos folclóricos como o Saci e a Cuca, e o Visconde de Sabugosa.

Lobato, em seu texto “Reinações de *Narizinho*” de 1934, dispensa apresentações, talvez porque as aventuras de *Narizinho* e sua boneca *Emília* já haviam sido publicadas anteriormente no livro “*A menina do Nariz arrebitado*” de 1920. Assim, seu público já estava, de um certo modo, familiarizado com os personagens. A produção da Televisão, porém, preocupa-se em apresentar ao seu público os personagens, calculando que o mundo de Lobato é uma novidade para o público infantil. Além disso, ambienta o “Sítio” como um espaço de liberdade e de imaginação para a criança.

Assim, temos um bloco que apresenta os personagens e o cenário do sítio, além de construir a expectativa da chegada de *Pedrinho*. O segundo bloco apresenta, como veremos a seguir, a aventura de *Narizinho* pelo *Reino das Águas Claras*.

4.1.2 SEGUNDA SEÇÃO: A viagem ao Reino das Águas

Caminhando pelas pedras do veio d’água, ribeirão que passa aos fundos do sítio, a menina conversa com sua boneca até sentar-se, à beira do riacho, para dar comida aos peixes. É nesse momento que a menina manifesta seu apreço à boneca e o desejo de dar fala ao brinquedo. Observa-se que a menina projeta na boneca não só seus desejos mas seus sentimentos e fraquezas. *Narizinho* censura a boneca por estar com sono; quando, na verdade, é ela que sente sono.

O encontro maravilhoso dos personagens do Reino da *Águas Claras* com *Narizinho* acontece quando a menina dorme à beira do riacho. O príncipe *Escamado* (interpretado por Rafael Novaes) se encontra com um besouro e ambos caminham sobre o rosto da menina e, sem entender que se trata de um ser humano, tomam-na por um espaço geográfico. *Narizinho*, despertada pela presença desses inusitados personagens, se apresenta ao peixinho como aquela que todos os dias vem dar-lhes comida. Desculpando-se de sua falta de cortesia, o príncipe se apresenta como *Escamado*, rei do *Reino das Águas Claras* e convida a menina a visitar o seu reino. Como *Emília* permanecia calada, o príncipe observou se a boneca não estava emburrada. *Narizinho* respondeu que a pobre era muda de nascença e que estava à procura de um médico que pudesse lhe curar. O príncipe então lhe fala do doutor caramujo que possui pílulas maravilhosas capazes de curar todas as doenças. Foi a busca dessa possibilidade de cura para *Emília* que *Narizinho* foi ao *Reino da Águas Claras*.

Na obra original há toda uma trajetória no caminho até o *Reino das Águas Claras*. O roteiro abrevia esse caminho através do mergulho dos personagens no riacho e seu transporte dentro de uma bolha de ar.

Nesse bloco, a narrativa se desenvolve com cortes sequenciais para estabelecer uma conexão entre a fantasia de *Narizinho* e a fantasia do sítio. Dessa forma, enquanto *Narizinho* viaja para o *reino das Águas Claras*, *Tio Barnabé* está às voltas com o Saci que lhe rouba o cachimbo. *Tia Nastácia* revela seu temor pela Cuca, uma bruxa que vive na floresta e dorme uma noite a cada sete anos. *D. Benta* parece se divertir muito com as crendices dos seus amigos. Apresenta a caverna da Cuca, contextualizando um cenário que revela um mágico mistério.

Narizinho se surpreende diante da beleza do Reino. À porta do reino, encontram o porteiro, Major *Agarra-e-não-larga-mais*, dormindo. Com jeito de menina sapeca, *Narizinho* inventa uma brincadeira para castigar o porteiro. Tira as roupas da sua boneca e as veste no porteiro. O príncipe, ao acordá-lo, além de uma repreensão pela sua atitude e pelas suas vestes, ordena ao Major que, ao invés de receber suas cem moscas como pagamento combinado pelo serviço de vigia do portão, deveria engolir cem pedrinhas no lugar, para aprender a não mais dormir em serviço.

Na sala de audiências, sentada ao trono, *Narizinho* conhece um pequeno personagem, candidato a bobo da corte. Na verdade é o personagem “*O Pequeno Polegar*”, que fugiu das histórias emboloradas da *Dona Carochinha*. *Narizinho* esconde o *Pequeno Polegar* quando sua dona, uma barata d’água, ou a *Dona Carochinha*, (interpretada por *Josie Antello*), entra na sala para reclamar ao rei o sumiço de seu personagem. *Dona Carochinha*

faz um comentário insinuante sobre a presença da menina ao lado do Rei. Isso gera uma discussão entre elas sobre a fuga do *Pequeno Polegar*. *Dona Carochinha* desconfia que uma menina de nariz arrebitado, que mora em um certo sítio com duas velhas corocas, está desencaminhando seus personagens e incentivando-os a fugir de seus livros. *Narizinho* se revolta ao ouvir chamarem sua avó de *velha coroca* e acaba se delatando. Ao ver *Narizinho* brigando com *Dona Carochinha*, *Emília*, que até então estava inerte, se transforma em uma boneca animada e vem no auxílio de sua dona. A partir desse momento, a boneca passa a ser interpretada por *Isabelle Drummund*. A boneca tira os óculos da barata e foge com eles, enquanto *Narizinho* procura esconder *Pequeno Polegar*. A *Dona Carochinha* sai no encalço de *Emília* a fim de recuperar seus óculos.

O príncipe acalma a aflição de *Narizinho* em recuperar a boneca dizendo que seus guardas a encontrarão. Convida a menina para um passeio pelo reino, enquanto preparam a festa pela sua visita. Enquanto *Narizinho* passeia, *dona Carochinha* encontra *Emília* e o *Pequeno Polegar*.

Narizinho, após o passeio com o príncipe, encontra *D. Aranha*, a costureira oficial do reino que, junto com suas filhinhas, confecciona o vestido de *Narizinho* para a festa em sua homenagem. Como o vestido é o mais bonito que a aranha já costurou, quebra-se o encanto que a mantinha aranha. *D. Aranha*, porém, não deseja se transformar em outra coisa, prefere continuar sendo aranha costureira.

No sítio, *Tia Nastácia*, pensando em fazer uma feijoada para *Pedrinho*, desperta o medo no porquinho *Rabicó*. *Pedrinho*, em seu quarto, envia uma mensagem a sua avó no sítio pedindo que lhe prepare a chegada. A comunicação por via eletrônica é acompanhada pelos efeitos de imagens que desenham um brilho nos fios. Os brilhos caminham pelos fios condutores, passando por dois pássaros pousados neles que compreendem a mensagem. Enquanto isso, *Tia Nastácia*, de faca em punho, está à procura de *Rabicó*.

A festa se desenvolve no *Reino das Águas Claras* enquanto *Dona Carochinha* fere *Emília*, que desmaia. Logo após, leva seu personagem, o *Pequeno Polegar*, de volta aos seus velhos livros.

Foi durante a festa que os guardas do palácio trouxeram *Emília*, desmaiada, à presença do rei e da menina. Preocupado com a situação da boneca, o rei pede a presença do Doutor Caramujo (interpretado por Paulo Bibiano).

Pedrinho se prepara para a viagem, arrumando a bagagem em seu quarto, enquanto *Tia Nastácia*, de faca em punho, lembra uma cena de Alfred Hitchcock. *Tio Barnabé*

atesta o sumiço do porquinho justificado pelas intenções de Nastácia. Enquanto isso, *Pedrinho* aparece no ônibus, já a caminho do sítio.

O Doutor reanima a boneca enquanto no portão do reino aparece o Major porteiro engolindo pedrinhas. Quando o *Dr. Caramujo* busca informações sobre o que aconteceu com boneca, descobre que é muda de nascença. No mesmo momento, sugere curar sua mudez usando suas pílulas milagrosas e descobre que foram roubadas. Como não se pode fabricar outras, pois o boticário que as produzia morreu sem revelar a fórmula o doutor sugere matar um papagaio e tirar-lhe a fala para dar-lhe à boneca. *Narizinho* contesta veementemente dizendo que prefere a boneca muda para sempre a sacrificar uma pobre ave inocente.

Enquanto as senhoras do sítio preparam o quarto para *Pedrinho*, começam a se preocupar com a ausência de *Narizinho*. Saindo a sua procura pela mata, revelam o medo do desconhecido. Aparece novamente a caverna da Cuca.

No reino das *Águas Claras*, as pílulas são encontradas na barriga do Major *Agarra-e-não-larga-mais*, o porteiro que, por ordem do rei, as engoliu, pensando que fossem simples pedrinhas. Reencontrando suas maravilhosas pílulas, o doutor cura *Emília*, que começa a falar sem mais poder parar. Segundo o *Dr. Caramujo*, trata-se de *fala recolhida*.

Na estação do arraial, chega *Pedrinho*. Depois que *Emília* se cansou de falar a “fala recolhida”, *Narizinho* lhe pediu que contasse o que aconteceu na gruta. Ao se ouvir da boneca termos como “D. Coroca”, no lugar de D. Carocha, “polegada”, no lugar de Polegar, “D. Cara de Coruja”, no lugar de *Dr. Caramujo* e “*liscabão*”, no lugar de beliscão, o príncipe observou que *Emília* tinha um jeito todo especial de pensar. *Narizinho* filosofou dizendo que era melhor assim; pois, ao contrário das idéias da vovó e tia *Nastácia* que eram tão sabidas de modo que já se adivinhava antes mesmo de serem pronunciadas, as idéias de *Emília* iriam ser sempre novidade.

O grito de tia *Nastácia* ecoou no Reino das *Águas Claras* e *Narizinho* e *Emília* voltaram ao sítio. Ao encontrarem a casa, *Emília* fala com *D. Benta* e *Nastácia*, para espanto das duas. Esse bloco é encerrado pela cena que se enquadra no caldeirão da Cuca, observando tudo que se passa com os moradores do sítio. O universo mágico está se completando. Resta apenas um personagem mágico a ser criado e apresentado: O Visconde de Sabugosa. Ele aparece a seguir no casamento de *Emília*.

4.1.3 TERCEIRA SEÇÃO: *Pedrinho, o Visconde de Sabugosa e o casamento da Emília*

Esse bloco inicia com *Narizinho* e *Emília* no quarto. *Narizinho* sugere que *Emília* deveria se casar com *Rabicó*. Para isso, dá ao porco o título de Marquês. Tornar-se marquesa significa elevar o título atual da boneca: Condessa de três estrelinhas.

Pedrinho aparece chegando no sítio a galope. Em sua chegada no sítio, é recebido por todos e fica também surpreso, com a fala de *Emília*. Colocando suas botinas, sai para brincar com *Narizinho*. A sucessão de cenas indica a amizade compartilhada com a liberdade que o sítio propicia.

Os planos de casar *Emília* incluíam a confecção de um boneco de milho, o Visconde de Sabugosa, pai do marquês de *Rabicó*. *Rabicó*, segundo a história que *Narizinho* contou para *Emília* e *Pedrinho* é, na verdade, um príncipe encantado por uma bruxa malvada que o transformou em porco. Está à procura de um anel escondido na barriga de uma certa minhoca. Esse anel vai quebrar o encanto e torná-lo príncipe novamente. O desejo de tornar-se marquesa e posteriormente princesa leva *Emília* a concordar com o casamento. Afinal, ser princesa é muito mais importante que condessa de Três Estrelinhas.

No roteiro da TV tudo ocorre como uma brincadeira de *Narizinho* com *Emília*. O fato é que tem a função de apresentar o aparecimento do Visconde, como aquele que fará o pedido de casamento de *Rabicó* para *Emília*. Depois da confecção do Visconde pelas crianças, *Pedrinho* deixa o boneco na prateleira da biblioteca. Num passe de mágica, o boneco se anima e começa a entrar nos livros, assimilando todo o conhecimento contido neles.

Enquanto se desenrola a brincadeira sobre o casamento de *Emília* com o porquinho, no *Reino das Águas Claras* o príncipe *Escamado* sente-se apaixonado por *Narizinho*. O príncipe decide pedir a mão da menina em casamento. Com o pedido do Visconde de Sabugosa é marcado o casamento de *Emília* com *Rabicó*. Na mesma cena, *Narizinho* recebe de *Pedrinho* a carta de pedido de casamento do príncipe *Escamado* e aceita de imediato. Sua resposta ao príncipe é uma rosquinha que ela mesma fez. O príncipe manda enfeitar a rosquinha com pedras preciosas a fim de servir-lhe de coroa.

No casamento de *Emília*, a mesa farta de doces e salgados divide espaço com frutas e legumes fantasiados de convidados. O roteiro sonoriza os diálogos e os comentários típicos desses momentos sociais. *Rabicó*, sempre faminto, diante de tamanha fartura, investe em direção aos doces e acaba por bagunçar a brincadeira das crianças.

4.1.4 QUARTA SEÇÃO: O retorno ao reino e o casamento de *Narizinho*

Depois da festa de casamento de *Emília* e *Rabicó*, onde o porco, faminto como sempre, acaba com as guloseimas, a turma viaja para o reino a fim de participar do casamento de *Narizinho* com o príncipe *Escamado*.

Enquanto a comitiva de *Narizinho* viaja para o reino, no sítio *tia Nastácia* recebe um forno de microondas. De volta ao *Reino das Águas Claras*, *Narizinho* vai se preparar para o casamento com a D. Aranha que lhe prepara outro belo vestido. *Pedrinho*, Visconde e o marquês de *Rabicó* se aventuram pelo reino a fim de conhecer o lugar.

No sítio, às voltas com o forno de microondas, *tio Barnabé* revela que já viu algo parecido na TV. *D. Benta* afirma que o aparelho cozinha bem rápido e ouve *Nastácia* dizer que o segredo do alimento é ser cozinhado devagar. Cria-se uma tensão entre o novo e o velho.

Na aventura de *Pedrinho* pelo fundo do mar, *Rabicó* entra em apuros com um polvo que o aprisiona, obrigando os guardas do príncipe a virem em seu auxílio.

No sítio, a tensão entre o novo e o velho continua na cena em que *Nastácia* queima o leite no novo forno. Triste, acredita que não servirá para mais nada depois da nova tecnologia.

No reino, os peixes elétricos tiram *Rabicó* dos tentáculos do polvo. O porco sai novamente à procura de comida. O casamento de *Narizinho* se desenrola normalmente até quando o príncipe *Escamado* reclama a sua coroa nova. Porém, ela foi roubada. Com um acesso de raiva, o príncipe assusta e ao mesmo tempo decepciona *Narizinho*. *Emília* descobre que a coroa foi devorada pelo faminto *Rabicó* e, diante da raiva do príncipe, todos saem correndo daquele lugar. Assim que eles chegam à beira do ribeirão, retomam a infantilidade comum de crianças, numa aposta para saber quem chega primeiro ao sítio.

Na chegada, resolvem o problema de depressão vivido por *tia Nastácia* devido ao forno de microondas. Tudo se encerra com um bom lanche à mesa.

4.1.5 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O ROTEIRO

O nome do episódio “*Reino das Águas Claras*”, enquanto título de uma história, não encontra paralelo nas obras de Lobato. Por outro lado, o termo está inserido na história “*Narizinho*”, a primeira do livro “*Sítio do Picapau Amarelo*”. Ao optar por esse título na

denominação do episódio, a produção indica que o texto televisivo trata-se de outro texto, uma obra própria da TV, fruto de leituras das histórias de Monteiro Lobato e não a transposição fiel da história original para a TV.

Adaptações de textos envolvem panoramas históricos e podem chocar-se, de alguma forma, com a fonte original. A interpretação do sentido de um texto depende das posições ideológicas, colocadas em jogo no momento em que as palavras são produzidas.

A TV, ao roteirizar o texto lobatiano, não pôde deixar de infringir-lhe uma mudança de sentido. Podemos observar que a apresentação do texto original de Monteiro Lobato dá-nos a entender que o lugar é de uma verdadeira paz e humildade, chegando a provocar no leitor um sentimento de tristeza, pois quem passa e vê numa casinha branca, uma senhora na varanda, com cestinha de costura no colo, segue seu caminho pensando:

“- *Que tristeza viver assim tão sozinha nesse deserto...*” (LOBATO, 1977)

A alegria de *D. Benta*, no início do episódio escrito por Monteiro Lobato, é a companhia de Lúcia.

“...*Dona Benta é a mais feliz das vovós, porque vive em companhia da mais encantadora das netas – Lúcia, a menina do Narizinho arrebitado...*” (LOBATO, Monteiro. op.cit.).

Já para o roteiro da TV, a alegria de *D. Benta*, pelo menos no início do episódio, se concentra no neto *Pedrinho*, que vai visitar o sítio nas férias, o que contagia a felicidade dos moradores do sítio. O contexto televisivo está intimamente relacionado com o personagem que vem da cidade, ou seja, *Pedrinho*. Há nesse contexto a valorização do espaço de vivência rural em contraposição ao espaço urbano. Esse sentido, exposto pelo roteiro torna-se esclarecedor através do diálogo de *Pedrinho* com um colega de escola. O amigo de *Pedrinho* planeja passear, nas férias, em um parque temático, onde os robôs imitam animais selvagens. *Pedrinho*, impressionado com aquela idéia, pergunta se, nesse parque, não há, ao menos, um riacho para nadar, ou um campo para se cavalgar. O roteiro criado expressa as maravilhas da natureza em contraste com a vida urbana, carregada de tecnologia.

A preocupação de *Nastácia* em encontrar *Narizinho* se contrapõe à postura calma de *D. Benta*. Isso indica a liberdade de ir e vir da menina. É essa liberdade de estar onde a imaginação permitir, falar com sua boneca como se ela pudesse responder, subir em árvores, nadar em riachos ou cavalgar num campo que o roteiro da Televisão quer salientar como cenário do sítio.

A boneca *Emília* é um brinquedo confeccionado aos moldes do Brasil colonial e que até pouco tempo atrás ainda estava presente nas famílias de zonas rurais. As bonecas de

pano, os animais de legumes ou de caroços de frutas povoavam a imaginação das crianças ainda sem contato com brinquedos industrializados. O roteiro da TV cria um texto pronunciado por *Tia Nastácia*, enquanto consertava a boneca, para reforçar a origem do brinquedo, ou o material de que foi feito. Insinua a personalidade da boneca que resmunga, ao ouvir *Tia Nastácia* sugerir à *Narizinho* se gostaria que lhe fizessem outra boneca.

No entanto, a situação inanimada da boneca apresentada pela TV não tem base na obra original, pois, a boneca, ainda no início do episódio literário, já é um ser animado, apesar de não falar. *Lobato* sugere a animação da boneca ao escrever o percurso de *Narizinho* e do príncipe *Escamado* a caminho do *Reino das Águas Claras*: “*E lá se foram os dois de braços dados, como velhos amigos. A boneca seguia atrás sem dizer palavra*” (LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*, 1977, p. 5). O roteiro atrai a atenção do telespectador sobre o personagem *Emília* a partir da expectativa de sua transformação. Isso vai acontecer apenas no reino encantado das Águas Claras, justamente em um momento de tensão, quando *Narizinho*, em meio a uma briga com *Dona Carochinha*, vê *Emília* se transformar e investir, feita heroína, contra sua oponente, tirando-lhe os óculos. A boneca, após tomar a pílula do *Dr. Caramujo*, começa a falar sem parar, o que leva *Narizinho* a recomendar ao doutor que a faça vomitar a primeira pílula para engolir outra mais fraca. O doutor explica, por sua vez, que isso é apenas fala recolhida, que tem de ser posta para fora. É o sentido do valor que Monteiro Lobato emprega a comunicação, a livre expressão do ser humano, principalmente da criança. Toda fala recolhida deve ser colocada para fora sem restrições. Durante sua vida, o escritor conheceu até a cela de uma prisão por conta dessa postura em não restringir as palavras. A obra de Monteiro Lobato sugere que a criança, ao seu tempo, deve ter a possibilidade de manifestar seu pensamento e suas opiniões. Ele mesmo, ao se encontrar com crianças procurava conversar com eles sem a presença de adultos, por acreditar que inibiam o poder de expressão dos pequenos. Ao se enunciar, *Emília* passa a ocupar um lugar discursivo na história.

Outra direção tomada pelo roteiro desse episódio nos leva à realização dos sonhos de menina: Encontrar um príncipe encantado, que a leve para seu reino, onde uma costureira francesa possa lhe tecer um vestido maravilhoso para uma festa em sua homenagem parece ser o desejo coletivo das muitas donzelas dos contos de fadas. Na estrutura montada por Lobato, essa realidade faz parte da sua época, principalmente para as meninas que viviam no campo. O que faz a Televisão trazer essa estrutura narrativa para nossa época é a sua facilidade de compreensão, pois contém elementos facilmente observáveis nos contos infantis.

A aventura de *Narizinho* pelo *Reino das Águas Claras* no roteiro da TV começa depois que já se produziu a expectativa da visita de *Pedrinho*, seu primo, ao sítio. Há, nesse ponto do roteiro, uma inversão de seqüência em relação ao texto escrito por Lobato; pois, no texto original, apenas depois de voltar do *Reino das Águas Claras* é que *Narizinho* tem a informação sobre a visita de seu primo. No encontro da menina com os personagens fantásticos do mundo dos bichos, o texto original, Monteiro Lobato apresenta o cenário de um riacho que passa nos fundos do sítio, onde *Narizinho* costumava ir dar comida aos peixes. Ilustra a presença dos peixinhos indicando a clareza das águas do riacho. A Televisão, por sua vez, se vale de um cenário enquadrado pela câmera que reflete no espelho d'água a luz solar, bem como o reflexo da menina, o que induz ao espectador a imaginar a clareza das águas.

Assim que a menina se deita, a câmera conduz o olhar do espectador para o alto céu, sugerindo que é nas alturas, olhando para as nuvens, ou no mundo dos sonhos que a história será narrada. As imagens constroem uma leitura paralela daquilo que não foi dito, mas exposto na tela da TV. As imagens propõem uma interpretação subjetiva, síntese de um trabalho coletivo de uma equipe de profissionais e da tecnologia a disposição da linguagem da Televisão.

Todo o enunciado do episódio na TV resume as características dos personagens e do contexto imagético do sítio partindo dos principais elementos da narrativa: Os personagens *Narizinho*, *Emília*, *Pedrinho*, *D. Benta* e a criada *Nastácia*, *Tio Barnabé*, *Rabicó*, Visconde de Sabugosa, e o contexto imagético dos sonhos da menina e da liberdade infantil como cenário do sítio.

As crianças ficam surpresas, mas não admiradas com as coisas que acontecem no Sítio. Uma boneca de pano que fala como gente grande; conversas com peixes, aranhas e caramujos; personagens que fogem de livros de histórias infantis, um sabugo de milho com conhecimento científico, um porco que aceita se casar com uma boneca e o casamento de uma menina de sete anos com um peixe. Nada disso assombra as mentes das crianças. Lobato torna claro esse sentido quando escreve:

“*Narizinho* contou a série inteira daquelas maravilhosas aventuras, despertando em *Pedrinho* um desejo louco de também conhecer o príncipe-rei. De nada se admirou, conforme o seu costume. Tanto ele como *Narizinho* achavam tudo tão natural!” (LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. 1977, p. 26)

Assim se caracterizam *Narizinho* e *Pedrinho*. Crianças que realizam as coisas ao mesmo tempo em que sonham. Sem pretensões de problematizar qualquer de suas atitudes, nem se responsabilizar por elas; afinal, são sonhos e brincadeiras. O roteiro conta com a

experiência infantil para também não se admirar com esse mundo mágico de sonhos e brincadeiras. Na obra original de Monteiro Lobato, as histórias envolvidas no livro são muito mais dinâmicas que na TV. Nas histórias que antecedem a chegada de *Pedrinho*, os bichos da natureza aparecem falando com *Narizinho* e *Emília*, convidando-as para visitas aos seus reinos. O roteiro da TV, por sua vez, não explica de onde *Narizinho* tirou a idéia de casar *Emília* com *Rabicó*, nem a origem da história por ela inventada que envolve minhocas e títulos de nobreza. A origem desses títulos e casamentos está nas histórias “*O enterro da vespa*” e “*As formigas ruivas*”. A sociedade da época em que Monteiro Lobato escreveu seus textos, ainda vivia a prática de casamentos arranjados e planejados para a ascensão social das mulheres e os títulos ainda eram muito prestigiados.

O contato com os bichos e seus reinos foi a forma encontrada por Lobato para ensinar os segredos da natureza aos seus leitores. O roteiro da TV não prioriza esse sentido didático; porém, não deixa de acrescentar trechos que tornam evidente a importância do estudo e dos livros no aprendizado. No *reino das Águas Claras*, em duas oportunidades aparecem esses sentidos educativos: a primeira quando o príncipe passeia com *Narizinho* e lhe fala dos polvos e a tinta que soltam para se defenderem. Na segunda, durante a viagem para o casamento, *Narizinho* comenta com *Pedrinho* que *D. Benta* conhece todo esse reino sem nunca ter saído de sua biblioteca, ou seja, apenas lendo seus livros.

A dificuldade e o custo da montagem de cenários levam o roteiro da TV a racionalizar a história da visita ao *Reino das Águas Claras*. Assim, é apenas em uma cena, rodada na sala real, que *Dona Carochinha* enfrenta *Narizinho* e *Emília* por causa do Pequeno Polegar. É também em um único cenário, rodado na caverna das conchas, que *Emília* enfrenta sozinha *Dona Carochinha*, onde também o Pequeno Polegar foi escondido por *Narizinho*. Também é na sala real que *Emília* é socorrida depois de ser ferida por *Dona Carochinha* e onde o Major porteiro é operado pelo *Dr. Caramujo* que recupera suas pílulas mágicas e cura *Emília*. No texto original as seqüências acontecem em momentos diferentes. *Dona Carochinha* discute com *Narizinho* na sala real, enquanto que o Pequeno Polegar aparece como candidato a bobo da corte durante um jantar. *Dona Carochinha*, também aparece no jantar procurando o personagem fujão e, nesse cenário, briga com *Narizinho*. Se o contexto muda de cenário, alteram-se também alguns sentidos do texto. Por exemplo, a busca pelo consultório do *Dr. Caramujo*, no texto de Lobato, tem o objetivo de demonstrar a iniciativa da menina que, sozinha, procura curar a mudez da boneca. No vídeo, sua atitude é de dependência das ordens do rei e do auxílio dos outros.

Essas diferenças representam também a estrutura de enunciação da linguagem televisiva envolvida na adaptação do texto. Contextualizar o discurso se faz necessário para compreendermos a razão do enunciado. A adaptação literária para Televisão exige compreender sua linguagem e sua dinâmica própria e, principalmente, seu público receptor.

Ao confrontar *Narizinho* e *Dona Carochinha* e salientar a fuga de Pequeno Polegar, Monteiro Lobato introduz uma crítica à literatura tradicional. Dessa forma, antecipa o surgimento de uma literatura dinâmica que insere seus personagens em qualquer situação onde a imaginação criadora do escritor for capaz de chegar. Sugere a presença de outros personagens dos contos infantis tradicionais nas histórias do sítio. Como a dinâmica do roteiro televisivo busca também esse sincretismo, alia-se aos objetivos de Lobato no sentido de introduzir outros personagens do mundo da ficção nas histórias do sítio.

O seriado de Televisão, objeto de análise desse trabalho foi criticado pelos adultos que conheceram a edição anterior exibido pela mesma Rede Globo nas décadas de 70 e 80. Observa-se uma dose de nostalgia nas críticas, pois são sempre comparadas a um programa que interagiu com a infância das pessoas. A crítica baseou-se principalmente na interpretação da boneca feita por uma criança, pelo uso do computador por *D. Benta* e do micro-ondas por *Tia Nastácia*.

O que essas críticas ainda não compreenderam é o fato de que, o programa a que assistiram na TV Globo, por ocasião de sua infância ou juventude, também representava uma atualização dos programas anteriores da TV Bandeirantes, e da TV Tupi. Basta lembrarmos a presença de um televisor na sala-de-estar do sítio, e os recursos de gravação de cenas, e recortes com montagem posterior para edição, quando só eram possíveis cenas ao vivo. Enéas Athanázio, ao analisar a adaptação do Sítio do Picapau Amarelo, realizada por Marcos Rey para a Rede Globo, avalia as críticas ao “modernismo tecnológico” da série como infundadas e acredita que Lobato, como homem de seu tempo, não se surpreenderia em ver o personagem *Pedrinho* “numa asa delta” (ATHANÁZIO, 1987, p.32). Lobato também não se surpreenderia vendo seu texto adaptado para um meio que tanto o impressionou quando morou nos Estados Unidos. Além disso, por mais de uma vez tentou estabelecer contato com empresas produtoras de Hollywood para transformar seus textos em roteiros de cinema.

Em nossa pesquisa, recolhida e observamos muitos depoimentos sobre a recepção televisiva do programa em questão, principalmente no âmbito das produções da rede Globo. A maioria dos entrevistados são precisos ao dar depoimentos sobre o programa de Televisão exibido nas décadas de 70 à 80. Para muitos, assistir ao programa que era exibido no horário da tarde era como um executar um ritual. Em um trabalho intitulado “*A literatura infantil de*

Monteiro Lobato na prática pedagógica com as crianças e a importância do professor leitor”, Eliane Santana (SANTANA, 2003) demonstra a preocupação com a influência da produção de sentidos da obra de Lobato na TV e censura essa produção que isentou crianças em idade escolar da leitura da obra de Lobato. A influência da Televisão se expressa quando as questões se relacionam aos personagens de Lobato, uma vez que no imaginário dos entrevistados alguns personagens são descritos com as características do vídeo e não com as da obra impressa. Podemos concluir que a imagem televisiva forma o imaginário do telespectador infantil e desperta a imaginação e a criatividade. Na opinião da autora, no entanto, os professores devem atravessar essa barreira de informações imagéticas da Televisão que contaminam as interpretações geradas pela leitura obra original.

Em nossa opinião, entendemos que há de se estabelecer os parâmetros de avaliações para cada veículo midiático, considerando suas especificidades de linguagem, o que determina o comportamento de seu público. A Televisão tem sua linguagem própria e seu público específico, como a literatura e o cinema. O contato do receptor com a linguagem do veículo é que determina a dinâmica de apresentação do objeto de interpretação. Assim, uma narrativa no cinema diferencia-se totalmente de uma narrativa na Televisão ou exibida no palco do teatro. Não há como um objeto gerar as mesmas interpretações que outro pelo fato de que suas dinâmicas de apresentação e recursos de linguagem são diferentes. Dessa forma, uma narrativa que emocionou seus leitores no *folhetim* pode ser considerada um fracasso no livro. Uma película que encantou platéias nas salas de cinema do mundo inteiro, pode não chegar a emocionar quando exibida na Televisão. E, uma novela produzida para a Televisão não é objeto que possa se roteirizar para o cinema, mesmo em suporte de *home vídeo*.

O espetáculo televisivo expresso pelo programa “Sítio do Picapau Amarelo, cujo roteiro analisamos, permitiu ao espectador infantil instantes de prazer diante do belo e abriu formas de manifestação do imaginário sem, contudo, deixar de indicar o caminho de volta ao real. Nas viagens de *Narizinho* e da Turma ao *reino das Águas Claras*, foi fantástica, mas foram as atitudes adultas que permitiram o retorno ao sítio. A *aithesis*, a *karthasis* e a *poesis* são funções importantes da linguagem e o roteiro da TV soube demonstrar isso dentro de sua linguagem específica e, além do mais, percebe que a relação real-imaginário poderia levar a um risco de alienação. Assim, termina o espetáculo com uma tensão cotidiana, expressada pela tecnologia do forno de microondas (o novo) e *tia Nastácia* (o tradicional). Como nas estruturas dos folhetins e das novelas, as tensões são eliminadas e tudo volta ao normal.

4.2 AS IMAGENS DO SÍTIO: Seleção diegética das cenas.

A narração ou ato narrativo de uma produção televisiva diz respeito às relações que existem entre a produção áudio-visual da Televisão o texto literário no qual se baseou. No trabalho presente, a fonte da enunciação da produção audiovisual da TV é o livro de Monteiro Lobato, “O Sítio do Picapau Amarelo”. Na produção de um roteiro para a Televisão, a preocupação se concentra na montagem diegética, ou seja, na organização de tomadas de cenas que expliquem o sentido da enunciação. Diegese é um conceito de narratologia, que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa (*ver capítulo 2*). A diegese é a realidade própria da narrativa. Se em uma obra literária, a história e a diegese dizem respeito, portanto, à parte da narrativa, em uma produção audiovisual temos algumas variações nesse conceito. Na produção audiovisual, a diegese é, com certeza, tudo o que se refere à expressão, o que é próprio do meio: um conjunto de imagens específicas, de palavras, de ruídos, de música, ou seja, a materialidade do produto gravado. Um movimento de câmera, por exemplo, tem um sentido quando vem acompanhado de objetos ou personagem. Seu sentido muda se varrer uma determinada paisagem, acompanhada de um trecho de música ou outro efeito sonoro. Dessa forma, o modo de apresentar um conteúdo ganha um conjunto de significações. Entendemos que na narração televisiva do episódio em questão encontramos a presença de um foco, de uma instância narrativa, de um narrador de primeira ordem: as imagens produzidas pela câmera. As imagens que a câmera produz são, preferencialmente, carregadas de conotações simbólicas. Em linguagens audiovisuais, diz-se que algo é diegético quando ocorre dentro da ação narrativa ficcional do próprio produto filmado. Por exemplo, uma música de trilha sonora incidental que acompanha uma cena faz parte do filme, mas é externa à diegese, pois não está inserida no contexto da ação. Já a música que toca se um personagem está escutando rádio, ou seja, inserida na cena narrativa, é diegética, pois está dentro do contexto ficcional. A avaliação da distância que separa os sentidos de dois textos, um literário e outro fruto da leitura, e julgar o "respeito" ou a "traição" do texto adaptado para a TV em relação ao texto literário, precisamos ler as imagens que formam sua estrutura narrativa, levando-se em conta a sua expressividade diretamente ligada ao sentido avaliado. A observação de uma seleção de imagens que formam esses blocos narrativos leva-nos aos sentidos expressos pelo produto adaptado. Com esse objetivo, selecionamos cenas para cada uma das seções narrativas já elencadas na análise do roteiro. Vamos então observar como o encadeamento de imagens pode formar sentidos numa relação diegética:

Primeira seção: Apresentações do cenário e dos personagens do sítio.

Figura 1:
Abertura



Imagem que apresenta o título do filme. A câmera corre em ângulo de baixo para cima, indicando as imagens que se observa através do para-brisa de um automóvel.

Figura 2:
Tia Nastácia



Close de tia Nastácia anunciando o nome de Narizinho. Como se esse personagem bradasse o nome da primeira história do Sítio do Picapau-Amarelo: **Narizinho**.

Figura 3:
Narizinho na
árvore



Narizinho aparece sobre a árvore com sua boneca. A boneca cai da árvore anunciando a atividade dinâmica da menina.

Figura 4:
Sítio Vista
frontal



Panorâmica para apresentar a entrada da casa do sítio e a liberdade. O aspecto triste que o texto original sugere ao olhar de um transeunte não existe mais na versão da TV.

Figura 5:
D. Benta no
computador



D. Benta com seu computador. A versão de uma senhora que não está de retrós e agulha nas mãos, mas conectada com personagens ilustres. D. Benta representa o novo, a atualidade.

Figura 6:
A confecção de
Emília.



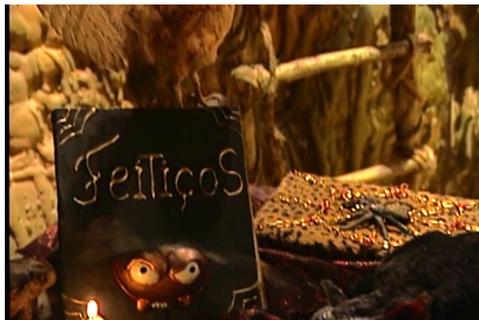
Cena que retrata o material com o qual foi confeccionada a boneca Emília. A boneca feita a mão por Nastácia representa o antigo.

Figura 7:
Tio Barnabé.



Apresentação do Tio Barnabé. Figurino africano e familiaridade com a atmosfera mística.

Figura 8:
A caverna da
Cuca



Cenário da caverna da cuca ilustra a atmosfera mística do sítio. Seu caldeirão é a porta de entrada para a fantasia.

Figura 9:
O saci



Apresentação do Saci, personagem folclórico que passou a fazer parte do elenco fixo do programa.

Figura 10:
O porquinho
Rabicó.



O porquinho rabicó foi produzido pela TV com traços de nobreza. Um misto de requinte e humor.

Segunda seção: A viagem ao *Reino das Águas Claras*

Figura 11:
Narizinho
no riacho



Narizinho e Emília à beira do riacho. A posição da câmera ajuda o sentido sobre a transparência das águas.

Figura 12
O sonho de
Narizinho



Narizinho demonstra seu desejo que Emília pudesse falar. O sono sugere o sonho do personagem. A câmera que se desvia num movimento buscando as alturas do céu ajuda nesse sentido.

Figura 13
O encontro



O encontro com os personagens fantásticos da natureza. Os recursos de computação gráfica são decisivos para a transposição literal do texto original.

Figura 14
O mergulho



O mergulho na água. Aqui o roteiro suprimiu toda a caminhada dos personagens abreviando o caminho pela água.

Figura 15
A viagem



O caminho que se fazia por terra no texto original passou a ser pela água, numa bolha de ar.

Nesse bloco a narração sugere acompanharmos também a viagem de Pedrinho. Assim, enquanto Narizinho já se encontra em plena aventura. Pedrinho está ansioso por suas férias no sítio.

Figura 16
O portal



Na entrada do Reino das Águas Claras, o encontro com o Major “Agarra e não larga mais.”

Pedrinho na escola. Cena que narra a incompatibilidade das diversões da cidade com as do campo.

Figura 17
Pedrinho na Escola



Pedrinho enviando Email para a D. Benta no Sítio.

Figura 18
D. Carochinha



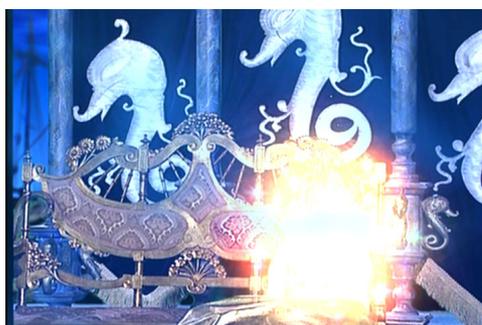
D. Carochinha e a discussão com Narizinho.

Figura 19
Pedrinho do seu quarto



Modo de explicar como as notícias viajam pelos fios.

Figura 20
Transformaçã
o de Emília



A transformação de Emília em boneca animada.

Figura 21
Pássaros no fio



Modo de explicar que o Sítio existe como lugar geográfico.

Figura 22
Placa do Sítio



Figura 23 D. Carochinha e Emilia



D. carochinha captura Pequeno Polegar na gruta e fere Emília que havia fugido com seus óculos.

Figura 24 Socorro de Emília



Emília é encontrada desmaiada pelos guardas do palácio e atendida pelo D. Caramujo. Descobre-se o sumiço das pílulas mágicas.

Figura 25 Socorro do Major



O Major porteiro é encontrado com problemas estomacais por ter comido pedrinhas demais.

Figura 26 Emília Falante



Na verdade, as pedrinhas são as pílulas que o Dr. Caramujo precisa para curar Emília. A boneca começa a falar assim que engole uma das pílulas.

Figura 27 Busca por Narizinho



Preocupada com o sumiço de Narizinho, Tia Nastácia grita seu nome.

Figura 28 O retorno ao Sítio



Assim que ouve seu nome, Narizinho e Emília retornam do Reino das Águas Claras.

Figura 29 Estação Rodoviária



No Arraial, a substituição do trem pelo ônibus.

Figura 31 Brincadeiras



As brincadeiras infantis das crianças.

Figura 33 Confeção do Visconde



A confeção do Visconde de Sabugosa.

Figura 35 O cortejo



O cortejo de Rábicó à Emília.

Figura 30 Chegada de Pedrinho



A chegada de Pedrinho no sítio.

Figura 32 Os planos de Narizinho



Os planos de casar Emília com Rábicó.

Figura 34 O Visconde



Ao esquecerem o boneco de milho na biblioteca, ele entra no mundo dos livros

Figura 36 O casamento



O casamento de Emília.

Quarta seção: O retorno ao reino e o Casamento de *Narizinho*

O retorno de Narizinho ao Reino das Águas Claras representa o sonho de um casamento feliz..

Figura 37 O retorno ao Reino



Figura 38 Preparativos



Figura 39 A noiva



Figura 40 A cerimônia



Figura 41 A decepção



Figura 42 A fuga



Até a decepção de Narizinho com a fúria do príncipe, o que rompe com as possibilidades de um relacionamento feliz.

Figura 43 Angústia



Em meio a história do casamento, uma narrativa para mostrar o drama de tia Nastácia com o forno de microondas. Um bom exemplo de relacionamento humano.

Figura 44 Rivalidade





Figura 45 De volta à realidade

É o fim da fantasia, mas sem decepções, pois as crianças estão imaginando e brincando com seus sonhos.



Figura 46 Família

No retorno ao sítio, encontram a tristeza de tia Nastácia com o forno e com a idéia de que perdeu seu lugar no sítio. É o conflito da nova geração com a velha geração. As crianças devolvem-lhe a auto-estima.



Figura 47 Amizade

As velhas amigas se entendem. A tecnologia do novo sítio é aceita, afinal. O roteiro fecha enaltecendo o relacionamento humano e principalmente a união da tradição com ao novo..



Figura 48 Emília

A personagem Emília, novidade mais discutida nessa nova versão por ser encenada pela primeira vez por uma atriz mirim, encerra a história como um sorriso. Será tema de análise nas páginas seguintes

4.3 RECURSOS AUDIOVISUAIS:

As vinhetas de abertura do programa como objeto de interpretação de sentidos (1977 e 2001)

A Televisão produz um programa para ser um mediador entre o mundo real e aquele fantasiado pela audiência. Dessa forma, cria objetos que acompanham e facilitam as interpretações de sentidos que deseja para seus produtos. Segundo sua linguagem audiovisual, a Televisão invoca pelo menos dois sentidos: a visão e a audição. Chamamos de Sinestesia a evocação de um sentido por um estímulo destinado a outro. Assim, um som pode evocar uma cor ou uma imagem. No caso do programa em questão chamamos a atenção para a vinheta de abertura.

No programa “O Sítio do Picapau Amarelo” a vinheta surge como um objeto rico em interpretações, principalmente quando observamos suas imagens, inovadoras em relação ao programa de 1977, acompanhadas pela música de Gilberto Gil, que por sua vez, foi reaproveitada, alterando-se apenas sua velocidade. Esse efeito sinestésico nos chamou atenção, daí, a inclusão da análise das vinhetas comparadas para levantamento dos novos sentidos que emanam desse produto midiático.

A vinheta, do francês *vignete* (*folha da videira*), foi marca dos livros manuscritos dos mosteiros da Idade Média. Eram desenhos simbólicos que ornavam as bordas dos textos cristãos e ganharam, na revolução da imprensa, um valor decorativo, passando a fazer parte da editoração gráfica das obras impressas. Na era das comunicações de massa, a vinheta foi adaptada para o cinema, rádio e TV como uma forma de apresentar uma obra editada nesse meio. Sua função primeira, porém, na rádio, não foi meramente decorativa. Era uma obrigação que identificava, de hora em hora, o prefixo e faixa de ondas em que a emissora estava operando. Com o tempo, as vinhetas tornam-se mais criativas, destacando suas emissoras. As vinhetas usadas na produção audiovisual da TV evoluíram a partir das bases eletrônicas que diminuíram as distâncias entre a produção computadorizada e a sua apresentação na TV. Dessa forma, uma vinheta na Televisão pode ser entendida como uma obra de curta duração que inclui em sua composição imagens e sons com a finalidade de informar, decorar ou ilustrar um produto editado. Logo, vinheta não pode ser compreendida

aqui apenas como a produção que encerra a identificação da empresa que veicula o produto televisivo, mas a produção de curta metragem que abre e fecha determinado programa produzido pela emissora ou por estúdios independentes. Podemos fazer uma analogia através das diferenças entre a vinheta apresentada no início da exibição de um filme e pela qual se identifica os estúdios onde a peça cinematográfica foi produzida e o curta metragem que identifica a narrativa da peça filmada, durante a qual aparecem os créditos do filme.

Estamos observando, no momento, as vinhetas de abertura do programa “O Sítio do Picapau Amarelo”, focando sua produção em dois momentos históricos distintos: 1977 e 2001. Essa comparação se faz necessária devido ao fato de notarmos que a música de abertura, gravada por Gilberto Gil, continuou na apresentação do filme de abertura da nova edição. Esse detalhe serviu de âncora de significado, levando-nos a olhar para a vinheta da edição antiga. Quais sentidos a TV levantou na primeira edição, na vinheta do programa. Quais sentidos são agora veiculados pela nova vinheta? Por que a música de Gilberto Gil não foi substituída por outra versão, sendo que toda a trilha sonora sofreu modificações? São essas indagações que nos estimularam a observar esse produto televisivo.

A produção de bens simbólicos conta com uma série de códigos verbais e não-verbais. Convencionou-se denominar de semiose cultural aquilo que se refere a uma ampla rede de significações nas quais as formas de sentido mantêm entre si uma estreita relação. A recepção desses bens simbólicos pode ser chamada de leitura na medida em que um corte qualquer na rede de significações é considerado um texto. Dessa forma propomos uma leitura das imagens produzidas nas aberturas do programa “O Sítio do Picapau Amarelo”, adaptação da obra de Monteiro Lobato, produzidas para a Televisão em dois momentos diferentes (1977 – 2001), analisando suas formas de produção de sentidos, segundo a linha de procedimentos da Teoria da Recepção, de raiz alemã, que se desenvolveu com os estudos de Hans Robert Jauss.

Esta teoria caracteriza a necessidade de se estabelecer a dimensão histórica da receptividade de uma obra, para que se possa compreender sua matriz produtiva. A leitura, nesse contexto, é parte integrante da ação de um leitor. Sua ação baseia-se na busca das pistas interpretativas pertinentes ao texto. Isso não quer dizer que o leitor não faça parte da construção dos sentidos de um texto ou, o contrário, que o texto seja hermético em sua rede de significados. Emissor e texto não são proprietários únicos dos sentidos que se possa construir na atividade da leitura. A Teoria da Recepção entende o receptor como participante da concepção de um texto e do seu significado, na medida em que projeta sobre ele as suas

experiências de vida individuais ou coletivas, além da sua capacidade de decodificação dos símbolos da linguagem.

Em face dessa análise adotamos mais um procedimento metodológico que um método propriamente dito, visto que lidamos com a subjetividade da leitura não-verbal. Além disso, compreendemos o público infantil como capaz de decodificar a TV de forma ativa e poderosa, porém notamos que nem todos os programas e modos de assisti-los trazem formas de apreensão cujos benefícios podem ser destacados. Com isso justificamos a eleição de um programa que atualiza com louvor a programação infantil brasileira através de suas várias adaptações ao longo da história da Televisão brasileira. Desde a época da Televisão produzida sob a forma de teleteatro (1952), Julio Gouveia e Tatiana Belinski já adaptavam a obra de Lobato para essa mídia. Em 1977, a rede Globo de Televisão em parceria com a TVE/MEC editou sua primeira versão, que permaneceu dez anos em cartaz, alterando atores e personagens. Em 2001, a adaptação volta a brilhar na tela da Televisão, com uma nova versão. A vinheta de abertura do programa foi alterada em suas formas gráficas, porém a música de Gilberto Gil produzida para a primeira versão continuou sendo usada. Esse detalhe curioso nos levou a produzir o presente texto analítico. É sobre as aberturas dessas duas versões que nos debruçamos agora num processo de leitura. É a interface da imagem com a música o movimento gerador de um cruzamento de leituras prolixo com as quais pretendemos extrair significados desse texto.

4.3.1 A LEITURA DAS VINHETAS PRIMEIRA VERSÃO (1977)

As imagens da vinheta iniciam-se com um fundo colorido, que divide a tela em duas cores: azul cobalto para a parte dominante da base superior do vídeo até uma linha sinuosa de cor azul celeste, mais clara que é a predominante. O verde fortemente matizado adquire brilho ao se aproximar da base inferior do vídeo, enquanto é acrescido de amarelo para tornar-se verde-limão. O fundo faz referência a uma paisagem vista em plano panorâmico e conta ainda com seis desenhos de diminutas árvores dispostas em uma linha sinuosa ao longo da cor verde. O conjunto nos leva a imaginar uma paisagem paradisíaca onde certamente se encontra “O Sítio do Picapau Amarelo”. O nome do programa vem sob a forma de uma logomarca e caracteriza-se por uma fonte branca em caixa alta, estilo *bold* arredondada. As letras já montadas com o nome completo do programa acentuam a palavra “sítio”, que aparece maior, na proporção dois para um em relação ao conjunto “Picapau

Amarelo”. Isso já demonstra o sentido que o produtor dessas imagens pretende atribuir ao programa: uma narrativa que deve levar o espectador para um lugar diferente do urbano, pois “sítio” é antagônico a cidade. A entrada da imagem verbal também se refere a uma aproximação com o receptor. O processo de montagem faz a imagem verbal entrar de forma ascendente ao plano de fundo e depois se deslocar em direção ao receptor até estourar o primeiro plano da tela. Esse efeito de ângulo de câmera fechado será uma constante durante toda exibição do filme de forma a instaurar um encontro e propor um diálogo entre a imagem e o espectador. Segundo Jacques Aumont, o ângulo de câmera fechado “..transforma o sentido de distância, levando o espectador a uma proximidade psíquica e uma intimidade extrema...”(AUMONT, 2001, p. 141.). Isso materializa a superfície da imagem em muitos momentos, acentuando a curiosidade já latente na criança que aprecia a aproximação de tudo que vê. É o gesto de levar à boca tudo o que tem curiosidade de experimentar. Após a retirada da imagem verbal com o nome do programa, sobre um fundo de paisagem, desenvolve-se o crescimento de uma flor, cor de abóbora, que envolve a tela toda em um mesmo movimento de ângulo de câmera fechado visto com o logotipo. Assim que aparecem as informações sobre a obra de Monteiro Lobato e os produtores do roteiro, o fundo reaparece. Nesse instante, desloca-se a forma de um cometa, estrela cadente no céu. A estrela no céu, interpretada como aquela do presépio cristão, tem uma leitura culturalmente baseada no nascimento de Cristo. É sempre interpretada como um bom presságio. A estrela é também desejo e fantasia. Vinda do céu, parece trazer as histórias do sítio. Denota uma ligação entre o divino e o terreno, entre a fantasia e a realidade. Essa imagem prepara o espectador para as próximas figuras folclóricas que aparecerão logo a seguir. A cor do cometa é branca, como as nuvens em dia claro. A estrela de seis pontas tem a forma da estrela de Davi, personagem bíblico do Velho Testamento cristão. Sua forma ganha o fundo em uma entrada horizontal contrária ao sentido de leitura ocidental. Esse procedimento remonta novamente ao texto bíblico, reforçando a passagem onde se lê: uma estrela surgiu no oriente. Seu movimento é interrompido logo depois de atingir o centro geométrico da tela. Dessa forma, garante o espaço para a montagem do pássaro, o Picapau, que surge apenas na tela e toma o lugar da cauda do cometa de forma que, de onde está, seu bico toca ou beija a estrela em um gesto de carinho, como se ali acontecesse o processo da passagem da fantasia, que a estrela trouxe, para o universo da paisagem à qual o pássaro pertence.

Seguem-se os movimentos de expansão da forma do pássaro. Aparecem bandeiras ao lado da estrela, entre as hastes de uma borboleta. O pássaro desaparece. As bandeiras são aquelas das festas juninas, muito utilizadas no interior brasileiro em quase todos os estados. A

borboleta com pintas nas asas transforma-se em um boi, o bumba-meu –boi, que agora tem as bandeiras e a estrela entre seus chifres. Isso nos remete à cultura do povo brasileiro por que nos lembra uma das maiores festas folclóricas do norte e nordeste brasileiro. A imagem do saci particulariza-se por tirar estrelas do cachimbo. Mantém-se descentralizado enquanto os caracteres do elenco desenrolam na tela. Há ainda uma seqüência de bandeiras que aparecem, formando como uma grande festa de cores e imagens folclóricas que irão se materializar nas histórias do sítio. A festa termina com a imagem sapeca de um mico que cruza a tela, agora no sentido da leitura e desenvolvendo uma parábola ascendente, como o movimento de brinquedo que balança no parque. A imagem aparece como que invadindo a tela para brincar naquela festa montada com cores e imaginação. Sua segunda aparição é em linha reta, organizando a leitura e o fim da vinheta tem a imagem do mico que estoura a tela em um ângulo de câmera fechado, deixando latente sua forma de construção, ou seja, um desenho feito sobre um suporte de papel e pintado com pigmento sólido (lápiz ou giz). Assim não deixa dúvidas sobre o caráter fantástico das imagens, viés pelo qual se desenrola todo programa.

Esses recursos têm, ainda, a função de arraigar as imagens ao mundo mágico da criança, permitindo, não só uma compreensão e um uso, como também frui-las no contexto da imaginação.

As imagens da vinheta procuram colocar perante os olhos da criança alguns fragmentos de fauna, flora e folclore brasileiro. Ambiente imediato ou longínquo, como um chamado à fantasia. O objetivo é que a criança jogue com as imagens da realidade apresentadas e construa, a partir disso, sua própria cosmovisão. É bom lembrar que a criança recebe imagens da realidade, mas não a própria realidade.

4.3.2 A LEITURA DAS VINHETAS SEGUNDA VERSÃO (2001)

Um pássaro (Picapau Amarelo), inicia a contagem regressiva. Suas batidas na madeira marcam o compasso da melodia. Percebe-se um padrão ritmo mais apressado da música de Gilberto Gil em relação a sua primeira versão analisada. O pássaro aparece bicando os lados da madeira de maneira intercalada: uma vez à direita, outra à esquerda do vídeo. Mostra os números que decrescem de 5 a 1. Esse artifício foi construído no sentido de garantir o tempo de expectativa do receptor. Muito usado no cinema como forma de preparar a audiência para o início do filme.

Ao iniciar a vinheta, notamos a reprodução de uma paisagem, parecida com a da primeira versão, porém com muito mais planos identificados pelas linhas sinuosas e horizontais que atravessam a tela. A entrada do texto, apesar de usar o mesmo tipo gráfico de letras da primeira versão, foi modificada. Agora, ela nasce de um dos planos que citamos, enquanto, ao mesmo tempo, do fundo azul nasce o sol. As cores da logomarca adquirem as cores do sol. Todo o plano da tela se inclina para a direita para formar a capa de um livro de histórias. O detalhe é que a inclinação do livro virtual se processa como se alguém, que não aparece, segurasse o livro e, ao abri-lo, tivesse a intenção de mostrá-lo ao espectador. Essa atitude remete-nos àquela que iniciava as primeiras séries, no teleteatro, em 1952. O apresentador da série, na época Júlio Gouveia, abria o livro para as crianças, como um contador de histórias. Mesmo gesto era proferido por Walt Disney quando iniciava as histórias de seus personagens na Televisão, tirados da literatura clássica americana e mundial.

A intenção de qualquer contador de histórias é dar ênfase à narrativa. Logo, abre o livro para sua própria pessoa, no sentido de ser ouvido e ter a atenção dos ouvintes sobre suas interjeições, gestos e máscaras. Já a atitude daquele que tem a intenção de mostrar a alegoria, a visualidade, a ilustração da história, mostra o conteúdo do livro. Como fazemos quando lemos para crianças que ainda não foram alfabetizadas.

A partir de então, a página do livro abre em uma paisagem insinuando um pomar, pois as duas personagens, Narizinho e sua boneca, aparecem na árvore, apanhando frutos. Isso é uma referência ao texto escrito por Lobato, onde se lê que Narizinho adora jabuticabas.

A câmera, que imita um passeio dos olhos sobre a ilustração, aborda os personagens fora da casa. A virada da página encerra o bloco que ilustra aqueles que aparecem no quintal, ou fora da casa. Casa aqui é visto como o mundo dos adultos, da responsabilidade, enquanto o quintal é o lugar do fantástico. Porém, tudo o que não é dentro de casa, é quintal. Essa idéia é reforçada pelo fato de Tio Barnabé (personagem que aparece fora da casa, e que tem a função de fazer uma ligação entre essa casa e o mundo fantástico do quintal) quando aparece na cozinha de Tia Nastácia, é repudiado como elemento estranho, ou aquele que atrapalha os afazeres domésticos.

Dentro da casa, fica clara a posição de D. Benta e a posição de Tia Nastácia. Dona Benta aparece lendo enquanto Tia Nastácia aparece cozinhando.

A câmera sai pela janela da cozinha, agora para revelar, por entre as árvores, os mistérios da floresta encantada por personagens mitológicos. Na caverna da cuca, um caldeirão, uma caveira sobre um livro e alguns potes de alquimia. Alegorias tiradas das pinturas barrocas que no século XVIII, exploraram muito esses argumentos. Contudo, a

alquimia se faz na mistura dentro do caldeirão da Cuca. Mistura proposta pela letra da música de Gilberto Gil, cuja análise veremos a seguir.

4.4 A TRILHA SONORA DAS VINHETAS 1ª E 2ª VERSÕES

Os princípios semiológicos para a compreensão da obra musical, enquanto objeto de compreensão e interpretação, fazem parte de estudos que se encontram fora dos objetivos desse trabalho, embora no momento tratamos de considerá-los dentro do contexto que se configura pela peça editada para abertura do programa televisivo em questão.

Segundo Francisco Monteiro, no fenômeno musical, quando se fala em música entende-se a sua dimensão real, sonora – o que se ouve – diferente de uma dimensão conceptual, virtual – a obra musical” (MONTEIRO, 1999). Sendo assim, estamos entendendo música como aquilo que nos afeta a percepção e com isso nos provoca os sentidos.

Os pressupostos delineados por Molino e Nattiez (Apud MONTEIRO, 1999) estabelecem as dimensões compreensivas desse fenômeno: a dimensão *poética*, ou ato de criação; a dimensão *estésica*, ou a percepção e a compreensão e o nível neutro como aquele que sobra do processo, independente da criação ou da percepção.

Estabelecemos de início que todo contato (estésis) com a música ou seu suporte, sendo um “conhecimento e uma compreensão da obra, toma assim um caráter criador – poético – de uma idéia (hermenêutica) da obra musical” (MONTEIRO, 1999).

Em uma obra musical podemos encontrar diferentes formas simbólicas. A obra musical invoca objetos musicais como sons, construções sonoras, salientando ou omitindo seus valores em determinados momentos. Cada objeto da construção musical funciona como um símbolo que se relaciona com outros símbolos dentro da própria obra. Porém, podemos encontrar símbolos musicais que remetem a outras coisas como ações, movimentos, ambientes. Como exemplo disso podemos citar os efeitos sonoros produzidos por aparelhos musicais eletrônicos, toques militares ou sons onomatopáicos.

Sendo a emoção uma reação a um estímulo, a percepção emocional e orgânica dos indivíduos ouvintes gera uma ação psicomotora e, um “contínuo emotivo reconhecível através do movimento da música – seu ritmos, o tempo, etc” (MONTEIRO, 1999).

No sentido de simbolização e emoção da música e considerando sua estreita relação com o tempo de sua criação e veiculação, é possível que a simbolização da música simbolize aspectos da vida. Dessa forma, é possível que

a música pode, por sua vez, causar um *continuum* emocional idêntico num grupo de pessoas que a escutam, e tais emoções ficam como que apenas ao conhecimento dessa obra. Assim, as emoções não serão inerentes à música, mas algumas emoções (ou *continuum* emotivo) poderão simbolizar uma determinada obra musical, como algo intencional (MONTEIRO, 1999).

As indicações de ritmo ou intensidade sonora nas partituras ((*Allegro, Andante, con forza, crescendo, subito*) resultam em movimentos do corpo ou reações físicas, além das reações imagéticas. Mesmo que essas reações orgânicas ocorram dentro de um contexto cultural próprio, existem algumas reações de caráter universal. Assim, a percepção musical pode impelir o indivíduo a reagir ao movimento sonoro, seja através de um gesto ou de um movimento intelectualizado.

Podemos encontrar também relações de objetos musicais, numa dada estrutura musical, com objetos, ações ou animais. Um pássaro, por exemplo, pode ser caracterizado por um instrumento como a flauta.

Em determinadas culturas, compositores e músicos usam símbolos próprios num caráter mimético à natureza. Dessa forma, o clarim é usado para anunciar a chegada de pessoas importantes, ou sua comitiva. Denominamos esses últimos como símbolos culturais. Segundo Monteiro, “os símbolos culturais existem porque são compreendidos como símbolos num contexto (sócio-cultural) específico” (MONTEIRO, 1999).

Na produção da trilha sonora da vinheta que acompanha o programa infantil “O Sítio do Picapau Amarelo”, a produção da primeira versão adotou um compositor que resume até hoje a cultura sincrética do Brasil. Com uma linguagem própria de alegoria poética, o compositor Gilberto Gil penetrou no espírito da série, com a capacidade e o talento próprios de um artista do gênero. A música de abertura caracterizou-se pela sua leveza sonora. Seus refrões acentuam o nome do lugar imaginado por Lobato. Atitude similar aparece na logomarca que escreve a palavra “Sítio” ampliada. Observa-se um ritmo apressado, imitando uma marcha alegre de criança que caminha despreocupada. O *allegro andante* da melodia marca o espectador como um convite à brincadeira e ao faz-de-conta. Enquanto se desenrola a vinheta, a trilha sonora cuida de harmonizar cantos de pássaros mesclados com flautas doces. Isso nos remete a um ambiente rural, pacífico e alegre.

Vejamos agora a letra da música composta por Gilberto Gil para observarmos de perto seu conteúdo:

Marmelada, bananada e goiabada. Marmela, Banana e goiaba. Percebe-se que a letra separa a fruta ou a árvore frutífera do doce que a cultura da cozinha é capaz de produzir. Mistura os gostos e os frutos no sítio, indicando que lá a fantasia possibilita essa mistura cultural. Com a intenção de demonstrar as possibilidades da fantasia, a letra afirma que boneca de pano é gente, sabugo de milho é gente e enaltece o lugar geográfico depois de possibilitar a mistura. É como se a composição poética escolhesse iniciar com a natureza e suas possibilidades, depois a fantasia dos personagens que o homem cria e por fim a imaginação das histórias que nascem da própria paisagem. Assim a brincadeira começa ao raiar do sol nascente; os rios viram mares de piratas; personagens espaciais podem surgir em um vôo sideral na mata, passando por um universo paralelo. A composição termina indicando um país de fantasia, no qual o estado de euforia deixa a cidade como o personagem da *Comédia dell' arte*, onde tudo é um teatro imitando a realidade social.

Tema de Abertura
Gilberto Gil

Marmela-dá de banana

Banana-dá de goiaba

Goiaba-dá de marmelo

Sítio do Picapau Amarelo

Boneca de pano é gente

Sabugo de milho é gente

O sol nascente é tão belo

Sítio do Picapau Amarelo

Rios de prata, pirata

Vôo sideral na mata

Universo paralelo

Sítio do Picapau Amarelo

No país da fantasia

Num estado de euforia

Cidade polichinelo

Sítio do Picapau Amarelo

Quadro II – Letra da Vinheta

Dessa forma, a narrativa que apresenta uma mistura na música de Gilberto Gil associa-se à imagem de uma estrela, um pássaro e uma borboleta que vira boi-bumbá. Imagem e música fazem parte da “arquitetura” possível na Televisão, que realiza a conexão do cognitivo com o afetivo. Esse universo que a experiência estética proporciona apóia o indivíduo na compreensão-decodificação do todo, sensibilizando tanto jovens como adultos para participação no “conto” e no “faz-de-conta” promovido pelo meio audiovisual.

Sabemos que o *fator realidade*, ou seja, a relação percebida entre a Televisão e o mundo real, varia conforme a idade, experiência e condição social do indivíduo. Esse fator é o que determina a resposta aos efeitos que a mídia provoca no receptor. Porém, será a própria experiência da criança com o meio que determinará sua capacidade de discernir sobre a realidade e a fantasia na Televisão. Isso concretiza, ao nosso ver, uma fase importante do desenvolvimento da cognição infantil.

A composição do texto de Gilberto Gil nos remete a uma fantasia qual tudo se mistura no sabor do campo. Além disso, sofre aceleração de ritmo presente na primeira edição (1977) em relação à segunda (2001). Assim como a logomarca que assina o nome do programa, a música de Gil tornou-se um símbolo do produto televisivo.

Na análise dos espectros de som das trilhas musicais que acompanham as vinhetas de abertura nos programas editados em 1977 e em 2001 foi usado um método comparativo expresso nos gráficos editados pelo programa de computador “*Cool edit*”, versão 2. Isso nos ajudará visualizar o espectro do áudio em uma gravação. Sabemos que toda peça de áudio possui uma frequência, assim, através da visualização dos picos dessa frequência podemos estabelecer alguma comparação. Já afirmamos que a peça musical, ou seja, aquilo que nos afeta auditivamente, editada em 2001 sofreu uma aceleração. Isso se deve a uma roupagem instrumental que foi adequada ao vocal da composição elaborada por Gilberto Gil. O gráfico a seguir torna visível essa aceleração:

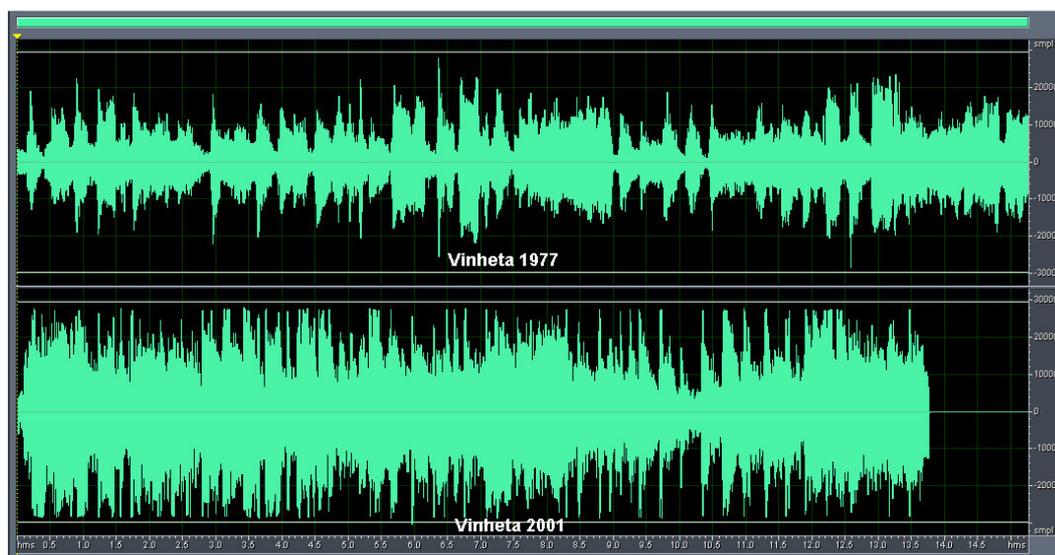


Gráfico 1 – Espectro Sonoro de Velocidade – 1ª Estrofe

O trecho musical recortado para análise comparativa equivale a primeira estrofe vocal, excluída a introdução da peça musical. Em ambas as fontes analisadas encontramos as gravações em canais estéreo. Nesse caso, para a aplicação em forma de visualização comparativa, as produções foram convertidas em faixas “mono” e coladas em outro arquivo contendo duas faixas de áudio A e B, como podemos verificar no gráfico acima. Dessa forma, podemos notar que o espectro de 1977 encerra o trecho musical em 15,2 segundos enquanto que o espectro de 2001 em 13,8 segundos, ou seja, cerca de 30% mais rápido que seu antecessor.

A peça musical produzida pela equipe de áudio do programa editado em 2001 seguiu a mesma idéia de inovação do programa, ou seja, a produção de um novo texto a partir da leitura do texto anterior. Dessa forma, a produção musical de Gilberto Gil, sofreu o mesmo processo de re-configuração que obra literária de Monteiro Lobato, pois a trilha sonora da vinheta de 2001 constitui uma nova peça musical, sem porém alterar a notação de voz do cantor. Observando os gráficos 1 (1977) e 2 (2001) podemos notar a frequência de voz do cantor. Para montar esse gráfico, foram separados os áudios vocais das vinhetas obtendo-se a visualização do padrão de voz do interprete Gilberto Gil.

Desconsiderando os ruídos encontrados no suporte de gravação da edição de 1977 (VHS), podemos perceber uma semelhança muito grande entre os picos de frequência nas edições. Imaginamos então como a equipe de edição de áudio conseguiu que o cantor depois de mais de 10 anos executasse a peça dentro dos mesmos padrões de sonoros, incluindo-se nesse contexto a dificuldade expressa pelo aumento da velocidade de ritmo.

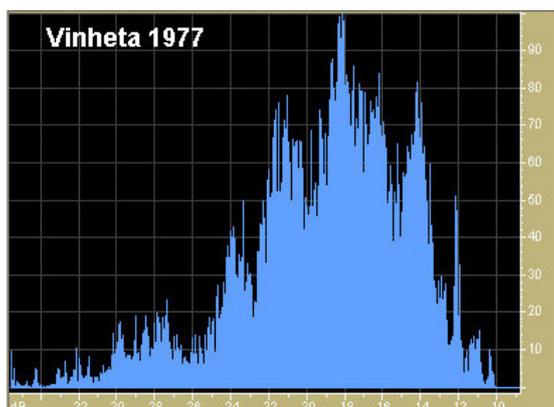


Gráfico 2 – Espectro Sonoro de Intensidade - 1977

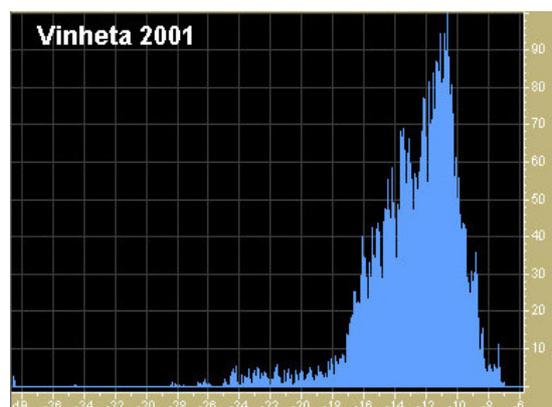


Gráfico 3 Espectro Sonoro de Intensidade - 2001

Usando programas de computador de edição de áudio, como esse usado ara produzir os gráficos desse trabalho, podemos verificar como uma peça musical pode ser adaptada a uma duração pré-determinada. Por exemplo, se optarmos por uma certa duração da peça, podemos estendê-la ou reduzi-la. O gráfico 4 mostra o resultado da adaptação de duração das duas faixas sonoras das vinhetas do programa:

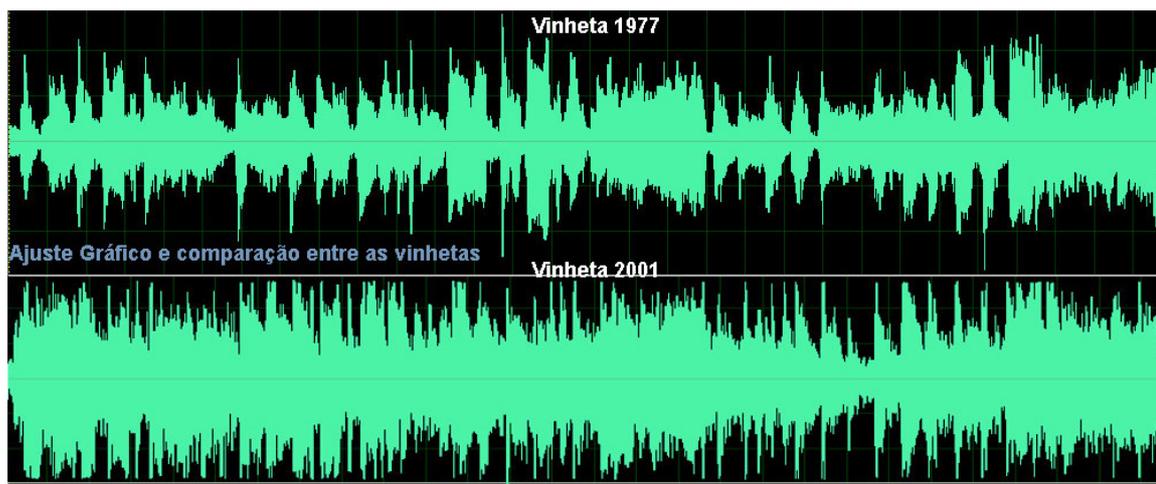


Gráfico 4 – Espectro Sonoro de Equação de Velocidade

Nesse caso, como a produção sonora de 2001 apresentava-se mais rápida que a edição de 1977, resolvemos equalizar as durações. Esse procedimento de expansão ou redução pode alterar os gráficos de frequência e a modulação da voz que interpreta a música. Para que isso não ocorra, o editor de áudio altera os intervalos onde não há voz, ou seja, encurta ou alonga os intervalos afônicos, adaptando a vocalização ao tempo dos instrumentos. Ouvindo as produções de 1977 e 2001, além de analisar os gráficos produzidos pelo programa de computador, notamos uma semelhança muito grande na vocalização da música. Em síntese, queremos dizer que a voz de Gilberto Gil em 2001 tem um gráfico de frequência muito parecido com aquele que se produz na edição de 1977, e que, se retirarmos os trechos onde o cantor não produz sons, podemos então reduzir o tempo de execução da sua vocalização. Como na edição trabalhamos com faixas sonoras separadas, podemos gravar os instrumentos independentes da voz do cantor. Os instrumentos que acompanham o cantor nessa vinheta de 2001 reproduzem um ritmo mais rápido que aqueles usados na versão de 1977. Assim, foi preciso reduzir o tempo de a vocalização de Gilberto Gil.

Dessa forma, afirmamos que a peça musical da edição de 2001 configura-se também em uma re-leitura da peça original criada por Gilberto Gil. Sua agilidade de execução contrasta com aquele ritmo compassado da versão de 1977, porém, está mais próxima do comportamento ágil da criança dessa época. Um comportamento que se identifica mais com um ritmo de vida urbano que aquele de característica rural mostrado pelo programa em 1977. Nesse caso temos um paradoxo, difícil de obter legitimação: Se o programa pretende apresentar um mundo calmo e pacífico, onde a criança telespectadora pode dar asas a sua imaginação acompanhando as aventuras da turma do sítio, por que, então, a música de abertura do programa deve registrar uma agitação sonora e uma brevidade tão evidente em

relação à versão anterior? Acreditamos que durante muitos anos, comunicadores da Televisão adotaram recursos que tratavam a audiência como massa passiva. Hoje, os estudiosos de comunicação possuem um conceito mais claro sobre a audiência e sua complexidade de forma que concebem a importância da ação da “leitura”, ou seja, aquela que o receptor executa diante de um texto televisivo, como uma experiência clara de formação de sentidos.

A própria experiência das pessoas com as mídias é vista como uma forma de produção de cultura. Essa compreensão da natureza comunicativa da cultura envolvendo a presença de um receptor ativo é exposta por Martín-Barbero em relação ao:

(...) seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor (BARBERO, 1997, p.287).

A atividade produtiva da competência interpretativa da criança ganha importância se a considerarmos como uma experiência estética.

Ao ouvir a trilha sonora de um programa que relaciona seu ritmo com a percepção auditiva de seu cotidiano, a criança reconhece os elementos da produção identificando-se nele. Isso produz um efeito de *aisthesis* que, segundo Jauss, se concretiza por meio do efeito, ou seja, o leitor reconhece os elementos do texto como próprios.

É através das experiências com as leituras do mundo, e nelas incluímos o texto televisivo, que a criança desenvolve formas de lidar com seus talentos, habilidades e emoções. Além de tudo, sob a forma da convivência com as histórias, a criança se acostuma com a linguagem, com o ritmo, com os símbolos, que despertam a sensibilidade e conduzem à imaginação através da criatividade.

No que se refere às adaptações televisivas do programa “O Sítio do Picapau Amarelo”, as crianças são atraídas em primeiro lugar pela música de abertura, além, é claro, das imagens. Através da música de abertura, podemos compreender a dinâmica na qual se inserem as histórias, ou seja, mais na forma da dinâmica televisiva que daquela dinâmica de leitura literária.

Enfim, essa análise da trilha sonora das vinhetas de abertura dos programas editados em diferentes momentos da Televisão brasileira nos mostra que a equipe logrou produzir uma nova peça musical, alterando o ritmo de execução, mas sem com isso perder a conexão com a versão anterior.

A Televisão, quando produz programas para o público infantil deve levar em consideração seu aspecto social e de formação de sentidos. Como instrumento socializador, a

Televisão tem contribuído para o aumento da velocidade comportamental dos indivíduos, senão ao menos, ao expressar essa velocidade frenética aos pequenos espectadores, trata de legitimá-la dentro de um contexto natural.

Veremos a seguir como a versão de 2001 tratou do personagem Emília. Sua grande inovação nessa produção foi destinar o papel à uma atriz mirim (Isabelle Drumont). Durante muito tempo “Emília” vem sendo projetada pela imaginação de artistas e leitores.

Recortaremos a seguir alguns momentos dessa trajetória.

4.5 O PERSONAGEM “EMÍLIA”: Seus modos de apresentação ao longo das edições das histórias do Sítio do Picapau Amarelo

Emília, personagem de Monteiro Lobato, tem aqui sua imagem literária analisada sob a luz dos trabalhos de pesquisadores estudiosos da obra Lobatina como Ângela Faria, Roberto Penteadó, Nely Novaes Coelho. A partir dessas análises apresentamos algumas ilustrações desse personagem a partir das concepções de artistas como *Voltolino, J.U. Campos, Kurt Wiesel, Jean G. Villin, Manuel Victor Filho, André Le Blanc, Belmont, Paulo E. Nesti* entre outros. Entre a publicação do livro *A Menina do Nariz Arrebitado* em 1920 até a versão televisiva atual, a apresentação desse personagem sofreu várias interpretações imagéticas. Qual o sentido que as imagens de Emília provoca? Que uso os meios de comunicação impressos ou eletrônicos fazem da imagem, apropriando-se de um personagem na construção de um sentido? Além dessas questões, vamos propor também uma análise da imagem idealizada do personagem Emília na versão televisiva de 2001, principalmente no aspecto cromático.

Entendemos que nenhuma obra de arte é inocente, seja ela mimética ou conceitual. Uma obra de arte será sempre uma forma de comunicação de uma idéia, forma de ver ou de perceber o mundo ou a sociedade em que se vive. Inserido na sociedade e não alheio ao que se passa, o homem constrói sentidos do mundo que vê e percebe, tendo a arte como forte expressão desses sentidos. Assim, as ilustrações aqui apresentadas, entendidas como formas de expressão de sentido da sociedade que as produz revelam suas intenções na forma, na textura, na cor, no volume e no tratamento espacial em que é apresentada. A orientação que se dá a esses elementos visuais permite o desenvolvimento de estruturas de sentido que em nossa opinião variam de acordo com o uso que se faz em cada veículo midiático. A análise

dessa gramática visual vai se revelando eficaz para a formação de um leitor crítico capaz de não só decodificar mas de interpretar a enorme quantidade de mensagens sob a qual se vê imerso. Nossa responsabilidade não se esgota em fazer uma análise crítica dos meios mas em levantar formas de análise da imagem, ampliando os horizontes de expectativa do leitor, não somente na intenção de ampliar seu universo de interpretações mas também na busca de liberdade comunicativa onde o receptor compreende e dá sua resposta, tornando a atividade da mídia um elemento de participação social.

Emília surge na obra independente *A Menina do Narizinho arrebitado*. É a boneca costurada por tia Nástacia com panos e retrós de linha para presentear Narizinho. No episódio *Reino das Águas Claras* a boneca toma as pílulas do Doutor Caramujo e começa a falar e a agir como ser humano, desenvolvendo-se cada vez mais até tornar-se peça importante do grupo de personagens.

Abordamos algumas ilustrações desse personagem, caracterizando seus aspectos plásticos. No que se refere à imagem plástica, segundo Joly, observa-se que possui uma segmentação diferente da linguagem literária por:

...não se tratar de uma linguagem discreta e descontínua, como a língua (falada), mas de uma linguagem contínua (JOLY, 2003),

Além disso, a imagem enquanto produção humana, estabelece uma relação com o mundo e revela o olhar específico de um artista sobre o mundo, seu espaço e tempo. Analisar, criticar e estudar essas relações é imprescindível em dias nos quais a produção de imagens torna-se parte do nosso cotidiano, formando valores e ditando regras de conduta, costumes e lazer.

O livro “A Menina do Narizinho Arrebitado” inicia em *Reinações de Narizinho* com o episódio da visita ao Reino das águas claras, onde Emília, a boneca de Narizinho, aprende a falar. Roberto Whitaker Penteadó (1997) afirma que, apesar de existir uma hierarquia formal entre os personagens, onde fica claro que Emília pertence a Narizinho e que Narizinho e Pedrinho devem obediência à avó Dona Benta, Emília é quem, informalmente, lidera o grupo. Na opinião de Novaes Coelho (1981) a personagem Emília é chave no universo lobatiano, por ser a única que se confronta, em tensão dialética, com os demais.

Emília também é identificada por muitos estudiosos como a porta-voz de Lobato em momentos importantes e sobre os assuntos mais polêmicos. Possui a mesma autonomia intelectual que caracterizava o escritor e seu poder origina-se nas suas idéias, apesar de essas serem freqüentemente classificadas como “asneiras” pelos outros personagens. Reflete

também a imagem empreendedora do autor porque não permanece por muito tempo no mundo das idéias e logo passa para a ação.

Segundo Angela de Faria Vieira:

Emília personifica, também, facetas humanas pouco racionais e menos nobres: é impulsiva, sagaz e sedutora em benefício das suas “bolações”, é irascível e severamente crítica quando se vê contrariada. (VIEIRA, 2003)

Em 1997, “a boneca completou 60 anos” e, no Senado Federal, o universo de Lobato foi recordado. A travessa personagem Emília recebeu uma consagração pública sob a égide, “*O desafio da liberdade*”:

Via Emília, Monteiro Lobato ins(des)tilava o seu próprio senso crítico, as ironias que a sisudez de sua posição não permitia na sociedade repressora em que viveu. Emília é escape, fuga, volta por cima, a vitória permanente da liberdade, da criatividade e da alegria sobre a opressão dos adultos, mais velhos, sempre brechando as “reinações”. Emília é a desarrumadora de ordens impostas: é o sonho da liberdade.... leva para as crianças não apenas a idéia de alguém nervosa, irritadiça e mandona mas, igualmente, formas embrionárias do espírito crítico, nascente nas crianças... (TÁVOLA, 1997).

Um personagem que propõe, opina, não aceita tudo como verdade pronta e encerrada, atribuindo sempre uma questão curiosa, diferenciando-se dos modelos prontos dos outros personagens. Diz o que quer, onde quer, para quem quiser. Busca o que quer, nem que para isso seja preciso usar de suas artimanhas. Enfim, uma boneca ativa em imaginação e rebeldia.

Observamos que, na imagem literária de Emília, Monteiro Lobato propõe um contraponto à industrialização moderna. A boneca de pano, de enchimento de macela e olhos de retrós nada tem em relação à boneca industrializada que muitas crianças acostumaram-se a ver nas lojas. As bonecas feitas manualmente, moles e gostosas de abraçar eram comuns entre as meninas da metade do século XX, ainda mais por representarem o carinho de quem as fazia.

A interpretação é primordial para o domínio das linguagens com as quais lidamos à todo momento. Muitos estudiosos entendem que a interpretação de um texto deve ir além da decodificação, ou seja, deve ser compreendido. Assim interpretar é compreender, é clarear a compreensão de algo que a simples decodificação não alcançou. Mas a resposta a um texto, como interpretação deste, não tem de ser necessariamente outro texto verbal. A resposta a um texto escrito pode ser uma resposta não-verbal. Falamos de uma resposta que utiliza uma linguagem plástica, musical ou cênica, que se inspira no texto escrito, sem tentar dizer o mesmo que o editor verbal pretendeu, mas concebê-lo com uma linguagem plástica,

transformando-o em objeto artístico, tal como o sente e o vive enquanto o possui. Muitos artistas trabalham sobre poemas, transformando-os em músicas, danças ou em pinturas.

Muitos ilustradores como *Voltolino, J.U. Campos, Kurt Wiesel, Jean G. Villin, Manuel Victor Filho, André Le Blanc, Belmont, Paulo E. Nesti* entre outros procuraram dar à personagem Emília, de Monteiro Lobato, a retórica que o autor imprimiu em seus textos. Porém, muitas marcas são identificadas e nos revelam suas visões contemporâneas. Até nos dias atuais, artistas ainda perseguem o desafio de ilustrar Emília e, seja qual for o suporte, o resultado é sempre surpreendente. Em 1996, o Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, recebia milhares de visitantes para ver a exposição “*Sete vezes Emília*”, na qual sete ilustradores brasileiros modernos mostraram seus trabalhos, tentando decifrar visualmente a boneca. É nítido que sobre cada produção verbal ou não-verbal desse imaginário encontramos forte influência do modelo dominante de cada época. Assim, as imagens gráficas ou literárias determinam o modo de percepção de um indivíduo sobre sua contemporaneidade.

A produção gráfica torna-se, portanto, um novo texto pronto a ser lido. O observador que vê a produção plástica é motivado a ler a obra construindo seus sentidos e significados. Assim, a *leitura visual* não se esgota na sua decodificação narrativa. A imagem vai além do símbolo e do contexto quando se compreende seu ritmo, sua dinâmica e seus contrastes.

Procurando analisar as ilustrações que acompanham os textos da obra de Lobato como produtos culturais torna-se importante compreender de que modo esses produtos culturais, tornaram-se possíveis numa dada formação histórica, e quais os efeitos que eles geram, que modos de ser legitimam para os sujeitos.

Transpor a fronteira que separa o visual do verbal é determinante em ambos os sentidos. No sentido em que o leitor percebe e depois nomeia, indica o quanto essa percepção tem de carga cultural. A analogia ou semelhança perceptiva entre a representação de um objeto e aquilo que conhecemos sobre o objeto determina nosso modo de ver o mundo, nossa educação do olhar. Enfim, nosso modo de olhar determina a forma como detectamos *unidades culturais*.

Iniciaremos nossa leitura das ilustrações pelos signos plásticos. Segundo *Joly*:

A distinção teórica entre signos plásticos e signos icônicos remonta aos anos 1980, quando o grupo Mu, em particular, conseguiu demonstrar que os elementos plásticos das imagens – cores, formas, composição e textura – eram signos plenos e inteiros e não simples material de expressão dos signos icônicos (figurativos). A nosso ver, essa distinção fundamental permite detectar que uma parte da significação da mensagem visual é determinada pelas escolhas plásticas e não unicamente pelos

signos icônicos analógicos, embora o funcionamento dos dois tipos de signo seja circular e complementar. (JOLY, 2003)

Na primeira publicação da obra *A menina do Nariz arrebitado*, em 1920, nota-se com destaque o nome de *Voltolino* como ilustrador. Esse fato já é bastante relevante, pois o nome do ilustrador não era objeto de destaque. Segundo Luís Camargo,

O nome do ilustrador colocado em destaque na página de rosto, pode passar despercebido nos dias de hoje, em que se tornou comum o nome dos ilustradores na capa dos livros. Mas nem sempre foi assim. Basta lembrar que em 1915, n' *O patinho feio*, editado pela Weizflog Irmãos (atual Melhoramentos), não é feita nenhuma referência ao ilustrador, o artista theco Franta Richter, que só é identificado pelo monograma (as letras FR) (CAMARGO, 1998, P.58).

Voltolino (1884-1926), por sua vez, também não era um desenhista desconhecido que foi improvisado como ilustrador. Era sim o mais importante caricaturista de São Paulo no início do século. Para Antônio de Alcântara Machado, só é possível entender o início do século XX paulista através dos traços desse artista.

Ao desenhar para crianças, Voltolino mantém as mesmas características de seus desenhos de sátiras. Não adapta, adocica sem amenizar o vigor de seus traços.

São os resultados da leitura de “A menina do Narizinho Arrebitado”, onde se encontra Emília muda e despersonalizada.



Figura 49 Capa do livro *A Menina do Narizinho Arrebitado*
 Fonte: São Paulo. Monteiro Lobato e Cia, 1920.



Figura 50 Ilustração de Emília
 Fonte: São Paulo. Monteiro Lobato e Cia, 1920.

A representação que faz da boneca demonstra a proximidade com o texto e com o autor. A boneca de pano, de enchimento de macela e olhos de retrós.

Voltolino é um caricaturista polêmico e crítico. Nessa época a livre figuração vinha sendo preparada na linguagem da comunicação social e deixava pouco a pouco os princípios da representação acadêmica. Essas características marcantes de uma visão artística

revolucionária da época modernista ainda permanecerá nos ensaios que seguem as futuras ilustrações de Emília.

Em 1934, Jean G. Villin ilustra Emília. Nota-se um traço rigoroso e de característica adulta, seguindo a mesma linha da caricatura de Voltolino, com pequenas diferenças no uso de texturas executadas para encerrar os semi tons. O destaque da ilustração de Jean G. Villin é a forma como esse artista emprega ao personagem suas características mais marcantes: O desdém e o carinho pelas coisas frágeis. Seu traço forte, que fecha as figuras e acaba com as dúvidas próprias dos desenhos infantis, remete às caricaturas da época que tratavam de temas adultos. Assim sua ilustração para Emília demonstra mais um ar adulto do que de um brinquedo. Um personagem de liderança, característica do próprio escritor.

Belmont, ao lado, transforma a ilustração da boneca em 1936, dando-lhe características visuais infantis, limpando o traço e trabalhando com contrastes. Seus elementos compositivos são mais ingênuos mas seu traço, ainda parceiro dos desenhos de humor da época, lembra que esse personagem é, através de sua ação irreverente, aquele que carrega de humor e graça, o texto de Lobato sem no entanto perder a inocência infantil.

J.U. Campos (ilustração abaixo e à direita) e André Le Blanc (em 1950) resgatam também o aspecto infantil do personagem, seja no traço, seja na expressão. Observamos aqui o mesmo episódio: o casamento de Emília com o Marquês de Rabicó, em *Reinações de Narizinho*. Os traços limpos, sem hachuras, trabalhando os contrastes são os aspectos marcantes. Os artistas destacam os olhos pintados da boneca, característica das bonecas



Figura 51 Emília e o Anjo, de Villin
Fonte: Viagem ao Céu (2ª ed., São Paulo, Nacional, 1934)



Figura 52 Emília e o Anjo, de Belmont
Fonte: Memórias da Emília (São Paulo, Nacional, 1936)

pintadas a mão. Essa característica será resgatada mais tarde pelos maquiadores dos personagens no teatro e na Televisão.

Nos desenhos de Odiléia Helena Setti Toscano (figura 56), a personagem ganha traços geométricos que exploram a textura do branco e preto com as ilustrações de 1964.

Essa artista inova no tratamento da figura, com o olhar artístico refinado, sua produção nos remete às incertezas da época. O rosto pintado da boneca aparece em destaque e marca também uma característica do manual sobre o industrial. Conserva os traços de um modernismo que inaugura o tecnicismo de uma época e os contrastes, substituindo os relevos e os meio tons, dão o ar de mistério à boneca.



Figura 56 Emilia e o Dr. Caramujo, de Odiléia Toscano.
Fonte: Histórias diversas. 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1964

Nos desenhos de Paulo E. Nesti (figura 55), o autor tira as mãos humanas da boneca e insere-as no contexto de um



Figura 53 Casamento de Emilia, de J.U. Campos
Fonte: Reinações de Narizinho. 10ª ed., São Paulo, Nacional, 1943



Figura 54 Casamento de Emilia, de Le Blanc
Fonte: Reinações de Narizinho. 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1950



Figura 55 Casamento de Emília, de Paulo Nesti
Fonte: Reinações de Narizinho. 22ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1969

brinquedo não-industrializado. Recorda a boneca com as características de um adulto.

As ilustrações mais recentes trazem o resgate de uma Emília novamente com características infantis. O estilo de Manuel Victor Filho (abaixo e à direita) mantém traços acadêmicos das pinturas impressionistas do século XIX, com manchas e borrões. O tratamento plástico dado à Emília nesse caso abranda o texto, inundando-o de um caráter fantasioso e angelical. Trabalha os semi tons e os contrastes brandos das cores para compor um personagem mais inocente, menos crítico e impertinente como o texto propunha.

O personagem ilustrado por Ely Barbosa (figura 58) tem a marca dos cartoons televisivos e seu estilo é usado na ilustração de Emília. O recorte que podemos notar refere-se ao modo de representar os olhos e no penteado do personagem que até então se fazia de um modo completamente diferente.

Os trabalhos variam entre a forma de representar o personagem ora como adulto, ora como criança. Em alguns trabalhos, os traços apresentam-se próximos à percepção de que o autor queria transmitir, através de Emília, suas idéias sobre a sociedade brasileira e isso se desenhando em um personagem com características adultas. Em outros, a infantilidade, a criatividade das idéias de Emília aparecem com os traços limpos e claros do personagem com ar infantil.

Cada vez mais próximo do contexto de mercado, as ilustrações procuram uma adaptação que ilustre um bem comportado traço condizente com o que se espera de um texto infantil mas contradiz a imagem literária que concebida pelo autor. Isso demonstra em alguns momentos as pressões sociais e políticas que envolvem a sociedade na época da produção de cada ilustração.



Figura 57 Emília e o Anjo, de Manuel Victor Filho

Fonte: Memórias de Emília. 14^a ed., São Paulo/ Brasília, 1971



Figura 58 Emília e o Poço do Visconde

Fonte: O Poço do Visconde. 13^a ed., São Paulo, Brasiliense, 1979

Foi em 1952, quando a Televisão brasileira ainda engatinhava, que os personagens do 'Sítio do Picapau Amarelo, de Monteiro Lobato, apareceram pela primeira vez personificados e ilustrados. Um clássico da literatura infantil que atravessaria décadas no ar, passando do teleteatro (teatro adaptado para a Televisão) da TV Paulista e TV Tupi, onde sobreviveu por quase 12 anos, ao vídeo tape, com apresentações diárias pela Bandeirantes durante 14 meses e, por fim, à telenovela, a partir de 1977 na TV Globo, por mais nove anos. Em 2001, volta à Televisão com uma nova versão e conseqüentemente uma nova ilustração para Emília.

A escritora Tatiana Belinky, que era amiga de Lobato, escreveu mais de 350 capítulos baseados na obra infantil para a TV Tupi.

Segundo Tatiana Belinky, o personagem Emília é a própria consciência de Lobato.



Figura 59 1ª versão para o teleteatro – TV Tupi – 1952
Fonte <http://www.ofazdeconta.hpg.com.br>



Figura 60 Lúcia Lambertini como Emília – 1952
Fonte <http://www.ofazdeconta.hpg.com.br>

É evidente que a proximidade de Tatiana com Lobato tenha influenciado a ilustração da personagem, que segundo a opinião de Tatiana, devia ser representada por uma atriz adulta, tamanha a responsabilidade do personagem.

Emília é ilustrada com suas características adultas, mesmo porque a atriz era adulta. Sua maquiagem e figurino remete-nos aos desenhos idealizados por Le Blanc e J. U. Campos. Os cabelos penteados e amarrados de Lúcia Lambertini lembram as crianças da época, comportadas e faceiras. Na adaptação, Emília remete-se ao texto de Lobato em seu aspecto cômico e também ao respeito de uma história contada por um adulto.

No período que vai de 1975 até 1984, a Televisão brasileira apresentou novamente com sucesso o Sítio de Lobato. Com elevada resolução estética e primorosa harmonização

musical, Lobato passou, então, literalmente, a ser cantado com fruição musical e em agradável “prosa” televisiva.



Figura 61 Elenco da Série da Rede Globo (1977)

Fonte <http://www.ofazdeconta.hpg.com.br>



Figura 62 Dirce Migliato como Emília-1977

Fonte <http://www.ofazdeconta.hpg.com.br>

As ilustrações do personagem agora resgatam os cabelos despenteados dos primeiros desenhos de Belmont e Nesti que os destacavam de forma a lembrar os aspectos críticos da boneca. Os olhos maquiados de Dirce Migliato são os mesmos que Lúcia Lambertine usou e que Le Blanc e J. U. Campos idealizaram. O diretor artístico dessa versão, Geraldo Casé, nessa época, segue a mesma linha conceitual de interpretação do personagem que Tatiana Belisky. Assim continua com uma atriz adulta para o papel de Emília. O aspecto crítico de Monteiro Lobato era tratado com muito cuidado pois a recessão assim o exigia.

Em 2001, quando a série volta a brilhar no meio televisivo, a novidade é a escolha de uma criança, Isabelle Drummond, de 7 anos para o papel da boneca Emília.



Figura 63 Isabelle Drummond Como Emília. 2001

Fonte:

<http://www.globo.com/sitiodopicapaua/marelo>



Figura 64 Boneca Emília

Fonte: Brinquedos Estrela

Emília agora ganha ar de criança, como alguns artistas já a haviam concebido nas ilustrações dos livros de Lobato. Porém, percebe-se que a ilustração da boneca atualmente nos remete mais a pensar em um brinquedo que em um personagem lobatiano. O mundo industrializado e de consumo de nossa sociedade pressiona a aproximação do personagem ao modo de ver da criança. Resgata-se a morfologia que rege as composições ilustradas nos livros com a diferença encerradas nos elementos que compõem a atualização de Emília para a nova versão do Sítio na Televisão. Esses elementos se estruturam de tal forma a dar a percepção de uma boneca falante, pronta a sair da tela e brincar com o telespectador infantil. Em contraposição à imagem de um adulto que conta uma história, a responsabilidade recai sobre uma criança que estabelece com a criança, leitor da imagem, um reconhecimento de sua importância e de seu papel. A intenção do ilustrador é clara no sentido de demonstrar ao seu público alvo que o personagem foi ilustrado para ser o seu brinquedo e seu objeto de consumo.

As ilustrações de Emília têm funções bem definidas. É o brinquedo adorado de Narizinho. Foi costurada por tia Nastácia com enchimentos de macela e olhos de retrós. A boneca falante é um contraponto ao brinquedo industrializado de resolução estética planejada, visando à aquisição ou consumo.

O que nos parece óbvio é que a proximidade com o texto lobatiano leva a uma compreensão do seu modo de expressão único, que imprime certa responsabilidade em tudo que falam ou fazem seus personagens. Assim, tanto nos traços fortes e nítidos dos trabalhos iniciais que ilustram seus livros como nas ilustrações para a Televisão nos conceitos de Tatiana e Geraldo para a ilustração de Emília, nota-se que houve a compreensão dessa responsabilidade que foge da imposição consumista manifestada hoje nos produtos culturais.

4.6 AS CORES DE EMÍLIA

As concepções da TV e de Manuel Victor Filho.

Nosso objetivo nesse momento é observar a imagem produzida pela equipe de Televisão a partir da interpretação da obra de Monteiro Lobato. Vamos decifrar a imagem que interpretou o texto. Procurar seu sentido, suas possíveis significações fornecidas pela organização de um código visual. Nas mídias audiovisuais encontramos a coexistência desses dois elementos (texto e imagem), como a grande responsável pelo dinamismo desses meios.

Os estudos sobre a estética da recepção vão direcionar esforços no sentido de compreender os mecanismos através dos quais as imagens fazem sentido e proporcionam prazer a seus destinatários. Isso, ao nosso modo de ver, amplia o repertório de compreensão da imagem.

Trataremos da cor da imagem na mídia, e como objeto específico de análise, buscamos o personagem Emília. Ilustrada por inúmeros artistas de várias épocas e sob vários estilos, esse personagem atravessou gerações e gerações de leitores e atualmente pode ser visto na Televisão ilustrando a série adaptada da literatura de Lobato.

Nossa proposta de leitura da imagem de Emília das edições impressas à Televisão compreende a atualização que reflete a idéia de uma unidade simbólica e suas representações na cultura contextualizada pela mídia.

Imagem constitui-se em um texto de valor estético e cultural. Observando a ilustração do personagem Emília, procuramos compreender sua produção cromática na mídia impressa e eletrônica, que nos revela o sentido e a intenção que levaram seus produtores as certas concepções cromáticas, relegando outras.

Baseamo-nos na escola da Semiótica da Cultura de Ivan Bystrina que, segundo Luciano Guimarães em sua obra “A cor como Informação”, parte dos seguintes pressupostos:

o processo investigativo da Semiótica da Cultura possibilita a conceitualização e compreensão do fenômeno semiótico da cor como manifestação cultural... (GUIMARÃES, 2004, p. 4).

Segundo a Semiótica da Cultura, os códigos da comunicação dividem-se em três tipos:

- a) os hipolinguais, ou primários, considerados independentes da intencionalidade do homem, como a trocas de informações genéticas;
- b) os linguais, ou secundários, chamados de códigos de linguagem e que organizam regras sociais de comunicação; e os
- c) hiperlinguais ou terciários concebidos como os códigos da cultura, que formam a segunda realidade ou aquela que dá sentido ao texto.

Considerando a cor usada na produção desse personagem Emília, exibida atualmente na série O Sítio do Picapau Amarelo pela rede Globo de Televisão como um de seus principais atrativos, quer na sua capacidade de expressão, como na capacidade de significação, podemos relacionar algumas propostas de análise expostas nas pesquisas do professor pesquisador Luciano Guimarães, editadas na obra “A cor informação”

(GUIMARÃES, 2004) no sentido de perceber a intencionalidade e a geração de sentidos no uso das cores pelos produtores do figurino desse personagem.

Consideramos o personagem Emília produzido pela Televisão um projeto de comunicação visual e cultural, o que implica no conhecimento prévio dos códigos visuais além das características das imagens para uma eficiente comunicação social e uma formação de sentidos.

Sabemos que o texto visual televisivo, por sua capacidade de inserção social através dos veículos de comunicação de massa, deve atender a demanda de produtos de qualidade na Televisão brasileira, principalmente quando direcionado ao público infantil. O uso de cores, segundo o público a quem se destina a imagem, deve ser uma derivação, entre outros fatores, desses conhecimentos, o que resulta na eficiência da percepção visual e interpretação dos sentidos propostos pelo texto visual. O uso das cores, manifestado nos códigos primários (hipolinguais) de percepção das cores, cria planos de percepção na composição da imagem, ora exigindo a participação do receptor, ora deixando-o mais passivo e relaxado. Em conseqüência, o mesmo uso baseado em uma segunda realidade, a cultural, leva a formação de sentidos que cumpre em preparar esse público para uma vida em sociedade. Em relação aos códigos primários, Luciano Guimarães afirma que:

...há variáveis na percepção visual determinadas geneticamente pela idade do receptor, e o produtor da mensagem deve considerá-las (GUIMARÃES, 2004, p. 26).

Um exemplo disso se encontra na construção do espaço criado pelas cores, nos códigos primários. Sabemos o quanto é importante a participação do cristalino, uma lente biconvexa dentro o aparelho ocular, e seu papel de acomodação em relação à percepção de distância. Esse mecanismo de acomodação é responsável pela perfeita projeção da imagem na retina. O cristalino age de forma diferente segundo a faixa etária do ser humano, devido ao seu crescimento constante. Assim, idosos têm uma certa dificuldade em perceber objetos muito próximos, pois perdem poder dióptrico (presbiopia). Além disso, cada cor tem um grau de refração diferente e seu uso provocará diferentes relações de profundidade na imagem percebida pelo receptor, dependendo também da sua faixa etária.

No entanto, em relação à segunda realidade, entendemos que a cor é informação cultural e traz em sua função no texto uma grande carga de simbolismo. Assim, o estudo da segunda realidade “...é de fundamental importância para o uso adequado da cor como informação, visto que a cultura é um sistema de códigos socialmente compartilhados” (GUIMARÃES, 2004, p. 87).

Nossas questões fundamentais são:

- a) Houve preocupação dos produtores da adaptação televisiva em considerar essas variáveis na concepção das cores do personagem Emília? Se houve essas preocupações, elas manifestam-se nos códigos primários, secundários ou terciários?
- b) A produção da Televisão sofreu influências das ilustrações dos livros?

Projetamos inicialmente nosso olhar às ilustrações do personagem Emília produzidas por Manuel Victor Filho (figura 65), onde o personagem aparece em cores na edição de “As Memórias de Emília” (LOBATO, 1971)

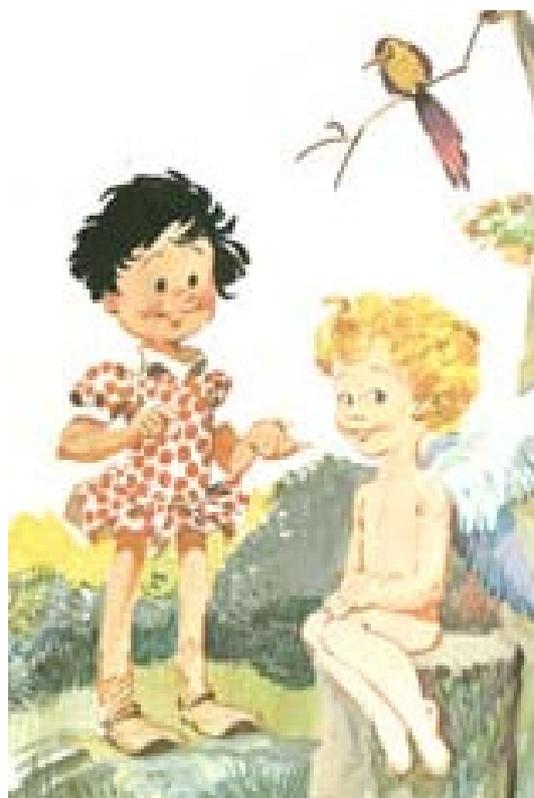


Figura 65 Emília e o Anjo, de Manuel Victor Filho

Fonte: Memórias de Emília. 14ª ed., São Paulo/Brasília, 1971



Figura 66 Isabelle Drummond

Fonte: <http://www.globo.com/sitiodopicapauamarelo>

Percebe-se, primeiramente, uma predominância da cor vermelha e da cor amarela em suas variadas nuances derivadas da mistura de seus pigmentos. As vibrações das cores são quebradas pelo uso do preto no cabelo e nos olhos do personagem.

Sabemos que das cores primárias e secundárias, o amarelo é a de maior luminosidade, provocando grande participação do receptor e conseqüentemente garantindo sua atenção. Segundo Luciano:

De todas as cores, o amarelo é a de maior retenção mnemônica, ou seja, de forma geral, é a cor que mais contribui para a fixação da informação em nossa memória (GUIMARÃES, 2004. p. 29).

Além disso, o amarelo é, depois do branco, uma cor que “...não suporta a atenuação descendente, perde a sua configuração básica e se torna um tom sujo e desagradável” (GUIMARÃES, 2004. p.59). Assim podemos observar que o tom usado pelo artista é o resultado, não da atenuação do amarelo, mas de sua mudança em direção ao vermelho, até sua proximidade com o laranja. Esta cor, por sua vez, exprime uma frágil definição do espaço, tornando-se facilmente amarelo ou vermelho, na manipulação da luminosidade. Já a cor vermelha é uma cor de extrema força e dinamismo e agressividade. Ao contrário do amarelo, não suporta a atenuação ascendente, tornando-se suave e feminino. A sua atenuação descendente aumenta sua força devido ao peso da obscuridade. Acreditamos que o artista apropriou-se das características cromáticas, citadas acima, para desenvolver um projeto gráfico que não manifestasse agressividade, porém que também não fugisse das características do personagem criado por Lobato.

No capítulo vermelho da obra de Luciano Guimarães, o autor fala sobre a cor vermelha e afirma ser a agressividade dessa cor uma agressividade hipolinguagemal que somada à identificação de seu elemento mitológico como o fogo, ou a cor da proibição, faz com que essa cor situe-se entre os códigos terciários, ou seja, os da cultura. Esse tipo de interpretação combina com o tipo literário construído por Monteiro Lobato para seu personagem Emília. Segundo Novaes Coelho, “Emília se identifica pela vontade de domínio e individualismo extremado” (PENTEADO, 1997, p.213). Personagem picante de Monteiro Lobato que coloca a criança em uma posição crítica em relação à sociedade sem abdicar do conhecimento, da ciência e da cultura. Assim as cores se justificam pela leitura ideológica da obra de Monteiro Lobato assegurada pelo artista ilustrador Manuel V. Filho.

Emília, na concepção cromática de sua ilustração para a adaptação na Televisão, segue os padrões apresentados inicialmente pelas ilustrações gráficas de Manuel Victor Filho, asseguradas algumas variantes que não influem decisivamente na formação do sentido literário que o escritor Monteiro Lobato propôs na concepção de seu personagem. A imagem marcante de sua personalidade ainda aparece na harmonia cromática do vermelho e do amarelo com sua mescla aparecendo nos cabelos que, de pretos, passam à laranja. O preto agora se ajusta a cor das meias que não aparecem nas primeiras concepções. Segundo Guimarães, “duas cores mescladas podem apresentar harmonia se na formação delas participam apenas duas primárias” (GUIMARÃES, 2004, p.79).

Vivemos em uma época diferente daquela que gerou as ilustrações de Manuel Victor Filho. Emília pode aparecer com todas as suas cores, gerando vários sentidos, pois, como arte de ilustração e texto cultural, em sua característica fundamental, admite muitas interpretações. Mesmo assim, “é possível obter-se uma significação precisa para determinada cor em determinado texto cultural” (GUIMARÃES, 2004, p. 97).

Podemos concluir que a polaridade de duas cores, atenuadas nas primeiras ilustrações das versões editadas pela mídia impressa da obra lobatiana, foram reafirmadas nas versões televisivas. Isso tende a reforçar as características do personagem criado por Monteiro Lobato, colocando-o como o centro das atenções de seu público-alvo: as crianças. Essa polaridade nos remete à segunda realidade; pois, apesar das cores combinarem-se harmonicamente para a eficiência da percepção visual, é na presença do vermelho e do amarelo, como produto cultural significante, que encontramos a força expressiva e revolucínária desse personagem. Isso está em consonância com a leitura ideológica da obra de Lobato e onde a imagem resgata e obtém seu valor de sentido. Não é por acaso que o resultado de uma pesquisa da Organização não governamental MídiaTiva em e do Instituto MultiFocus sobre a qualidade da programação infanto-juvenil na Televisão brasileira apontou, em 2004, a série “O Sítio do Picapau Amarelo” como um dos programas de melhor valor para a faixa etária de 4 a 7 anos. Para a compreensão da informação como proporção entre as intenções e responsabilidades podemos destacar, segundo Guimarães, ações positivas e ações negativas, quando estas levam a informação ou desinformação. O cuidado dos articuladores e produtores da imagem na mídia está em garantir a equivalência entre esses fatores geradores de informação e no que se refere à concepção das cores, em particular, não devem deixar de se preocupar com os princípios de saturação, redução, neutralização, omissão/sonegação, dissonância, maquiagem/camuflagem e falseamento como ações negativas da geração de informação. Para Guimarães, as ações positivas estão entre aquelas que relacionam aos aspectos de diferenciação, condensação/intensificação, além da antecipação. Assim podemos propor, em nossa análise do personagem Emília ilustrado pelos artistas nas edições gráfica e televisiva, aspectos das ações positivas em relação à antecipação já que “a cor se antecipa aos outros códigos e delimita um número de significantes retirados de seu repertório, (GUIMARÃES, 2003, p.125). E, segundo Luciano Guimarães,

Quanto mais força determinada cor informação tiver dentro do repertório (principalmente pela repetição), maior será a brevidade da sua recuperação pela memória e maior a antecipação no direcionamento da mensagem (GUIMARÃES, 2003, p. 125).

Em nossa análise do personagem *Emília* ilustrado nas edições gráfica e televisiva, encontramos aspectos das ações positivas em relação à antecipação já que “a cor se antecipa aos outros códigos e delimita um número de significantes retirados de seu repertório” (GUIMARÃES, 2003, p. 125).

Enfim, ao abordar a leitura de um personagem do programa “O Sítio do Picapau Amarelo”, não queremos reduzir a obra literária de Lobato à abordagem analítica, com aplicação na TV. Esse é apenas um recorte qualitativo para delimitar o campo de estudo da comunicação na TV. Entendemos, porém, que o melhor, ou mais valioso do repertório de Lobato está na mensagem, na cosmovisão que permeia todo o seu trabalho.

Monteiro Lobato ainda será por muito tempo alvo de produtos culturais carregados de idealismos, em qualquer linguagem midiática.

Verificamos nesse capítulo que o texto televisivo se caracteriza pela inovação, pela interpretação do texto lobatiano no sentido de compartilhar o tradicional com o inovador. assim também se caracteriza a teoria de Hans Robert Jauss que nos indica que a cartase é uma experiência comunicativa básica da Arte. Essa identificação que o telespectador opera no contato com o produto televisivo não implica em uma atitude passiva, mas mostra que pode percorrer caminhos de atitudes como admiração, medo, compaixão e riso. Para Jauss, essa identificação que o contato com a obra propicia tende a libertar o espectador a partir do momento em que a obra provoca reflexões e busca suas interpretações na ação do leitor. É dessa forma que queremos encerrar essa trajetória analítica: oferecendo um estímulo à leitura, à reflexão a todos que ainda se encantam com a frase “era uma vez...”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A expressão original desse trabalho baseia-se na identificação e reconhecimento do texto literário de Monteiro Lobato, “O Sítio do Picapau Amarelo”, bem como do produto Cultural televisivo que se baseia em sua obra, como expressões artísticas da Cultura brasileira.

Em nossa intenção de estudar o objeto cultural TV e os sentidos que expressam seus produtos nas relações comunicativas, dirigimos nossa atenção ao programa editado pela Rede Globo de Televisão em 2001 e nos concentramos em sua forma de interpretar e apresentar o texto de Lobato inserido agora numa linguagem televisiva. Como forma de delimitação do universo de pesquisa utilizamos o primeiro episódio do programa: sob o título “Reino das Águas Claras”.

Dessa forma, iniciamos nossas argumentações buscando uma reflexão sobre a obra literária de Monteiro Lobato e seu encontro com a Televisão brasileira. Pudemos verificar a história Televisão no Brasil, seu projeto cultural, seus formatos e sua influência na audiência infantil desde os teleteatros de Tatiana Belink baseados no texto de Lobato. Observamos procedimentos similares da produção do escritor e da produção televisiva em relação a sua audiência. Verificamos também a formação de uma linguagem televisiva e como as formas de narração foram se estruturando nesse veículo midiático.

O segundo capítulo refletiu sobre formação da linguagem televisiva. Considerou essa mídia assimiladora de técnicas e formas decorrentes de outras mídias. Enfocou a predominância da oralidade na Televisão bem como as transformações tecnológicas dos veículos de comunicação influenciando nas formas narrativas ficcional da TV. Enfim, mostramos um panorama das bases estruturais das narrativas. Concluímos que a Cultura veiculada pela Televisão brasileira passou diretamente dos contos orais populares para as mediações de massa sem que o consumo literário acompanhasse essa demanda. Assim, a cotidianidade do gênero “telenovela” se instalou como referencial de narrativa ficcional e torna-se razão para a denominação do programa aqui analisado ser denominado pela emissora como uma “novela infantil”.

O terceiro capítulo explicou as linhas teóricas de Hans Robert Jauss e de Martin-Barbero. Elegemos como embasamento teórico e metodológico a Estética da Recepção de Hans Robert Jauss e as idéias sobre Cultura e Comunicação midiática elaboradas por Martin-Barbero pelo fato de ambas tratarem da recepção como pólo gerador de sentidos e entenderem seu contexto cultural e histórico como determinantes da produção. Além disso, acreditamos na abertura transdisciplinar dessas posições metodológicas como uma forma adequada de

cumprir a análise de produtos literário e televisivo. Em síntese, as pesquisas de Jauss nos servem para a reconstrução histórica da forma como o texto entrou em contato com seu público ao longo do tempo e o efeito atual que suscita nesse público consumidor e os conceitos de mediação dizem respeito ao aspecto cultural que essa recepção deixa na produção da mídia.

A teoria da Estética da Recepção prioriza a presença do leitor como participante do processo de construção de sentidos através da leitura de um texto e, portanto, nos leva a considerar os editores do programa em questão como leitores e interpretes dos textos de Lobato bem como também influenciados pelo programa anteriormente editado pela mesma emissora.

A teoria utilizada no trabalho através de sua metodologia de análise nos leva a concluir que o sentido de um texto não pode ser limitado ao próprio texto sem o risco de restringirmos esse sentido a apenas um dos pólos que constituem a comunicação como tal. Isso significa que o efeito comunicativo entre texto e leitor prescinde da atuação desse último como agente ativo na formação do sentido de um texto. Nesse sentido, ao ser consumida a obra provoca um efeito (*Wirkung*) sobre o destinatário e ao longo do tempo a obra é recebida e interpretada de maneiras diferentes (*Rezeption*). Na mídia televisiva o sucesso de um produto depende a aprovação da audiência a quem se destina. Esse juízo estético possibilita a participação em uma norma de formação e ao mesmo tempo constitui-se fator de sociabilidade. O telespectador, enquanto leitor do produto cujo sentido está mediado pela TV torna-se elemento essencial para o processo comunicativo.

Enfim, o quarto capítulo, que foca o programa em análise buscando em seu episódio inicial as marcas da narrativa, própria da linguagem televisiva, e o novo texto resultante da leitura e da interpretação das histórias de Lobato conclui que os produtores conseguiram uma nova obra. Podemos eleger algumas características que nos levem a pensar dessa forma:

- a) O roteiro da TV aglutinou várias histórias do primeiro livro de Lobato, portanto não elegeu o texto lobatiano como um guia de narração.
- b) O título “Reino das Águas Claras” não figura nos títulos dos livros de Monteiro Lobato sugerindo ser esse episódio uma obra da TV.
- c) As atualizações presentes nos relacionamentos com aparelhos eletrônicos como “forno de microondas”, “computador conectado à Internet”, “ônibus rodoviário”, entre outras, sugerem que a produção prioriza na audiência, sua época, gostos e costumes, além da interatividade.

- d) A interpretação do personagem “Emília” por uma criança concorre com todas as produções anteriores onde esse personagem foi interpretado por uma atriz adulta. Isso leva-nos a concluir que o programa procurou o “novo” como quebra de expectativa das edições televisivas anteriores.
- e) A edição de novas imagens para a vinheta de abertura, acelerando inclusive a música de Gilberto Gil através de um acompanhamento instrumental mais rápido, leva-nos a entender esse instrumento como um novo texto, fruto também da leitura da vinheta anterior.

Enfim, podemos observar que houve equilíbrio entre a fidelidade em relação aos pensamentos e idéias de Lobato e a criatividade no emprego de novas histórias dentro do contexto criado pelo escritor. Logo, a postura de Lobato em relação a utilização de textos do imaginário infantil foi interpretada com perfeição pelos produtores da TV.

Através da observação do contexto histórico e social do consumo desse programa, podemos perceber o efeito da recepção que gera novos sentidos remetendo a produção de um novo texto. Nesse caso, concluímos que o produto televisivo editado em 2001 produziu sua própria narrativa textual, fruto de uma interpretação atual da obra de Lobato. Essa produção de sentidos conta também com uma nova versão da vinheta de abertura do programa, fruto da leitura da peça editada em 1977. A produção visualizou também uma nova imagem para o personagem “Emília”, elegendo uma criança como intérprete do personagem. Nesse sentido há uma quebra do horizonte de expectativa da audiência.

Assim, se as pesquisas de Jauss nos servem para a reconstrução da forma como o texto entrou em contato com seu público ao longo do tempo e o efeito atual que suscita nesse público consumidor, concluímos que o programa aqui analisado, “O Sítio do Picapau Amarelo”, produzido em 2001, não pode ser tratado como um “remake” do programa anteriormente editado em 1977 e menos ainda como um traslado literal do texto verbal de Lobato para o audiovisual.

Em nossa pesquisa sobre a história da TV brasileira e do programa em questão, consideramos o fato da série ser primeiramente produzida no período inaugural da TV brasileira (1952) e que desde então, foi editada sob novos contextos históricos e sociais, com intervalos entre uma produção e outra. Em todos os casos de edição, abriram-se novas audiências, com isso determinando novas interpretações, tanto no pólo da produção como do consumo. A escritura literária de Lobato, porém, não se alterou e continua cumprindo seu papel no imaginário popular infantil. Já o aspecto do *novo* ou das novas formas de produção e

reprodução de sua obra na TV pode ser incluído aqui como um *horizonte de expectativa*. Se a arte moderna caracteriza-se pela busca da quebra desse horizonte, provocando o “estranhamento”, logo, as novas formas de se inscrever uma obra no contexto atual constituem-se um horizonte de expectativa. Ora, as passagens das formas antigas para as novas formas, apenas podem ser processadas quando se envolvem em uma forma de produção. Esses produtores são leitores, telespectadores, cientistas que diante do antigo imaginam o novo, de forma que apenas apoiados na tradição é que podemos transformá-la em Cultura. Para Jauss, o *novo* vem associado à distância estética. Segundo Jauss, o conceito de *distância estética* deriva do *horizonte de expectativa*. O *novo* se caracteriza por algo ditado pela distância entre o horizonte de expectativa que existe no espectador e o aparecimento de uma nova obra.

Concluimos, portanto, que a produção do “Sítio” na Televisão não se apresenta ao espectador mais ingênuo como uma novidade total. Por outro lado, constitui ecos de uma experiência anterior. A Televisão apóia-se no patrimônio público da obra literária de Monteiro Lobato para compor sua audiência desde o início de suas transmissões ao vivo no Brasil. A Televisão promove com a obra de Lobato uma relação dialógica com a sua recepção. Segundo Jauss, somente na relação dialógica de uma obra com sua recepção é que se pode concretizar o caráter estético e o papel social de uma obra de arte.

Os produtores de Televisão estão conscientes das verdades sobre a fruição compreensiva e compreensão fruidora, conceitos inaugurados por Jauss observando o papel do leitor e sua experiência diante da obra literária.

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

Ainda, segundo as teses de Jauss, podemos encontrar as categorias básicas da tradição estética que podem explicar a relação entre produtor e receptor através da obra: a *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. Concluimos que Monteiro Lobato estava consciente para lidar muito bem com essas categorias básicas pois em sua obra endereçada ao público infantil

imaginou, como que de modo geral, as atitudes que cada uma das funções podem gerar nos leitores. Quando o escritor imagina um lugar ficcional onde as crianças possam morar, mesmo através da imaginação, está lidando com a função da poiesis, que remete-nos ao prazer que realizamos no ato da leitura e onde construímos uma interação entre nós e o texto que nos torna participantes da produção textual. Por outro lado, quando constrói tessituras que envolvem textos conhecidos como as fábulas européias, o leitor reconhece os elementos representados e renova seus conhecimentos sobre esses elementos concretizando a aisthesis. Já o efeito da katharsis envolve as questões, principalmente aquelas orientadas pelo personagem “Emília”, a boneca falante. Essa função tem o efeito de conduzir o espectador a rever suas convicções por meio da identificação com os elementos da narrativa, num conjunto não somente emotivo, como faziam as tragédias gregas, mas também a catalisação da ação. Dessa forma, se a experiência estética for baseada no prazer do contato com a obra, essas três funções estarão envolvidas no processo de comunicação entre o produtor e a recepção da obra.

Concluimos também, através da observação do contexto histórico e social que a relação da Televisão com a obra infantil de Monteiro Lobato, além de se caracterizar como um objeto de leitura estética, por sua longevidade histórica, configura-se um estudo que se encontra também, no âmbito da Cultura e das Mediações. Nesse sentido, os conceitos de Cultura e mediações de Martin-Barbero e suas relações com as mídias nos propõem uma mudança no olhar sobre os estudos de Comunicação. Esses conceitos procuram compreender os usos e consumos dos produtos da mídia como desencadeadoras das transformações sociais e Culturais. Dessa forma coloca a Cultura no centro das discussões políticas e sociais principalmente enfocando sua capacidade comunicativa com as massas. Dessa forma, os conceitos de comunicação percebem a Cultura como elemento essencial na produção de sentidos e elegem o receptor como o próprio produtor dos sentidos de um texto.

Concluimos que a lógica da produção televisiva do programa analisado possui uma tendência ao diálogo que inclui o repertório dos receptores. A produção facilita a atenção da audiência infantil através de um processo participativo. Dessa forma, atualizou elementos da narrativa como forma de garantir a participação da criança urbana. Atenta aos dispositivos de aproximação do produto Cultural televisivo e suas audiências, a Televisão constrói suas narrativas tendo como base a família. No programa “O Sítio do Picapau Amarelo” a família aparece de forma implícita, pois o cenário imaginado por Lobato não inclui a “repressão paterna”. Essa estratégia retira a limitação ou educação repressora que possa impedir as inscrições de aventuras, mesmo porque, os personagens adultos que

representam a família também participam dessas aventuras. O tom coloquial usado nos textos pode ser considerado como o dispositivo denominado por Barbero como “simulação de contato”. Esse dispositivo torna o texto narrativo muito mais próximo da audiência. Outro dispositivo denominado “retórica do direto” é encontrado nos exemplos das imagens que se organizam de forma simples para um menor esforço narrativo. Mesmo que essas estratégias próprias de veículos de comunicação de massa sejam usadas pelos críticos, acreditamos que tais aspectos de sua produção não devem, porém, minimizar seu caráter artístico, nem sua relevância cultural.

Outra consideração a que se chega através dessa pesquisa é a que localiza a Televisão como um veículo de comunicação que ilustra o conceito de obra aberta, cuja linguagem propõe constantemente uma modificação em seu nível de comunicação com público. Apresentamos um paralelo entre as formas narrativas e os folhetins do século XIX, quando trabalhamos sob os conceitos de modificações tecnológicas das narrativas. Dessa forma, percebemos que a forma de enunciação da Televisão quando usa tecnologias de ponta como a computação gráfica, cenários produzidos sob altos investimentos de capital e mão de obra e atores com alta capacidade de representação, deixa muito pouco espaço à imaginação. Dessa forma podemos perceber que novos investimentos devem ser feitos para colocar as crianças, e por que não os adultos também, em contato com a obra original do escritor, antes que se possa creditar à TV a concepção do mundo imaginado por Lobato.

Por outro lado, podemos concluir que a passividade do telespectador passivo diante do texto da TV é um mito que se estabeleceu muito antes das teorias da recepção estabelecer a importância do processo de significação por parte do pólo receptor da mensagem. O diálogo que ocorre entre a audiência e o produto de Televisão é, necessariamente diferente do diálogo direto, sem mediação. Mas, por outro lado, não podemos negar que o espectador reage, mesmo que seja por uma atividade psicológica no sentido de interpretar o que lhe é transmitido. O espectador é cobrado a dar sentido aquilo que vê e sua ação de permanecer ou não sob aquele processo legitima a função catártica da leitura.

Sob o estudo das imagens encontramos os discursos produzidos pelo não-verbal. São os elementos visuais os operadores do discurso da Televisão. O tratamento da imagem desencadeia uma forma de narração muito próxima do texto lobatiano. Como exemplo podemos verificar a cena em que Narizinho chega às margens do riacho, porta de entrada do Reino das Águas Claras. Mesmo que nenhum comentário seja verbalizado pelo texto oral, no filme fica claro, através da imagem, o trecho da obra de Lobato que descreve as águas do riacho como límpidas a ponto de Narizinho poder ver os peixes que alimenta. Podemos

verificar que a imagem como discurso permite entender como funciona a formação de sentidos na Televisão.

Por fim, a Televisão produziu uma síntese das histórias da obra “Reinações de Narizinho”, propondo-nos uma outra obra sob o título “Reino das Águas Claras”. Reutilizou a música de Gilberto Gil gravada em 1977, encurtando-a e alterando sua percussão, criando uma nova obra musical. Visualizou as imagens da vinheta fazendo referência ao livro de onde deveria obter sua fonte narrativa e ousou trazer uma atriz mirim para o papel daquela que todos os escritores e críticos de Lobato consideram seu personagem principal na saga do “Sítio”: Emília é considerada a voz de Lobato ou seu “alter ego”. Por todos esses aspectos o programa foi considerado um objeto de estudo e análise desse e de outros trabalhos acadêmicos. Além disso, Sítio do Picapau Amarelo foi o vencedor do Prêmio MídiaQ 2005 na categoria 4 a 7 anos, projeto que tem o apoio da Fundação AVINA. O MIDIATIVA é uma ONG e também centro de referência brasileiro sobre mídia de qualidade para o público infanto-juvenil. Foi formada com o apoio do UNICEF e da LARAMARA.

A pesquisa que tem como objetivo conscientizar o anunciante e o mercado de mídia televisiva sobre sua responsabilidade social, revelou o que esses pais esperam da TV, quais os programas que atendem suas expectativas de qualidade e transmissões de valores e, ao mesmo tempo, são os preferidos pelas crianças e adolescentes. O programa “O Sítio do Picapau Amarelo foi considerado a única produção nacional de peso em curso entre os programas selecionados, com importância histórica na teledramaturgia infanto-juvenil nacional, com abordagem de temas da nossa Cultura e valorização da obra de um autor brasileiro. Ao premiar este programa, o Conselho do Prêmio MídiaQ sinaliza a necessidade de fomentar produções nacionais. O prêmio é baseado em pesquisa realizada com pais de crianças e jovens de 4 a 17 anos, nas classes A,B,C sobre qualidade de programação da TV no Brasil. O programa “O Sítio do Picapau Amarelo” ao comunicar a diversidade temática amparada na literatura de Monteiro Lobato, ressaltando as diferenças de épocas de produção e de linguagens próprias dos meios onde são veiculadas, conseguiu se caracterizar uma ponte entre o passado e o presente, ou seja, remeter leitores de Lobato de volta aos tempos de leitura, bem como os telespectadores da antiga produção aos anos 70. Essa magia da comunicação instalada na Televisão pretende contagiar telespectadores da mesma forma que Monteiro Lobato contagiou a imaginação do seu público leitor. Se nossos leitores futuros serão de letras ou de imagens, ainda estamos por concluir, mas é certo que todos ainda se encantam com os personagens criados por Lobato e também com típico início de narrativa, ou seja, a frase “era uma vez...”

REFERÊNCIAS

- ATHANÁZIO, E. **Meu amigo Hélio Bruma**. São Paulo: Editora do Escritor, 1987.
- AUMONT, J. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papyrus, 2002.
- BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV: Sedução e sonhos em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BRIGGS, A. & BURKE, P. **Uma história social da mídia**. Rio de Janeiro, Editora: Jorge Zahar, 2003.
- CAMARGO, L. **A ilustração do livro infantil**. Belo Horizonte: Apoio, 2ª Ed. 1998.
- CAPARELLI, S. **Lobato na TV**. In: ZILBERMAN, R. (org). **A atualidade de Monteiro Lobato. Uma revisão crítica**. Porto Alegre. Mercado Aberto, 1983.
- Dicionário da TV Globo; V. I : **Programas de Dramaturgia e entretenimento**. Jorge Zahar editor. Rio de Janeiro –RJ. 2003.
- FIGUEIREDO, A. M. **Teledramaturgia brasileira: Arte ou espetáculo?** São Paulo: Ed. Paulus, 2003.
- FILHO, D. **O Circo Eletrônico, fazendo TV no Brasil**. Jorge Zahar editor. Rio de Janeiro – RJ. 2001.
- GOMES, R. **O Cinema como experiência catártica: a fruição do insólito no filme “Gêmeos, mórbida semelhança”, de David Cronenberg**. In VALVERDE, M. (org.). **As formas de sentido. Estudos em Estética da Comunicação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- GUIMARÃES, H. **O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias**. In PELLEGRINI, T. [et al]. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- GUIMARÃES, L. **A cor informação**. São Paulo: Annablume, 3ª ed. 2004.
- IBGE - **Estatísticas Históricas do Brasil/volume 3** - Rio de Janeiro, 1987.
- ISER, W. **O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.
- JAUSS, H. R. **Experiência estética y hermenéutica literária. Ensayos en el campo de experiencia estética**. Trad. Jaime Siles e Ella Fernandez-Palacios. Madri: Taurus, 1986.
- JOHNSON, R. **Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas**. In PELLEGRINI, T. [et al]. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem**, trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papyrus, 6ª ed, 2003.
- LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

- LOBATO, M. **Memórias de Emília**. 14^a ed. São Paulo/Brasília. Brasiliense/INL, 1971.
- LOBATO, M. **Reinações de Narizinho**, São Paulo: Brasiliense, 1977
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia**: Trad. Ronald Polido e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2003.
- MATTOS, S. **Televisão no Brasil 50 anos de história**. Salvador BA: Tardes S/A, 1990.
- MÉDOLA, A. S. **A produção ficcional da televisão brasileira e a busca por novos formatos**, UNESP. 2006.
- MERQUIOR, J. G. **O publicista Monteiro Lobato**. In ZILBERMAN (org). **Atualidade de Monteiro Lobato. Uma revisão crítica**. Porto Alegre. Mercado Aberto, 1983.
- MIDIATIVA, 2004. Disponível em: <http://www.midiativa.tv/>. Acesso em 22/01/2005.
- MONTEIRO, F. **Interpretação Musical: Princípios semiológicos para a compreensão da obra musical enquanto objeto de compreensão e interpretação**. Revista Música, Psicologia e Educação. CIPEM, Escola Superior de Educação, Porto, 1999.
- PACOLLA, R. **Cinema e Imaginário em História sem Fim**. Dissertação de Mestrado sob orientação de Nelyse Salzedas. Unesp 2003.
- PELLEGRINI, T. **Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações**. In.PELLEGRINI, T. [et al]. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PENTEADO, J. R. W. **Os filhos de Lobato**. Rio de Janeiro: Dunya, 1997.
- RAMOS, M. **As incompletudes da televisão abrem espaço para a imaginação do telespectador** (entrevista com prof. Arlindo Machado). Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt/arlindo2.htm>. Acesso em 28/02/2006
- REIS, C. & LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- REVISTA E, outubro de 2004. nr. 4. ano 11, p.10
- ROCHA, A. **O cinema invisível**. In: VALVERDE, Monclar (org.) **As formas de sentido; Estudos em Estética da Comunicação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- SALZEDAS, N. **A câmara televisiva leitora da ambigüidade literária de Eça: O silêncio que Fala**: UNESP, 2006.
- SANTANA, E. **A literatura infantil de Monteiro Lobato na prática pedagógica com as crianças e a importância do professor leitor**, 2003. Disponível em: <http://www.dobrasdaleitura.com/revisao/index.html>. Acesso em 22/02/2006
- SIMON, P. Pronunciamento no Senado Federal em 22/10/2001. Disponível em <http://www.senado.gov.br/sf/atividade/pronunciamento/>. Acesso em: 01/02/2005.
- SODRÉ, M. **O monopólio da fala: Função e linguagem da televisão no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

SOUZA, J. C. A. **Gêneros e Formatos na televisão Brasileira**. São Paulo: Editora Summus, 2004.

TÁVOLA, A. “**Monteiro Lobato: O Imaginário – 60 anos da Boneca Emília**”. Brasília, Senado Federal, 1997.

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

VIEIRA, A. F. **Monteiro Lobato na Televisão: Comunicação, Arte e Educação**.

Disponível em:

<http://www.eca.usp.br/nucleos/nce/pdf/013.pdf>. Acesso em 22/11/2004

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

ZILBERMAN, R. (org). **A atualidade de Monteiro Lobato. Uma Revisão crítica**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)