

SILVÂNIA SIEBERT

**CRÔNICAS EM ANTOLOGIAS, SUAS ADAPTAÇÕES AUDIOVISUAIS E OS
SENTIDOS: O GÊNERO NA FORMAÇÃO INTERCULTURAL DISCURSIVA EM
COMUNICAÇÃO SOCIAL**

*CHRONICLES IN ANTHOLOGIES, THEIR AUDIOVISUAL ADAPTATIONS AND
MEANINGS: THE GENRE IN THE INTERCULTURAL DISCURSIVE FORMATION
FROM THE SOCIAL COMMUNICATIONS PERSPECTIVE*

CAMPINAS, 2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

SILVÂNIA SIEBERT

**CRÔNICAS EM ANTOLOGIAS, SUAS ADAPTAÇÕES AUDIOVISUAIS E OS
SENTIDOS: O GÊNERO NA FORMAÇÃO INTERCULTURAL DISCURSIVA
EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

Orientadora/Supervisor: Profa. Dra. Silvana Mabel Serrani.

***CHRONICLES IN ANTHOLOGIES, THEIR AUDIOVISUAL ADAPTATIONS AND MEANINGS: THE
GENRE IN THE INTERCULTURAL DISCURSIVE FORMATION FROM THE SOCIAL
COMMUNICATIONS PERSPECTIVE***

TESE DE DOUTORADO APRESENTADA AO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTORA EM LINGUÍSTICA APLICADA; NA ÁREA DE MULTICULTURALISMO, PLURILINGÜISMO E EDUCAÇÃO BILÍNGUE.

DOCTORAL DISSERTATION PRESENTED TO THE INSTITUTE FOR THE STUDY OF LANGUAGE OF THE STATE UNIVERSITY OF CAMPINAS IN CANDIDACY FOR THE DEGREE OF DOCTOR IN APPLIED LINGUIST, IN THE AREA OF MULTICULTURALISM, MULTILINGUALISM, BILIGUAL EDUCATION.

CAMPINAS, 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR CRISLENE QUEIROZ CUSTODIO –
CRB8/8624 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

SI15C	<p>Siebert, Silvânia, 1971- Crônicas em antologias, suas adaptações audiovisuais e os sentidos : o gênero na formação intercultural discursiva em comunicação social / Silvânia Siebert. -- Campinas, SP : [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador : Silvana Mabel Serrani. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Análise do discurso. 2. Leitura. 3. Antologias. 4. Crônicas brasileiras. 5. Cinema e televisão. 6. Imagens - Interpretação. I. Serrani, Silvana Mabel, 1955-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: *Chronicles in anthologies, their audiovisual adaptations and meanings: The genre in the intercultural discursive formation from the social communications perspective.*

Palavras-chave em inglês:

Discourse analysis

Reading

Anthologies

Brazilian chronicle

Moving-pictures and television

Picture interpretation

Área de concentração: Multiculturalismo, Plurilingüismo e Educação Bilingue.

Titulação: Doutor em Linguística Aplicada.

Banca examinadora:

Silvana Mabel Serrani [Orientador]

Maria Viviane do Amaral Veras

Cláudia Regina Castellanos Pfeiffer

Solange Maria Leda Gallo

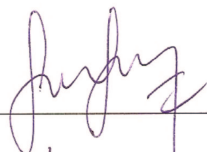
Tânia Conceição Clemente de Souza

Data da defesa: 24-05-2012.

Programa de Pós-Graduação: **Linguística Aplicada.**

BANCA EXAMINADORA:

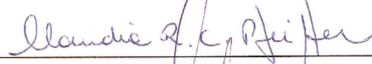
Silvana Mabel Serrani



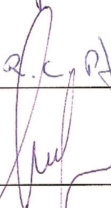
Maria Viviane do Amaral Veras



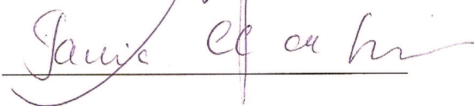
Cláudia Regina Castellanos Pfeiffer



Solange Maria Leda Gallo



Tânia Conceição Clemente de Souza



Suzi Maria Lagazzi

Mônica Graciela Zoppi Fontana

Maria Onice Payer

IEL/UNICAMP
2012

À minha mãe, Irma, companheira, instigadora, apoiadora. Só tenho que te agradecer. Minha história não teria o colorido, e a meu pai, Ouvinos, por seu exemplo de determinação e seu envolvimento com as artes.

À minha família, em especial à Tuquinha e aos meus 8 irmãos, por sua dimensão de amor e amparo.

Ao meu companheiro e amado Roberto Silva Garrido e à mãe Moema.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que acompanharam este percurso, principalmente minha orientadora, Silvana Mabel Serrani que me fez compreender a amplitude dos sentidos da investigação científica, da importância da independência intelectual, de conhecer os estudos literários e da Linguística Aplicada, em sua dimensão discursiva e cultural. À Eni Orlandi pela aula magistral e companhia afável, cheia de sabedoria.

Ao professor Walter Costa, da UFSC, que ao longo dessa jornada contribuiu para a pesquisa sobre o gênero, sugerindo leituras e autores. Foi um dos primeiros incentivadores para a pesquisa da crônica em outros meios.

À professora Viviane Veras, do Departamento de Linguística Aplicada da Unicamp, que me apoiou com leituras fundantes para a pesquisa sobre tradução e transferência.

À professora Cláudia C. Pfeiffer que contribuiu com leituras sobre discurso e sempre nos acolhe com um sorriso.

À Solange por ter-me apresentado a AD e incentivar-me a buscar os estudos da Linguística Aplicada. Você é especial. E à Marci por seu olhar outro.

À professora Tânia C. Clemente Souza por sua participação como avaliadora na banca de defesa de tese.

À Unicamp, ao Instituto de Estudos da Linguagem que se constituíram lugares ímpares em minha trajetória de estudos.

À Secretaria de Pós –Graduação da Unicamp, ao Cláudio, à Rose, ao Miguel, que em todos os momentos me apoiaram.

À Unisul, pelo apoio aos estudos, aos meus colegas de curso de Comunicação Social e aos meus alunos e os hoje colegas de profissão, em especial à Duda Klann.

À Giovanna Flores que me contagiou com a ideia de estudar na Unicamp.

Aos meus colegas de grupo de pesquisa e de estudos no IEL. Ao Ênio, à Rita, ao Jorge, ao Erick, à Sueli, à Adriana, à Maria, à Evódia obrigada pelas aulas e conversas inesquecíveis. Ao meus amigos de caminhada em Barão Geraldo, Florianópolis, Porto Alegre, São Paulo, Goiás, Bento Gonçalves, Rio de Janeiro, Manaus, Luis Carlos, Vânia Ben, Luiza, Carol, Nádia, Rosângela e Roberto Sander “Chico”, o meu muito obrigada!

“Nenhum poder político pode se manter satisfatoriamente por meio de pura e simples coerção. Ele perderá credibilidade ideológica demais e, assim, mostrar-se-à perigosamente em tempos de crise. Porém, a fim de assegurar o consentimento daqueles que governa, precisa conhecê-los mais intimamente do que sob a forma de gráficos ou tabelas estatísticas. Já que a verdadeira autoridade envolve a internalização da lei, é na própria subjetividade humana, em toda a sua aparente liberdade e privacidade, que o poder procura se incutir. Para governar com sucesso portanto, precisa compreender os homens e as mulheres no que diz respeito a seus desejos e aversões secretos, não apenas seus hábitos eleitorais ou aparições sociais. Se pretende regulá-los a partir de dentro, precisa imaginá-los a partir de dentro. E nenhuma forma cognitiva é mais apta a mapear as complexidades do coração do que a cultura artística”

(TERRY EAGLETON, 2005, p.76).

RESUMO

Esta pesquisa destina-se ao estudo discursivo da leitura do gênero crônica - suas memórias e seu funcionamento - em duas materialidades. Buscamos compreender o funcionamento na forma **escrita** – em obras reunidas em antologias, e na forma **audiovisual** – em crônicas que foram adaptadas a partir de textos que se encontram publicados em antologias e veiculados na televisão, no cinema e na internet. Realizamos um estudo comparativo da macro-estrutura discursiva de **duas antologias** de crônicas de múltiplos autores – por serem publicações coletivas recentes do gênero no Brasil - a **primeira - *As Cem Melhores Crônicas Brasileiras*** - antologia organizada por Joaquim Ferreira dos Santos e publicada pela editora Objetiva, em 2005; e a **segunda - *Antologia de Crônicas: Crônica Brasileira Contemporânea*** - organizada e apresentada por Manuel da Costa Pinto, publicada pela editora Salamandra, e também editada em 2005. O exame dos autores selecionados em ambas as antologias nos permitiu identificar os quatro cronistas que têm textos publicados nas duas obras: Carlos Heitor Cony, Ignácio Loyola Brandão, Luis Fernando Verissimo e Mario Prata. Também identificamos que dois destes autores (Prata e Verissimo) tem obras adaptadas para o audiovisual. Buscamos assim constituir um *corpus* que nos permitisse analisar como se dá a transferência de sentidos entre uma materialidade e outra. Esses sentidos estão em movimento e são reinscritos em outros meios, para outros leitores, ou seja, para teleleitores, que interpretam o texto de imagem. Observamos como o texto muda de materialidade e se ressignifica, nesse novo con/texto, resultado do imbricamento entre o verbal e o texto de imagem. Com este gesto, não basta descrever a imagem, mas interpretá-la como texto. Após problematizar a noção de adaptação e fundamentar porquê continuamos a utilizá-la em alguns momentos, observamos que para o processo de criação da versão audiovisual é crucial a análise das **condições de produção** e o funcionamento discursivo das **posições enunciativas**, da **encenação** e do **texto de imagem**. Mostramos como a crônica audiovisual exige uma outra forma de leitura. O adaptador interpreta a cena imaginária da crônica fonte para realizá-la em crônica audiovisual, um movimento que

chamamos de transfiguração. Neste movimento interpretativo e de produção são fundamentais as **ressonâncias discursivas** do gênero para que este mantenha correlação com a obra fonte. Por fim, propomos o desenvolvimento de lineamentos para aulas de leitura e práticas textuais em cursos de Comunicação Social, com a implementação da proposta Intercultural/discursiva desenvolvida por Serrani (2010), que tem como finalidade a formação de comunicadores que tomam a cultura como central para a compreensão das linguagens e discursos.

Palavras-chave: Discurso. Leitura. Antologia. Crônica. Transferência. Texto de Imagem. Cultura.

ABSTRACT

This research focus on the discursive study of reading the literary genre known as chronicles -- their memories and operations - in two materialities. It attempts to understand the written form functioning of chronicles adapted from texts published in anthologies and presented on television, cinema and the internet -- i.e., works collected both into anthologies and audiovisuals. A comparative study of the discursive macro-structure of two, multi author chronicles anthologies was made using publications that were recently launched in Brazil (2005). They are: ***As Cem Melhores Crônicas Brasileiras*** (The One Hundred Best Brazilian Chronicles) - organized by Joaquim Ferreira dos Santos and published by Editora Objetiva; and ***Antologia de Crônicas: Crônica Brasileira Contemporânea*** (Anthology of Chronicles: Brazilian Contemporary Chronicles) - organized and introduced by Manuel da Costa Pinto, published by Salamandra. By examining the selection of authors in both publications, they were found to contain four of the same: Carlos Heitor Cony, Ignácio Loyola Brandão, Luis Fernando Verissimo and Mario Prata. It was also observed that two of these, Prata and Verissimo, had more of their chronicles adapted into audiovisuals. The research attempted to build a corpus in order to make possible the analysis of how the transfer of meanings between one materiality and the other is achieved. These meanings are in motion and are re-inscribed in other media for different readers, i.e., for telereaders who interpret the text of the image. Under investigation was the manner in which the text changes materiality and is resignified in this new con/text as a result of the imbrication between the verbal and the image text layers. Thus, it is not enough to describe an image, but also to interpret it as text. After questioning the notion of adapting and finding a rationale to explain why it is still used in certain moments, it was observed that for the process of creating an audiovisual version it is critical to analyze the conditions of production and the discursive operation of the enunciative positions, of acting and the text of the image. The study, therefore, attempts to demonstrate how a audiovisual chronicle requires a different form of reading. The adapter interprets the imaginary scene in the source chronicle to perform it in the audiovisual chronicle, a movement called transfiguration. In

this interpretation and production action the discursive resonances of the genre are crucial to maintaining the correlation to the source work. Finally, the development of guidelines for teaching reading and textual practices in media courses is proposed through the implementation of the intercultural / discursive proposal developed by Serrani (2010) with the aim of training media workers who take culture as the pivotal element for comprehending languages and discourses.

Keywords: Discourse. Reading. Anthology. Chronicle. Transfer. Text Image. Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Recorte da Primeira Cena da Crônica <i>A Mulher que fuma</i>	55
Figura 2 – A mulher despe-se do <i>pegnoir</i>	55
Figura 3 – A mulher acende o cigarro.....	56
Figura 4 – O homem bebe <i>whisky</i>	59
Figura 5 – A mulher na cama.....	59
Figura 6 – A mulher exala a fumaça.....	59
Figura 7 – O homem no bar.....	60
Figura 8 – O homem no quarto.....	60
Figura 9 – A mulher apaga o cigarro.....	61
Figura 10 – O homem admira a mulher à distância.....	61
Figura 11 – A mulher e o homem no bar.....	62
Figura 12 – A mulher fuma vagorosamente	62
Figura 13 – O homem sorve o <i>whisky</i>	66
Figura 14 – Recorte da primeira cena de <i>Castanho</i>	67
Figura 15 – A praia carioca.....	67
Figura 16 – As mulheres tomam sol.....	67
Figura 17 – Os ciclistas no calçadão.....	67
Figura 18 – A mulher na sacada avista a praia.....	68
Figura 19 – A mulher pega a mala.....	68
Figura 20 – A mulher encara o macaco.....	69
Figura 21 – O macaco encara a mulher.....	69
Figura 22 – A mulher começa a tirar a roupa.....	71
Figura 23 – Castanho “assiste”.....	71
Figura 24 – A mulher fica nua.....	71
Figura 25 – Castanho é levado para a piscina.....	71
Figura 26 – Castanho na piscina.....	71
Figura 27 – A mulher desfila para Castanho.....	71
Figura 28 – Texto de Mario Prata.....	72
Figura 29 – O quarto.....	73
Figura 30 – O restaurante.....	73
Figura 31 – A supervisora.....	73
Figura 32 – As mulheres na piscina.....	73
Figura 33 – A mulher na sacada diante do verde.....	74
Figura 34 – A mulher e a supervisora.....	76
Figura 35 – Castanho na piscina.....	76
Figura 36 – A mulher 2 mergulha.....	77
Figura 37 – A mulher 3.....	77
Figura 38 – Capa do DVD <i>A comédia da vida privada</i>	80

Figura 39 – Capa da antologia.....	81
Figura 40 – As amigas vestidas de noiva.....	85
Figura 41 – Os amigos vestidos de noivo.....	85
Figura 42 – Nara busca atenção.....	86
Figura 43 – Rui lê.....	86
Figura 44 – Os casais assistem a um “pornozinho”.....	89
Figura 45 – Diana, mal-humorada dirigindo de volta para casa.....	90
Figura 46 –Diego critica Edgar.....	90
Figura 47 – Edgar recebe Fátima.....	95
Figura 48 – Fátima entra no apto de Edgar.....	95
Figura 49 – As amigas no vestiário.....	97
Figura 50 – Os amigos no bar.....	97
Figura 51 – Fábio flerta com Edna.....	99
Figura 52 – Edna corresponde ao flerte.....	99
Figura 53 – Sentam-se juntos no bar.....	99
Figura 54 – Edna e Fábio começam a discutir.....	102
Figura 55 – Edna encara Fábio.....	102
Figura 56 – No carro a discussão continua.....	104
Figura 57 – Edna se irrita ainda mais.....	104
Figura 58 – Fábio continua discutindo.....	104
Figura 59 – Edna sai do carro.....	104
Figura 60 – Ana e Beto consolam Cecília.....	106
Figura 61 – Beto vê quem toca.....	106
Figura 62 – Diego procura Beto.....	106
Figura 63 – Depoimento Cecília.....	109
Figura 64 – Depoimento Fátima.....	109
Figura 65 – Depoimento Diego.....	103
Figura 66 – Depoimento Beatriz.....	110
Figura 67 – Depoimento Edna.....	110
Figura 68 – Depoimento Fábio.....	110
Figura 69 – Depoimento Beto.....	110
Figura 70 – Depoimento Ana.....	110
Figura 71 – Imagem da capa da antologia Sexo na cabeça.....	111
Figura 72 – Recorte da tela: Título do episódio Sexo na cabeça.....	112
Figura 73 – As células.....	113
Figura 74 – O baile de carnaval.....	113
Figura 75 – As três amigas no baile.....	114
Figura 76 – Os dois amigos no baile.....	114
Figura 77 – A Coelha e o Pirata se encontram.....	115
Figura 78 – O Pirata carrega a Coelha.....	115
Figura 79 – O casal na cama.....	116
Figura 80 – O homem no espaço.....	116
Figura 81 – Espaço 1.....	116
Figura 82 – Espaço 2.....	116
Figura 83 – A assinatura.....	116
Figura 84 – A explosão de luz.....	116
Figura 85 – Maurício na varanda.....	121

Figura 86 – Mulher que é observada.....	121
Figura 87 – Helena entra no elevador.....	121
Figura 88 – Maurício e o texto.....	122
Figura 89 – Helena no elevador.....	122
Figura 90 – Os amigos comemoram.....	122
Figura 91 – O bolo de aniversário.....	122
Figura 92 – Maurício apresenta a antologia.....	123
Figura 93 – O casal lê a antologia.....	123
Figura 94 – Regina na praia.....	127
Figura 95 – Jander conversa com Regina.....	127
Figura 96 – O pontapé.....	128
Figura 97 – O Corredor.....	128
Figura 98 – Suor de apreensão 1.....	128
Figura 99 – Suor de apreensão 2.....	128
Figura 100 – O Time do Botafogo.....	129
Figura 101 – O casal no estádio.....	129
Figura 102 – Marco acompanha o jogo.....	129
Figura 103 – Marco acompanha o jogo 2.....	129
Figura 104 – Marco liga para a mãe.....	129
Figura 105 – O pai sua de apreensão.....	129
Figura 106 – Cláudia sua de apreensão.....	130
Figura 107 – Marco e Cláudia juntos.....	130
Figura 108 – O nascimento.....	130
Figura 109 – Juntos com a Rede Globo.....	130

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AD – Análise do Discurso
- CA – Crônica Adaptada
- CF – Crônica Fonte
- FD – Formação Discursiva
- LA – Linguística Aplicada
- TA – Texto Adaptado
- TF – Texto Fonte

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
1.1 Diálogos teóricos.....	12
2. O GÊNERO CRÔNICA.....	17
2.1 A crônica histórica.....	17
2.2 A crônica brasileira.....	19
2.3 A crônica e suas condições de produção	23
2.4 A crônica e a Escola	28
CAPÍTULO 3 - CRÔNICA, ANTOLOGIA, SUPORTES E MEMÓRIA.....	31
3.1 As novas condições de produção da crônica nos meios audiovisuais.....	38
CAPÍTULO 4 - ADAPTAÇÃO, TRADUÇÃO, TRANSFERÊNCIA E TRANSFIGURAÇÃO.....	43
4.1 A crônica e o texto de imagem - A interpretação e o teleleitor.....	47
4.2 A transfiguração.....	49
CAPÍTULO 5 - A ANÁLISE DA TRANSFIGURAÇÃO DE SENTIDOS CRÔNICAS DE MARIO PRATA - A <i>mulher que fuma</i>.....	53
5.1 Posições enunciativas.....	53
5.2 Encenação.....	54
5.3 As condições de produção.....	57
5.4 Texto de imagem - no tempo e no espaço.....	62
5.5 A transfiguração de sentidos da crônica <i>Ponto de vista masculino</i> para crônica audiovisual <i>Castanho</i>	65
5.6 As condições de produção.....	65
5.7 Posições enunciativas.....	65
5.8 Encenação.....	72
CAPÍTULO 6 - A ANÁLISE DA TRANSFIGURAÇÃO DE SENTIDOS ENTRE A CRÔNICA IMPRESSA E A AUDIOVISUAL - A COMÉDIA DA VIDA PRIVADA - LUIS FERNANDO VERISSIMO.....	79
6.1 Condições de produção da série <i>A comédia da vida privada</i>	82

6.2	Posições enunciativas.....	83
6.3	Encenação.....	85
6.4	Episódio <i>Casados e Solteiros</i>	96
6.5	Posições enunciativas.....	96
6.6	Encenação.....	107
6.7	Episódio <i>Sexo na cabeça</i>	111
6.8	Posições enunciativas.....	111
6.9	Encenação.....	118
6.10	Episódio <i>A casa dos quarenta</i>	118
6.11	Posições enunciativas.....	118
6.12	Encenação.....	122
6.13	Episódio <i>Mãe é Mãe</i>	124
6.14	Posições enunciativas.....	124
6.15	Encenação.....	127

CAPÍTULO 7 - RESSONÂNCIAS DISCURSIVAS NAS ANTOLOGIAS E NAS VERSÕES AUDIOVISUAIS DAS CRÔNICAS.....133

7.1	Ressonâncias e condições de produção.....	133
7.2	Ressonâncias do objeto de discurso <i>cidade</i> e do modo de dizer <i>humor</i>	136
7.3	Criatividade condicionada e internacionalização das adaptações.....	138

CAPÍTULO 8 - LINEAMENTOS PARA A FORMAÇÃO CONTINUADA INTERCULTURAL/DISCURSIVA PARA ESTUDANTES DE CURSOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL.....143

8. 1 -	O componente intercultural – Territórios, Espaços e Momentos/ Pessoa e Grupos Sociais / Legados socioculturais.....	144
8.1.1	Eixo temático - territórios, espaços e momentos.....	145
8.1.1.1	Eixo temático - pessoa e grupos sociais.....	146
8.1.1.2	Eixo temático - legados Socioculturais.....	147
8.1.2	Componente língua/discurso.....	149
8.1.3	O componente práticas verbais e não verbais.....	149

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....153

REFERÊNCIAS.....157

ANEXOS.....171

1. INTRODUÇÃO

Mais recentemente, fazendo algumas considerações sobre três espécies de reducionismo – o pedagógico, o linguístico e o social –, procurei chamar a atenção para o fato de que na constituição do sujeito-leitor, a escola tem excluído a relação dele com outras linguagens que não a verbal (a da música, da pintura, do cinema, da computação) e a prática de leitura não-escolar (ORLANDI, 1988, p.47).

O trabalho de pesquisa e reflexão que desenvolvemos nessa tese, busca dar relevo à relação entre as linguagens, verbal e não-verbal, em práticas de leitura. Consideraremos a leitura a partir da perspectiva discursiva como efeito de sentido entre os interlocutores (PÊCHEUX 1988, 1990; ORLANDI, 1988, 1994, 2001b, 2004). Sob esse enfoque, os sentidos têm historicidade, regularidades, no entanto, por outro viés, são fluidos e abertos a novas significações. Para Orlandi, a questão do sentido “torna-se a questão da própria materialidade do texto, de seu funcionamento, dos mecanismos dos processos de significação, de suas condições” (2004, p.20), é também uma questão aberta, para analisá-la é necessário que consideremos a ordem da língua, relacionando a sua materialidade com a materialidade da história. Para que haja sentido, os sujeitos da leitura, o leitor e o autor, envolvem-se em um processo discursivo que um está para o outro, de interdependência.

Na perspectiva discursiva, a língua não é tratada como transparente, para Análise do Discurso (doravante AD), a língua é opaca, uma vez que o significante linguístico do texto está relacionado ao contexto, e à história, tanto do autor como do leitor. Pêcheux (1988) problematizou a transparência da língua questionando o que seria ler e interpretar um texto, formulando esse questionamento a partir das leituras de Althusser sobre Marx, de Lacan sobre Freud, de Foucault sobre Arqueologia e de Barthes sobre a relação escritura e leitura. Esses autores realizaram releituras de documentos que dependendo do momento histórico/ideológico poderiam ser outras. Adotando essa perspectiva,

Pêcheux (*idem*) mostrou o efeito da ideologia sobre a interpretação. Na medida em que, quando um sujeito é perguntado sobre o sentido de *x*, ele começa a contar uma história sobre *x*. Essa forma de contar a história traz a noção de que *x* é assim, de que é evidente *x* ser assim, e não é possível *x* ser de outra forma. Esse efeito é provocado pela ideologia, e chamamos de ilusão referencial, efeito que nos faz pensar que o sentido de *x* é o conteúdo de *x*. No entanto, como analistas, sabemos que essa é uma das maneiras de interpretar *x*.

Uma das instituições modernas que se coloca como reguladora e reprodutora de sentidos é a escola. Lajolo nos lembra a importância política da escola em promover o “gosto” pela leitura, a partir da seleção de determinados gêneros:

É na escola que começa a desenvolver-se a competência inicial de leitura, que aqui pode ser entendida como princípio da familiaridade com os códigos da escrita. Segue-se a leitura-decifração do $b+a=ba$, a iniciação e a infinita aprendizagem de modos de leitura mais sofisticados, como a leitura específica da literalidade, ensino pelo qual se responsabilizam as séries escolares posteriores à alfabetização e que se coroa pelo sistema universitário no qual o estudante aprende a valorizar certos livros – e a desvalorizar outros –, a valorizar certos gêneros e desvalorizar outros e a interpretar certos livros de certas maneiras, não de outras. (LAJOLO, pp. 69-70, 2003).

Sendo a escola esse espaço de valorização de certos livros, conforme asserta Lajolo, de formação de leitores, bem como do gosto pelos gêneros, a organização desse repertório textual é também de grande importância histórica, cultural e política. E, parte desse repertório textual, que é usado nas aulas de Língua Portuguesa, estão reunidos em antologias, como atesta Razzini (2000), que investigou o uso de antologias no ensino de português e literatura. Para a autora, a antologia, por ser um gênero do tipo coletânea, serve de base para constituir o repertório de leitura escolar e para determinar a circulação de determinadas produções em detrimento de outras. Mas, mesmo sendo um artefato cultural com tal importância, ainda não recebeu suficiente atenção, conforme aponta Serrani, apesar de sua relevância para a construção de leitores, “a representação político-cultural de literaturas nacionais ou regionais, a educação e

a concepção de literatura crítica e cultura em contextos determinados, o gênero em sua especificidade, não tem recebido suficiente atenção analítica” (2008, p 52). A autora sugere a integração de legados literário-culturais em currículos multidimensionais (STERN 1993; COSTE 1996; SERRANI 2010), onde o foco estaria na consideração do discurso antológico, enquanto lugar de memória (NORA 1997; COURTINE, 1994). A reflexão de Serrani nos motivou a pensar sobre a tomada de posição em relação à antologia de crônicas, que reúne um gênero de discurso específico, e é amplamente utilizado em aulas de Língua Portuguesa. Serrani (2010) em seus estudos, norteia o trabalho de pesquisa aplicada, articulando os princípios teóricos-metodológicos da AD ao preparo de aulas de língua materna e estrangeira. Esses mesmos princípios nortearão a pesquisa por nós desenvolvida.

Segundo Kleiman, a contribuição da LA para a pesquisa nas diversas áreas do saber¹ da linguagem “caracteriza-se pela expansão dos dados que estuda, das disciplinas-fonte e das metodologias, em função da necessidade de entendimento dos problemas sociais de comunicação em contextos específicos” (1998, p.55). E, como consequência da interlocução da Linguística Aplicada com outras áreas de pesquisa, por seu caráter transdisciplinar (SERRANI, 2010), Oliveira assevera que a ampliação do campo da LA, “de um lado, abre espaço para a produção de trabalhos interdisciplinares (...), de outro lado, abriga uma produção numericamente significativa de trabalhos que abordam questões cruciais ao desenvolvimento da própria LA” (2010, p.2).

Dentre esses estudos em LA destacamos os relacionados a AD e a leitura. Uma das justificativas para aproximarmos essas áreas, encontramos em Serrani, a pesquisadora ao analisar casos de língua materna pondera, “não desempenhar bem na variedade padrão, por vezes, tem reforçado, a meu ver

¹ Kleimann cita no artigo (1998): bilinguismo, aprendizagem de segunda língua, socioconstrução da aprendizagem, comunicação intercultural, análise do discurso pedagógico, compreensão e leitura (de línguas instrumentais e língua materna), estudos de letramento, estudos sobre produção textual, conscientização lingüística crítica, elaboração de material didático, estudos sobre avaliação e metodologia de ensino em LE.

erroneamente, visões gramaticalistas da língua ou posturas que privilegiam a dimensão estritamente linguística do ensino” (2010, p.63). A reflexão sobre como são realizadas aulas de língua a partir do enfoque discursivo leva à questões que são trabalhadas pela LA e pela AD. Uma vez que ao dividir língua e discurso promovemos uma divisão que leva as enunciações a contextos deshistoricizados e o estudo da língua como preexistente ao discurso (SERRANI, 2010). A autora sugere a mobilização dos conceitos cunhados por Pêcheux (1988), de *intradiscurso*, que se refere ao fio do discurso, ao funcionamento do discurso em relação a si mesmo; e de *interdiscurso* que funcionaria como pré-construído, que atravessa verticalmente a dimensão linear do intradiscurso. A relação entre intradiscurso e interdiscurso tece o discurso.

Como critério de análise, observaremos a organização de antologias, conforme proposto por Serrani (2006, 2007, 2008a, 2008b), tomando-as como espaço de memória. Analisando como se dá a leitura do gênero crônica (BAKHTIN, 2003), quando da realização audiovisual, enfocando o movimento dos sentidos entre uma obra e outra, entre um texto e outro. Buscamos compreender o seu funcionamento na forma de **escrita** – em obras reunidas em antologias, e na forma **audiovisual** – em crônicas que são reescritas ou “adaptadas”, a partir de textos publicados em antologias e veiculadas em televisão, cinema e internet. Quando um texto circula em outras condições de produção, como é o caso da crônica, que passa a funcionar nos meios audiovisuais, seu sentido é outro, e nosso interesse está em compreender esse outro funcionamento. Analisando a adaptação como processo e produto histórico, cultural e político.

Realizamos um estudo aplicado de duas antologias de crônicas de múltiplos autores - por serem as publicações mais recentes do gênero no Brasil - a primeira *As Cem Melhores Crônicas Brasileiras*, uma antologia organizada por Joaquim Ferreira dos Santos e publicada pela editora Objetiva, em 2005; e a segunda *Antologias de Crônicas: Crônica Brasileira Contemporânea*, organizada e apresentada por Manuel da Costa Pinto, publicada pela editora Salamandra, e também editada em 2005.

Ao estabelecermos uma comparação entre as duas antologias identificamos quatro cronistas - Carlos Heitor Cony, Ignácio Loyola Brandão, Luis Fernando Verissimo e Mario Prata - que têm textos publicados nas duas obras. A partir desse procedimento, pesquisamos então, as referências bibliográficas para saber de onde cada texto havia sido extraído, e identificamos quais crônicas haviam sido publicadas nas antologias dos autores. Dando continuidade ao procedimento, também buscamos identificar se os autores teriam obras adaptadas para o audiovisual, em específico, para a televisão e para a internet. Dos quatro autores, Luis Fernando Verissimo tinha crônicas publicadas na antologia pessoal - *Comédias da vida privada – 101 crônicas escolhidas*, editada pela L&PM, em 1993 - e adaptadas para o audiovisual. Mario Prata também tinha crônicas adaptadas, que compunham sua antologia - *Cem melhores crônicas – que na verdade, são 129*, editora Planeta, 2007 – veiculadas pelo canal Youtube, na internet. Com este gesto, buscamos constituir um *corpus* que nos permitisse analisar como se dava a transferência de sentidos entre uma materialidade - a escrita - e outra - a audiovisual. Sentidos estes que estão em movimento, são reinscritos em outros meios, com outros leitores e outras interpretações. Observaremos, ao longo deste trabalho, como o texto muda de materialidade e se ressignifica, nesse novo con/texto, resultado do imbricamento entre o verbal e o não-verbal.

Tânia Maria Campos Zen (2007), investigou um objeto simbólico específico - a crônica fotográfica -, lançando o olhar sobre a articulação entre texto e fotografia, e em seu estudo Zen justificou o emprego da AD na pesquisa da crônica:

A análise do discurso da crônica pode proporcionar a compreensão do funcionamento de uma situação particular de discurso, pois leva em consideração as condições de uso da linguagem, procurando apreender a singularidade do uso e, ao mesmo tempo, visando a construir uma generalidade, isto é, a inserção desse uso particular desse discurso, em um domínio comum. (ZEN. 2007, p. 69).

Nessa pesquisa, buscando compreender a especificidade material da transferência de sentidos (ORLANDI, 2004, 2005) entre a crônica impressa,

publicada em antologias e jornal, e a obra adaptada para o cinema, a televisão e a internet.

Entendemos assim, que colocar em funcionamento o texto em outra materialidade não é apenas uma repetição do dizer, pois ao colocá-lo circulando em outro lugar, haverá o diferente, o novo, para a constituição desse texto, e que fica mais evidenciado ao colocá-lo funcionando com uma materialidade particular, a audiovisual.

Temos como interrogações específicas:

- Como se dá esse movimento de transferência discursiva?
- Como se dá a leitura pelo adaptador?

Como na crônica fotográfica pesquisada por Zen (2007) em seu funcionamento específico, a realização de crônicas antológicas na televisão, no cinema e na internet merece estudo. Pois, apresenta-se uma nova forma de textualizar a crônica, que pode provocar uma mudança na relação estabelecida entre autores e leitores do gênero. Nessa reformulação, recorreremos a Pêcheux (1988), para compreendermos como se dá a produção e a interpretação dos sentidos, não na esfera individual do sujeito psicológico, mas em um corpo sócio histórico.

Nessa perspectiva, Pêcheux busca estabelecer a importância da memória como constitutiva da materialidade discursiva, e a crônica, a nosso ver, constitui-se em um gênero privilegiado, devido a sua formulação “o tom é casual, descontraído, de conversinha miúda. Mesmo quando é lírico ou tem uma pitada de trágico (só uma pitada, pois em excesso desanda o prato), o cronista vem chegando como quem não quer nada e...vapt, agarra o leitor pelo colarinho” (BENDER, 1993, p.45), é um texto, onde o autor acaba falando de acontecimentos relacionados à história, à política e à economia que tem grande relevância para o momento vivido e os mantêm atuais, mesmo depois de se passarem anos, ou séculos. Um exemplo é a crônica de Machado de Assis “O câmbio e as pombas” (SANTOS, 2005, p.49), quando escreve: “Não tenho relações diretas com o câmbio; não saco sobre Londres, nem sobre outro ponto da terra, que é assaz

vasta, e eu demasiado pequeno. Mas tudo o que compro caro, dizem que é culpa do câmbio.” A obra extraída da antologia nos traz um texto que permite ao brasileiro do século XXI, relacionar a história presente com a história do Brasil do final do século XIX, a partir da leitura da crônica publicada em 23 de agosto de 1896. Machado de Assis permite ao leitor relacionar-se com o já vivido, o câmbio, a economia. É possível ver o câmbio funcionando de forma muito similar ao que acontece hoje, e o relato de Machado de Assis, que em parte por ser escrito pelo fundador da Academia Brasileira de Letras, mas também por ser um texto do gênero crônica, se atualiza, ressoa discursivamente e faz sentido. A crônica de Machado de Assis nos exemplifica como o interdiscurso é constitutivo do texto que funciona em outro momento histórico.

Os princípios de observação estabelecidos por Serrani (2007, 2008^a, 2008b) serão utilizados ao longo da análise do fio discursivo em sua formulação singular - *intradiscurso* - e *interdiscurso*, relacionando-os à noção de ressonância discursiva: “a ressonância discursiva acontece quando marcas, linguístico-discursivas se repetem, contribuindo para construir a representação de sentidos predominantes” (SERRANI, 2008, p. 57), e o que ressoa para o discurso ressoa para a história, de acordo com Croce (1938, p.5, *apud* LE GOFF, 2003, p.24): “por mais afastados no tempo que pareçam os acontecimentos de que trata, na realidade, a história liga-se às necessidades e às situações presentes nas quais esses acontecimentos têm ressonância”.

Segundo Orlandi (2004, p.138):

Na transferência de sentido, trabalha-se pois o efeito metafórico, ou seja, há uma historicização do sentido de tal maneira que ele vai se resignificar em um outro lugar, produzindo efeitos que trazem os sentidos que estão sendo produzidos para uma outra discursividade.

Para Lefevere o processo de transposição entre um texto original para outro se chama reescritura e estas “tendem a desempenhar um papel tão importante para o sistema literário quanto ao das escrituras originais” (2007, p.54). O trabalho de reescritura de crônicas antologizadas, realizado como “adaptação”

audiovisual, é um trabalho que envolve materiais textuais relevantes para a pesquisa da leitura verbal e não-verbal. Sobretudo, quando relacionamos a leitura em cursos que têm em sua constituição o trabalho com os textos, com as diferentes materialidades significantes, como o curso de Comunicação Social, em uma formação que o não-verbal é compreendido como discurso.

Diante dessas materialidades e relacionando-as às práticas de leitura, recorreremos aos dizeres de Garcia Canclini para compreendermos como se dá a relação entre leitura e os meios de comunicação (2008, p.33): “os professores continuam falando do divórcio ou curto-circuito entre, de um lado, escola e leitura e, de outro, o mundo da televisão, cinema e outros passatempos audiovisuais”. O autor critica ainda, a falta de estudos sobre educação e leitura das mídias e as políticas educacionais, culturais e de comunicação, chamando atenção para as fusões de empresas e de mídia, e a concentração de empresas na produção cultural “parece mais fácil aceitar o processo socioeconômico das fusões do que reconsiderar o que vinha sustentado nos estudos sobre educação e leitura, nas políticas educacionais, culturais e de comunicação” (*idem*). Corroborando com os estudos de Garcia Canclini (1997), Eagleton (2005), Williams (1992), Silvana Serrani (2010), publica em 2005 e a reedita a obra em 2010, *Discurso e Cultura na aula de língua – currículo, leitura, escrita*, e propõe a inclusão da cultura como ponto central nos estudos linguísticos, a partir da perspectiva *multidimensional e interculturalista* nos quais a progressão de conteúdos e atividades “não acontece exclusivamente a partir da dimensão linguística, em qualquer uma de suas concepções (tradicional, estruturalista, nocional-funcional, comunicativista, sócio-interacionista, semântico-discursiva, etc)” (2007, p.1). A proposta da autora baseia-se “visão discursiva de linguagem (PÊCHEUX 1990; ORLANDI, 1988, BAKHTIN, 1984, BRAIT 2005, 2006)” (*idem*).

O roteiro de trabalho proposto por Serrani começaria com o planejamento dos tópicos gerais, envolvendo 3 componentes:

1) INTERCULTURAL

Eixos: a - Território, Espaços, e Momentos;

b - Pessoa e Grupos Sociais,

c- Legados Socioculturais;

2) LÍNGUA/DISCURSO

Materialidade linguística e gêneros discursivos;

3) PRÁTICAS VERBAIS

A proposta interrelaciona os três componentes para abordar conteúdos ligados ao sociocultural, a partir da utilização de antologias (2007, p.60).

Ampliando a proposta de Serrani em abordar temas culturais para os cursos de Letras, entendemos que a mesma deva ser aplicada em cursos que tomem o tema cultura como constitutivo de sua formação como é caso do curso de Comunicação Social. Com este enfoque, buscamos desenvolver uma proposta de estudos para estudantes de cursos de Comunicação Social. Por considerarmos a Comunicação Social uma área do saber que privilegia a compreensão dos sujeitos em suas culturas e seus contextos sociohistóricos.

Visto o que é proposto pelas Diretrizes Curriculares da Área de Comunicação Social². No referido texto, o comunicador deve ser capaz de criar, produzir, distribuir e analisar criticamente as mídias, às práticas profissionais e suas **inserções culturais**, políticas e econômicas. As diretrizes determinam ainda que o comunicador deva compreender o exercício e o poder na Comunicação Social, as modalidades comunicacionais, refletir a variedade e a mutabilidade das demandas sociais. Trazemos para a discussão outra definição de comunicador. A professora de Comunicação Social da USP, Cremilda Medina, situa ainda, o comunicador como um intermediador, como “aquele que rege a produção de

² O presente texto publicado pelo Ministério da Educação estabelece um padrão básico de referência para todas as instituições que mantenham Cursos de Graduação em Comunicação com habilitações em Jornalismo, Relações Públicas, Publicidade e Propaganda, Cinema, Radialismo, Editoração, ou outras habilitações pertinentes ao campo da Comunicação que venham a ser criadas.

conteúdos e edita a narrativa da contemporaneidade” (2006, p.22). A partir desses dizeres, os comunicadores são empoderados por suas “escolhas”, trabalham com recortes, que articulados tecem as pautas, os assuntos discutidos e divulgados nas mídias, sejam eles jornalísticos, publicitários, cinematográficos, etc. Essa posição de mediador, passa a ser de regulador do dito e do que é silenciado em textos verbais e não verbais.

Outro fator que nos faz buscar a implementação dos estudos desenvolvidos por Serrani nos cursos de Comunicação Social é a importância das antologias para a indústria cultural. Na pesquisa de Oliveira (2010, p.139) sobre antologias de biografias, o pesquisador identificou que as antologias apresentam duplo relacionamento com as instâncias, “indústria cultural” e “academia”.

Para realizar nossas reflexões a respeito dos questionamentos propostos, dividimos a tese em oito capítulos:

No **primeiro capítulo** – realizamos a apresentação da relevância da pesquisa, sua justificativa e as interrogações que nos levam a pesquisar a leitura de crônicas e a transferência de sentidos entre obras impressas e audiovisuais.

No **segundo capítulo** - Sobre o gênero crônica – traçamos o percurso da crônica. Estudamos sua origem, sua história, sua relação com as esferas discursivas da história, do jornalismo e da literatura. Com este gesto, vimos que o gênero por seus criadores e leitores pode ser intitulado crônica brasileira.

No **terceiro capítulo** - Crônicas, antologias, suportes e memória - será explanado sobre o desempenho das antologias, função importante para a legitimação da crônica, como gênero literário. Analisaremos as duas antologias de múltiplos autores, que estão entre as mais recentes publicações sobre o gênero: “*As Cem melhores crônicas*”, editada pela Objetiva, em 2005; e “*Antologia de Crônicas: Crônica Brasileira Contemporânea*”, editada pela Salamandra, no mesmo ano.

No **quarto capítulo** - Adaptação, tradução, transferência e *transfiguração* – problematizamos a noção de fidelidade, que geralmente é associada a análise de obras adaptadas, a partir dos estudos da tradução. Neste

capítulo, mostramos que a abordagem discursiva nos distancia de julgamentos dessa natureza e nos coloca a observarmos a heterogeneidade do discurso. Para tanto, mobilizamos o conceito de transferência que nos serve para analisarmos o movimento de sentidos entre uma versão e outra na mesma língua, e formulamos o de *transfiguração* para analisarmos o movimento dos sentidos entre diferentes materialidades, textos e discursos.

No **quinto capítulo** - A análise da transfiguração de sentidos entre as materialidades impressa e audiovisual em duas crônicas de Mario Prata – analisamos como os adaptadores Romano e Valente realizam a releitura das obras: *Ponto de vista masculino*, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 16/09/1998, que inspirou o curta-metragem: *Castanho*, adaptado e dirigido por Eduardo Valente, em 2002. A segunda obra, *A mulher que fuma*, também publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 23/01/2002, adaptada e dirigida por Carolina Romano, no ano de 2005, para ser exibida em festivais e na internet. As duas obras integram a antologia do autor “*Cem melhores crônicas – que na verdade, são 129*”, publicada em 2007.

No **sexto capítulo** – A análise da transfiguração de sentidos entre a crônica impressa e a audiovisual *A comédia da vida privada* de Luis Fernando Verissimo. Para promovermos uma análise discursiva do gênero crônica, selecionamos a obra de Luis Fernando Verissimo, que na década de 1990, foi um dos primeiros cronistas a ter as crônicas adaptadas para a televisão, no programa “*A comédia da vida privada*” da Rede Globo. A emissora produziu vinte e um episódios, inspirados nas obras publicadas nas antologias “*Comédias da vida privada*” e “*Sexo na cabeça*”, transmitidos, no horário intitulado “nobre” pela Globo, às terças-feiras, depois das 21 horas, entre os anos de 1994 e 1997. Jorge Furtado e Guel Arraes foram os principais responsáveis pelas adaptações, e a direção geral ficou por conta de Guel Arraes. Recortamos como *corpus* os episódios - *A comédia da vida privada*, *Solteiros e Casados*, *A casa dos 40*, *Sexo na cabeça* e *Mãe é mãe* - que formam o DVD lançado pela Som Livre, em 2004, com o mesmo título da série televisiva.

No **sétimo capítulo** – Os discursos antológicos nas crônicas – analisamos como o discurso antológico funciona nas antologias dos autores e nas versões audiovisuais. Quais são as ressonâncias discursivas do gênero, a cidade, o humor e os distanciamentos discursivos entre a obra fonte e a versão, entre o meio impresso e o audiovisual, entre a série e o exemplar, entre a palavra e o texto de imagem.

No **oitavo capítulo** – Lineamentos para a formação continuada numa proposta multicultural-discursiva para estudantes de cursos de Comunicação Social - desenvolvemos questões relativas a abordagem interculturalista/discursiva para cursos de Comunicação Social, a partir da utilização de crônicas antologizadas e materiais complementares como material didático. Dando relevo ao texto de imagem, como materialidade que participa do repertório de significação e formação de comunicadores sensíveis às demandas culturais.

1. 1 Diálogos teóricos

Para essa análise de crônicas “adaptadas”, buscamos referências nas pesquisas realizadas por Orlandi (2004, 2005), sobre divulgação científica, em que a autora trabalha a noção de transferência no lugar do termo tradução, como proposto por Authier-Revuz (1999). No entender de Orlandi (2004, p. 134), “estamos trabalhando com interpretação, com discursos diferentes na mesma língua”, por isso, a adoção do termo transferência e não tradução. “Quando se transportam meramente os sentidos, muita coisa vai se perder, e vai deixar de significar nessa passagem. Daí a necessidade de se proceder a uma transferência (metaforização, historicização) dos sentidos” (idem, 2004, p.137). Entendemos que no processo de transferência da crônica publicada em jornal e livro (antologia)

para os meios audiovisuais procede-se de maneira similar a divulgação científica, pois o cronista ocupa uma posição similar ao do cientista, e o adaptador da crônica estaria em uma posição sujeito próxima a do jornalista. Da mesma forma que o texto de divulgação será produto da interpretação do divulgador de ciência que para realizá-lo, escrevê-lo, projeta um interlocutor, que é o leitor de divulgação de ciência, a crônica audiovisual, por sua vez, será produto da interpretação do adaptador e seu leitor audiovisual. Desta maneira, a adaptação funcionaria como uma forma de produção de literatura, como ocorre com a ciência que é divulgada pelo discurso jornalístico, nos dois funcionamentos os autores buscam o maior número de leitores/telespectadores/videoapreciadores para suas obras, e estão determinados pelas condições de produção das mídias impressas e audiovisuais. Considerando que novas tecnologias não são mero receptáculo, mas um meio transformador, conforme afirma Orlandi (2004), há uma mudança significativa no processo de adaptação em relação a divulgação científica, a mobilização de uma nova materialidade, a audiovisual. Por isso, neste texto adotaremos o termo *transfiguração*, conceito este que será desenvolvido no capítulo quatro. O termo transfiguração marca esta posição de analisar um texto que é lido, interpretado e reescrito para funcionar em outro meio, em outro modo de produção e significação, ou seja, uma nova versão para funcionar com outras materialidades significantes, com outras discursividades e na mesma língua.

Analisaremos este gesto, a partir da perspectiva discursiva onde o texto/discurso possui determinações externas para sua existência e os sujeitos não são senhores dos seus dizeres. “Todo discurso nasce em outro (sua matéria-prima) e aponta para outro (seu futuro discursivo). Por isso, na realidade, não se trata nunca de um discurso mas de um *continuum*.” (ORLANDI, 1996, p.18). Para a análise das diferentes textualidades vamos tomar o conceito de enunciado, cunhado por Pêcheux (1990, p.53): “(...) todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, de se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro”. E completa: “todo enunciado, toda seqüência de enunciados é, pois, lingüisticamente descritível

como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação” (*idem*, 1990).

Em relação ao recorte do objeto de pesquisa, adotamos o procedimento sugerido por Courtine, (2006, pp.20-21): “construir um *corpus* discursivo é fazer entrar a multiplicação infinita e a dispersão fragmentada dos discursos no campo do olhar por um conjunto de *procedimentos escópicos*”³. Consiste em reunir um conjunto de textos, desta forma, nos propomos a acompanhar o percurso da crônica desde sua publicação em antologias até chegar à televisão, como é o caso das crônicas de Luis Fernando Verissimo, bem como o percurso realizado por Mario Prata, que publicou em jornais, teve as crônicas adaptadas para o cinema e a internet, e somente depois reunidas na antologia do autor. Para Courtine,

O *corpus* é, assim, dotado de uma forma reconhecível que poderá ser explorada. Não é a necessidade de uma forma como essa que eu quero salientar aqui, mas “preferencialmente as formas de ver” que destacam as formas de *corpus* geralmente realizadas em AD: estas encontram, efetivamente, seu princípio nas tipologias, implícitas ou explícitas, colocadas a priori, em classificações espontâneas nas categorias das quais se destacam os efeitos pedagógicos e políticos, ligados à “memória” da AD (COURTINE, 2006, p. 21).

A partir do *corpus* proposto, observaremos o funcionamento discursivo, bem como a transferência de sentidos (ORLANDI, 2004, 2005), de textos escritos primeiramente para mídias impressas/antologias e que foram adaptados e transfigurados para mídias audiovisuais (cinema/televisão/internet), analisando as condições de produção desses discursos, conforme a definição feita por Pêcheux (1997, p.78):

(...) enunciaremos, a título de proposição geral, que os *fenômenos linguísticos de dimensão superior à frase podem efetivamente ser concebidos como um funcionamento* mas com a condição de acrescentar que este *funcionamento não é integralmente linguístico, no sentido atual desse termo* e que não podemos defini-lo senão em referência ao mecanismo de colocação dos protagonistas e do objeto de discurso,

³ Nota do autor: Isto é, “da ordem do olhar”, “que produz no campo do olhar”; termo empregado por Lacan (“pulsão escópica”); Nessa perspectiva o olhar não fica do lado do sujeito, mas a partir do objeto, em uma relação sexual além da biológica.

mecanismos que chamaremos de “condições de produção” do discurso (PÉCHEUX, 1997, p.78).

As condições de produção colocam em evidência o processo discursivo realizado pela crônica. Para isso, serão observados os trabalhos de Mario Prata e Luis Fernando Veríssimo, bem como dos adaptadores da crônica. Os adaptadores serão determinantes para a análise das condições de produção da crônica audiovisual, apresentadas pelo cinema, televisão e internet, uma vez que será por meio do gesto de leitura/interpretação por eles realizados que poderemos identificar como ocorre o processo de transferência de sentidos e também do que chamamos de transfiguração no trabalho de adaptação, a partir de uma perspectiva discursiva.

2. O GÊNERO CRÔNICA

2.1 A crônica histórica

O gênero possui uma relação estreita com o tempo e expressa em sua etimologia, pois a palavra crônica tem origem em Cronos, o tempo⁴. A passagem mitológica de Cronos mostra a relação etimológica do termo “cronos” com o tempo, que pretende ser imutável, infalível, mas, independentemente de qualquer vontade, transcorre e muda sem que deuses ou humanos possam retê-lo. O tempo é senhor de “cronos”, e a partir dessa relação é cunhado o termo grego *chronikós*, o termo em latim *chronicue* e o português “crônica” (BENDER; LAURITO; 1993). O tempo relatado da liturgia, o tempo cronológico linear e o tempo escatológico (LE GOFF, 2003) serviram de referência aos cronistas que relatavam os feitos históricos. Essa importância dada ao tempo nos leva até Platão, que se dedicou ao seu estudo e o definia como a imagem móvel da eternidade. Também Aristóteles o conceituava como o número de movimento segundo o antes e o depois. Ambos os filósofos relacionavam a ideia de tempo à de movimento, ao que se passa entre um período e outro, um intervalo.

Na crônica, permanece a ideia de registrar o ocorrido em um intervalo de tempo, de servir de memória do que já passou, e tal característica marca os textos produzidos ao longo da história. Na Idade Média, os espanhóis e os portugueses, no período das grandes navegações, faziam uso do gênero para relatarem os acontecimentos durante as viagens; assim, as crônicas serviam de

⁴ Na mitologia grega, Cronos ocupa o lugar de vilão: ele trai os pais Urano e Gaia e se casa com a irmã Réia, a fim de ocupar o trono no Olimpo. Urano e Gaia rogam-lhe uma praga, segundo a qual seus próprios filhos o derrotariam. Para que o desígnio não se cumpra, Cronos devora um a um seus próprios filhos ao nascerem. Réia, porém, consegue enganar Cronos e, ao dar à luz, dá-lhe de comer uma pedra. O filho poupado da morte é Zeus, que, tempos depois, oferece uma droga ao pai e o faz vomitar todos os filhos devorados, que, unidos, derrotam o pai após uma sangrenta guerra (BENDER; LAURITO, 1993).

registro para os descobrimentos de outras terras no Novo Mundo. A crônica funcionava como um documento que estaria ligado ao relato cronológico dos fatos, e, segundo Coutinho, dos fatos bem sucedidos em qualquer lugar⁵. Desse modo, poderemos tomar como exemplos a referência dada por Coutinho da *Crônica Geral de Espanha*, publicada em 1344, e o registro de Pero Vaz de Caminha do descobrimento do Brasil, marcando a relação do cronista com seu interlocutor: “Tome Vossa Alteza, porém, minha ignorância por boa vontade, e creia bem por certo que, para aformosear nem afeiar, não porei aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu” (LAJOLO, p.22, 2004). O registro do achamento da Terra de Vera Cruz, assegura à carta a posição de crônica histórica⁶. Segundo Melo (2002, p. 140): “A crônica histórica assume, portanto, o caráter de relato circunstanciado sobre feitos, cenários e personagens, a partir da observação do próprio narrador ou tomando como fonte de referência as informações coligidas junto a protagonistas ou testemunhas oculares”.

No início do século XVI, o funcionamento da crônica tem relação estreita com a narrativa de viagem, com os testemunhos das conquistas “além mar”; nesse caso, os registros traziam a descrição pormenorizada do cenário e dos sujeitos encontrados em suas viagens. E o cronista se coloca na posição de um observador da cena histórica.

a observação direta é o ponto de partida para que o narrador possa registrar os fatos de tal maneira que mesmo os mais efêmeros ganhem uma certa concretude. Essa concretude lhes assegura a permanência, impedindo que caiam no esquecimento, e lembra aos leitores que a realidade – conforme a conhecemos, ou como é criada pela arte – é feita de pequenos lances. Estabelecendo essa estratégia. Caminha estabeleceu também o princípio básico da crônica: registrar o circunstancial. (SÁ, 1997, p.6)

Se o circunstancial está presente no relato de Caminha, a sua subserviência também, marcando uma relação assimétrica entre autor e leitor. Esta posição, por sua vez, não é adotada pelos cronistas do século XIX, que falam

⁵ Afrânio Coutinho - "A literatura no Brasil" - Volume III - RJ: Livr. São José, 1964.

⁶ A Carta de Pero Vaz de Caminha, O Descobrimento do Brasil, L&PM, 2007.p.36

diretamente com seu interlocutor, marcando uma relação diferenciada que se constitui um dos fatores determinantes para a realização do gênero crônica brasileira, como veremos na próxima seção.

2.2 A Crônica brasileira

Até o início do século XIX, a crônica funcionava como relato histórico, e o destaque era dado aos acontecimentos realizados pelos conquistadores, os colonizadores. Era uma reconstituição, pela escrita, das conquistas à corte⁷. Porém, ao ter contato com as Américas, ou melhor, com o Brasil, o termo passou a funcionar de outra maneira “ (...) a palavra foi ganhando roupagem semântica diferente. “Crônica” e “cronista” passaram a ser usados com o sentido atualmente generalizado na literatura: é um gênero específico, estritamente ligado ao jornalismo (COUTINHO, 2003, p. 120-121).

A mudança semântica começa a ser percebida pela entrada de outro sujeito nesse discurso, o narrador nativo, o brasileiro, a partir da chegada da família real ao Brasil em 1808 e da autorização para a publicação de jornais em terras brasileiras no mesmo ano. Até aqui, quem falava escrevia e publicava pelo brasileiro era o colonizador, o europeu. Dessa maneira, a Imprensa Brasileira ganha novos escritores, além de novas formas de produção e circulação (o que não a impede de continuar recebendo influências das publicações portuguesas, inglesas e principalmente francesas). Segundo Meyer, sob a influência dos folhetins franceses, autores brasileiros redigem a crônica à brasileira, publicando-a no rodapé do folhetim. “Tem uma finalidade precisa: é um espaço vazio destinado ao entretenimento. E já se pode dizer tudo o que haverá de constituir a matéria e o modo da crônica à brasileira” (MEYER, 1992, p. 96).

⁷ Artistas como Debret pintavam as paisagens brasileiras dando caráter documental às artes plásticas.

Com essas condições de produção⁸, a Imprensa Nacional começa a funcionar e a circular, permitindo a fabricação de um jornal brasileiro, que leva ao leitor as novidades da terra. E nos espaços dedicados ao entretenimento do folhetim, jornalistas, literatos e novos escritores expressam suas opiniões e as mudanças ocorridas em todos os níveis sociais. A crônica, nesse período, constitui uma nova forma de dizer, em textos que tratavam dos hábitos e costumes dos brasileiros, por isso, a denominação crônica à brasileira, que significa esse discurso nesse momento histórico. Segundo Joaquim Ferreira dos Santos (2005, p.16), “O jornal *Espelho Diamantino* produziu, a partir de 1828, a pré-história da crônica ao manter uma seção fixa para registrar os usos e costumes do período”. O mesmo é dito pela jornalista Cristiane Henriques Costa (2005, p.247): “o jornal *Espelho Diamantino* lançou no Brasil a ideia de que todo jornal deveria contar com um observador de costumes, que registrasse o que visse e ouvisse em suas andanças pelas ruas da cidade”. O estilo teria continuidade em outras publicações, pois, de acordo com Santos (2005, p.16), “O padre Lopes Gama em *O Carapuceiro*, em 1832, e Martins Pena, no *Correio da Moda*, em 1839, confirmaram a necessidade editorial de registrar, comentar com verve, como desse na telha, o que se via e ouvia nas ruas”.

No entanto, esse período de transição, ou como classificam Santos e Costa, a pré-história da crônica brasileira, não é considerado em muitas publicações sobre o gênero no Brasil. O período não é lembrado, por exemplo, por Luís Augusto Fischer (2007) em seu livro *Literatura Brasileira – modos de usar*. Para Fischer, o primeiro registro aconteceria décadas depois do surgimento da Imprensa Nacional: “o primeiro cronista parece que foi Francisco Otaviano de Almeida Rosa, no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, na precisa data de 2 de

⁸ (...) enunciaremos, a título de proposição geral, que os fenômenos linguísticos de dimensão superior à frase podem efetivamente ser concebidos como um funcionamento mas com a condição de acrescentar que esse funcionamento não é integralmente linguístico, no sentido atual desse termo e que não podemos defini-lo senão em referência ao mecanismo de colocação dos protagonistas e do objeto de discurso, mecanismos que chamaremos de “condições de produção” do discurso (PÊCHEUX, 1997, p.78).

dezembro de 1852” (2007, p.50), ponto de vista também compartilhado por Coutinho (2003).

E quem marcou época foi José de Alencar. Todos os autores citados anteriormente, afirmam que foi Alencar que firmou o gênero nas páginas dos jornais. Segundo Santos, “foi a partir de 1854, quando José de Alencar publicou o primeiro folheto da série “Ao correr da pena”, no *Correio Mercantil*, que o gênero começou a ficar com o jeito atual” (2005, p.16); e Coutinho escreve: “foi José de Alencar que imprimiu à crônica a mais alta categoria intelectual” (2003, p.124). Segundo Fisher, referindo-se a Alencar, “foi este o primeiro a alcançar excelência para seu texto no gênero” (2007, p.51). Costa, por sua vez, escreve: “Joaquim Manuel de Macedo e José Alencar, deram início a uma raça de “cães vadios, livres farejadores do cotidiano, batizados com outro nome vale-tudo: crônica.” (2005, p.247).

A falta de precisão histórica, ou de um consenso entre os pesquisadores, sobre a origem do termo em terras brasileiras não nos parece difícil; afinal, a crônica, nas primeiras décadas do século XIX, era um gênero discursivo novo, sendo constituído pelos discursos da história, do jornalismo e da literatura, que se entrecruzavam e teciam, aos poucos, o novo gênero: a crônica brasileira. De acordo com Grillo:

O conhecimento dos gêneros é imprescindível para a inserção em um determinado campo de produção cultural. Entretanto, o processo social de atualização varia de campo para campo. Nas artes, as rupturas nos gêneros e a inversão hierárquica dos mesmos constituem uma aposta capaz de marcar época e fazer nomes de prestígio (2006, p. 151).

Outro fator que dificulta a identificação do gênero pode estar ligada a sua autoria, pois na primeira metade do século XIX era escrita por jornalistas que não ganharam reconhecimento no campo literário. São os textos de José de Alencar, Francisco Otaviano de Almeida Rosa e Joaquim Manuel de Macedo que dão à crônica sentidos da esfera literária. Nesse ponto da análise, pensamos ser importante a noção de esfera/campo. Para Grillo (2006, p.146): “A noção de esfera permeia a caracterização do enunciado e dos seus tipos estáveis, os gêneros, no

que diz respeito ao seu tema, à sua relação com elos precedentes (enunciados anteriores) e com os elos subsequentes (a atitude responsiva de seus enunciadore)s”, com estas noções é possível entendermos que as palavras, expressões, proposições, podem mudar de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam; no caso José de Alencar, Francisco Otaviano Rosa e Joaquim Manuel de Macedo ocupavam lugares de destaque na produção dos jornais da época e eram considerados homens das letras. Esses autores entrelaçam gêneros primários (simples – da comunicação discursiva imediata) e secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas, etc) (BAKHTIN, 2003) para constituir a crônica brasileira.

(...) suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha e beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém saídos, o esboço do caderno B (...) (MEYER, 1992, p.96).

Já com o termo *crônica brasileira* queremos destacar quando o gênero que já se mostra mais estabilizado, sendo reconhecido como enunciado diferenciado dos outros gêneros e narrativas, a partir, principalmente, das publicações de Alencar. No trecho recortado da crônica publicada em 24 de setembro de 1854, da série “Ao correr da pena”, José de Alencar explica como a crônica se realiza como discurso e gênero:

De um lado crítico, aliás de boa fé, é de opinião que o folhetinista inventou em vez de contar, o que por conseguinte excedeu os limites da crônica. Outro afirma que a plagiou, e prova imediatamente que se tal autor, se não disse a mesma coisa, teve intenção de dizer; porque enfim *nihil sub sole novun*. Se se trata de coisa séria, a amável leitora amarrotta o jornal, e atira-o de lado com um momozinho displicente a que é impossível resistir. – Quando se fala de bailes, de uma mocinha bonita, de uns olhos brejeiros, o velho tira os óculos de maçado e diz entre dentes: “Ah! O sujeitinho está namorando à minha custa! Não fala contra a reforma! Hei de suspender a assinatura”. (ALENCAR, 2003, p.29)

Alencar enuncia como se dá a formação do gênero crônica brasileira ao falar do ofício do folhetinista, ao mesmo tempo marca o enunciado com a articulação dos gêneros primários, quando dá voz ao pai conservador, e

secundários quando da mobilização dos discursos histórico, literário e jornalístico. Outra diferença significativa para a constituição do novo gênero é o diálogo direto entre o autor e o/a leitor(a). Na *crônica brasileira*, Alencar e o/a leitor(a) estabelecem uma relação de proximidade, quase íntima, conversando tanto com as mulheres como com os homens, o que provoca um deslocamento ainda maior nas posições enunciativas, tanto de escritura como de leitura do gênero. Ao falar da mocinha, do pai e do pretendente, Alencar atrai a atenção dos diferentes leitores, colocando-os como protagonistas na cena enunciativa central da crônica. O/A leitor(a) consegue se ver nesse lugar criado, que lhe é familiar. Machado de Assis ao comentar a produção cronística de José de Alencar, escreveu: “curto era o espaço, pouca a matéria; mas a imaginação de Alencar supria ou alargava as coisas”⁹. A relação de proximidade com os/as leitores/as buscada por Alencar, segundo Nelson Werneck Sodré (1964) se dava com a colocação dos leitores figurando nos romances como personagens fundamentais. Em nossa análise, identificamos a mesma estratégia adotada para os romances, nos textos cronísticos de Alencar, em que as personagens criadas para ilustrar a crônica são as mesmas buscadas para a leitura no folhetim/jornal.

2.3 A Crônica e suas condições de produção e significação

Mesmo com tantas inovações enunciativas e sendo escrita por grandes escritores da literatura brasileira, à crônica não lhe foi garantida posição de grande gênero literário entre os literatos, conforme descreve Candido:

⁹ Publicado como prefácio para uma edição *d'O Guarani*, da qual saíram apenas os primeiros fascículos, em 1887. Disponível no sítio: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/html/critica/mact35.htm>

A crônica não é um gênero maior. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece que a crônica é um gênero menor. Graças a Deus – seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós. (CANDIDO, 1992, p.13)

A partir do dizer de Candido, podem-se levantar algumas hipóteses: o caráter de produto consumido e renovado a cada dia, por ser um gênero originário no rodapé do folhetim, por seu tamanho e por relatar coisas do povo contribuem, até os dias de hoje, para essa visão de que a crônica é um gênero menor da literatura. Seu descarte, sua durabilidade, seu leitor, afetam essa significação. Segundo Sá, no contexto de publicação diária,

O jornal, portanto, nasce, envelhece e morre a cada 24 horas. Nesse contexto, a crônica assume essa transitoriedade, dirigindo-se a leitores apressados, que lêem nos pequenos intervalos da luta diária, no transporte ou no raro momento de trégua que a televisão lhes permite. Sua elaboração se prende a essa urgência: o cronista dispõe de pouco tempo para datilografar seu texto, criando-o muitas vezes, na sala esfumada de uma redação. Mesmo quando trabalha no conforto e no silêncio de sua casa, ele é premido pela correria com que se faz um jornal, o que acontece mesmo com os suplementos semanais, sempre diagramados com certa antecedência (SÁ, 1997, p. 10)

Outro fator que pode contribuir para que a crônica seja considerada gênero menor pode ser o seu modo de funcionamento no jornal, que está ligado ao modo de produção do discurso jornalístico, compreendido aqui como o discurso que busca ordenar e organizar cotidianamente os acontecimentos, mostrando as diferentes versões dos fatos, mas nunca diferente do que foi relatado (MARIANI, 1998). O discurso jornalístico, por sua pressa em produzir e publicar novidades todos os dias, torna-se para muitos autores um discurso pouco afeito à forma, privilegiando apenas o conteúdo. Sua relevância (discurso jornalístico) é atribuída à busca do sentido de unidade e de uma “pretensa” verdade, ligado ao acontecimento histórico e à descrição dos fatos ou narração do ocorrido, e não propriamente por sua qualidade estética; por sua vez, no gênero crônica, os

sentidos ligados ao jornalismo e a seu modo de produção não impedem o cruzamento do discurso da literatura, entendido aqui como um discurso que na contramão do discurso do jornalismo, trabalha o texto com toques poéticos, ficcionais ou dramáticos (CANDIDO, 1995), como encontramos nas crônicas de Rubem Braga, Nelson Rodrigues e Clarice Lispector, por exemplo. Ou seja, por ser um gênero híbrido, fica difícil enquadrá-lo, classificá-lo, fazê-lo pertencer a uma determinada esfera ou campo. Entendemos que as esferas dos discursos da história, do jornalismo e da literatura contribuem para sua constituição, conforme expressado na crônica de Artur da Távola:

A literatura do jornal. O jornalismo da literatura. É a pausa da subjetividade, ao lado da objetividade da informação do restante do jornal. Um instante de reflexão, diante da opinião peremptória do editorial. (...) É, pois, a expressão jornalístico-literária da necessidade de não desistir de ser e sentir. A crônica é o samba da literatura (TÁVOLA, 2001).

A articulação discursiva entre as diferentes esferas parece exercer um fascínio nos cronistas, porque enquanto de um lado trabalha-se com o tempo, com o cotidiano que são marcas próprias dos discursos jornalístico e histórico, por outro lado mobiliza a ambiguidade e a poética do discurso da literatura. Assim, a crônica “discursiviza” o cotidiano e permite a possibilidade do equívoco¹⁰ (MEDEIROS, 2000). Uma fórmula tão tentadora que serviu de inspiração para Machado de Assis escrever como se cria a crônica.

Há um meio certo de começar a crônica por sua trivialidade. É dizer: Que calor! Que desenfreado calor! Diz-se isto agitando as pontas do lenço, bufando como um touro, ou simplesmente sacudindo a sobrecasaca. Resvala-se do calor aos fenômenos atmosféricos, fazem-se algumas conjeturas acerca do sol e da lua, outras sobre a febre amarela, manda-se um suspiro a Petrópolis, e *La glace est rompue*, está começada a crônica. (SANTOS, 2005, p.27)

¹⁰ Medeiros entende a crônica como um discurso que se constitui a partir de uma falha no ritual de sua produção.

Machado de Assis mostra ao leitor, em “O nascimento da crônica”, que o gênero privilegia o cotidiano; começa com uma conversa despretensiosa sobre o dia, temperada com expressões em francês, em um estilo que atinge o leitor mais exigente. Indo à frente no tempo, temos Rubem Braga, considerado por Bender o maior cronista brasileiro, sendo reverenciado por ter um texto com fortes marcas poéticas. E, por meio da poesia, dos versos, repensa o fazer cronístico, na crônica “A traição das elegantes - O mistério da poesia”:

Não sei o nome desse poeta, acho que boliviano; apenas lhe conheço um poema, ensinado por um amigo. E só guardei os primeiros versos; Trabajar era bueno en el Sur... Cortar lo árboles, hacer canoas de los troncos. E tendo guardado esses dois versos tão simples, aqui me debruço ainda uma vez sobre o mistério da poesia. (...) Lembrei-me agora mesmo, no instante em que abri a máquina para trabalhar nessa coisa vã e cansativa que é fazer crônica. De onde vem o efeito poético? É fácil dizer que vem do sentido dos versos; mas não é apenas do sentido. (...) Isso me lembra um dos maiores versos de Camões, todo ele também com as palavras mais corriqueiras de nossa língua: "A grande dor das coisas que passaram." Talvez o que impressione seja mesmo isso: essa faculdade de dar um sentido solene e alto às palavras de todo dia. Nesse poema sul-americano a idéia da canoa é também um motivo de emoção (BRAGA, 2011, p.347) .

Braga escreve que a crônica é coisa vã e cansativa. Mas, pensa no efeito poético. De onde vem? Interroga-se. E para reconsiderar a sentença, cita Camões. Dá-lhe gosto trabalhar com as palavras, com os sentidos. E a crônica permite este gesto, de estar cá e lá, da incerteza, da reflexão, do poético em coisas que parecem comum, mas aos olhos dos cronistas transformam-se em matéria-prima de alta qualidade. Na crônica de Sabino o olhar no corriqueiro e a preocupação com a literalidade do texto são constitutivos do enunciado (“assim eu queria meu último poema”), em sua “Última Crônica”:

A caminho de casa, entro num botequim da Gávea para tomar um café junto ao balcão. Na realidade, estou adiando o momento de escrever. A perspectiva me assusta. Gostaria de estar inspirado, de coroar com êxito mais um ano nessa busca do pitoresco ou do irrisório no cotidiano de cada um. Eu pretendia apenas recolher da vida diária algo de seu disperso conteúdo humano, fruto da convivência, que a faz mais digna de ser vivida. Visava ao circunstancial, ao episódico. Dessa perseguição do

acidental, quer num flagrante de esquina, quer nas palavras de uma criança, ou num incidente doméstico, torno-me simples espectador e perco a noção do essencial. Sem nada mais para contar, curvo a cabeça e tomo meu café, enquanto o verso do poeta se repete na lembrança: “assim eu queria meu último poema”. Não sou poeta e estou sem assunto. Lanço então um último olhar fora de mim, onde vivem os assuntos que merecem uma crônica. (SANTOS 2005, p. 188)

Percebemos na crônica de Sabino que o olhar no corriqueiro permanece, porém, a preocupação com a poética do texto é constitutiva do enunciado (“assim eu queria meu último poema”), marcando a preocupação do autor com a composição, com o estilo e com o perene, “preocupações” mais ligadas ao discurso da literatura. E esse seria o nó discursivo da crônica brasileira, e segundo Candido, garantiria candidatura do gênero à perfeição.

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão humanizada; e esta humanização lhe permite, como compensação, sorradeira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (CANDIDO, 1992, p.13,14).

Candido intitula a crônica de “gênero menor”, mas ao mesmo tempo se desdobra em elogios para o gênero. Quem escreve crônica sabe dessa condição, mas isso não impede ou impediu que o lugar do cronista, de observador do social, do homem comum que escreve com graça ao longo da história, fosse ocupado por grandes jornalistas/escritores, escritores/jornalistas, ou como queiram chamar José de Alencar, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, João do Rio, Fernando Sabino, Tarsila do Amaral, Rubem Braga, Nelson Rodrigues, Clarice Lispector, Luis Fernando Verissimo, Mario Prata, entre tantos outros que fizeram do texto descartável memoráveis histórias. Em seus afazeres, esses autores marcam a relação do gênero com as esferas discursivas, da história, do jornalismo e da literatura, e este pode ser um dos fatores que fazem a crônica ser tão querida

por seus leitores. A intimidade, a história do cotidiano e a possibilidade de sentidos outros são transpostos às crônicas que atravessam décadas, sendo lidas e relidas por todas as gerações, publicadas em jornais de bairro ou de circulação nacional, em revistas, em livros e em antologias, mas que vivem sob o movimento da linguagem e do discurso.

Assim, no final do XX e início do século XXI as crônicas são adaptadas para os meios audiovisuais, publicadas em blog's, dando continuidade ao que lhe é constitutivo: permanecer em movimento, confrontando a história, o jornalismo e a literatura. Talvez o papel da crônica brasileira seja este: causar o estranhamento, desestabilizar, fazer do incerto seu tempero mais genuíno e, em sua errância, buscando outros discursos para participar de sua trama. Agora sem o descarte do papel, na perenidade do mundo digital, como veremos na próxima seção.

2.4 A Crônica e a escola

O uso da crônica como material didático chamou a atenção de Antonio Candido nas últimas décadas do século XX,

Vejo que os professores de agora fazem os alunos lerem cada vez mais as crônicas, fico pensando nas leituras do meu tempo de secundário. Fico comparando e vendo a importância desse agente de uma visão mais moderna na sua simplicidade reveladora e penetrante (1992, p.16-17).

Candido estabelece a relação da crônica com o ensino de língua, dando ao gênero importância didática. Marisa Lajolo, por sua vez, observa a partir do ponto de vista do professor, considerando a crônica um material privilegiado para ser usado no ensino “por ser um dos gêneros literários mais acessíveis aos professores” (2004, p.9).

O uso didático do gênero também é tratado por Silvana Serrani, que sugere o desenvolvimento de atividades de ensino e aprendizagem da língua envolvendo o gênero a partir de uma perspectiva multidimensional-discursiva. A proposta de Serrani leva em conta o processo discursivo, o que significa dizer que, nesse caso, o professor deve ter um perfil interculturalista que seja sensível aos processos discursivos, o que “requer que o profissional considere especialmente, em sua prática, os processos de produção-compreensão do discurso, relacionados diretamente à identidade sócio-cultural” (2005, p.18).

Candido, Lajolo e Serrani, nos dão a dimensão de como a crônica é de singular relevância para o ensino, tanto do ponto de vista do aluno quanto do professor. Tanto que é um gênero que frequenta constantemente a sala de aula, quando da leitura, por exemplo, de edições da coletânea *Para Gostar de Ler*¹¹, da editora Ática, publicada desde a década 1980, ou de antologias de crônicas de autor, ou de múltiplos autores.

¹¹ Jiro Takahashi foi o responsável na Editora Ática pela edição dos textos das séries Para Gostar de Ler, Vaga-Lume, Autores Brasileiros, etc.

3 CRÔNICAS, ANTOLOGIAS, SUPORTES E MEMÓRIA

Neste capítulo, a partir de uma visão discursiva da linguagem¹², buscamos compreender como a antologia¹³ de crônica, constitui um espaço de memória, a partir da noção bakhtiniana de gêneros discursivos (BAKHTIN, 2003; MACHADO, 2005), entendida aqui como sendo o que nos é dado quase da mesma forma que a língua materna, que nos chega por meio de enunciações e não por meio de gramáticas ou dicionários, assim “os gêneros dos discursos organizam o nosso discurso quase da mesma forma que organizam as formas gramaticais (sintáticas). Nós aprendemos a moldar o nosso discurso em formas de gênero” (BAKHTIN, 2003, p. 283). O enfoque de Bakhtin sobre o funcionamento dos gêneros, em diferentes situações do cotidiano, nos mostra que existe um domínio de determinados enunciados pelo sujeito a partir de seu uso e exemplifica: “muitas pessoas que dominam magnificamente uma língua sentem amiúde total impotência em alguns campos da comunicação precisamente porque não dominam na prática as formas de gênero de dadas esferas” (*idem*, pp. 284-285). Bakhtin, em sua reflexão sobre gêneros discursivos permite-nos colocá-los em uma posição privilegiada nas pesquisas sobre o aprendizado discursivo, conforme analisaremos no capítulo oitavo. Porque é por meio dos gêneros discursivos que nos reconhecemos no discurso e conseqüentemente compreendemos o mundo e os sujeitos.

Com esse gesto analítico, pela análise da antologia e do gênero, poderemos evidenciar aspectos ligados aos campos político, econômico, social e cultural no Brasil e que em nosso entendimento estão expressos no gênero crônica brasileira. Segundo Bakhtin (2003) a análise dos gêneros nos permite observar o funcionamento do enunciado como fato histórico/cultural, na busca de

¹² (PÊCHEUX, 1988, ORLANDI, 1998, 2001, 2002, 2004)

¹³ (SERRANI, 2008)

compreendermos como o enunciado se realiza na língua e vice-versa. Ao analisarmos o enunciado sob essa perspectiva estaremos observando mais o contexto e a cultura. De acordo com Machado o gênero “está inserido na cultura, em relação a qual se manifesta como “memória criativa” onde estão depositadas não só as grandes conquistas das civilizações, como também as descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo” (MACHADO, 2005, p. 159).

Com essa perspectiva, as antologias passam a ser artefatos culturais que “abrem mundos representados e são meios pelos quais os mundos são evocados, representados, individualizados e produzidos coletivamente” (BARTLETT e HOLLAND, 2002 *apud* SERRANI 2006, p.99), por isso sua importância para essa pesquisa. Pois, como artefato cultural é usado desde Quintiliano (35, 95, d.C), que compôs a primeira antologia escolar para estudar retórica com os alunos¹⁴.

Nosso interesse, em primeira instância, está na observação dos critérios de organização das antologias de crônicas. Para isso, faremos a análise, a partir da descrição da estrutura de duas antologias de crônicas, de seus paratextos¹⁵: *As Cem melhores crônicas brasileiras*, uma antologia organizada por Joaquim Ferreira dos Santos e publicada pela editora Objetiva, em 2005; e a antologia escolar *Antologia de crônicas: Crônica brasileira contemporânea*, organizada e apresentada por Manuel da Costa Pinto, publicada pela editora Salamandra, em 2005. Para a análise da macroestrutura ou do paratexto, Serrani sugere:

O exame da macro-estrutura corresponde à organização e configuração do discurso antológico: a existência de partes, estudos preliminares, posfácios, notas biográficas, apêndices, etc., em suma: a composição geral da antologia. Na análise macro-estrutural cabe também examinar a incorporação ou exclusão de autores; a escolha das obras, suas relações e a fragmentação ou não das mesmas; o agrupamento ou não de obras e

¹⁴ Referência à antologia escolar encontrada no artigo de Marisa Lajolo publicado no site <http://www.moderna.com.br/moderna/literatura/ficcao/lendorelendo/antologias.htm>.

¹⁵ In Genette 19-?.

autores e as representações culturais construídas em decorrência do discurso antológico. (SERRANI, 2006, p.100)

Vimos em Croce (*apud* Le GOFF, 2003) como a história, mesmo distante, tem força sobre os acontecimentos contemporâneos; desta forma, ao analisarmos como as duas antologias de crônica organizam esse gênero, acreditamos ser possível identificar como a história, a literatura e o jornalismo continuam ressoando no texto como domínios do saber.

Iniciaremos nossa análise, a partir da organização da obra *As cem melhores crônicas*, e por sua divisão por períodos. O primeiro, entre 1850 e 1920, recebe o título de **“O cronista entra em cena e flana pela cidade”¹⁶**. O segundo abrange os anos de 1920 a 1950 **“Com a benção dos modernistas de bermudas”¹⁷**. O terceiro compreende a década de 1950 **“A década de ouro de uma geração de craques”¹⁸**. O período de 1960 **“Discursos na rua, humor nas páginas”¹⁹**. Os anos de 1970 **“Longe daqui, aqui mesmo”²⁰**. Os anos de 1980 **“Sexo e assombrações”²¹**. Os anos de 1990 **“A vida privada virou uma comédia”²²**. E o último período **“Os anos 2000 – próxima estação internet”²³**.

Sobre a organização da obra *Antologia de Crônicas: Crônica brasileira contemporânea*, Manuel da Costa Pinto escreve: “o leitor encontrará

¹⁶ Textos de Machado de Assis, João do Rio, Lima Barreto, José de Alencar e Olavo Bilac.

¹⁷ Textos de Rubem Braga, Vinícius de Moraes, Oswald de Andrade, Alcântara Machado, Raquel de Queiroz, Mario de Andrade, Humberto de Campos e Graciliano Ramos.

¹⁸ Textos de Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Antônio Maria, Vinícius de Moraes, Sérgio Porto, Marques Rebelo, Mario Filho, Carlos Drummond de Andrade, Nelson Rodrigues, Raquel de Queiroz, Stanislaw Ponte Preta, Luís Martins e Fernando Sabino.

¹⁹ Textos de Stanislaw Ponte Preta, José Carlos Oliveira, Antônio Maria, Elsie Lessa, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos, Nelson Rodrigues, Millôr Fernandes, Clarice Lispector e Fernando Sabino.

²⁰ Textos de Campos de Carvalho, Lourenço Diaféria, Caetano Veloso, Chico Buarque, Mario Quintana, João Saldanha, Ivan Lessa, José Carlos Oliveira, Fernando Sabino, João Antônio, Clarice Lispector e Millôr Fernandes.

²¹ Textos de Luís Fernando Veríssimo, João Ubaldo Ribeiro, Aldir Blanc, Caio Fernando Abreu, Artur da Távola, Lygia Fagundes Telles, Moacyr Scliar e Ivan Angelo.

²² Textos de Otto Lara Resende, Zuenir Ventura, Luís Fernando Veríssimo, Carlos Heitor Cony, Ignácio de Loyola Brandão, Roberto Drummond, Ferreira Gullar, Mario Prata, Artur Dapieve e Marcos Rey.

²³ Textos de Arnaldo Jabor, Xico Sá, Carlos Heitor Cony, Tutty Vasques, Marcelo Rubens Paiva, André Sant’Anna, Danuza Leão, Martha Medeiros, João Paulo Cuenca, Ricardo Freire e Antonio Prata.

textos de dez de nossos melhores cronistas contemporâneos”, Carlos Heitor Cony, Lourenço Diaféria, Ignácio Loyola Brandão, Ivan Angelo, Luis Fernando Verissimo, Marina Colassanti, Mario Prata, Domingos Pellegrini, Walcyr Carrasco e Fernando Bonassi.

Os antologistas nas duas obras usaram, como argumento para a organização, a quantidade de crônicas e a qualidade dos autores; na primeira antologia citada, foram selecionadas “as cem melhores crônicas” e na segunda “os dez melhores cronistas”. Costa Pinto escolhe, seleciona os textos a partir da autoria (2005, p. 12): “alguns deles estão em atividade há décadas; outros representam a nova tendência da crônica brasileira”. Santos, por sua vez, seleciona as crônicas a partir da qualidade do texto (2005, p. 15): “As cem melhores crônicas e os 62 autores que transformaram um gênero, chamado ora de menor, ora de literatura de bermuda, num chorrilho interminável de grandes clássicos de referência de bons momentos em nossa língua”.

Ambos os antologistas colocam-se como observadores/selecionadores autorizados em identificar os melhores autores ou o que há de melhor sobre a crônica. A posição enunciativa adotada pelos dois está autorizada, dadas as condições de produção da antologia, por ser uma obra destinada a divulgar o que há de melhor de um gênero. Santos escreve defendendo sua escolha “são textos feitos para o momento e que, pela qualidade, vão ficar para sempre”. Costa Pinto argumenta que a prática constante como cronista, e textos que representam as novas tendências da crônica são os fatores que o levam a elegê-los. Ao analisarmos os eleitos por Costa Pinto: Carlos Heitor Cony, Lourenço Diaféria, Ignácio Loyola Brandão, Ivan Angelo, Luis Fernando Verissimo, Marina Colassanti, Mario Prata, Domingos Pellegrini, Walcyr Carrasco e Fernando Bonassi, percebemos que todos publicaram suas obras nos maiores jornais e revistas brasileiros, *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil* e *Revista Veja*. A seleção dos 62 cronistas feita por Santos amplia o número de jornais e revistas por onde circularam primeiramente as crônicas, mas o antologista extrai a maioria das obras publicadas das antologias dos autores, e

não dos jornais, antologias estas editadas entre os anos de 1961 e 2005. As obras de Carlos Drummond de Andrade, Xico Sá, Tutty Vasques, André Sant'Anna foram extraídas da internet, mas é importante ressaltar que Sá, Vasques, Sant'Anna fazem parte do período da antologia intitulado – **Os anos 2000, próxima estação internet**. São autores que contribuem para revistas ligadas à editora Abril, e também para os dois grandes jornais em circulação no país, *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, com a publicação nos blogs (<http://andresantannaredator.blogspot.com/>, <http://carapuceiro.zip.net/>, <http://blogs.estadao.com.br/tutty/>). Drummond é o único autor, cuja as obras são extraídas da internet, do sítio do autor www.carlosdrummonddeandrade.com.br, são crônicas que foram publicadas primeiramente nos jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*. Os cronistas que publicam suas obras em *blogs* acompanham as novas condições de produção e circulação oferecidas pela internet, mas, para participarem da antologia, os autores têm que publicar em veículos ligados às grandes corporações de mídia. O que nos revela que por mais “democrática” que seja a internet, como meio de produção e circulação, é necessário a publicação nos meios impressos, revistas e jornais, e também de outros gêneros literários para que o cronista seja considerado apto a participar da antologia.

Continuando nosso exame da organização do livro *As cem melhores crônicas*, as referências bibliográficas, ao final do livro, estão organizadas em períodos, e cada crônica traz a fonte bibliográfica. As crônicas de Machado de Assis, por exemplo, do período – o cronista entra em cena e flana pela cidade – reúne três crônicas: “O nascimento da crônica”, “O livreiro Garnier”, “O câmbio e as pombas”; a primeira *extraída de ASSIS, Machado de. O nascimento da crônica. In: Crônicas escolhidas. São Paulo: Ática, 1994. p. 13-15;* e as duas últimas publicadas em: *ASSIS, Machado. Melhores Crônicas. Organizada por Salete Almeida Cara. São Paulo: Global, 2003, p. 271-278; p.347-351.* A alusão à fonte bibliográfica, outras antologias, pode denotar a acuidade da pesquisa do jornalista/antologista, mas, ao mesmo tempo, promove um apagamento da fonte hemerográfica da origem do texto que foi o jornal, tomando como referência maior

a publicação das crônicas nas antologias do autor, mesmo sendo editado por editoras diferentes, Ática e Global - esse gesto interpretativo do antologista denota um modo de organização e de funcionamento que tem regularidade. Entendemos que, depois de antologizada, a crônica se consagra como um gênero “superior” e passa a servir de referência à outras obras também antológicas da literatura brasileira. Esse modo de constituição e circulação permite assim à crônica selecionada pertencer à FD ligada a literatura.

A antologia *As cem melhores crônicas* também traz um índice organizado por autores, estruturado em ordem alfabética, e remete às páginas onde estão publicadas as respectivas crônicas, como no exemplo “Abreu, Caio Fernando, 242, 255.”. Tal recurso auxilia a busca do leitor a respeito de um autor em especial. Outro aspecto que nos chama a atenção na análise da macroestrutura, por não ser usual nas publicações brasileiras, é a apresentação dos dados catalográficos, logo depois do índice por autores, e não no início da obra. Essa organização, em nossa análise, pode provocar um certo estranhamento aos pesquisadores, mas em contrapartida pode facilitar a leitura, oferecendo ao leitor uma busca mais rápida da crônica e do autor.

Na antologia *Crônica brasileira contemporânea*, por sua vez, a seção Notas Bibliográficas mostra um breve currículo de cada autor da antologia, como no exemplo de Luis Fernando Verissimo (2005, p.277):

Luis Fernando Verissimo. Nascido em Porto Alegre (RS), em 1936, filho do romancista Erico Verissimo, é autor de numerosos livros de crônicas, que reúnem textos publicados em jornais e revistas de diversos estados do país. Suas crônicas oscilam entre as “comédias da vida privada” (título de uma de suas coletâneas e de uma série de uma série de TV baseada em seus textos) e a crítica impiedosa das contradições da política brasileira. Criador de tipos inesquecíveis, como o Analista de Bagé, o detetive Ed Mort e a Velhinha de Taubaté, Verissimo também enveredou pela ficção, como nos romances *O clube dos anjos* (1998) e *Borges e os orangotangos eternos* (2000). As crônicas aqui publicadas foram escritas nos anos 1980, para a *Folha de S. Paulo*. Atualmente, Verissimo é colunista dos jornais *O Globo* (Rio de Janeiro), *O Estado de S. Paulo* e *Zero Hora* (Porto Alegre) (2005, p.277).

Essa antologia não traz referências precisas às obras fontes, sejam elas bibliográficas ou hemerográficas. Costa Pinto fala dos jornais e das revistas para os quais Luis Fernando Veríssimo contribuiu, mas não fala do dia ou ano das publicações. Em nossa análise, tais informações são dispensáveis para o antologista, porque o que importa é o aspecto literário dos textos, como descreve Costa Pinto:

(...) as crônicas aqui publicadas podem ser lidas sob dois enfoques. Do ponto de vista literário, renovam e ampliam o repertório da crônica “tradicional”, sintonizando-a com os tempos atuais - seja no plano estritamente temático (...), seja na atualização de certos procedimentos estilísticos (...). De um ponto de vista de nossa situação presente, porém, a antologia tem um outro significado: alternando instantâneos de nostalgia e revolta, tolerância e protesto, riso e tristeza, as crônicas aqui reunidas são uma forma de resistência contra a desaparecimento daquilo que é sua própria razão de ser. Em meio ao caos e às injustiças galopantes da sociedade contemporânea, descobrem graça, harmonia, olhares de afeto e cumplicidade, enfim, sentimentos e lembranças que alimentam nosso senso crítico, pois nos ajudam a lutar por um lirismo que ainda respira nas casas e nas ruas” (COSTA PINTO, 2005, p. 12, 13).

As organizações realizadas tanto por Santos como Costa Pinto, o que ressoa na memória dos antologistas são os sentidos ligados ao estilo do texto. Ambos ressaltam a qualidade dos textos como sendo um traço marcante da literatura e não do jornalismo. E mesmo sendo as antologias organizadas por jornalistas, o que determina suas organizações são os sentidos ligados à FD da literatura. Uma escolha que não é neutra, de acordo com Pêcheux (1988, p.160):

“o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe em si mesmo” (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões, proposições são produzidas (isto é, reproduzidas).

Como sujeitos sócio-históricos, tanto Costa Pinto como Santos fazem suas escolhas sem menção às referências hemerográficas, distanciando os sentidos do jornalismo e aproximando-os da literatura. Assim, os antologistas ressignificam o gênero, o que, segundo Serrani (2008), pode estar ligado ao juízo

de valor, porque as formulações de um antologista não são somente produções “subjetivas”. Para Serrani e Eagleton (2006), o juízo de valor não se refere ao gosto particular de um indivíduo, por manter uma estreita relação com as ideologias e com certos pressupostos, pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre os outros.

Em suas análises, os antologistas Santos e Costa Pinto adotam como juízo de valor a tradição literária e não a jornalística. Uma das razões fica evidenciada na organização das antologias, pois, para a crônica pertencer a uma antologia, deverá ser escrita por alguém que tenha escrito outro tipo de texto literário, além de ter publicado alguma obra em livro. Cumprir esses “pré-requisitos” passa a ser quase uma determinante para a crônica ganhar o status de obra de referência ou antológica. Desta maneira, provoca-se o efeito de sentido de que é dispensável a referência ao jornal ou à revista, e ocorre o silenciamento de que a crônica seja também um gênero jornalístico. Diante disso, percebemos que as condições de produção das antologias participam com sentidos que são determinantes na sua constituição, significação e compreensão da crônica como literatura.

3.1 As novas condições de produção da crônica nos meios audiovisuais

Com o advento das novas tecnologias do século XX e XXI, as histórias contadas nos folhetins e nos jornais ganharam as telas do cinema, as ondas do rádio, a frequência da televisão e alcançam o computador, mudando assim, as condições de produção e todas as instâncias de significação do sujeito, da história e da ideologia; o que representa uma alteração imensa em toda a esfera da organização social. Alguns autores denominam esse período de modernidade, pós-modernidade, conceitos que são cunhados para compreender o vivido. Esse

território dinâmico é o da cultura, segundo Eagleton (2005, p.154): “o que dá origem à cultura, contudo, não é o significado, mas a necessidade. É somente mais tarde, quando a sociedade evolui a ponto de poder sustentar uma cultura institucional em tempo integral, que a cultura vem a ganhar uma autonomia real da vida prática”.

A cinematografia inaugura uma nova forma de expressão e representação de mundo, e o cinema, em pouco tempo de vida, passa a ser considerado uma manifestação de arte e cultura. Um dos fatores para o cinema ganhar esse *status*, segundo Johnson (1982) foi sua aproximação com a literatura. George Méliès percebeu essa falta de interesse do público pelos filmes demonstrativos, e “começou a usar elementos teatrais em seus filmes: atores, guarda-roupa, maquiagem, cenografia, e a divisão do filme em cenas ou atos, em contraste com os eventos de um só incidente mostrados pelos irmãos Lumière” (*idem*, pp.8,9)²⁴. Johnson mostra como a narrativa cinematográfica teve que se distanciar do texto demonstrativo e aproximar-se de textos mais elaborados ligadas à literatura, à ficção, para atrair o público. Tal fórmula deu tão certo que, já na primeira metade do século XX, o modelo de distribuição de cultura realizado pelo cinema passa para outro meio: o rádio. Nesse movimento tecnológico, de hibridação²⁵ das mídias e das culturas, além do jornal, do livro e do cinema, o rádio passa a funcionar como meio de divulgação de novos textos.

O rádio em todos os países latino-americanos e, em alguns, o cinema levam à cena a linguagem e os mitos do povo que quase nunca a pintura, a narrativa nem a música dominantes incorporavam. Mas, ao mesmo tempo induzem outra articulação do popular com o tradicional, com o moderno, com a histórica e com a política (GARCIA CANCLINI 1997, p.259).

Porém, logo o cinema e o rádio contariam com outro meio técnico para propagar cultura, a televisão, instalada no Brasil, no início da década de 1950,

²⁴ Nota do autor: Georges Sadoul, *História do cinema mundial*, tr. Sônia Salles Gomes (São Paulo, livraria Martins Editora, 1963), I, p. 30.

²⁵ In: Garcia Canclini, *Culturas híbridas*.

trazida pelas mãos de Assis Chateaubriand. Nos primeiros anos, os programas de televisão eram transmitidos usando como base principal textos descritivos, com a exceção das telenovelas, que se inspiravam na literatura para a condução da narrativa. Foi, no entanto, a invenção do videotape que provocou uma reviravolta na produção televisual. Com os programas podendo ser gravados e regravados, a linguagem da televisão se distancia do texto demonstrativo e aproxima-se da estética do cinema. E a fórmula de sucesso do cinema e do rádio em adaptar textos literários passa também a funcionar na televisão. A telenovela é o primeiro programa da televisão que se vale dos textos clássicos da literatura brasileira para atrair a atenção dos telespectadores, conforme descreve Reimão (2004, pp. 40,41): “E, nestas adaptações, apareceu logo a preferência por escritores consagrados como José de Alencar e Machado de Assis, como se a telenovela buscasse extrair um pouco da legitimidade através do “peso cultural” dos autores adaptados”.

A adaptação de textos de José de Alencar e Machado de Assis não garantia apenas “peso cultural” para os programas de televisão, mas também audiência. Os produtores das telenovelas acreditavam que, se os textos de autores como José de Alencar e Machado de Assis caíam no gosto dos leitores, por que não dos telespectadores? Segundo Reimão (2004, pp. 17,18): “Ao longo desses cinquenta anos de produção de telenovelas brasileiras, a literatura ficcional nacional e, em especial, os romances, têm, frequentemente, fornecido personagens, trama e enredos a este formato televisivo”. O estudo de Reimão enfoca a relação entre a literatura nacional e as telenovelas, mas encontramos em outros formatos televisivos a presença de textos consagrados da literatura nacional, como em minisséries e em programas infantis, entre outros. A produção literária na televisão ao ganhar atenção dos telespectadores, alcança também propósito político, a partir dos anos de 1964, segundo Telma Domingues da Silva:

Tendo em vista o modo como a televisão desenvolveu-se no Brasil, deu-se, em certa medida, uma transferência da cultura (como patrimônio nacional no sentido gramsciano) do “literário” para o “audiovisual”. Parte do papel da educação que constitui a Escola, desde sempre, como

instituição de difusão das letras (a alfabetização, a cultura letrada...), será transferida ao audiovisual, em função do próprio apoio a essa tecnologia (SILVA, 2006, p. 97).

Durante o regime militar, a televisão foi uma mídia estratégica para a divulgação de textos literários que foram adaptados para o meio, e mesmo após a entrada do regime democrático, essa mesma “receita” foi colocada em prática pela rede Globo, a emissora líder em audiência. Poderemos citar alguns títulos de telenovelas e minisséries lançadas nas últimas décadas, pela rede Globo: *Sinhá Moça (1986)*, *Dona Beija (1986)*, *Helena (1987)*, *Hilda Furacão (1998)*, *Dona Flor e seus dois maridos (1999)*, *Os Maias (2001)*, *Sítio do Pica-pau amarelo (2001)*, *Presença de Anita (2001)*, *A Casa das Sete Mulheres (2003)*, *Mad Maria (2005)*, *Capitu (2008)*, foram produzidas a partir de textos da literatura nacional.

Os exemplos demonstram como a televisão brasileira desempenha, ainda hoje, um papel importante na divulgação literária, ao oferecer uma nova escrita a partir do texto de imagem. Segundo Pellegrini (2003, p.16): “As profundas transformações efetivadas nos modos de produção e circulação cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo -, estão impressas no texto literário”. E nesse contexto de produção, somando-se aos romances e contos, as crônicas vão além da televisão e conquistam a grande rede. Com o advento da internet, uma nova condição de produção permite à crônica viver mais uma mudança no percurso dos sentidos, conforme aponta Lajolo:

Além dos impressos, há os periódicos eletrônicos, que se popularizam no Brasil a partir dos anos 90 na democrática (aos que a ela têm acesso) web, convivem cronistas consagrados, em versão *online* de grandes jornais, e cronistas iniciantes, que criam os próprios espaços virtuais e procuram conquistar leitores pelo novíssimo e-mail ou pelo velho boca a boca. A crônica moderna, nascida de inovações tecnológicas que proporcionam a produção em larga escala, vive nova revolução. Mas é bom lembrar que antes do computador, vieram o rádio e a televisão, veículos freqüentes de crônicas. (2004, p.77)

Ressaltem-se, porém, as diferenças marcantes entre as adaptações feitas para serem veiculadas na internet em relação à televisão, onde a

distribuição constitui uma diferença marcante. Outra questão, é que a televisão dispõe de equipamentos de última geração e profissionais experientes ligados às grandes corporações de mídia, enquanto as crônicas criadas para serem veiculadas na internet são realizadas por profissionais ligados à produção cinematográfica independente, marcando condições de produção e significação diferentes para as obras audiovisuais adaptadas. Conforme aponta Lajolo (2003, p. 64):

À medida que passa o tempo, parece que as mediações entre o artista e o público, bem como as medições entre o artista e a obra tornam-se mais e mais complexas. Elas se alternam, por exemplo, entre a passagem da literatura oral para a escrita e, depois, na passagem dos textos escritos para os impressos; mais recentemente dos textos impressos para os eletrônicos.

Essa diferença entre a crônica realizada para a televisão, o cinema e a internet para nós é importante, na medida em que buscamos estudar como as novas condições de produção afetam o movimento de transferência de sentidos, principalmente os ligados à literatura. Nas crônicas de Mario Prata observaremos a obra sendo adaptada do jornal para a internet, para então fazer parte de uma antologia. O que se constitui outra materialidade significativa, diferente da obra de Luis Fernando Verissimo, que é adaptada das antologias do autor para a televisão, como veremos nos capítulos 5 e 6.

4 - ADAPTAÇÃO, TRADUÇÃO, TRANSFERÊNCIA E TRANSFIGURAÇÃO

Geralmente quando são analisados materiais que foram “adaptados”, a relação de fidelidade entre a obra fonte e a nova versão ganha destaque nas discussões, principalmente quando são filmes, novelas e seriados de televisão que tem grande audiência. Nesses casos, é comum ocorrerem julgamentos por parte de espectadores e críticos, promovendo uma verificação frequente: se a versão é fiel à obra original ou não. Quanto maior a semelhança entre a obra original e a adaptada mais certo, ou fiel, seria o processo de adaptação. A comparação baseada na fidelidade acaba dando ao leitor/espectador a ilusão de que pouco ou nada se perdeu nesse processo. Randal Johnson, que estudou a adaptação de *Macunaíma* para o cinema, acredita que esse modo de pensar resulta em julgamentos superficiais do processo, por não considerar o específico da dimensão do não verbal onde temos outras formas de expressão que resultam em novas leituras.

A insistência na “fidelidade” – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. Enquanto um romancista tem à disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas) (JOHNSON, 1982, p.42).

O autor destaca a particularidade da adaptação a partir de sua materialidade significativa; desta forma seria impossível promover comparações de fidelidade quando tratamos de formas materiais tão diferentes na pós-modernidade.

Para os estudiosos da tradução intersemiótica, a tradução se daria porque um determinado sistema de signos, texto de partida seria interpretado para funcionar em outro sistema semiótico e criar outro texto, com outra materialidade. O termo tem origem nos estudos de Jakobson (1973) sobre tradução intralingual. A questão de fidelidade nesses estudos não é o ponto central, mas o que o sistema de signos denota ou conota entre o texto fonte e o texto adaptado.

A adaptação também é estudada por Lefevere como tradução: “é a forma mais reconhecível de reescritura e potencialmente mais influente por sua capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou uma (série de) obra(s) para além em outra cultura, elevando o autor e/ou as obras para além dos limites de sua cultura de origem (...)” (LEFEVERE, 2007, pp. 24,25). Tradução e adaptação não são, para Amorim, conceitos indistintos mas inscritos na própria diversidade que “possibilita a existência (contraditória) de diferentes concepções de textualidade e de tradução ao longo da história. Não são também conceitos independentes e livres de transbordamento em suas fronteiras” (2005, p.230). Como ideia geral, tradutores teriam o compromisso de reproduzir um texto com fidelidade ao original, enquanto adaptadores poderiam reformular o texto, agregando ou suprimindo trechos e/ou personagens, entre outros. Contudo, mesmo nos casos em que o adaptador recebe uma “autorização” para promover mudanças, não é possível dizer que a adaptação se distancia da relação de fidelidade entre a obra fonte e a adaptada.

Se a relação de fidelidade textual não constitui uma questão válida, entendemos que a perspectiva discursiva nos permita analisar o texto em sua heterogeneidade. Assim, a adaptação será analisada como processo enunciativo, uma prática de reformulação que coloca em evidência a relação do texto com seu ambiente discursivo. A diferença entre as materialidades garantiria novas formas de expressividade ao texto que foi retrabalhado para o funcionamento enunciativo audiovisual, articulando outras esferas enunciativas. Uma mudança significativa

que coloca em jogo sentidos, históricos, ideológicos, marcando diferentemente o gesto da leitura desta nova versão. Segundo Guimarães,

O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores históricos-culturais (GUIMARÃES, 2003, pp. 91-92).

Orlandi completa (2004, p.138):

(...) quando nós falamos o português como se fala no Brasil e não como falam os portugueses em Portugal, estamos fazendo transferências, isto é, nós falamos não com a memória dos portugueses, mas com uma memória que nós constituímos em termos de nossa história e por isso nós não falamos como os portugueses, nós produzimos em discursos diferentes, nós significamos de maneiras diferentes. Quer dizer, há transferência quando você significa dentro de uma história e isso produz efeitos que permitem você elaborar a memória.

A transferência, em nosso entender, ocorre no processo de adaptação da crônica para o audiovisual, em que o sujeito que adapta a crônica está ressignificando em um outro momento da história, mantendo uma regularidade, mas, ao mesmo tempo, provocando deslocamentos. A obra adaptada teria o texto original, como parte das condições de produção, mas tendo o olhar do adaptador lançado sobre a obra fonte e o mundo, estes serão determinantes para esse gesto de leitura e de criação desta nova versão. Segundo Lajolo:

Cada uma destas versões constitui uma obra distinta. Em função da materialidade de sua produção, cada versão tem efeitos de sentido diferentes, potencializando e multiplicando os diferentes efeitos de sentido, inevitáveis mesmo quando se fala de uma mesma edição de uma mesma obra lida por diferentes leitores. Estes diferentes efeitos de sentido fazem parte – talvez a parte mais substancial – da historicidade da obra. Ou seja os distintos suportes de um mesmo texto produzem diferentes obras, já que patrocina diferentes modalidades de interação com diferentes leitores. Daí a importância da leitura na literatura, desde sua formação, enquanto início de uma prática social, até suas diferentes estratificações e manifestações. (LAJOLO, 2003, p.55)

Para procedermos à análise enunciativa tomaremos a noção de heterogeneidade mostrada formulada por Authier-Revuz (1990), como a manifestação dos diversos tipos de “negociação” do sujeito com os “outros”, conceito que nos permitirá observar esse movimento do sentido da adaptação, que coloca em funcionamento um texto em outra materialidade significativa. Segundo Authier-Revuz, as práticas de reformulação da política, da pedagogia e da publicidade produzem um discurso segundo em função do alvo visado. A investigação da autora sobre a reformulação discursiva foi desenvolvida com base em um discurso específico, o de divulgação científica, que se constitui em um discurso reformulado da ciência para o grande público. O discurso da adaptação audiovisual por sua vez, se constitui em um discurso reformulado de um texto fonte - geralmente literário - para outros meios, objetivando atingir um maior número de “leitores/telespectadores/ouvintes” em outras mídias, mobilizando os textos verbais e não verbais.

Para Authier-Revuz (2004, p.12) “no discurso indireto o locutor funcionaria como uma espécie de tradutor “fazendo uso de suas próprias palavras, ele remete a um outro como fonte de ‘sentido’ dos propósitos que relata”. A autora nos mostra a dimensão que toma a forma-sujeito tradutor para o processo enunciativo do discurso indireto, uma vez que, ao enunciar, o tradutor se colocaria como um “intermediário”, que usa de suas próprias palavras para dar sentido a um outro. Orlandi em sua releitura de Authier-Revuz,²⁶ para investigar o discurso de divulgação científica, faz uma distinção conceitual entre os termos *tradução* e *transferência*, considerando os estudos realizados na mesma língua.

²⁶ *In*: Cidade dos Sentidos.

4.1 A crônica e o texto de imagem – a interpretação, o teleleitor

Para analisar a formação do leitor brasileiro a partir de uma perspectiva discursiva, Nunes (1994) mostra a relação de forças estabelecidas na leitura de arquivos dos séculos XVI e XVII, através da observação e análise de formações discursivas, ligadas à literatura e à ciência, ou às duas culturas, que predominaram nos documentos desses períodos históricos. Para Abreu (2003, p.15) havia uma relação de tensão entre literatura e ciência: “literatura nesse período era conhecimento e não um conjunto de escritos. Fazia-se uma tênue distinção entre os campos: ao mesmo tempo em que se separavam Belas-Letras e Ciências, buscava-se mostrar sua “íntima união”. As relações de forças estabelecidas por essas duas culturas afetaram diretamente a interpretação dos documentos, sendo o livro o principal veículo, ou meio de divulgação de ambas em solo brasileiro até o início do século XIX. A partir desse período, a imprensa nacional, com a impressão de jornais, passa a oferecer mais uma possibilidade de divulgação para a literatura e a ciência em um mercado de escassa oferta. Nesse período, a crônica, no espaço do folhetim, funciona como uma nova forma de produção literária, e também jornalística.

A crônica pára no meio do caminho entre a literatura e o jornalismo, é gênero híbrido. Quando escrita, não se imagina em livro, nem dispõe de tempo necessário para melhor se preparar. É realmente escrita ao “correr da pena”, a qual muitas vezes, está sob pressão do aviso que o número do jornal vai fechar e que restam poucas horas para pôr o texto no papel. Dessa premência decorre a grande espontaneidade da crônica, sua simplicidade na escolha de palavras – termo do dia-a-dia, do vocabulário da população. A crônica por força de seu discurso híbrido – objetividade do jornalismo e subjetividade da criação literária -, une com eficácia código e mensagem, o ético e o estético, calcando com nitidez as linhas mestras da ideologia do autor (CANDIDO, 1992, p.167).

A crônica toma a dimensão de um texto híbrido, promove a aproximação entre a história, o jornalismo e a literatura, e os cronistas se constituem na relação entre essas esferas discursivas. Esse movimento se repete

ao levar a crônica para o cinema, a televisão e a internet, pois, ao acompanharmos o percurso das crônicas publicadas nas antologias de autores, vimos que estas, depois de suas publicações em meios impressos são lidas e postas a circular em outros meios, com outras materialidades e significações. Este percurso realizado pela crônica, conduziu-nos a tomar o gênero como referência para a análise de transferência de sentidos na adaptação, entre um texto fonte (verbal) e o texto adaptado (verbal e não-verbal). A reescritura da nova versão traz novos sentidos que passam a ressignificar o texto adaptado e as obras literárias que lhe deram origem, conforme defende Eagleton (2006, p.19):

Todas as obras literárias, em outras palavras, são “reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma “reescritura”. Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra alterações quase imperceptíveis (EAGLETON, 2006, p.19).

É com o gesto de (re)ler e reescrever a crônica para o audiovisual, que o adaptador projeta a imagem do teleleitor, um sujeito que lê o audiovisual. Como aquele que lê o texto de imagem assumindo uma nova posição enunciativa.

A diferença que se constitui como significativa nessa transferência de sentidos é a exigência do “adaptador” - tomado aqui como roteirista/diretor - de pensar a crônica funcionando em uma nova materialidade, a audiovisual, onde vai ser produzido um outro texto, o roteiro audiovisual. Segundo Rey (2001, p. 63): “toda adaptação é sempre uma tentativa. E nela, mais que um roteiro original, a participação da direção, da cenografia e do elenco tem um peso igual ou maior que o texto”. Não basta descrever a imagem, mas interpretá-la como texto. Assim, o ponto de partida para a construção do roteiro audiovisual adaptado seria a articulação realizada entre o texto original - verbal, e sua passagem para o formato de roteiro - composto pelos textos verbais e não-verbais – dando ênfase às condições de realização do texto de imagem, tendo o teleleitor como “interlocutor”.

No movimento de adaptação da crônica o adaptador/diretor lê uma obra e a interpreta para o audiovisual, para os textos verbal e de imagem, projetando um teleleitor localizado em uma cena enunciativa “que se enuncia e que ao mesmo tempo produz e é pressuposta para se legitimar” (ORLANDI, 2001^a, pp. 25-26). O adaptador realiza um gesto interpretativo com triplo movimento de interpretação, pois lê em um discurso e diz em outros dois (verbal/não verbal).

4.2 A transfiguração

No movimento de adaptação das crônicas, no caso específico de autores como Luis Fernando Verissimo e Mario Prata, são as condições de produção apresentadas pelo cinema, televisão e internet que permitirão a realização de um novo texto, que se constitui em outra materialidade significativa, e que por sua vez, exige uma outra forma de leitura, outros gestos de leitura. Assim, os adaptadores incorporam as histórias “como se” estivessem autorizados a fazê-lo:

(...) segundo a modalidade do “como se” (como se eu que falo estivesse no lugar onde alguém me escuta), modalidade na qual a “incorporação” dos elementos do interdiscurso (pré-construído e articulação-sustentação) pode se dar até o ponto de confundi-los, de modo não haver mais demarcação entre o que é dito e aquilo a propósito do que isso é dito. Essa modalidade que é a ficção, representa, por assim dizer, a forma idealista pura da forma-sujeito sob suas diferentes formas, da “reportagem”, à “literatura” e ao “pensamento criador” (PÊCHEUX, 1988. p. 168).

Partindo da noção de incorporação proposta por Pêcheux cunhamos, para a presente análise, a noção de *transfiguração* da crônica fonte para a versão audiovisual, terminologia que em nossa análise marca a mudança de

materialidade e de discurso. Esse procedimento interpretativo “emoldura” a produção de efeitos de sentidos, dando forma à encenação, realizada em planos, cenas e sequências²⁷, que envolvem elementos próprios da linguagem audiovisual, como cenários, iluminação, atores, figurinos, movimentos, etc.. Não se trata, neste caso, apenas de uma *mise en scène*, entendida como efeito ficcional idealista, mas de um processo que chamamos de transfiguração, quando da criação de uma nova versão audiovisual, dadas as condições de produção específicas, dos diferentes suportes dessa materialidade.

Para compreendermos os lugares enunciativos dos diferentes textos resultantes do processo de transfiguração recorreremos a noção de encenação, conceito que para Maingueneau (1997, p.34) “não é uma máscara do real, mas uma de suas formas, estando este real investido pelo discurso”. Segundo Orlandi a noção de encenação contribui da mesma maneira que as determinações linguísticas para forjar as imagens que os interlocutores enviam uns aos outros em uma comunicação, e onde a cenografia garantiria a credibilidade das enunciações, “a cenografia discursiva – constituída pelo eu/tu-agora-aqui do discurso em termos de locutor, destinatário, cronografia e topografia – é compreendida pelo fato de que o que funciona no discurso são relações que se reproduzem em um mecanismo de substituições” (ORLANDI, 2001b, p.154). Esse conceito, que mobiliza as posições enunciativas, o tempo (crono) e o espaço (topo), será compreendido no estudo das adaptações também por sua dimensão de texto de imagem, por sua policromia.

Com esse gesto analítico, entendemos que é necessário compreender a imagem como constitutiva do discurso, como texto, e para sua análise na dimensão discursiva tomaremos o conceito de Souza de texto de imagens.

(...) o texto de imagens também tem na sua constituição marcas de heterogeneidade, como o implícito, o silêncio, a ironia. Marcas, porém, que não podem ser pensadas como vozes, porque analisar o não-verbal pelas categorias de análise do verbal implicaria na redução de um ao

²⁷ Segundo Rodrigues (2002) o plano estaria para a palavra, a cena para a frase e a sequência para o capítulo do livro.

outro. Nesse caso, por associação ao conceito de polifonia, formulamos o conceito de policromia (Souza, 1995) buscando analisar a imagem com mais pertinência (SOUZA, 1998, pp.9-10).

Souza desenvolve o conceito de texto-imagem a partir do trabalho de Eni Orlandi sobre o silêncio, pois Orlandi assegura que o silêncio para se significar não precisa ser referido ao dizer, para a autora o homem está “condenado” a significar; “Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à “interpretação”: tudo tem que fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico” (ORLANDI, 2007, pp.29-30). O silêncio não fala, significa, e o mesmo se aplica às imagens, segundo Souza (1998, p.5): “há imagens que não estão visíveis, porém sugeridas, implícitas a partir de um jogo de imagens previamente oferecidas. Outras são apagadas, silenciadas, dando um lugar aberto à significação, à interpretação”. A autora problematiza a questão da significação do texto de imagem como texto que reitera os discursos dos textos verbais.

ler uma imagem, portanto, é diferente de ler a palavra: a imagem significa não fala, e vale enquanto imagem que é. Entender a imagem como discurso, é atribuir-lhe um sentido do ponto de vista social e ideológico, e não proceder à descrição (ou segmentação) de seu elementos visuais” (SOUZA, 2001, p.8).

A autora formula a noção de policromia, que “recobre o jogo de imagens e cores, no caso, elementos constitutivos da linguagem não-verbal, permitindo, assim, caminhar na análise do discurso do não-verbal” (1998. p.11). Essa formulação permitirá apresentar outra significação para a crônica que circula nos meios audiovisuais através dos sentidos instituídos pelo olhar e pela imagem. Sendo os operadores discursivos responsáveis pela ligação entre uma imagem e outras imagens, permitindo a tessitura do texto de imagem. Esses operadores discursivos são formados por elementos que compõem a imagem: enquadramento, ângulo de câmera, fotografia, cenário, figurino, maquiagem, entre outros.

Na análise a ser apresentada nos capítulos 5 e 6 ilustraremos procedimentos desse processo, envolvendo as noções de **posições enunciativas, encenação (texto verbal e texto de imagem) e condições de produção**. Iniciaremos o próximo capítulo analisando o processo de transfiguração de sentidos entre a crônica *A mulher que fuma* (ANEXO 1), e a obra homônima em audiovisual, e entre a crônica *Ponto de vista masculino* (ANEXO 2) e a obra audiovisual *Castanho*, ambas inspiradas em crônicas de Mario Prata.

5 - ANÁLISE DA TRANSFIGURAÇÃO DE SENTIDOS ENTRE A CRÔNICA IMPRESSA E A AUDIOVISUAL DA OBRA DE MARIO PRATA – A MULHER QUE FUMA

5.1 Posições enunciativas

Na adaptação da crônica *A mulher que fuma*, nesse processo discursivo, a adaptadora/diretora, Carol Romano, ocupa uma posição similar ao jornalista de divulgação científica, pois lê em um discurso para ser enunciado em outro contexto, com outros discursos. Mas, contará com uma materialidade significativa diferente: a imagem, que não é visível sem o processo de interpretação. Segundo Souza (1998, p.6) “há imagens que não estão visíveis, porém sugeridas, implícitas a partir de um jogo de imagens previamente oferecidas. Outras são apagadas, silenciadas dando lugar a um caminho aberto à significação, à interpretação”. E ler a imagem não é o mesmo que ler o texto verbal. O conceito de policromia cunhado por Souza (1998), revela o texto de imagem como uma ordem discursiva própria, com um funcionamento diferente ao do texto verbal, sendo a co-relação entre os elementos constitutivos da imagem fatores que permitem estabelecer que uma imagem se ligue a outra, desenhando um texto, o que conseqüentemente permitirá sua interpretação, independente do texto verbal. O resultado, como na divulgação científica, é uma nova versão, o que desencadeia novos gestos de interpretação (ORLANDI, 2004).

Podemos dizer que há relações de sentido que se estabelecem entre o que o texto diz e o que ele não diz, mas poderia dizer, e entre o que ele diz e o que os outros textos dizem. Essas relações de sentido atestam, pois, a intertextualidade, isto é, a relação de um texto com outros (existentes, possíveis, ou imaginários). Os sentidos que podem ser lidos, então, em um texto não estão necessariamente ali, nele. O(s) sentido(s)

de um texto passa(m) pela relação dele com outros textos. (ORLANDI, 1996, p.11)

Um texto que leva a outro texto, ao ler e interpretar a crônica fonte, a adaptadora relaciona a obra adaptada a posições imaginárias diferentes daquelas em que se coloca o cronista Prata. Romano trabalha com uma nova materialidade significativa, que será lida e interpretada por um outro leitor, o leitor audiovisual, nosso teleleitor.

5. 2 Encenação

Em *A mulher que fuma*, Romano ocupa duas posições enunciativas: é a adaptadora e a diretora da obra, seu gesto interpretativo da cenografia discursiva permitirá a escrita do texto de imagem no roteiro, com a marcação de locações, planos, figurinos, atores, fotografia, entre outros fatores que, ao serem interpretados e escritos, levam em conta as condições de realização e circulação da obra, projetados a partir da criação da cenografia discursiva, de uma encenação. Vejamos como isso acontece colocando em relação às duas obras.

Na crônica fonte, por exemplo, o cronista escreve sobre a sensualidade da mulher que fuma: “A mulher que fuma é, antes mais nada, *sexy*.”. A sensualidade da mulher estaria na delicadeza do fumar, no prazer de fumar... O que não ocorre com os homens que fumam por questões machistas, como escreve Prata: “Sim, porque homem fumar pode ser até um ato machista. O mundo inteiro fazendo campanha contra a nicotina e o homem lá, todo macho: fumo mesmo, e *daí?*”. Para o cronista, as mulheres fumam porque são femininas e suaves como a fumaça. Por sua vez, a adaptadora Carol Romano não estabelece

essa comparação de forma direta no texto de imagem e nem no texto verbal, conforme se pode observar nos recortes:

Texto de imagem

- Uma mulher de *peignoir* (sobre um *baby-doll* negro), na cama, iluminada pelo abajur, acende um cigarro (FIGURAS 1, 2, 3), um homem chega ao balcão de um bar, afrouxa a gravata e é servido com uma dose de *whisky* (FIGURA 4). A trilha sonora instrumental acompanha o texto de imagem.



(FIGURA 1) Recorte da Primeira Cena²⁸ da Crônica *A Mulher que fuma*.



(FIGURA 2) A mulher despe-se do *peignoir*

²⁸ Rodrigues (2002) considera a Cena audiovisual como um conjunto de planos.



(FIGURA 3) A mulher acende o cigarro



(FIGURA 4) O homem bebe *whisky*

Romano cria diferentes cenografias para a protagonista. *A mulher que fuma* no texto fonte não é descrita estando em um bar, ou quarto. Prata se concentra em descrever a ação, detalhando minuciosamente seus gestos, sua delicadeza em sorver a fumaça, em apagar o cigarro, sendo o leitor responsável pela construção de sua cena enunciativa. O cronista descreve o prazer em vê-la fumar. Na crônica audiovisual, no texto imagem, a mulher ganha forma definida, sendo corporificada como uma morena de cabelos longos, de boca sensual, fumando em um quarto, onde também o cronista ganha forma – homem moreno, com seus trinta anos de idade - que admira a personagem a distância, ocupando

dois lugares enunciativos: o de um homem que, sentado no bar, admira a mulher que fuma no bar e também a observa no quarto, e narra a história. Participa das duas cenas como *voyeur* e narrador. A mobilidade no tempo e no espaço ocupado pelo cronista *voyeur* é o resultado do movimento de interpretação da adaptadora que projeta diferentes cenografias discursivas para a história adaptada. Romano reescreve os textos verbal e de imagem determinada pelas condições de produção audiovisual.

5.3 Condições de produção

De acordo com a cenografia apresentada, podemos entender a supressão dos primeiros parágrafos da crônica fonte do roteiro da adaptação como um apagamento discursivo significativo. Na transfiguração para o audiovisual há um silenciamento da figura de um homem, o machista, que é cortada da crônica audiovisual e que no texto fonte tem uma voz importante que se contrapõe à mulher que fuma - essa supressão marca o distanciamento entre o texto fonte e a obra adaptada - revelando o texto como outra versão. A exclusão do homem machista poderia estar relacionada, entre outras coisas, aos custos de produção, já que a entrada do personagem exigiria para sua realização, a contratação de um ator, a produção de outra locação ou locações, figurino, maquiagem, horas de trabalho da equipe, etc. Esses elementos do texto de imagem exigem como condição de produção mais tempo e dinheiro, o que acaba implicando cortes de cenas, ou sequências nas obras adaptadas, tanto nas versões realizadas para o cinema, como para a televisão e para a internet. Todavia, essa é uma das interpretações possíveis, já que tanto a interpretação do texto verbal como do não verbal é definida pelo teleleitor. Ao adaptar, Romano apaga o personagem machista da crônica fonte, tanto no texto verbal como no não-verbal, o que provoca uma mudança significativa entre o ponto de vista do

cronista, Mario Prata, e o da adaptadora, Carol Romano. Prata lança o olhar sobre a mulher que fuma e é amada; Romano perpassa o olhar do ator/cronista falando como autora, de uma mulher que fuma e é desejada. Esse gesto de interpretação marca a diferença entre um texto e outro, entre a adaptação e o texto fonte, evidenciando a posição da adaptadora que interpreta, realiza e coloca-se como autora e atribui outro sentido à mulher que fuma, utilizando outras cenografias.

Será somente a partir do terceiro parágrafo da crônica de Mario Prata, que a adaptadora estabelecerá relação direta como o texto fonte, a partir da frase: “É feminina e como”. Nesse ponto começa a história da crônica adaptada. Começa pela voz do cronista/personagem/ator que admira uma mulher que fuma, e diz: “feminina, muito feminina...”, acompanhado pelo texto de imagem que mostra uma mulher morena, sensual, numa cama de hotel fumando.

O homem que narra, com a voz *off*, está em um bar tomando uma bebida. A partir desse ponto, começamos a encontrar marcas de discurso direto entre o texto fonte e o texto adaptado, que Authier-Revuz (2004, p.12) define como “palavras do outro que ocupam o tempo – ou espaço – claramente recortado da citação na frase; o locutor se apresenta com simples “porta-voz”. Acompanhemos no exemplo que segue:

- **Crônica Fonte** – Admire a tragada, que faz com que seus lábios participem de um movimento no mínimo excitante. O puxar da fumaça para os pulmões faz com que seus seios se ergam magicamente um ou dois centímetros. E, para completar, ainda passa a língua descaradamente pelos lábios.

- **Crônica Adaptada (texto verbal)** - Queria ser fumaça para me incorporar às suas curvas. Os lábios sugam, incitam a imaginação. A distância lhe beijo os olhos. Por dentro me toca de tesão. Os seios se erguem.

- **Crônica Adaptada (texto imagem)** – Em um quarto de hotel, é madrugada, e uma mulher, morena bonita, fuma um cigarro na cama (FIGURAS 5,6). Outra cena em um bar, à noite, um homem com cerca de 30 anos toma uma bebida (FIGURA 7). Mulher fuma de forma sensual. Homem no quarto de hotel observa a mulher na cama, e está com a camisa desabotoada. A mulher continua fumando vagarosamente. O homem está no bar e é servido de outra bebida. Homem no quarto de hotel observa a mulher fumando. Ela enche os pulmões de fumaça e **os seios arfam**. O homem no quarto de hotel afrouxa a gravata.



(FIGURA 5) A mulher na cama



(FIGURA 6) A mulher exala a fumaça



(FIGURA 7) O homem no bar

Ao analisarmos o fio discursivo dos textos acima, encontramos marcas de discurso direto - com a reescrita de frases literais do texto fonte - apresentadas como marcas do discurso indireto - em que o locutor assume outras vozes no texto remetendo a outros textos.

Nesse processo de transferência e transfiguração entre uma obra e outra teremos a paráfrase, como ponto de partida, que a verossimilhança entre o texto fonte e a adaptação ganha destaque, e que segundo Achard serve de base para estabelecermos uma ligação com o que já passou: “a memória não restitui frases escutadas no passado mas julgamentos de verossimilhança sobre o que é reconstituído pelas operações de paráfrase” (1999, p. 16). A relação intertextual

entre o já-dito com o dito. A intertextualidade discursiva aponta para a origem possível do texto, mas para outros textos que estão por surgir (ORLANDI, 2006).

Os textos verbais das crônicas fonte e adaptada funcionam segundo o movimento da verossimilhança, tendo o texto de imagem como participante ativo dessa narrativa. Quando isto ocorre, silencia-se a heterogeneidade do texto de imagem, criando a ilusão de ter havido uma reiteração entre uma obra a outra, e entre um significado e outro, trazendo ao teleleitor a falsa ilusão de fidelidade através da paráfrase, conforme observamos nos recortes que seguem.

— **Crônica Fonte** — E se você olha para o filtro, vê a marca de um batom que poderia estar — quem sabe — nos nossos lábios. E não pense que ela apaga o cigarro dando porradas nele. Não. Ela passa a bituca de um lado para o outro do cinzeiro, sem pressa, como se estivesse pincelando alguma coisa. **Deviam proibir o cigarro só para os homens. Que teriam o prazer do cigarro apenas na boca da mulher amada. Pra que mais?**

- **Crônica adaptada (texto verbal adaptado)** - A marca de batom no filtro poderia estar no meu lábio. Ah... Anuncia o fim sem pressa, como que dando os últimos retoques. **Deveriam proibir o cigarro para nós homens, que teríamos o prazer do cigarro apenas na boca da mulher desejada. Pra que mais?**

- **Crônica adaptada (texto imagem)** — Homem observa a mulher no quarto (FIGURAS 8,9). Mulher apaga o cigarro, bem devagar. Homem está no bar, continua bebendo e ao lado está sentada a mulher morena que fumava no quarto (FIGURA 10). Ele fica observando-a (FIGURA 11), acompanhado da trilha musical.



(FIGURA 8) O homem no quarto



(FIGURA 9) A mulher apaga o cigarro



(FIGURA 10) O homem admira a mulher à distância.



(FIGURA 11) A mulher e o homem no bar.

Nessa análise de transferência e transfiguração de sentidos da crônica *A mulher que fuma* é possível identificar regularidades e diferenças discursivas entre uma versão e outra, evidenciando a heterogeneidade discursiva constitutiva do discurso de adaptação. Revelando o papel da adaptadora como reprodutora do texto fonte, evidenciado na análise das paráfrases do discurso direto do texto fonte e do texto adaptado, mas também de autora e de produtora de sentidos, quando da escrita e realização do texto de imagem, conforme acompanharemos na próxima seção.

5.4 - Texto de imagem – no tempo e no espaço

Uma marca de autoria da adaptadora aparece no texto de imagem, na montagem do trabalho, nas pausas, nos gestos dos atores, na simultaneidade do *voyeur* estar em dois lugares, no quarto e no bar. A noção de espaço é outra na correlação com o texto fonte. A articulação realizada na adaptação entre os textos verbais e não verbais propõem uma estrutura narrativa que rompe com a noção de tempo e espaço, enquanto na obra de Mario Prata a linha do tempo é linear, com começo, meio e fim, e que dura os minutos de fumar um cigarro. O tempo na crônica audiovisual fica suspenso, indefinido, efeito provocado pelo texto de imagem. O tempo é trabalhado a partir da montagem de ações paralelas entre as duas personagens – a mulher que fuma e o *voyeur* - que aparecem tanto no bar (FIGURA 9) como no quarto de hotel (FIGURAS 12, 13), quebrando a linearidade dos eventos apresentados na crônica fonte.



(FIGURA 12) A mulher fuma vagarosamente (FIGURA 13) O homem sorve o *whisky*

O movimento do tempo, em diferentes direções, fica evidenciado e concomitantemente provoca a abertura para a interpretação de diferentes sentidos. O cronista e a mulher se conheceriam? Seriam amantes? Se fossem,

teriam se conhecido naquele bar, no dia da narrativa? As perguntas são colocadas, mas não são respondidas pela imagem. O movimento do ir e vir da montagem, envolvendo os protagonistas, provoca essas dúvidas no processo de interpretação. Isso é possível para Souza, quando se interpreta a imagem,

Pelo olhar – e não através da palavra – apreende-se a matéria significante em diferentes contextos. O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens (outros textos), produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, eu diria, à linguagem verbal e não-verbal (SOUZA, 1998, p.10).

Esse aspecto da crônica audiovisual - de trabalhar com as diferentes dimensões do tempo, a partir da montagem - evidencia a incompletude do texto de imagem, o que provoca um movimento interpretativo, remetendo esse texto a outros textos. Esse efeito, a princípio, nos faz pensar que o texto de imagem, em função de sua montagem não linear do tempo, permite à crônica audiovisual mostrar sentidos que se constituem de forma diferente daqueles apresentados na crônica impressa. Entendemos que tais aspectos conferem à crônica audiovisual uma possibilidade outra de se realizar como discurso, trabalhando a tensão entre a paráfrase e a polissemia revela a criatividade envolvida no processo de transferência. Segundo Orlandi, “a criatividade instaura o diferente na linguagem na medida em que o uso pode romper com o processo dominante de sentidos e, na tensão da relação com o contexto histórico-social, pode criar novas formas, novos sentidos” (ORLANDI, 1996, p.20). Nessa tensão acreditamos revelar-se a autoria do adaptador na crônica audiovisual, porque por meio do ponto de vista da câmera - seus diferentes planos, ângulos e movimentos; por meio da montagem, da edição de imagens, sonorização e efeitos outros, recursos narrativos próprios a essa linguagem são colocados em relação, na semelhança e na diferença, permitindo que a autoria seja colocada em evidência. Segundo Xavier (2003, p.87),

(...) câmera e montagem definem a multiplicidade das distâncias e dos ângulos na composição da cena; em particular, aquela proximidade extrema do corpo que faz com que o rosto, as mãos e os olhos alcancem um patamar inusitado de expressão e significação.

A autoria estaria para a perspectiva do olhar, definida na policromia do texto de imagem que vai tramar a obra audiovisual. No desfecho da crônica adaptada revela-se outra marca de criatividade, no que é dito, e que fica evidenciada pela mudança de posição de leitura, entre uma obra e outra, marcando ainda mais a autoria do adaptador, quando da mudança dessa posição imaginária do leitor para a do teleleitor. Na crônica fonte, o cronista enuncia para um sujeito leitor que poderia ser tanto uma mulher como um homem, já na crônica adaptada é o ator *voyeur* que se coloca em uma relação enunciativa com o teleleitor que é homem. Com a mudança de posição enunciativa permite-se a mudança do sentido, entre mulher amada (CF) e a desejada (CA), criando novas cadeias de sentidos para a protagonista e conseqüentemente, para as crônicas fonte e adaptada.

5.5 A TRANSFIGURAÇÃO DE SENTIDOS DA CRÔNICA *PONTO DE VISTA MASCULINO* PARA A CRÔNICA AUDIOVISUAL *CASTANHO*

5.6 Condições de produção

O curta metragem *Castanho* (2002)²⁹, do diretor Eduardo Valente, inspirado na crônica "*Ponto de vista masculino*", está disponível na internet no Portacurtas, um sítio eletrônico que hospeda filmes de curta duração produzidos no Brasil³⁰. *Castanho* é um curta metragem, de 2002, realizado com o apoio da Prefeitura do Rio de Janeiro por intermédio da Secretaria de Cultura e da Rio Filmes, tendo a BR/Petrobras como empresa que patrocina e apresenta a obra. Essas condições de produção são dadas ao teleleitor no início da obra, quando da projeção das marcas e apoios.

O portal que disponibiliza a obra na internet, o Portacurtas, apresenta-se como um portal que tem um público segmentado, de alto nível, disposto a consumir. Com a veiculação atrelada a um portal, a obra recebe sentidos diferentes dos atribuídos às obras veiculadas pelo canal Youtube³¹, que veicula a versão *A mulher que fuma*. Enquanto um coloca-se como um portal profissional o outro, por sua vez, como agregador de conteúdo profissional e amador. *Castanho* diferentemente de *A mulher que fuma* é assistido na internet a partir de uma seleção prévia do portal, que é a de passar pelo "circuito" de apresentação dos festivais de cinema.

²⁹ Disponível no sítio eletrônico: <http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=1498>

³⁰ Texto extraído do site: O Porta Curtas é um portal dedicado à exibição e catalogação de curtas-metragens nacionais. Mais de 85% de nossos usuários acessam a Internet via banda larga - um público segmentado, de alto nível e disposto a consumir.

³¹ Definição do canal Youtube "é uma plataforma e um agregador de conteúdo, embora não seja uma produtora de conteúdo em si" (BURGESS; GREEN, 2009. p.21)

5.7 Posições enunciativas

A crônica audiovisual *Castanho* começa apresentando a cidade do Rio de Janeiro pelo texto de imagem e a câmera assume o olhar do cronista; é desse ponto de vista que acompanhamos como teleleitores o ponta pé na bola no plano de abertura, o banho de mar, os frequentadores de Copacabana, vendedores, mulheres e homens de pele bronzeada, com corpos e músculos a mostra (FIGURAS 14, 15, 16, 17). A trilha musical acompanha a textualização da imagem, nos ritmos do Bolero de Ravel e da MPB. O dia ensolarado dá tom ao frescobol, ao bate bola, ao exercício, ao bem-estar. Da praia às calçadas, a beleza carioca desfila. Nesse ponto, a câmera sai do ambiente de praia descortinando em um movimento de panorâmica uma sacada, onde uma mulher observa o desenrolar do dia, dando-lhe as costas (FIGURAS 18, 19).



(FIGURA 14) Recorte da primeira cena de *Castanho*



(FIGURA 15) A praia carioca



(FIGURA 16) As mulheres tomam sol



(FIGURA 17) Os ciclistas no calçadão



(FIGURA 18) A mulher na sacada avista a praia



(FIGURA 19) A mulher pega a mala

Esta obra difere-se da adaptação *A mulher que fuma*, por não ter um cronista/locutor, enunciando um texto verbal. Quem enuncia é o adaptador/diretor pelo texto de imagem montado sobre a trilha musical composta pela banda *Los Hermanos*. O ponto vista do cronista constrói a cenografia enunciativa, enquadra os atores, posiciona o olhar. A protagonista é apresentada pelo olhar do diretor, mas, quando aparece nas cenas seguintes assume a posição de enunciativa, ao conhecer quem lhe assovia - um macaco de pelúcia - que dá nome a crônica “Castanho”. A câmera subjetiva, em *contraplongée* (FIGURA 20) provoca esta mudança enunciativa, a atriz olha o bicho de pelúcia castanho e em *plongée*

(FIGURA 21) é vista por ele. Desta forma, Castanho também enuncia-se. Mas, estas mesmas posições de câmera também colocam o telespectador dentro da trama. Trocando olhares com a protagonista e o macaco. A dinâmica da montagem, cria um vai e vem de olhares que mobiliza a atenção do teleleitor .



(FIGURA 20) A mulher encara macaco



(FIGURA 21) O macaco encara mulher

O efeito obtido com a posição de câmera exemplifica como esta pode mudar as posições enunciativas do texto de imagem. Revelando

heterogeneidades enunciativas entre o texto fonte e o texto de imagem. Acompanhe no trecho da crônica de Prata, *ponto de vista masculino*, que segue:

Gordinhos, gordinhas, estressados e estressadas, quando se dirigem ao spa em Sorocaba sempre dão uma paradinha no Tigrão. Tigrão é um posto, do lado direito de quem vai. Restaurante farto, bebidas visíveis, colesterol à vista e a prazo. É ali que eles & elas entram e se enchem, prevendo as futuras 300 calorias, as cetoses e as boboses que se avizinham. É ali que elas & eles se reabastecem, enchem o tanque e pedem perdão a São Pedro. Foi ali que o fato se deu.

As posições enunciativas da CA são diferentes às da CF, efeito obtido por Valente a partir de um elemento próprio ao texto de imagem, a posição de câmera, conforme vimos na análise de *A mulher que fuma*. O adaptador/diretor posiciona a câmera a distância, em planos gerais e de situação, revelando a protagonista deixando a praia, tomando a estrada, chegando na lanchonete, comendo *Elma Chips*, caminhando entre as prateleiras e lançando o olhar sobre outros produtos. Quando é confrontada com um *fiu-fiu...* (FIGURAS 20, 21) Nos primeiros planos, a câmera assume a posição do cronista, que descreve a paisagem, a personagem, a lanchonete, os frequentadores. Mas o enquadramento também permite assumir a posição da protagonista, ocupando seu lugar pelo ângulo de câmera adotado em contraplongée (FIGURA 20), bem como o lugar do macaco de pelúcia (FIGURA 21), através do ângulo em plongée. Essas posições, chamadas de subjetivas, ao mesmo tempo que mostram o recorte do olhar das personagens, permitem que o teleleitor participe da trama. O teleleitor é colocado diante das personagens, que reivindicam seu olhar e sua participação, passando a ocupar também a posição enunciativa, tanto da protagonista como do macaco de pelúcia.

Estas posições voltam a ser ocupadas pelo teleleitor ao longo da crônica audiovisual, quando, por exemplo, do *striptease* da protagonista realizado no quarto para Castanho (FIGURAS 22, 23, 24) e no desfile na piscina (FIGURAS 25, 26, 27) que se dá diante da câmera e de Castanho.



(FIGURA 22) A mulher começa a tirar a roupa (FIGURA 23) Castanho “assiste”

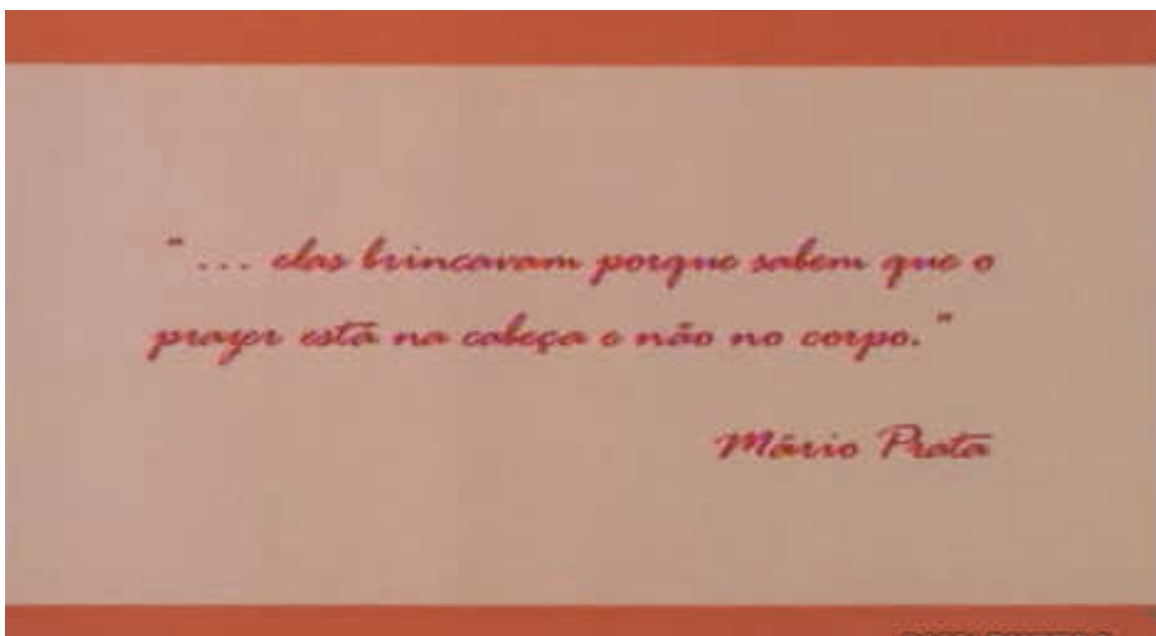


(FIGURA 24) A mulher fica nua (FIGURA 25) Castanho é levado para a piscina



(FIGURA 26) Castanho na piscina (FIGURA 27) A mulher desfila para Castanho

Ao final da crônica audiovisual o adaptador retoma o texto de Prata, em uma tela, a escrita: “todas elas brincavam porque sabiam que o prazer está na cabeça e não no corpo” (FIGURA 28).



(FIGURA 28) Texto de Mario Prata

Na escrita o adaptador/diretor nos revela as diferenças constitutivas das materialidades - verbal e não-verbal – em que o texto de imagem é silenciado pelo texto verbal, pelo dizer de Prata, para dar fecho à crônica audiovisual e remetendo-o à CF. Ao mesmo tempo busca, na assinatura do autor, legitimar a nova versão. Como se o texto dissesse “foi Prata que escreveu esta obra”. Um dizer que acaba autorizando a produção desta nova versão.

5.8 Encenação

De Sorocaba a Copacabana. A cidade do interior paulista, que inspirou Prata dá lugar às praias e às montanhas do Rio de Janeiro. O posto Tigrão de Prata não recebe nomeação de Valente, pode ser qualquer posto, o que não o impede de apresentar elementos cênicos muito parecidos com os da CF. Enquanto o posto Tigrão aparece no caminho para a casa dos pais do autor, em

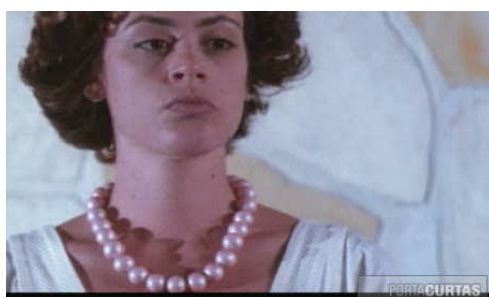
Lins, no interior de São Paulo - um posto presente na memória do autor -, o lugar tem nome, tem riqueza de detalhes, traz história à CF, mobilizando elementos constitutivos do interdiscurso. Valente, na crônica audiovisual, não nomina os lugares, sugere pelo texto o *spa* de Sorocaba, que Soninha frequenta na crônica fonte, é um *spa* que é revelado aos poucos na CA, nos planos do quarto da protagonista – que tem toalhas dobradas sobre a cama, como em um hotel (FIGURA 29) – nos planos do restaurante – onde é servido somente salada de alface e tomate nas refeições (FIGURA 30), e onde as frequentadoras são monitoradas por uma mulher magra e ereta (FIGURA 31) - e nos planos da piscina – onde somente mulheres acima do peso tomam sol (FIGURA 32). É um *spa* na serra, “plantado” no meio do verde (FIGURA 33).



(FIGURA 29) O quarto



(FIGURA 30) O restaurante



(FIGURA 31) A supervisora



(FIGURA 32) As mulheres na piscina



(FIGURA 33) A mulher na sacada diante do verde

Valente evita usar a linguagem verbal para nominar os lugares frequentados pela protagonista. Assim, a Soninha de Prata passa a ser uma mulher com alguns quilinhos a mais, que é descrita pelo texto de imagem, mas não tem nome, e sim características de forma. A imagem é descrita em plano panorâmico, que sai da praia e enquadra a mulher em uma sacada na orla carioca; ela dá as costas para a praia, e segue em direção a região de montanhas, embalada em uma trilha de tom nostálgico. A mulher parece descontente, desestimulada. A descrição visual da protagonista continua dentro do restaurante, a mulher caminha entre guloseimas e bugigangas, comendo desanimadamente, quando ouve um assovio, *fiu-fiu...* Intrigada, procura o admirador que lhe lança tal melodia, mas nenhum dos homens que são enquadrados pela câmera estão interessados. Ouve de novo. *Fiu-fiu...* Quando se depara com um macaco de pelúcia e começa a troca de olhares (FIGURAS 12, 13).

Na CF, Soninha parece ser uma gordinha mais “bem resolvida”, ou mais complexa, pois é descrita pelo texto verbal com mais significados, construídos com sentidos ligados ao presente e ao passado. Soninha, tem interesse (busca quem lhe assovia), desconfiança (um macaco?), relutância (sai sem comprar), indignação (quando pensa em quebrar o macaco) e resolução (quando volta e compra o macaco). A protagonista de Valente não tem passado, sua apresentação é feita no presente, temporalidade que não consegue dar a

dimensão da falta de ouvir um fiu-fiu há 25 anos, como na CF. Os planos que mostram a protagonista, mas não conseguem mobilizar a riqueza de detalhes da construção da personagem descrita por Prata. Acompanhe no recorte que segue:

CF- Soninha, além de viciada em comida. É viciada em spa. Lá ia ela dia desses. Tigrão. Soninha estava de licença do spa. Depois de um mês, estivera dois dias em São Paulo. Estava voltando. Já havia emagrecido 10 quilos. Já era bastante, pra quem precisava perder uns 30.

Soninha encheu a cara e a barriga e ainda pegou um bis para matar nos quilômetros finais. Foi quando ela se dirigia para o caixa que ela ouviu.

Ouviu nitidamente. O assovio. Aquele que os homens fazem quando passa uma mulher gostosa. Fiu- fiii. Estática, seu olho girou 180 graus. Não havia dúvida. A coisa era com ela.

Aquilo foi uma injeção de 5 mil calorias no ego dela, no superego e até no alter ego. Há quanto tempo Soninha não sentia aquela sensação de quinhos subindo pelo corpo em um frenesi? Vinte e cinco anos? Mais? Ficou ali, estática, parada no contrapé da felicidade. Tentou passo e, de novo, o assovio. Ela precisava ver quem era, senão não tinha graça. Virou-se graciosamente, com o maior charme possível que a sua cinturinha permitia. Olhou em volta. Nada. Onde estava o galanteador? Deu mais um passo. Fiu-fiii, de novo. Foi andando na direção de um macaco-boneco de uns trinta centímetros. Quanto mais ela se aproximava, mais o macaco assoviava. Era o macaco seu amante já imaginário e com milhares de planos e sacanagem na cabeça.

Era isso. Um boneco. A primeira idéia foi pegar o macaco. Arrancar a pilha dele, jogar no chão, pisar seus gordinhos pés em cima dele. Mas, resolveu esquecer. Afinal, ninguém havia notado seus quinze segundos de fama. Cabeça e estimas baixas, já estava no carro quando resolveu voltar.

Comprou o macaco.

Na estrada, depois de dar o nome de Castanho ao macaco e ficar passando a mão na frente da boca dele para ouvir, ia feliz. A pilha era Duracel ia durar muito.

Na crônica audiovisual a protagonista compra o macaco e na cena seguinte aparece no quarto realizando um *striptease* para o sedutor Castanho, que é colocado em cima da televisão, à altura do olhar. Assim, o enquadramento e o ângulo de câmera reivindicam mais uma vez a participação do teleleitor, posicionando-se no lugar de Castanho. A cena revela o corpo da protagonista que se expõe sem pudor para Castanho e para o teleleitor (FIGURAS, 22, 23, 24).

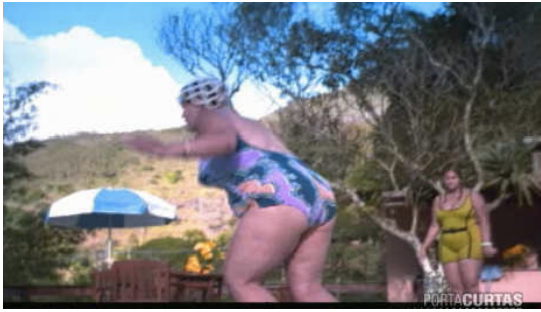
Castanho é descoberto pela supervisora que convence a protagonista a compartilhar o macaco com as outras frequentadoras do *spa*. Desta forma, ele é levado para a piscina, para assoviar. As mulheres eufóricas tiram seus roupões e mergulham de prazer na piscina. Desfilam diante de Castanho, mergulham, uma, duas, muitas vezes no prazer da água e do assovio. A solução dada por Valente distancia-se do desfecho de Prata. Enquanto Prata fala de “sacanagem desenfreada”, que “Calígula morreria de inveja”, Valente muda a cenografia e “censura” o texto de imagem, com planos de mulheres mergulhando e flutuando na piscina. Acompanhe nos fragmentos a seguir:

CF – Soninha colocou seu amado amante em cima do balcão do bar do restaurante e foi então que começou a orgia. Todas entram – muito bem vestidas, algumas decotadíssimas – e iam pra frente do balcão. Fellini morreu sem imaginar a cena. Calígula morreria de inveja. Uma a uma, duas, a dias, três a três, desfilavam seu corpo diante do Castanho, que parecia entender o coração de cada uma delas. E não negava fogo. Depois de umas duas horas daquela desenfreada sacanagem, o assovio foi ficando fraco, fraco. A pilha está acabando! Minha ceia por uma pilha! Meu reino por uma pilha, gritou uma. Dou cinco sobremesas por uma pilha! Mas era domingo, de noite, não tinha pilha. Trinta gordinhas, amontoadas e ajoelhadas, pediam para Castanho não parar, pelo amor de Deus.

Mas o macaco Castanho estava cansado. Não estava programado para tantas e boas meninas. Mesmo assim o spa dormiu feliz sabendo que, no dia seguinte, ia ter mais pilha. E mais: todas elas brincavam porque sabem que o prazer está na cabeça e não no corpo.



(FIGURA 34) A mulher e a supervisora (FIGURA 35) Castanho na piscina



(FIGURA 36) Mulher 2 mergulha



(FIGURA 37) Mulher 3

A encenação não figura sentidos que nos remetem a uma sacanagem desenfreada. O que nos faz dizer que há um apagamento para o olhar, para o teleleitor: a nudez coletiva. E marca a posição sujeito do adaptador, como uma posição mais conservadora em relação à apresentada por Mario Prata na CF com o seu leitor. A visualidade da nudez em grupo no texto de imagem não é sugerida e realizada na CA e o teleleitor também passa a ocupar uma posição mais conservadora que o leitor da crônica.

6 - A TRANSFIGURAÇÃO DE SENTIDOS DAS CRÔNICAS DE LUIS FERNANDO VERISSIMO

Como procedimento analítico selecionamos cinco programas produzidos e apresentados pela Rede Globo e reunidos no DVD (FIGURA 38): *A comédia da vida privada*. A série foi composta de 22 episódios, destes, os episódios: *A comédia da vida privada*, *Casados e solteiros*, *A casa dos quarenta*, *Sexo na cabeça* e *Mãe é Mãe*, (formam nosso *corpus*) foram selecionados pelo diretor da série, Guel Arraes, para o lançamento em 2005, do DVD ³² *A Comédia da Vida Privada*.

³² 1) Texto extraído da contracapa do DVD: A COMÉDIA DA VIDA PRIVADA - Neste especial que deu origem ao programa, 3 casais se casam no mesmo dia e se encontram, de vez em quando, para celebrar a data. Mas nem sempre a vida a dois dá para ser comemorada... (Com Deborah Bloch, Fernanda Torres, Malu Mader, Marco Nanini, Paulo Betti e Tony Ramos).

2) CASADOS E SOLTEIROS: É melhor casar ou não casar? Uma partida de vôlei entre moças casadas e solteiras levanta o eterno dilema. (Com Antonio Fagundes, Claudia Abreu, Daniel Dantas, Fernanda Torres, Giulia Gam e Marco Nanini)

3) A CASA DOS 40: Não tem como evitar: chega uma hora em que a lei da gravidade avança sobre a vida de qualquer um. Neste episódio, um casal vive as agruras da chegada dos quarenta. (Com Marco Nanini, Eliane Gardini, Paulo Betti, Diogo Vilela e Mylla Christie)

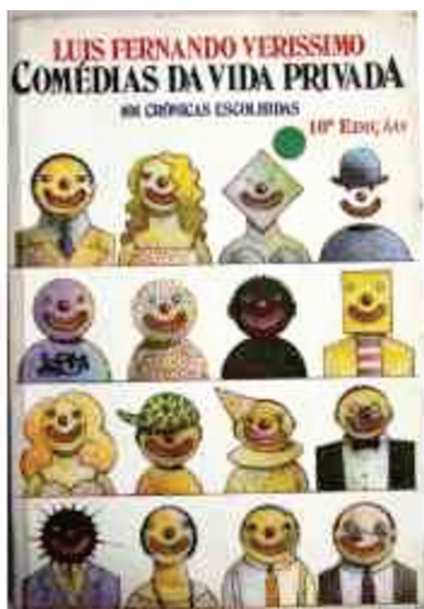
4) SEXO NA CABEÇA: Tudo começou com duas amebas, mas o sexo as transformou numa única célula, que se multiplicou até virar pessoas, que complicaram tudo. Neste episódio, a complicação da vida a dois, três, quatro... (Com Alexandre Borges, Claudia Abreu, Giulia Gam, Marisa Orth e Pedro Cardoso)

5) MÃE É MÃE: Uma supermãe, um filho mimado e sua mulher grudenta: a receita perfeita para um "lar doce lar" infernal. (Com Marieta Severo, Murilo Benício, Patricia Perrone e Enrique Diaz)



(FIGURA 38) Capa do DVD *A comédia da vida privada*

O primeiro episódio da série, *A comédia da vida privada*, foi veiculado no ano de 1994, escrito por Jorge Furtado, Guel Arraes e João Falcão, e já na abertura é apresentado ao teleleitor como uma adaptação da obra de Luis Fernando Verissimo, em um referência à antologia *Comédias da Vida Privada* (FIGURA 39), que encabeçou por meses a lista dos livros mais vendidos no Brasil, editada pela L&PM, em 1994. O episódio “piloto” acabou superando a expectativa de audiência da emissora, o que garantiu a continuidade na série *A Comédia da vida privada*, que foi exibida até o ano de 1997.



(FIGURA 39) - Capa da antologia *Comédias da vida privada*

Também serve de ponto de ancoragem para a realização da série, a antologia *Sexo na Cabeça*, publicada pela primeira vez em 1980³³, duas crônicas que compõem a antologia recebem citação direta em dois episódios que compõem o DVD, *Sexo na Cabeça* e *Na casa dos quarenta*.

Outro aspecto da análise da macroestrutura das antologias refere-se a divisão em capítulos. A antologia *Sexo na cabeça* não faz divisão por capítulos, enumera cada um dos títulos publicados na crônica, uma diferença enunciativa em relação a antologia do autor publicada posteriormente *Comédias da Vida Privada* e também com a antologia de Mario Prata “*As cem melhores crônicas (que, na verdade, são 129)*”. Ambos dividem as referidas obras por temáticas que abarcariam um número x de crônicas, e que tratam de temas correlatos, como as mulheres, os homens, as cidades, os lugares e as famílias. A organização temática direciona a leitura e restringe os sentidos predominantes nas crônicas, para os assuntos determinados pelas nomeações dos capítulos.

³³ Foi publicada pela Editora LP&M, de Porto Alegre.

6.1 Condições de produção da série - *A Comédia da Vida Privada*

As condições de veiculação, nesse processo de transfiguração de sentidos, constituem fatores determinantes para a realização dos vinte e dois episódios. O primeiro, considerado piloto, *A Comédia da Vida Privada*, foi veiculado pela Globo em agosto de 1994, na faixa de programação intitulada Terça Nobre, tornando-se sucesso de audiência. Com o êxito do primeiro episódio, as crônicas da antologia de Luis Fernando Verissimo continuaram sendo adaptadas por: Jorge Furtado, Guel Arraes, João Falcão, Pedro Cardoso, Nelson Nadotti, Alexandre Machado, Fernanda Young. Envolvendo um elenco com os principais atores da teledramaturgia da Globo, como: Marco Nanini, Tony Ramos, Marieta Severo, Fernanda Montenegro, Giulia Gam, Fernanda Torres, Débora, Bloch, Marisa Orth, entre outros. Ao correlacionarmos a estrutura da antologia com a versão audiovisual identificamos uma marca enunciativa diferenciada, na análise da macroestrutura da antologia *Comédias da vida privada*, em uma frase no início da ficha catalográfica. Na referida página, os editores agradecem a participação de Jorge Furtado na edição do livro, o mesmo acontece na série de televisão que dá destaque na ficha técnica para sua participação como adaptador e diretor da série. Os gestos de leitura realizados por Furtado são determinantes tanto para a realização da antologia como para série de televisão.

O sucesso da série *A Comédia da vida privada* não ocorreu apenas no Brasil, a obra foi exportada para 13 países, entre eles: República Tcheca, Eslováquia, Lituânia, Turquia, Chile, Canadá, França e Angola. Também foi retransmitida pela TV Globo Portugal e pela Globo Internacional. Recebeu o Grande Prêmio da Crítica, da Associação Paulista de Críticos de Arte³⁴.

³⁴ Dicionário da TV Globo: Em dezembro de 1995, a Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) concedeu ao programa o Grande Prêmio da Crítica. Na mesma época, foi eleito pela agência TV Press o melhor programa de séries e seriados da televisão brasileira. Alguns episódios da série foram apresentados

Ao analisarmos o primeiro episódio de “*A comédia da vida privada*”, que dá nome a série, colocando no singular o título da antologia “*Comédias da vida privada*”, há uma mudança do sentido de comédia, do plural para o singular, que direciona o olhar do teleleitor para uma situação particular do cotidiano que envolve, no episódio de abertura, três casais. Os casais são amigos e compartilham muitos momentos da vida privada. Suas experiências são retratadas, principalmente, em suas casas, apartamentos, em festas ou celebrações.

Na antologia de crônicas, que dá origem à série, temos 101 crônicas divididas nos capítulos: Fidelidades e Infidelidades, Encontros e desencontros, Eles e/ou elas, Famílias, Pais e filhos, No bar e Metafísicas. O primeiro episódio, por onde começamos nossa análise, foi dividido em 5 atos: *O começo*, *Sexo mentiras e videotape*, *A arte de varrer para baixo do tapete*, *Não ser descoberto é o mesmo que dizer a verdade* e *o Eterno retorno*. Uma divisão que não segue a titulação da antologia, na CA cada capítulo do episódio é intitulado de ato, ligando a rede de sentidos da obra televisiva com o teatro. O ato dá visualidade ao tema e marca a relação com a teatralidade e a representação do texto de imagem em suas encenações.

6.2 Posições enunciativas

O PRIMEIRO EPISÓDIO “*A comédia da vida privada*”

no Top Television – Munich Film Festival, na Alemanha, evento conhecido por selecionar os melhores programas da televisão do mundo.

Seger (2007) realiza estudos comparativos entre as adaptações de narrativas longas e curtas, e diz que na adaptação de romances para o filmes, uma gama de aspectos podem ser suprimidos, como personagens e cenografias, já nos contos as versões ganham elenco e novas tramas “trabalhar com contos normalmente exige o acréscimo de *sublots*³⁵ e personagens, além da ampliação de cenas e linhas dramáticas” (SEGER, 2007, p.17). E, ao tomarmos a crônica como o conto, como um texto curto, que pode ser lido ou contado em segundos ou minutos, relacionando-o ao episódio da série, que tem duração de quarenta e cinco minutos, entendemos a necessidade da entrada de novos personagens e novas cenografias, conforme proposto por Seger. Mas esta relação não pode ser estabelecida como se fosse uma receita, uma vez que, ao analisarmos a transferência e a transfiguração de sentidos nesse episódio, tomaremos como objeto a antologia em seu conjunto de textos, considerada pelos adaptadores em sua totalidade de crônicas e capítulos, onde esta funcionará como referência, como obra fonte. Desta forma, a diferença entre os tempos e temas das crônicas solicitam dos adaptadores novos gestos de autoria para a reescritura de uma nova versão intitulada pelos adaptadores: *A comédia da vida privada*.

Os casais na CA ao longo do enredo vivem muitas histórias contraditórias envolvendo brigas e desentendimentos amorosos, que dão a noção de descontinuidade, de fragmentação, de dispersão, mas a unidade da narrativa do episódio *A comédia da vida privada* é mantida pela personagem Edgar, que se coloca como um enunciador estratégico servindo tanto à obra de Verissimo, como a de Guel Arraes. Articulando as memórias às histórias das crônicas fonte e audiovisual, marcando essa intertextualidade.

³⁵ *Sublots* são histórias que compõem uma linha secundária de ação (N. Do T.).

6.3 Encenação

Edgar, vivido por Tony Ramos, é colocado pelos adaptadores na posição central da construção do fio narrativo do primeiro episódio, na trama vivida em companhia da esposa Fátima, interpretada por Débora Bloch, e de seus amigos Cláudio e Diana – interpretados por Marco Nanini e Fernanda Torres - e Antônio e Beatriz – vividos por Paulo Betti e Malu Mader. Todas as personagens citadas participam da primeira sequência do episódio, em cenas que mostram, por meio de ação paralela, as mulheres e os homens se preparando para o casamento coletivo, (FIGURAS 40, 41), no ato I, intitulado: o começo.



(FIGURA 40) As migas vestidas de noiva (FIGURA 41) Os amigos vestidos de noivo

Os adaptadores mantêm presente a obra de Verissimo no fio discursivo, por meio da utilização de Edgar e de casais da crônica fonte que são rebatizados e são situados em novas cenografias, como o casal Antônio e Beatriz que, na crônica fonte, intitulada Aniversário (p.129), envolve o casal Ruy e Nara. Conforme nos recortes que seguem:

Crônica audiovisual:

Texto de imagem



(FIGURA 42) Nara busca atenção



(FIGURA 43) Ruy lê

Texto enunciado, CA:

– QUARTO – CAMA – ANTÔNIO LÊ E BEATRIZ TENTA CHAMAR A ATENÇÃO DO MARIDO

BEATRIZ

Luli...Vamos comemorar?

ANTÔNIO

Hummm. Comemorar o quê?

BEATRIZ

Ué. O nosso aniversário.

ANTÔNIO

A gente já não comemorou?

BEATRIZ

De casamento e não de núpcias.

ANTÔNIO

(Beija Beatriz e rola sobre ela e sai da cama em direção ao banheiro)

BEATRIZ

Antônio, você já reparou que você tem mania de parar o beijo no meio?

ANTÔNIO

Você não gostou?

BEATRIZ

Gostei amor. Mas, foi só um beijo.

Crônica fonte:

- Meu bem...
 - Mmmmm?
 - Vamos comemorar?
 - Vamos – suspirou Ruy, colocando o livro sobre a mesa de cabeceira.
- Virou-se para a mulher. Os dois se beijaram. Depois Ruy pegou o livro outra vez. Nara protestou:
- Mas só isso?
 - Só isso o quê?
 - Só um beijo Ruy
 - Se eu me lembro naquele dia foi só um beijo.
 - Sim, mas...

Como no exemplo acima, o terceiro casal criado pelos adaptadores, Cláudio e Diana, são extraídos da obra de Verissimo, onde recebem o nome de Antônio e Lana. Como observamos na crônica *Mike Maguí*, publicada na antologia *As Comédias da vida privada*, página 93. Edgar e Fátima assumem as posições de Paulo e Dé.

Crônica Fonte -

O Paulo e a Dé tinham convidado a Lana e o Antônio para jantarem na casa deles e depois assistirem ao que o Paulo chamara de “um pornozinho” no videocassete. O Antônio foi contrafeito, embora a Lana não visse nada de mal.

- _ Não vejo nada de mal, ué.
 - _ Pô, Lã!
 - _ Qual é o problema?
 - _ Sei Lá – dissera Antônio, que não queria estragar o prazer de ninguém, mas puxa! Mal conhecia o Paulo e a Dé. Acabara concordando, mas com uma condição.
 - _ Se for alguma coisa com anão e cabrito eu vou embora!
- Quando colocou o cassete no aparelho o Paulo piscou um olho e disse: “Este é com Mike Maguí”.
- Ah, o Mike Maguí – disse Antônio, como se soubesse quem era.
 - Ele é bom, é? – quis saber Lana.
 - Espera só – disse Paulo.
- E a Dé reforçou:
- Espera só.

No carro voltando para casa, a Lana estava silenciosa. O Antônio já falara mal da comida (“Strogonoff, com esse calor”), falara mal do Paulo (“Recorta artigo do Delfim, você viu?”), falara mal até do cachorro (“Antipático”) e a Lana nada, pensativa. Finalmente o Antônio disse:

– E o Mike Maguí, hein?

E a Lana:

– Que coisa, né?

O Antônio olhou a Lana com o rabo do olho.

– Você sabe que aquilo pode ser truque, não sabe?

– Como, truque?

– Truque. Maquiagem. De borracha.

– Acho que não era não.

– E o cara é um imbecil. Vamos e venhamos. Tem cara de abobado. Você não achou?

– Até que não.

– Por amor de Deus, Lã. Já imaginou um cara desses...um cara desses...

– O quê?

O Antônio procurava o que dizer. Finalmente disse:

– Lendo Rilke?

A Lana fez um ruído com desdém.

– Não sei o que ler Rilke adiantou para certas pessoas...

Eu sabia que nós não deveríamos ter ido, pensou Antônio.

CA “A comédia da Vida Privada”

ATO II

SEXO, MENTIRA E VIDEOTAPE

APARTAMENTO DE EDGAR E FÁTIMA – os 3 casais assistem ao vídeo do casamento. Fátima serve vinho aos amigos.

EDGARD

Hoje não vai ter fita de viagem coisa nenhuma. Hoje eu peguei um pornozinho, pra gente esquentar o nosso fim de noite. E pra gente comemorar nosso aniversário de casamento.

FÁTIMA

Não acredito!!!

CLÁUDIO

Edgar?

Edgar?

Que pornozinho, o quê? Edgar, tenho aula amanhã, às oito.

EDGAR

Não escuenta...Não esquentas...Cláudio. Nãooooo escueeeenta. Deixa com Mike Maguí.

CLÁUDIO

Que saco Edgar!
(sai da sala)
ANTÔNIO
Mike Maguí. Mike Maguí.
DIANA
(pega a fita VHS e olha o título)
Mas, é bom?

Texto de imagem:



(FIGURA 44) Os casais assistem a um “pornozinho”

29 – CARRO - DIANA E CLÁUDIO – NOITE

CLÁUDIO
O Edgar tá cada dia mais chato.
(Diana dirige com cara de descontente)
DIANA
(Fica em silêncio)
CLÁUDIO
O Antônio engordou.
E o Mike Maguí, que coisa!
DIANA
É.
CLÁUDIO
Você sabe que aquilo pode ser falso.
DIANA
Como assim falso?
CLÁUDIO
Falso.
De borracha, maquiagem.
DIANA

Acho que não era não.
 CLÁUDIO
 Ah...O que há? Um sujeito otário, com cara de abobado.
 DIANA
 Não achei tanto.
 CLÁUDIO
 O quê que há Diana? Pelo amor de deus. Já imaginou um cara daqueles?
 DIANA
 Um cara daqueles, o quê Cláudio?
 CLÁUDIO
 Não sei lá. Lendo Camões.
 DIANA
 Não sei o que adiantou ler Camões para certas pessoas.
 CLÁUDIO
 (Cláudio olha para Diana cabisbaixo)

Texto de imagem:



(FIGURA 45) Diana, mal-humorada dirige de volta para casa (FIGURA 46) Diego critica Edgar.

Nos recortes anteriores, as personagens da crônica audiovisual, Edgard e Fátima enunciam os textos do casal Paulo e Dé, e Diana e Antônio representam Lana e Antônio e Nara e Ruy interpretam Antônio e Beatriz. As personagens trazem consigo no processo de transfiguração o sentido de amizade entre os casais, sentido este que tece a trama audiovisual, e que permite uma convivência próxima, de contato quase diário entre eles.

Retomamos Authier-Revuz (1990) e a noção de heterogeneidade para explicar a relação do interlocutor com o dizer e com sua rede de memória. A

heterogeneidade constitutiva que faz parte de todo o dizer e a heterogeneidade mostrada e marcada quando o interlocutor faz menção à fonte, com o uso de aspas, glosa, etc, a transcrição quase literal de trechos das crônicas fonte para a crônica adaptada, o uso da personagem Edgar exemplifica as múltiplas marcas de heterogeneidades mostradas e marcadas no texto. Essa intertextualidade mobiliza a memória para um dizer familiar aos leitores de Veríssimo, dizeres estes que aparecem com recorrência ao longo da CA. Como poderemos acompanhar em outro exemplo, envolvendo agora Edgar e Fátima na crônica audiovisual, e Edgar e Cinderela, na crônica fonte, intitulada *Diálogo*, publicada na página 126, da antologia citada.

Crônica fonte (Diálogo):

- Toca a campainha e o homem vai abrir a porta, não sem antes dar um passo de dança. Na porta está uma mulher. No caso, “mulher” é eufemismo. Ela é mais do que isto. Se deus fosse mandar uma amostra de seu trabalho para concurso, mandaria ela. Preciso me lembrar desta frase para dizer depois, pensa ele.

- Alô – diz ela.

- Alô . Entre.

Ela entra e olha em volta.

- Eu sou a primeira?

- Não. Desde os 15 anos que eu... Ah, você quer dizer a primeira a chegar. É, é.

- Bonito, seu apartamento.

- Depois que você chegou ele ficou.

- O quê?

- Bonito?

- Mmmm.

Que diálogos, pensou ele. Que diálogos! A noite prometia.

- Me dê seu casaco, sua bolsa...

- Ela dá. Ele fica parado ao seu lado. Ela diz:

- Eu não vou tirar mais nada...

- Ah, certo, certo.

Ele vai guardar o casaco e a bolsa. Ela examina a sala do apartamento. Em cima da mesa de centro há um balde com uma garrafa de champanhe em água gelada e dois copos compridos. O homem volta. A mulher diz:

- Você não falou que ia ter uma festa?

- Onde você estiver é uma festa.

- Mas você disse que haveria convidados.

- Sim.

- Eu só vejo dois copos.

- Yes.

- E os outros?

- Que outros?

- Os outros convidados?

- Mmm. Sim. Bem. Se eles chegarem , eu...

- “Se”? Quer dizer que eles podem não vir?

- Pode ter havido um esquecimento.

- Eles podem ter esquecido de vir à festa?

- Ou eu posso ter esquecido de convidar...

- Já vi tudo. A festa é só nós dois.

- Eu prefiro grupos pequenos você não?

Que timing. Que marcação. E não tem ninguém gravando isto! A mulher sorri e rodopia no meio da sala. Seu vestido branco esvoaça. Que pernas, que noite! Ele serve champanhe para os dois. Ela fala.

- Vou avisando uma coisa...

- O quê?

- Esta noite eu sou a Cinderela.

- Cinderela? Por quê?

- Até a meia-noite me comportarei feito uma dama...

Ele ensaia um passo, arqueia uma sobrancelha e pergunta:

- É à meia-noite?

Ela o afasta com uma mão.

- A meia-noite eu saio correndo.

- Não há por que se preocupar. Se você é Cinderela, eu serei seu servo, seu cocheiro, seu escravo.

- Então me serve mais champanhe, servo.

Ele serve pensando: “Tomara que ela diga que as bolinhas do champanhe fazem cócegas no seu nariz...”

- As bolinhas do champanhe fazem cócegas no meu nariz...

- Isso eu também faço e não sou champanhe.

- O quê?

- Cócegas no seu nariz.

- Não entendi.

- Esquece, esquece.

Não se pode acertar todas, pensa ele.

- Você não quer conhecer a minha biblioteca? – pergunta.

- Quero.

- Venha. Traga seu copo.

- Mas, espere... Ali é seu quarto.

- Minha biblioteca fica no quarto. Os dois livros, do lado da cama.

- Então traga para cá.

- A cama?

- Os livros.

Ele a enlaça pela cintura. Rodopiam juntos, depois caem no sofá. Ele pega a garrafa de champanhe e serve mais um pouco.

- Acho que está querendo me embebedar...

Quem diz isto é ele.

- Se você já abriu o champanhe agora, o que é que vamos abrir a meia-noite? – pergunta ela.

- Talvez um zíper ou dois...

Preciso me lembrar de tudo isto para contar depois, pensa ele. De algum lugar do apartamento vem a voz de Frank Sinatra.

- É meia-noite.

- Como é que você sabe?

- Meu cuco.

- Pensei que fosse o Frank Sinatra...

- A imitação não é perfeita? Ele usa até o mesmo tipo de chapéu.

Ela tenta levantar do sofá.

- Hora de ir embora...
 - Daqui você não sai **Cinderela**.
 - Mas você não disse que era meu servo?
 - Disse.
 - Pois eu estou ordenando que você me leve para casa.
 - Não.
 - Por que não?
 - Porque bateu meia-noite e eu me transformei num rato! Feliz ano novo.
- Meia hora depois ela está nua, embaixo dos lençóis, e ele está numa mesa do quarto escrevendo.
- Você não vem? – pergunta ela.
- Só um pouquinho. Estou tomando umas notas para não esquecer nada depois. Quando você falou que o champanhe fazia cócegas no seu nariz, o que foi que eu disse mesmo?

C A - A comédia da vida privada

Texto enunciado:

INTERNA – APARTAMENTO EDGAR

Edgard abre a porta para Fátima pega sua mão, com delicadeza, e a beija.

EDGAR

Se Deus tivesse que mandar uma mostra de um trabalho seu para o concurso, ele mandaria você.

FÁTIMA

Eu sou a primeira?

EDGAR

Não. Na verdade, não. Olha Desde os meus quinze anos que eu...Ah! Você perguntou se você é a primeira a chegar aqui?!

FÁTIMA

Bonito o seu apartamento.

EDGAR

Depois que você chegou é que ele ficou. Ah! me dê a sua bolsa, seu casaco.

(Edgar pensa consigo mesmo) Que frases. Que diálogo. Que noite!

(Imagens em PB de fotografos registrando o acontecimento em fashes que explodem na frente da câmera)

(Edgar pensa se lamentando) Não tem ninguém gravando Isso.

FÁTIMA

Eu não vou tirar mais nada.

EDGAR

Claro, claro, claro que não.

FÁTIMA

Você disse que ia ter uma festa de ano novo

EDGAR

(serve champanhe)

Teria onde você estivesse.

FÁTIMA

Bobagem. É que você disse que haveria convidados. Um monte de gente.

EDGAR

Ich...Se eles chegarem (apaga a luz)
FÁTIMA
Ah! Se eles chegarem? Quer dizer que eles podem não vir?
EDGAR
Pode ter havido um esquecimento (acende a vela sobre a mesa)
FÁTIMA
Ah! Claro! Eles podem ter esquecido de vir à festa.
EDGAR
É... ou... eu posso ter esquecido de convidar.
FÁTIMA
Ah! Já vi tudo. A festa é só nós dois.
EDGAR
Eu prefiro grupos pequenos. Você não? (Edgard abraça Fátima)

24 – Apartamento de Edgard

EDGAR
Tomara que ela diga que as bolinhas do champanhe fazem cócegas no seu nariz.
FÁTIMA
As bolinhas do champanhe fazem cócegas no meu nariz.
EDGAR
(pensando em voz alta)
Isso eu também faço, e sem champanhe...
(Edgard percebe que falou demais)
É que você falou que... esquece, esquece.
(pensa)
Não se pode acertar todas.
FÁTIMA
(Bêbada)
Se você abriu champanhe a essa hora, o que você vai abrir a meia-noite?
EDGAR
Que tal um zíper? Ou dois?
FÁTIMA
Haaa.
(Imagens de fotografos explodindo em flash a cena)
Meia noite, hora de ir embora.
EDGAR
Não... Você não vai sair mais daqui cinderela (joga os sapatos de Fátima para longe)
Bateu meia noite e eu me transformei em um rato (Beija Fátima).

Texto de imagem:



(FIGURA 47) Edgar recebe Fátima (FIGURA 48) Fátima entra no apto de Edgar

A partir do conceito de Authier-Revuz de heterogeneidade quando a presença do Outro não é explicitada na frase, por meio da ironia, da imitação, da antífrase, entre outros, encontramos no processo de transfiguração, entre o CF e o CA marcas que aparecem nos diálogos criados para os episódios que seguem a mesma “fórmula”, ou estilo, para o texto adaptado, mas que foram escritas pelo adaptador para dar unidade ao episódio. Um exemplo, é a amizade entre os três casais, que funciona como fio condutor de todo o episódio. Esse movimento dos sentidos entre o CA, criado pelos adaptadores com a CF, marca a posição dos adaptadores, no entremeio, em um lugar instável, onde a forma de negociação na crônica audiovisual se apresenta mais “arriscada” com a CF, com o texto do autor, conforme aponta Authier-Revuz. Porque ao realizar este movimento interpretativo, os adaptadores trabalham com o risco, as formas não marcadas de heterogeneidade apresentam essa característica:

(...) pelo continuum, a incerteza que caracteriza a referência ao outro, **uma outra forma de negociação**³⁶ com a heterogeneidade constitutiva; uma forma mais **arriscada**, porque joga com a diluição, com a dissolução do outro no um, onde este, precisamente aqui, pode ser enfaticamente confirmado mas também onde se pode perder (1990, p.34).

³⁶ grifos da autora.

O risco do gesto interpretativo dos adaptadores se dá, mesmo se valendo da personagem Edgar como principal “articuladora” entre um texto e outro, porque, ao rebatizar personagens e criar um novo enredo escalando três casais como protagonistas de múltiplos textos e personagens criados por Verissimo, os adaptadores realizam uma nova textualização e discursivização das crônicas, com a conseqüente transfiguração dos sentidos.

6.4 EPISÓDIO - *Casados e solteiros*

6.5 Posições enunciativas

No episódio *Casados e solteiros*, a mesma estratégia enunciativa criada pelos adaptadores para o episódio piloto é repetida, e três casais são responsáveis por conduzir o enredo que começa apresentando de um lado, as amigas que jogam vôlei, mas, em times diferentes: no das solteiras joga Edna e no das casadas, Ana e Cecília; de outro lado, os amigos Diego e Beto que conversam no bar, próximos ao futuro amigo Fábio. Todas as personagens são extraídas das crônicas de Verissimo, publicadas na antologia *Comédias da vida privada*, mas são rebatizados na crônica audiovisual, na qual discutem simultaneamente as vantagens e desvantagens da vida a dois. Esse mote permeia as conversas paralelas dos amigos e a discussão do casal Cecília e Diego, que protagonizam as primeiras cenas. Cecília fala para as amigas no vestiário (FIGURA 52) que jogou os jornais do marido fora e que estava achando que seu casamento estava no fim. No bar, entre uma dose e outra (FIGURA 53), Diego não se conforma que Cecília tenha jogado fora seus jornais, dos títulos do Fluminense, e as meias do Cafuringa! Beto ouve o amigo com toda a atenção.



(FIGURA 49) As amigas no vestiário



(FIGURA 50) Os amigos no bar

Sem a personagem de Edgard, utilizada no episódio piloto para manter referência direta à obra de Verissimo, os adaptadores se valem, principalmente, de textos da crônica “*Noites do Bogart*” (p. 280) para servir de ancoragem entre a obra audiovisual e a crônica fonte ao longo de todo o episódio. Os diálogos criados por Verissimo são utilizados para as enunciações dos três casais. Mas é a crônica *Os moralistas*, da antologia de crônicas *Sexo na Cabeça*, que serve de textualidade inspiradora para o argumento do episódio *Casados e Solteiros*. Nessa crônica amigos jogam em times de futebol de praia, intitulados: casados e solteiros e discutem sobre separação. Conforme os recortes da CF e da CA que seguem:

CF – Os moralistas pp. 48-49 .

(...)

Na saída do hotel, Jorge, André e Geóvio cochicham entre si.

_ Será que ele se convenceu?

_ Acho que sim.

_ O safado, querendo cair fora antes do jogo decisivo.

No próximo casados contra solteiros da praia, o time dos casados ainda contaria com Paulo no gol. O único jogador insubstituível do time. E o time dos casados, sim, valia qualquer sacrifício. Até aguentar a Margarida.

Casados e solteiros apresenta mudanças enunciativas, de homens que jogam futebol por três amigas que jogam vôlei, estas mudanças servem para a encenação do texto de imagem na CA, onde as três mulheres consolidam a

amizade no jogo, como ocorre com os amigos na CF. Na CA , o local de encontro dos amigos é o bar, onde também se encontram os solteiros Edna e Fábio (FIGURAS, 54, 55, 56), em uma cena que apresenta marcas discursivas do TF mostradas e marcadas conforme os recortes que seguem:

CA- Casados e Solteiros

INTERNA - BAR – NOITE

FÁBIO:
Lês muito?
EDNA
Lês muito, o que é isso?
FÁBIO:
Livros.
Gostas de ler?
EDNA
Ah! Claro. Quando sobra um tempinho, né.
FÁBIO:
A gente não tem tempo pra mais nada ,né,
Tô com *As brumas de Avalon* na minha cabeceira há meses e não consigo terminar.
EDNA
Sabe que eu também não terminei.
FÁBIO:
Que coincidência.
EDNA
É.

CF – *Noites do Bogart*, p.289.

Era a primeira vez que os dois saiam juntos e a Maria José, assim que sentaram, perguntou:

_ Lês muito?

Ele não entendeu.

_ “Lês muito”?

_ Livros. Gostas de ler?

_ Ah. Gosto. Quando sobra um tempinho, né

_ A gente não tem tempo pra mais nada, né? Tô com *As Brumas de Avalon* na minha cabeceira e não consigo terminar.

_ Eu também!

_ Que coincidência!

Escolheram, por outra coincidência o mesmo prato. E foram descobrindo afinidades, como disse muitas vezes a Maria José, “incríveis”, durante todo o jantar. Só não tinham o mesmo entusiasmo pelo Djavan e discordavam frontalmente sobre o mocotó, mas no mais as coincidências eram incríveis, incríveis mesmo.

Texto de Imagem:



(FIGURA 51) Fábio flerta com Edna (FIGURA 52) Edna corresponde ao flerte



(FIGURA 53) Sentam-se juntos no bar

Os solteiros Edna e Fábio se conhecem quando vão ao banheiro e enunciam os textos de Maria José e Zequinha da CF, como observamos nos recortes acima. Mas os sentidos da CF que, dão origem aos personagens, não são reproduzidos na versão audiovisual, devido à incorporação de outros enunciados por Fábio e Edna, extraídos de outros trechos da mesma crônica, envolvendo outros personagens que frequentam o bar do Bogart, conforme observamos nos trechos recortados abaixo da CF, seguidos dos enunciados na CA:

CF – Noites do Bogart - crônica de LFV, p.289.

- _ Parece que a gente já se conhece há tanto tempo, Maria José!
- _ Me chama de Zequinha!
- Ele não é feio, pensou Maria José. As costeletas compridas estavam fora de moda, mas, que diabo, podem voltar à moda a qualquer momento. Ela perguntou:
- _ Gostas de cinema?
- _ Gosto. Viste o “**Veludo Azul**”?
- _ Se vi. Loucura, né?
- _ Eu me identifiquei muito com o personagem.
- _ O rapaz?
- _ Não o outro.
- _ O tarado?!
- _ Por que “tarado”?
- A Maria José hesitou. Talvez fosse melhor mudar de assunto. Ou talvez não.
- _ Espera aí. **O bandidão? O cara do veludo?**
- _ É.
- _ Você não achou que ele era tarado?
- _ Às vezes só porque uma pessoa diverge de certo comportamento considerado “normal”, não é compreendido. No meu caso, por exemplo...
- Mas a Maria José tomara uma decisão.
- _ Eu não quero ouvir.
- _ Mas Zequinha...
- _ Me fala do teu trabalho. É com computador, né?
- _ Bem. Sim. Eu...
- É a Maria José se debruçou, sorrindo, sobre o prato vazio da sobremesa, para ouvir com mais atenção. Iam se dar muito bem. Ela só precisava tomar cuidado em certas áreas, mas iam se dar muito bem.

CF – Noites do Bogart, pp. 280-281.

- _ **Tu vens sempre aqui?**
- _ Não, primeira vez.
- _ O que está achando?
- _ Um espetáculo.
- Bacana, né?
- Puxa, Só.
- Eu acho que te conheço...
- Pode ser
- _ Tu não é amiga do **Alicate?**
- De quem?
- _ Do Pereira.
- _ Fui namorada dele. Mas faz horas.
- _ Eu sabia! Grande Pereira.
- _ É.
- _ Eu falo como amigo. Pra não sei.
- _ Um pouco complicado.
- _ O Alicate, complicado?

- Não queira saber. Aquilo é um poço de complicação. Eu é que sei.
- _ **O Alicate?** Veja você. Sempre achei que não havia no mundo ninguém menos complicado que o Alicate. A gente não conhece as pessoas, mesmo.
- _ Será que estamos falando da mesma pessoa? Eu não sabia que o apelido dele era Alicate.
- _ Eu não sabia que ele era complicado. E olha que eu conheço o Alicate desde que a gente era deste tamanho. Da turma do Mostardeiro.
- _ Só vou dizer uma coisa. Nós desfizemos o casamento porque o analista dele foi contra.
- _ O Alicate no analista?! Não espera um pouquinho.
- _ Ele começou a se analisar quando nós começamos o namoro.
- _ Então me desculpa. Foi você quem complicou a vida do Alicate.
- _ Como, eu?
- _ Não. Desculpe. É só um palpite. Mas quando eu conheci o Alicate ele era cuca fresquíssima. Mais normal que, sei lá. Alguma você andou aprontando.
- _ Eu?! Essa é muito boa. Você não sabe a barra que tive que segurar com o seu amigo. Não sei como não enlouqueci.
- _ Sei não. Sei não.
- Aquele é um neurótico.
- _ Olha aqui. Não fala do Alicate.
- Alicate, Alicate. Grande coisa, o seu Alicate.
- Não fala do Alicate!

Texto enunciado CA:

ATO II – Saudade do inferno

BAR – EDNA E FÁBIO

FÁBIO
 Parece que eu te conheço de algum lugar.
 EDNA
 É. Pode ser.
 FÁBIO
 Você não é amiga do **Alicate**.
 EDNA
 De quem?
 FÁBIO
 Do Pereira?
 EDNA
 É. Eu fui namorada dele. Mas faz horas...
 FÁBIO
 Uhmm. Sabia. Grande Pereira. Quer dizer como amigo, pra namorar eu não sei.
 EDNA
 Um pouco complicado.
 FÁBIO
 O Alicate complicado?
 EDNA
 Nem queira saber. Aquele ali é um poço de complicação. Eu é que sei.
 FÁBIO
 O Alicate? Eu sempre achei que não havia pessoa menos complicado no mundo do que o Alicate.
 Pra vê como a gente não conhece as pessoas.
 EDNA

Será que a gente tá falando da mesma pessoa? Porque eu não me lembro do apelido dele ser Alicate.
 FÁBIO
 Também eu não me lembro de ele ser tão complicado. E olha que a gente se conhece desde pequeno.
 EDNA
 Pra você ter uma ideia, ele terminou nosso namoro porque o analista dele foi contra.
 FÁBIO
 O Alicate no analista?
 EDNA
 É...
 FÁBIO
 Espera um pouco...
 EDNA
 Ele começou a fazer análise, quando nós começamos a namorar.
 FÁBIO
 Desculpa. Mas, foi você que complicou a vida do Alicate.
 EDNA
 Como eu? Você não sabe a barra que eu passei com esse teu amigo. Eu não sei como eu não enlouqueci.
 FÁBIO
 Não sei não. Não sei não.

Texto de imagem: Planos da cena da discussão sobre o Alicate.



(FIGURA 54) Edna e Fábio começam a discutir (FIGURA 55) Edna encara Fábio

Enquanto na CF o casal Maria José e Zequinha, mesmo na contradição, se identifica, na crônica audiovisual, por sua vez, Fábio e Edna discutem, divergem de ponto de vista. E a tensão criada entre os casais é expressa no texto de imagem, conforme podemos acompanhar nos recortes que seguem:

CA – Casados e Solteiros

BAR – NOITE – EDNA E FÁBIO

FÁBIO

Você vem sempre aqui?

EDNA

Não. Eu fui ao cinema com os amigos, e resolvi parar para comer alguma coisa.

FÁBIO

É. Qual filme você foi assistir?

EDNA

Veludo Azul.

FÁBIO

Gostou?

EDNA

Muita loucura, né?

FÁBIO

Eu me identifiquei muito com o personagem.

EDNA

O rapaz?

FÁBIO

Não, o outro.

EDNA

O tarado?

FÁBIO

Por que tarado?

EDNA

Pera aí, você está falando do bandidão, do cara do veludo?

FÁBIO

Às vezes, porque uma pessoa diverge do comportamento dito normal ela não é entendida. No meu caso, por exemplo...

EDNA

Não. Não. Eu prefiro não saber. Vamos mudar de assunto.

FÁBIO

Isso é preconceito.

EDNA

Preconceito. Você se identifica com um homem que enche a mulher de pancada, que faz tudo aquilo, e você acha normal?

FÁBIO

Você deve ser bem reprimida mesmo! Agora eu entendo porque o Alicate teve problemas com você.

EDNA

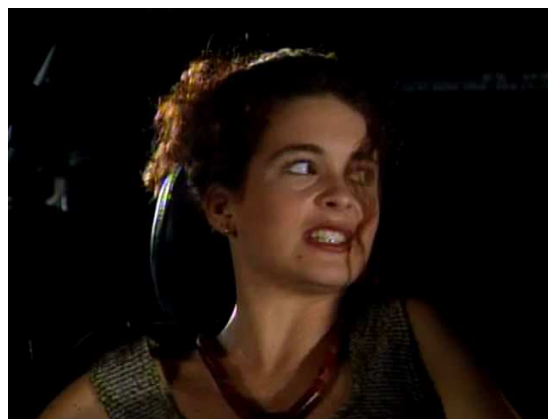
Aquilo aí. Aquilo aí é neurótico. É louco de nascença.

FÁBIO

Olha aqui, não fala mal do Alicate.

EDNA
Alicate. Alicate. Grande coisa o seu Alicate.
FÁBIO
Não fala mal do Alicate!

Texto de imagem:



(FIGURA 56) No carro a discussão começa (FIGURA 57) Edna se irrita ainda mais



(FIGURA 58) Fábio continua discutindo (FIGURA 59) Edna sai do carro

A transfiguração da obra de Verissimo no episódio *Casados & Solteiro* é retratada na criação de Edna e Fábio, que fundem personagens, enunciados e cenografias extraídos das crônicas do cronista gaúcho para a construção do fio do discurso do roteiro audiovisual. O mesmo ocorre para a realização de Ana e Beto,

onde as enunciações do casal são extraídas da crônica *Mentiras*, em que Ana é Maria, João é Beto e o casal Pedro e Luísa dá lugar aos separados Cecília e Diego. Conforme os recortes que seguem:

APARTAMENTO ANA E BETO – NOITE

(Ana e Cecília estão na cozinha quando Beto chega)

BETO
Oi Aninha eu convidei o Diego para jantar.
CECÍLIA
Oi Beto.
Tchau...Ana.
ANA
-Não senhora, por que você tem que ir embora.
-CECÍLIA
-Vocês não podem agora desconvidar o Diego para jantar.
-ANA

Ele nem chegou ainda Cecília, vem cá.
Calma. O Beto liga pra ele e dá uma desculpa.

BETO
É claro!
Qual é o número?
CECÍLIA
Eu não sei.
BETO
Eu devo ter o número dele em algum lugar.
(Ana pega o telefone de Beto e liga para Diego)

DIEGO
Trinta e oito e meio?
Ele já tomou alguma coisa? Olha sabe o que é bom faz um chá com limão com mel e põe uma colherinha de conhaque. É batata!

É claro Ana. Não se preocupe. Diz para o Beto se cuidar.

CECÍLIA
Sabe a última coisa que eu quero agora é me envolver com alguém, a penúltima, na verdade a última é ver a cara do Diego na minha frente.

(Os três começam a tomar o vinho, quando toca a capainha, Beto vai olhar, e é o Diego).

CF - A Mentira, crônica de LFV, p.120.

João chegou em casa e disse para a mulher, Maria, que queria tomar banho, jantar e ir direto para a cama. Maria lembrou a João que naquela noite eles tinham ficado de jantar na casa de Pedro e Luísa. João deu um tapa na testa, disse um palavrão e declarou que de maneira nenhuma, não iria para a casa de ninguém. Maria disse que o jantar estava marcado há uma

semana e seria falta de consideração com Pedro e Luísa, que afinal eram seus amigos, deixar de ir. João reafirmou que não ia. Encarregou Maria de telefonar para Luísa e dar a desculpa qualquer. Que marcassem o jantar para a noite seguinte.

Texto de imagem:



(FIGURA 60) Ana e Beto consolam Cecília



(FIGURA 61) Beto vê quem toca



(FIGURA 62) Diego procura Beto

A transfiguração da obra fonte na série da Rede Globo resulta em episódios que estabelecem aproximações com as CF's e a antologia do autor, mas também distanciamentos conforme vemos no enredo do episódio *A comédia da vida privada*, onde todos os casais terminam juntos e no episódio dois, *Casados e Solteiros*, ao final, a amizade permanece entre as amigas, que

continuam jogando vôlei, e entre os amigos que continuam frequentando o Bar do Bogart.

A CA mesmo narrando os encontros e desencontros dos casais - Edna casou-se com Diego, Ana foi flagrada com Fábio por Beto; Fábio mesmo traído continuou a amizade com o amigo, por sua vez, Beto separa-se de Ana, e confessa aos amigos, no bar, que também era infiel – apresenta uma relação entre os casais sem ressentimentos. E todos continuam convivendo felizes. A CF em contrapartida apresenta outras textualizações que não apresentam um final feliz como o proposto pela CA, nela o personagem de uma das mesas do bar do Bogart, por exemplo, pensa que precisa mudar de tática com as mulheres e fazer uma plástica. Um desfecho inusitado, que leva à graça, mas não propriamente ao final feliz.

6.6 Encenação

Em *Casados e Solteiros* será a cenografia da crônica fonte, o bar do Bogart, que servirá de principal marca de intertextualidade entre uma obra e outra. A encenação da CF realiza-se no bar, onde encontram-se amigos, amigas, casados e solteiros. Será também no bar, em suas mesas, nos diferentes ambientes que os protagonistas da série de TV enunciam trechos extraídos da CF, *Noites do Bogart*, transfigurados em ações paralelas vividas pelas seis personagens da CA.

Na versão, mesmo com a reprodução de alguns trechos da CF, é realizado outro enredo. Diferentemente da CF, que abarca memórias de Luis Fernando Verissimo falando de seu colégio no Rio Grande do Sul, de fugir para o Chuí, o episódio *Casados e Solteiros* não apresenta essas marcas na transferência discursiva, a memória dos casais é criada pelos adaptadores, no

confronto entre as vantagens e desvantagens de casados e solteiros, discutidas em poucas cenografias – bar, apartamentos, carro, quadra de vôlei – e nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Os dizeres são entrecortados em um ir e vir das experiências dos casais e amigos, como na ação paralela no ato II, que mostra Diego e Edna no Bar do Bogart, e Cecília, no apartamento de Ana e Beto, não querendo receber Diego.

O tempo não se realiza de forma linear ao longo do enredo, mas estabelece uma relação linear com o começo e o fim, que transcorre entre a separação de Cecília e Diego, de Beto e Ana para o encerramento do episódio com o casamento de Diego com a amiga de Cecília, Edna, e de Ana com Fábio. Beto e Cecília estão solteiros.

A cenografia urbana emoldura a vida dos casais, onde todos moram em apartamentos e vivem em grandes centros. No episódio piloto, Edgar e Fátima têm um apartamento moderno, estão sempre bem vestidos e de bom humor; Ruy e Nara, também têm um apartamento moderno e são bem humorados, mas passam por dificuldades no casamento, como o casal Antônio e Beatriz. Todos vivem muitas experiências em diferentes lugares, na praia, no trânsito, em festas, mas é dentro dos apartamentos dos casais que a vida privada acontece. A mesma cenografia do episódio piloto emoldura o enredo de *Casados e Solteiros*, onde os apartamentos ambientam boa parte das cenas. Também como no episódio piloto, os depoimentos dos casais são utilizados para dar unidade à CA.

Outro aspecto relevante é que a redução cênica e de personagens, em ambos os episódios, permite, entre outras coisas, a viabilidade econômica da série - com menos atores e cenografias, por exemplo - ao mesmo tempo dá à narrativa audiovisual noção de unidade. Para a “adaptação” são criadas novas discursividades que são próprias às condições de produção e veiculação da televisão. E no processo de transfiguração novas cenografias e enunciados são criados pelos adaptadores para tecer as CA’s.

Os depoimentos, realizados geralmente nas ruas, com a declaração de cada personagem, servem de articuladores entre as cenas, nas duas CA’s – A

comédia da vida privada e Casados e Solteiros – momento em que os personagens falam de como se conheceram, de como apareceram os problemas do relacionamento a dois, de como ocorrem as separações e os rearranjos afetivos. O tom é testemunhal e os casais falam sobre as mesmas coisas, mas com sentidos e descrições diferentes. A falta de coerência entre os dizeres mostra a diferença entre as memórias, entre o recordar e o recontar, e funciona como articulador da relação enunciativa dos casais ao longo dos episódios. Outro traço dessa enunciação desencontrada é o humor. Vemos graça na confusão enunciativa dos casais.

Os depoimentos também funcionam como operadores discursivos do discurso jornalístico, por meio do texto de imagem. O testemunho na rua, com um enquadramento próprio de entrevista para a reportagem jornalística audiovisual (FIGURAS, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70), encena a relação da crônica com essa esfera discursiva do jornalismo.

Texto de imagem - *A comédia da vida privada*



(FIGURA 63) Depoimento Cecília



(FIGURA 64) Depoimento Fátima



(FIGURA 65) Depoimento Diego



(FIGURA 66) Depoimento Beatriz

Texto de imagem - Casados e Solteiros



(FIGURA 67) Depoimento de Edna



(FIGURA 68) Depoimento Fábio



(FIGURA 69) Depoimento de Beto



(FIGURA 70) Depoimento de Ana

A encenação dos depoimentos na cidade do Rio de Janeiro situa as personagens em um dos cenários mais retratados no Brasil, e o texto de imagem produz um efeito de cidade bela, dinâmica e ideal para se viver. Porque o “problema” a ser discutido na série é a vida a dois em forma de comédia.

6.7 – Episódio *Sexo na cabeça*

6.8 Posições enunciativas



Capa da antologia - *Sexo na cabeça* - (FIGURA 71) assinada por Ziraldo



(FIGURA 72) - Plano do título do episódio – Sexo na cabeça

O episódio *Sexo na cabeça* (FIGURA 72) adota uma estratégia enunciativa parecida com os episódios anteriores, colocando três amigas como protagonistas, que vivem várias experiências paralelas e que se entrecruzam ao longo do episódio. Mas, em vez de três amigas, a trama é tecida por dois amigos e apresenta uma nova posição enunciativa, o narrador. Este começa a história enunciando textos extraídos da crônica que dá nome ao episódio e da antologia homônima publicada em 1980, pela L&PM (FIGURA 71). O narrador remete o teleleitor para o texto de Verissimo, ocupando uma posição enunciativa similar a de cronista e autor. Mostra ao teleleitor imagens de células, observadas bem de perto, por uma lente que enxerga em escala microscópica, dentro da narrativa, em uma posição muito próxima do evento, como se o teleleitor assistisse com os olhos do “criador” (FIGURA 73). O narrador com sua voz grave, em tom de anúncio, descreve a origem da vida e do sexo.

A crônica *Sexo na cabeça* serve de ancoragem para o episódio homônimo, no qual por meio de transferência direta, serve de texto para a introdução, para o desenvolvimento e o encerramento da CA, conforme destacamos nos trechos 1, 2, 3 que seguem:

TRECHO 1

CF - SEXO NA CABEÇA, p. 31, 1980.

Lembro-me como se fosse há 8 bilhões de anos. Nós éramos apenas amebas recém chegadas do fundo do miasma. Nós dois já queríamos, mas não sabíamos o que. Passamos 1 milhão de anos sem saber fazer o que, aquela ânsia.

Você dizia: Eu deixo, eu deixo. E eu dizia: deixa o quê?

Até que um dia, de repente éramos uma só célula. Dois núcleos em numa só membrana. Até que a morte nos separasse.

E de repente todos a nossa volta estavam nos imitando. Nunca uma coisa pegou tanto. Tínhamos inventado o sexo e vimos que era bom.

CA - O EPISÓDIO - SEXO NA CABEÇA

Texto enunciado:

LOCUTOR -

No princípio era apenas sexo. Há 8 bilhões de anos, nós éramos apenas amebas recém chegadas do fundo do miasma. Nós dois já queríamos, mas não sabíamos o quê. Passamos 1 milhão de anos sem saber fazer o quê, aquela ânsia.

Você dizia: Eu deixo, eu deixo. E eu dizia: deixa o quê?

Até que um dia, de repente éramos uma só célula. Dois núcleos em numa só membrana. Até que a morte nos separasse.

E de repente todos a nossa volta estavam nos imitando. Nunca uma coisa pegou tanto. Tínhamos inventado o sexo e vimos que era bom.

Texto de imagem:



(FIGURA 73) As células



(FIGURA 74) O baile de carnaval



(FIGURA 75) As três amigas no baile (FIGURA 76) Os dois amigos no baile

TRECHO 2

CF – Sexo na Cabeça

- Nós somos como frutas, minha flor.
- Vem com essa...
- A fruta, entende? Não é o objetivo da árvore. Uma laranjeira não é uma árvore que dá laranjas. Uma laranjeira é uma árvore que só existe para produzir outras árvores iguais a ela. Ela é apenas um veículo da sua própria semente, como nós somos a embalagem da vida. Entende? A fruta é um estratagema da árvore para proteger a semente. A fruta é a etapa, não é o fim. Eu te amo, eu te amo.

CA – Sexo na cabeça

Texto narrado por Carlos César Pereio.

- Nós somos como frutas, minha flor. A fruta, entende? Não é o objetivo da árvore. Ela é apenas um veículo da sua própria semente, como nós que somos a embalagem da vida. Entende? A fruta é um estratagema da árvore para proteger a semente. A fruta é a etapa não é o fim. Chega pra cá um pouquinho, pensa em mim como uma laranja. Eu só existo pra cumprir o destino da semente. Estou cumprindo ordens. Você não está me negando. Você está negando os desígnios do Universo. Deixa.
- COELHA - Está bem. Mas só tem uma coisa. Eu não estou tomando pílula. Então nada feito.

Texto de imagem:



(FIGURA 77) A coelha e o pirata se encontram (FIGURA 78) O pirata carrega a coelha

TRECHO 3

CF –

Mais, mais. Um dia chegaríamos a uma zona erógena além do Sol. Como o pólen, meu amor, no espaço. Roçaríamos nossas membranas de fibra de vidro, capacete a capacete, e nossos tubos de oxigênio se enroscariam, e veríamos que era difícil. Eu manipularia sua bateria seca e você gemeria como um besouro eletrônico. Asssssiin. Asssssiin.

Um dia estaremos velhos. Afundaremos na memória, de volta às origens do mundo. Sexo só cabeça. Mas foi bom, não foi?

Um dia estaríamos velhos. Sexo, só na cabeça. As abelhas andariam a pé, nada se recriaria, as frutas secariam. Eu afundaria na memória, de volta às origens do mundo. (O mar tem um deserto no fundo.) Uma casca morta de semente, por nada, por nada. Mas foi bom não foi?

CA -

LOCUTOR:

Um dia chegaremos a uma zona erógena além do Sol. Como o pólen, meu amor, no espaço. Roçaremos nossas membranas de fibra de vidro capacete a capacete, e nossos tubos de oxigênio se enroscarão, e veremos o quanto é difícil. Eu manipularei sua bateria seca e você gemerá como um besouro eletrônico.

Um dia estaremos velhos. Afundaremos na memória, de volta às origens do mundo. Sexo só cabeça. Mas foi bom, não foi?

Texto de imagem:



(FIGURA 79) O casal na cama



(FIGURA 80) O homem no espaço



(FIGURA 81) O espaço 1



(FIGURA 82) O espaço 2



(FIGURA 83) A assinatura



(FIGURA 84) A explosão de luz

As três marcas de intertextualidade entre o CF e o CA ocorrem na introdução da CA com a narração de Paulo Cesar Pereio (TRECHO 1), quando Camila e Antônio se conhecem no baile de carnaval (TRECHO 2), e no encerramento da CA (TRECHO 3), quando o narrador cita trechos extraídos da CF, uma diferença enunciativa marcante, uma vez que o narrador começa e termina a história. Outros textos entremeiam os referidos trechos, e articulam as histórias das amigas e dos amigos na CA. Essas personagens passam por situações similares aos episódios anteriores – *A comédia da vida privada e Casados e solteiros* - com desentendimentos e discussões, com relacionamentos desfeitos e refeitos. O que nos “revela” uma marca de interdiscursividade ao aproximar o texto a outros discursos, e não nos permitindo identificar sua “origem” na dispersão dos sentidos.

Nesse episódio, o narrador ocupa o lugar enunciativo dado aos depoimentos das personagens, nos episódios anteriores e por meio da intertextualidade passa a articular as sequências e as cenas da versão audiovisual com os dizeres extraídos da CF, *Sexo na cabeça*. A marca de autoria dos adaptadores é evidenciada na relação intertextual com os outros episódios da série, ao batizarem as personagens de *Sexo na cabeça* com nomes usados nas duas CA's anteriores, e também escalando os mesmos atores para vivenciarem outros personagens, aos interpretados anteriormente. Repetem o gesto de Verissimo, que faz de Edgar uma das personagens recorrentes nas crônicas do autor, e criam Diana, Cláudio, Antônio e Beatriz, que voltam à cena nos três episódios analisados até aqui, como também voltam à cena Marco Nanini, Fernanda Torres, Paulo Betti e Cláudia Abreu. Essa intertextualidade entre as CA's da série marca a autoria dos adaptadores, evidenciando o conhecimento dos mesmos, sobre o funcionamento enunciativo do gênero crônica e do estilo de Verissimo. Ocorre uma junção enunciativa e cênica.

6.9 Encenação

A junção enunciativa e cênica, em nossa análise, seria uma marca da transfiguração realizada pelos adaptadores, que se dá pelo imbricamento textual das diferentes materialidades e discursividades. Assim, os adaptadores transferem o que é específico da CF, como formas de enunciados e vozes e as “emolduram” pelo olhar, com atores famosos que enunciam textos de Verissimo, mas que ao serem batizados para a série, com outros nomes, mobilizam sentidos próprios do texto de imagem, da série, de outras séries, de novelas, outros gêneros exibidos pela Rede Globo e interpretados pelos referidos atores. Uma memória que funciona para as crônicas audiovisuais.

A encenação do episódio se dá nos mesmos ambientes apresentados nos episódios anteriores, em apartamentos, clubes, nas ruas, mas a entrada do narrador que é coberto por imagens fantásticas, do interior de células, das marés, da lua, de astronautas no espaço, entre tantas outras, oportuniza a encenação da televisão, em um funcionamento próprio da narrativa jornalística e documental.

6.10 Episódio *A casa dos quarenta*

6.11 – Posições enunciativas

A CA *A casa dos quarenta* foi exibida em 1995 e faz menção direta à crônica homônima publicada na antologia *Sexo na cabeça*, com marcas de heterogeneidade mostrada e marcada, no início e no encerramento do episódio.

Nos atos: *Quarenta, mas num corpinho de 39, O que você vai fazer do resto da sua vida, Estou guardando o que há de bom em mim, A vida tropeça aos quarenta, Muitos anos de vida*, estabelecem-se outras posições enunciativas em relação às apresentadas nos três episódios analisados anteriormente. Em *A casa dos quarenta*, Helena e Maurício – interpretados por Eliane Gardini e Marco Nanini - ocupam as principais posições enunciativas, falam da crise dos quarenta, lamentam a perda dos trinta, têm uma visão pessimista dos cinquenta. O argumento enunciado pelo casal é construído com marcas de heterogeneidades mostradas e marcadas entre a CF e CA, no início e no fim do episódio, conforme os recortes:

CF – A casa dos 40 – p. 166, da antologia *Sexo na Cabeça*.

Quem já entrou na casa dos 40 sabe do que eu estou falando. Eu entrei na casa dos 40. A porta se fechou atrás de mim. As tábuas rangiam sob os meus pés. No jardim havia duas estátuas de anão com a pintura descascada e o ar de quem sabia de alguma coisa que eu não sabia. Mas a única coisa que poderia ser dito – “Não entre” - não foi dita. E aqui estou eu cercada de fantasmas, suando frio e me apalpando. As pessoas invariavelmente começam a se apalpar na casa dos 40. Para verem se é verdade e que dorzinha é aquela.

Dos fundos sombrios da casa dos 40 vem um murmúrio que a princípio eu não entendo. Parece dizer:

- Tcheca, tcheca...

O que será “tcheca”? Tento fugir mas não encontro mais o trinco da porta. Pelas vidraças empoeiradas mal consigo ver a casa do 30, do outro lado da rua. Não adianta gritar. Lá está havendo uma festa. Ninguém me ouviria.

E pensar que eu passei pela casa dos 30 sem aproveitar nada. Olhava para a casa dos 40 e achava atraente. Me imaginava nela, grisalho, sábio, respeitável. Não sabia que seria assim por dentro. Perdi a festa da casa dos 30 e agora não posso voltar.

- Tcheca, tcheca...

Arrasto os pés pelo chão. No escuro ouço um bater de asas. Morcegos! E os passos miúdos de ratos assustados. A escassa luz que consegue ultrapassar as vidraças mal ilumina as teias despencadas que oscilam lentamente no meio da sala, com véus sepulcrais.

- Tcheca, tcheca...

De repente o relógio da parede começa a bater. Doze vezes. Depois da última badalada abre-se a portinha e sai um cuco desanimado. Com olheiras. O cuco olha para todos os lados, suspira fundo e volta para dentro do relógio. A saída! Onde fica a saída?

- Tcheca, tcheca...

Surge o **mordomo**. Uma cruz de Vicent Price com uma hiena. Sugere que eu sente e fique à vontade, os próximos 10 anos passarão num instante. Tento dizer que desisti da idéia, quero voltar, esqueci meu leva tudo na casa dos 30, a saída! O mordomo sorri e diz que só há três saídas na casa dos 40. Para cima, para baixo ou para a casa do lado.

-A casa do lado?

- A casa dos 50. Você não gostaria de lá.

Perco a paciência.

- Mas afinal, esse “tcheca, tcheca”, o que é?

- É a primeira recomendação que fazemos a todos que entram na casa dos 40. *Check-up* geral. Só se apalpar não adianta nada.

CA: A casa do quarenta

TRECHO 1 – INÍCIO

MAURÍCIO (OFF):

Quem entrou na casa dos quarenta sabe o que eu estou sentindo. Eu entrei. E uma porta se fechou atrás de mim. As tábuas rangiam sob os meus pés. Tentei alcançar o trinco da porta, mas não alcancei.

- CARRO/ELEVADOR-

HELENA (OFF)-

E pensar que eu passei pela casa dos trinta sem me dar conta, olhei para a casa dos quarenta e achei atraente me achava madura, realizada, entrei.

Não imaginava que a casa dos quarenta era assim , por dentro.

Perdi a festa da casa dos trinta e agora não posso voltar.

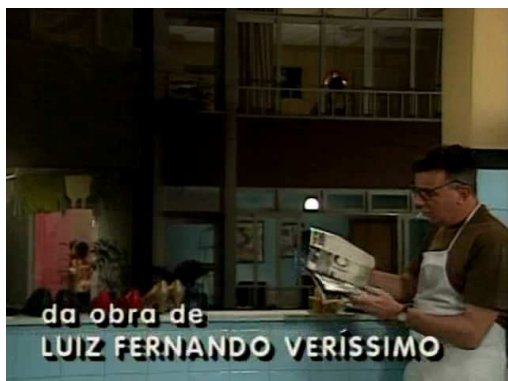
(...)

Só há uma saída a porta que dá para a casa dos cinquenta.

APTO CASAL

Maurício fica observando a visita vestir-se.

Texto de imagem:



(FIGURA 85) Maurício na varanda (FIGURA 86) A mulher que é observada



(FIGURA 87) Helena entra no elevador

TRECHO 2 - ENCERRAMENTO

APTO DO CASAL - MAURÍCIO LÊ A CAPA DO LIVRO.

Estou na casa dos quarenta a quase 3 anos e ainda não me sinto em casa.

MAURÍCIO – (Como na cena 1, fica olhando a mulher trocar de roupa.)

Arrasto os pés pelo chão. No escuro, ouço um bater de asas. Morcegos!

Pelas vidraças empoeiradas mal consigo ver a casa dos 30 do outro lado da rua. Não adianta gritar lá está havendo uma festa e ninguém me ouviria.

HELENA (entra no elevador)- Mal entrei na casa dos quarenta e já encontro baixelas de prata e contas para pagar. As guias e despesas aumentam muito. Todo mês tem conta nova. Academia, posto de gasolina (...)

Eu entrei na casa dos 40 pela porta dos fundos, o porteiro me achou tão acabado que não me deixou pegar o elevador social. Subi pela escada de serviço com o coração na mão. Um mordomo me recebe e sugere que eu fique a vontade. Nos próximos 10 anos passarão num instante. Mas, a única coisa que poderia ser dita. Não foi dita, Não entre.



(FIGURA 88) Maurício e o texto



(FIGURA 89) Helena no elevador



(FIGURA 90) Os amigos comemoram



(FIGURA 91) O bolo de aniversário

6.12 Encenação

Os personagens de Marco Nanini e Paulo Betti, rememoram os outros episódios da série, funcionando como operadores discursivos de *A comédia da vida privada*. E será por meio do texto de imagem, da figura dos atores, que a relação intertextual e interdiscursiva da série passa a ser marcada.

As materialidades diferentes - livro e audiovisual - se articulam, quando as páginas da crônica fundem-se com a imagem do casal (FIGURAS 96, 98, 99), marcando a transfiguração de uma materialidade em outra. A junção entre enunciado e texto de imagem trama e encena a realização do livro *A casa dos quarenta* no audiovisual.



(FIGURA 92) Maurício apresenta antologia (FIGURA 93) O casal lê.

O casal que enuncia o texto de Verissimo publica uma antologia homônima à crônica *A casa dos quarenta*, no final do episódio. Na sequência acima, o livro metaforiza o sentido literário da crônica audiovisual, fazendo da história retratada e veiculada na Terça Nobre da Rede Globo uma obra que “merece” ser impressa, tornar-se livro, por incorporar e transfigurar os sentidos da crônica no audiovisual. De realizar-se como crônica audiovisual e também antológica.

Ao mesmo tempo no episódio, o casal incorpora a autoria, ao assumir a enunciação de textos de LFV e na realização – impressão – da obra (FIGURA 95). Esse gesto interpretativo marca a relação discursiva do gênero com seus modos de produção e circulação audiovisual, e transfigura o estilo de LFV na série e no episódio pelo texto de imagem.

O instrutor de academia, Parra, interpretado por Paulo Betti, e Marco Nanini que vive Maurício estabelecem a relação intertextual dos atores com os

episódios anteriores, também representam o estilo dos adaptadores, que nomeiam novos personagens que são vividos pelos mesmos atores. Nessa narrativa a recorrência da imagem do ator serve de intertextualidade audiovisual para a crônica, para seu funcionamento em uma emissora de Televisão Aberta, como a Rede Globo.

6.13 Episódio *Mãe é Mãe*

6.14 Posições enunciativas

No episódio *Mãe é Mãe* é o (ex) casal Regina e Heitor que conduz a narrativa que envolve o filho - Marco -, a nora - Cláudia - e o amigo do filho e também namorado de Regina, Jander. O episódio *Mãe é Mãe*, foi exibido em 1995, dividido em cinco atos: *a mater dolorosa, a mãe abandonada, a mãe mulher, a ex mãe, de mãe para mãe desde...*; Nesse episódio, encontramos marcas de autoria dos adaptadores, começando pelo título, que não estabelece relação direta com as crônicas publicadas nas duas antologias de LFV. O enredo distancia-se das paráfrases e intertextualidades dos títulos dos episódios anteriores. Mas, ainda assim, apresenta os mesmos temas abordados pelas CF's e CA's, a relação afetiva e sexual entre os casais, permanece articulando os enredos da série.

É a televisão que a aparece como um interlocutor privilegiado, como o narrador do episódio por meio de seu texto de imagem. O texto em *off*, que é apresentado pela televisão nas primeiras sequências estabelece uma relação intertextual com os programas de televisão. As imagens de arquivo, de registros históricos ou do dia a dia são mostradas pelo texto de imagem, ilustram a relação entre a vida na Terra e a Lua, o ciclo das marés e os nascimentos. Coloca o teleleitor diante de imagens com pontos de vista surpreendentes.

Mãe é mãe apresenta marcas de heterogeneidades mostradas e marcadas em apenas uma sequência específica da crônica audiovisual, quando Regina, que interpreta Alzira da CF encontra Jander, que interpreta Rogério (FIGURAS 102, 103), como na crônica fonte intitulada: Posto 5, publicada na antologia *Comédias da vida privada*. Alzira e Rogério na CF são vividos por Regina e Jander. Conforme observamos nos recortes que seguem:

CF – Posto 5 – página 65.

Cena acre-doce de praia.

Alzira, 43 anos, funcionária pública graduada, bonita mesmo se não tivesse feito plástica, divorciada, uma filha que mora com o pai, Posto 5, domingo de manhã, avista, vindo em sua direção entre os guarda-sóis e os argentinos, **Rogério, de 22 anos**. Seu coração pula no peito como se tivesse 19. Ela procura seus cigarros dentro da grande bolsa de praia – loção, lenço de papel, o JB, meu Deus, ele está chegando perto! – para disfarçar seu alvoroço. Rogério pára entre ela e o mar e diz, meu Deus:

- Oi Alzira.

Ela não decidiu o que fazer, que cara usar, o que dizer. Seis meses e ele diz 'Oi'. Ela devia mandá-lo passear. Virar a cara. Chamá-lo de cafajeste e mal agradecido. Tudo menos aquela vontade de abraçar as suas pernas para recebê-lo de volta.

- Como vai, Rogério?

- Legal, e você? Tá boazinha?

Ele agacha-se ao seu chão. Ela intensifica a busca dos cigarros. Calma, Alzira. Lembre-se do que jurou. Nunca mais. Mesmo se ele voltasse de joelhos. Ele põe um joelho no chão. Toca o cabelo dela com a ponta dos dedos.

- Você parece ótima.

- Eu estou ótima.

- Então, ótimo.

- E você?

- Vai-se levando.

(...)

Ele ergue-se corre para abeira do mar. São onze horas. Alzira pensa em correr também. Para casa. Dar no pé. Está tonta. Procura os óculos escuros no bolsão. Encontra os cigarros mas não encontra os óculos, Rogério está voltando. Traz uma moça pela mão. Dezoito anos.

- Alzira, Silvia. Silvia, Alzira.

- Oi, Silvia.

- Como vai a senhora?

- A Silvia é minha noiva, Alzira.
- Opa. Noiva?
- Eu queria que você conhecesse.
- Ela é muito bonita.
- A Alzira é uma pessoa...

Ele vai dizer que você é quase uma mãe para ele, Alzira. Ele tocou o seu cabelo com a ponta dos dedos, Alzira.

- ... uma pessoa que eu respeito muito. A opinião dela.
- Pois a minha opinião é que a Silvia é um doce. Parabéns.
- Muito obrigada.
- Obrigado, hein, Alzira?
- Obrigado por quê?
- Por tudo.
- O que é isso, meu filho.

CA: Mãe é Mãe

PRAIA – COPACABANA

REGINA

Como vai Jander?

JANDER

Legal. E você tá boazinha. Parece ótima.

REGINA

Eu tô ótima.

PENSA CONSIGO MESMA: Calma Regina. Lembre-se que você jurou; Nunca mais. Nem que ele voltasse de joelhos.

(...)

JANDER

Eu quero que você conheça uma pessoa.

REGINA

Ah quem é?

JANDER

Ela tá aqui comigo. Eu posso te apresentar?

REGINA

Claro.

JANDER

É Silvia minha noiva. Regina, Silvia. Silvia, Regina.

REGINA

Bonita.

JANDER

A Regina é uma pessoa que eu respeito muito a opinião dela, sabe?

REGINA

A minha opinião, é que ela é um doce. Parabéns Jander.

JANDER

Regina... Obrigada.

REGINA

Obrigada por quê?

JANDER

Por tudo.

REGINA

Que é isso, meu filho.

Texto de imagem:



(FIGURA 94) Regina na praia



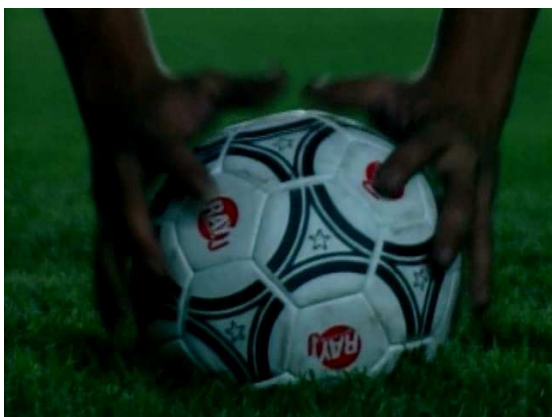
(FIGURA 95) Jander conversa com Regina

6.15 Encenação

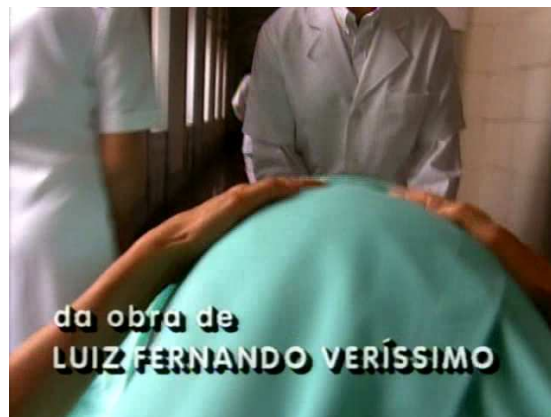
A cenografia dos recortes acima é a mesma na CA e na CF, a praia de Copacabana, mas esta não é determinante para ambientar todo o episódio, tampouco a relação intertextual entre a CA e CF. Será a cenografia criada pelos adaptadores, envolvendo o futebol, o estádio, o time do coração, o Botafogo, que retrata a relação entre pai e filho, por sua vez, é a mesma cenografia para Regina representar a ausência do pai, Heitor, na hora do nascimento do filho. Se, de um lado, a maternidade trouxe para Regina um filho querido, deixou-lhe a lembrança amarga de Heitor, pela ausência dele durante o parto.

A metáfora entre a bola e a barriga (FIGURAS 96, 97) desenha a relação visual do argumento: a paixão do pai pelo futebol – na imagem da bola –

(FIGURA 98), da mãe pelo filho – na barriga – que emoldura o nome do episódio (FIGURA 99): Mãe é Mãe.



(FIGURA 96) O pontapé



(FIGURA 97) Corredor



(FIGURA 98) Suor de apreensão 1



(FIGURA 99) Suor de apreensão 2

As metáforas das cenas iniciais são repetidas no final do episódio. A situação problema, a separação do casal por causa do futebol, termina em final feliz, Regina e Heitor assistem juntos o jogo do Botafogo (FIGURAS 101, 102) e o filho Marcos que não vai ao estádio e assiste ao jogo pela televisão (FIGURA 103) ao lado da esposa Cláudia (FIGURA 104).



(FIGURA 100) O time do Botafogo



(FIGURA 101) O casal no estádio



(FIGURA 102) Marco acompanha o jogo (FIGURA 103) Marco acompanha o jogo
2.



(FIGURA 104) Marco liga para a mãe (FIGURA 105) O pai sua de apreensão



(FIGURA 106) Cláudia sua de apreensão (FIGURA 107) Marco e Cláudia juntos



(FIGURA 108) O nascimento (FIGURA 109) Juntos com a Rede Globo

A introdução, bem como o desfecho da CA, apresentam o texto de imagem como principal articulador de intertextualidade e interdiscursividade. O texto de imagem apresenta o enredo do episódio *Mãe é mãe* nos planos da bola, da barriga, da mão na testa de Regina, de Heitor, e acrescenta, ao final do episódio a montagem paralela entre os partos de Regina e de Cláudia, com os mesmos planos, enquadramentos, iluminação, figurino e cenografia. Por meio desses operadores discursivos o passado é retomado (FIGURAS 105, 106) e, ao mesmo tempo, dá-se uma escrita diferente, o pai desta vez acompanha o nascimento do filho (FIGURAS 107, 108), e Regina e Heitor assistem juntos ao

jogo do Botafogo (FIGURA 109). Tempo e espaço se alinham e tecem juntos o modelo de família feliz brasileira. Nos últimos planos do episódio, no beijo de Regina e Heitor, a Rede Globo assina o final feliz, estabilizando os sentidos em um beijo de *Happy End*. Acaba-se um episódio e também a última crônica que compõe o DVD, *A comédia da vida privada*. O fecho é dado para a coletânea de crônicas audiovisuais.

7 RESSONÂNCIAS DISCURSIVAS NAS ANTOLOGIAS E NAS VERSÕES AUDIOVISUAIS DAS CRÔNICAS

7.1 Ressonâncias e condições de produção

Nesta seção, buscamos realçar marcas discursivas referentes aos critérios de escolhas dos antologistas relacionando-os com as escolhas dos adaptadores/diretores a partir de análises comparativas das macro-estruturas das antologias e das versões audiovisuais. Ao analisarmos a macro-estrutura da antologia de Mario Prata *“As cem melhores crônicas (que, na verdade, são 129)”*, publicada pela editora Planeta, em 2007, observamos que a apresentação do autor é feita na orelha do livro, pelo jornalista americano Matthew Shirts, como “um dos melhores cronistas do país”. No prefácio escrito por Luis Fernando Veríssimo, Mario Prata é definido como “um dos melhores prospectadores de graça no país. Em ver e transmitir o que o brasileiro (para ficar só num exemplo especialmente cômico da espécie) tem de engraçado ele é inigualável”. O *humor* que é destacado por Veríssimo como maior qualidade dos textos de Mario Prata, por sua vez, não é destacado nas versões audiovisuais, conforme a análise realizada nos parágrafos posteriores. Na análise das antologias de Luis Fernando Veríssimo, a começar pela antologia que inspira a série na Rede Globo, *Comédias da Vida Privada*, na orelha do livro, o cronista é apresentado pelos editores como um criador de tipos e personagens célebres, com mais de trinta anos de profissão e mais de trinta livros publicados, “fez incursões na paródia, na poesia, foi o analista brilhante das coisas do dia-a-dia, falou sério quando necessário, com a contundência de um homem de princípios, e sobretudo ampliou ainda mais as fronteiras deste gênero brasileiro quanto indefinível que é a crônica”. Na antologia *Sexo na cabeça*, por sua vez, os editores destacam alguns títulos da publicação, como *Dois negrões* descrita como “a poderosa combinação” entre mão de obra pesada e inigualável forma de intimidação -, Ed Mort - o famoso detetive do

terceiro mundo -, Brigitte D'Anjou – o escritor de livros pornográficos –, Casa dos 40 – o drama de um homem de entrar na temida, e intitulam o autor Verissimo como “grande escritor brasileiro” do cotidiano das cidades, com seus tipos humanos, seus dramas. Nas antologias, tanto Verissimo como Prata são apresentados pelos antologistas pela importância das publicações anteriores e suas contribuições com outros gêneros discursivos como o romance, o conto, a poesia, a paródia e a telenovela. Essas inferências garante-lhes *status* de grandes cronistas brasileiros, merecedores da seleta coletânea.

Ao analisarmos as versões audiovisuais, identificamos na abertura e no encerramento dos episódios, que não há referência direta às antologias de Verissimo, *As comédias da vida privada* e *Sexo na cabeça*, que servem de referência para a realização das versões que compõem a série *A comédia da vida privada*. A relação entre os episódios e outras crônicas do autor é sugerida no texto de abertura do programa “inspirada na obra de Luis Fernando Verissimo”. O interdiscurso remete ao cronista que é um dos mais lidos do Brasil. Luis Fernando Verissimo para a produção televisiva dispensa apresentação. Significa-se pela memória. As adaptações das crônicas de Mario Prata também não mencionam as fontes hemerográficas, e se relacionam com a CF de forma similar a realizada pela série *A comédia da vida privada*. Em *Castanho* a referência é feita ao autor, no final do episódio, transcrevendo na tela a citação de Mario Prata “elas brincam porque sabem que o prazer está na cabeça e não no corpo” (FIGURA 28, ACIMA). Sendo reiterada a referência à crônica fonte *Ponto de vista masculino* na ficha técnica, no texto “inspirado na obra ‘*Ponto de vista masculino*’ de Mario Prata”. Na adaptação *A mulher que fuma*, reproduz a referência à crônica fonte e ao autor no título homônimo apresentado na abertura do vídeo “baseado na crônica de Mario Prata”.

Ao ser “adaptada” para a versão audiovisual a crônica continua apresentando marcas dos discursos, do jornalismo, da literatura e da história. Mas, ao mesmo tempo, incorpora os discursos do cinema, da televisão, da internet por meio do texto de imagem, com seus operadores discursivos: fotografia,

enquadramento, cenário, atores, etc. Estes operadores discursivos reivindicam novas redes de sentidos e novas posições enunciativas para a realização da crônica audiovisual que acabam ressignificando o gênero. Nas crônicas de Prata, por exemplo, o funcionamento do texto de imagem se dá diferentemente ao apresentado para as adaptações das crônicas de Verissimo. Na versão de *Castanho* o texto de imagem conduz a narrativa, com a música instrumental ao fundo, costurando entre um plano e outro, sentidos da ordem do visual, reivindicando o acompanhamento do teleleitor; Em *A mulher que fuma* o texto em *off* participa do movimento interpretativo, mas a cenografia discursiva articula o tempo e o espaço de forma descontínua, permitindo assim a formação de elipses no texto de imagem. Criam-se espaços na tessitura audiovisual que possibilitam a interpretação de outros desfechos, cabendo ao teleleitor fazê-los. O implícito no texto de imagem participa do desfecho, pela incompletude do não dito. Já na obra de Verissimo os desfechos acontecem em forma de *Happy end*, e o texto de imagem em todos os exemplares adaptados sugere um final sem surpresas, estável, onde o texto de imagem reitera o enunciado.

Na antologia de Prata todas as crônicas tem indicação do jornal e dia da publicação das mesmas. Esta última inferência marca uma relação estreita com a esfera jornalística, marcando o trajeto de produção da crônica, desde seu “nascimento”. Na antologia de Verissimo, *Sexo na cabeça* não encontramos referências completas sobre a publicação das crônicas nas mídias impressas, temos apenas o texto publicado na página 189, que diz: O conto intitulado “‘A vida Imita a Arte’ foi publicado originalmente na revista ‘Viaje Bem’, da Vasp (...)” . Na antologia *Comédias da vida privada* não é feita nenhuma menção às fontes hemerográficas, um silenciamento que distancia Verissimo do consumo diário da imprensa e o aproxima da esfera literária, em seus diferentes gêneros. As mesmas ressonâncias discursivas encontradas nas antologias de Luis Fernando Verissimo e Mario Prata, são verificadas nas antologias de múltiplos autores: a escolha de crônicas publicadas em jornais e revistas de grande circulação

nacional e ligados as maiores corporações de mídia do Brasil, como: *O Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Zero Hora*, *Revista Época*, *Playboy*, etc..

O gesto de leitura dos adaptadores e diretores para produzir versões audiovisuais para as crônicas de Veríssimo e Prata, nos confirma a importância que as antologias adquirem para a realização de produtos culturais, envolvendo as mídias impressas e audiovisuais. Sob outra perspectiva, nos revela que a circulação em forma audiovisual constitui-se em um outro critério para a crônica integrar a antologia de autor, como no caso da antologia de Mario Prata. Além dos jornais e revistas, as versões audiovisuais servem de referência para a inclusão de determinados títulos de crônicas na antologia, como os exemplares que foram analisados.

7.2 Ressonâncias do objeto de discurso *cidade* e do modo de dizer *humor*

Ao tratar de sujeitos vivendo suas histórias públicas ou privadas nas cidades, estamos no território cotidiano da crônica. O antologista Ferreira dos Santos escreve na apresentação da antologia *As cem melhores crônicas*, que sua escolha em dividir blocos cronológicos serve para o leitor acompanhar o aparecimento de sucessivas gerações de autores e os novos modos na cena brasileira. Completa que poderia ter dividido a obra em seções intituladas com temas recorrentes do gênero como “o humor, a mulher, as cidades, os costumes, as relações amorosas, os andarilhos.” (2005, p.21). Costa Pinto também trata do tema, quando finaliza a apresentação da antologia, definindo o prazer de ler uma crônica a partir da escolha do cronista pelo lirismo que “respira” na cidade “em meio ao caos e às injustiças galopantes da sociedade contemporânea, descobrem graça, harmonia, olhares de afeto e cumplicidade (...)” (2005, p.13.). Nas antologias de LFV, em *Sexo na cabeça* o editor faz referência direta ao exaltar as

qualidades do cronista em registrar “o cotidiano das cidades”, em *Comédias da vida privada* LFV é apresentado como o mestre do cotidiano e especialista no “imenso, opaco, denso e impreciso território da classe média”. Na apresentação da antologia de Mario Prata não há referência direta ao tema cidade, mas no índice da antologia, temos os títulos: *Lugar; Palavras, palavras, palavras; Homem; Mulher; Sexo; Psicanálise; Crianças; Gente; Objetivos; Coisas; Portugal; Brasil; Copa do mundo* e segundo Orlandi “nada pode ser pensado sem a cidade como pano de fundo. Todas as determinações que definem um espaço, um sujeito, uma vida cruzam-se no espaço da cidade” (2004, p.11).

Uma ressonância comum às versões é o lugar encenado, a cidade do Rio de Janeiro. Na versão da obra de Prata, *Castanho*, Sorocaba transfigura-se na praia de Copacabana, e os episódios da *Comédia da Vida Privada* são encenados também no Rio de Janeiro. Na transfiguração audiovisual, as memórias dos cronistas são levadas à capital fluminense. Com exceção à versão de *A mulher que fuma*, que transcorre no interior de um hotel e em um bar. A cidade é representada pela bela praia de Copacabana, com seu amplo calçadão desenhado por Burle Marx. É a imagem do paraíso na terra. A transfiguração apaga qualquer conflito de ordem sociocultural, em sua policromia.

O tema cidade é constitutivo do gênero crônica audiovisual, mas o dito e não dito sobre a cidade pelo texto de imagem é feito de forma publicitária, tanto na televisão como no cinema e na internet, ressaltando seus predicados, silenciando seus problemas. A cidade encenada nas adaptações não discute a violência, a desigualdade, não enquadra esses temas em primeiro plano, tampouco no segundo plano das versões. Um apagamento discursivo que é recorrente à todas as versões.

O humor, outro traço característico das antologias de Verissimo e Prata, não funciona tão intensamente nas versões audiovisuais das crônicas de Mario Prata. Valente retrata a intimidade da protagonista, em sua solidão. Romano, por sua vez, narra a intimidade da mulher que é desejada. Os adaptadores/diretores

privilegiam o ponto de vista do cronista que exalta as mulheres na descrição de suas realizações íntimas, que são desejadas a distância pelo enquadramento do olhar do adaptador/diretor. Trabalham a narrativa cronística audiovisual como recriadores da obra fonte, em suas lentes, em seus novos ângulos, em seus movimentos, em seus olhares. E, por suas escolhas estéticas e ideológicas “representam” e “reapresentam” a obra do cronista pela tessitura visual. A fruição criativa transfigura a crônica em uma versão que ganha forma, corpo, visualidade audiovisual, mas com escasso humor. O humor atenuado dá espaço ao feminino, às mulheres, nas duas versões. Já nos exemplares de *A comédia da vida privada* é o humor, uma das principais características do estilo de Verissimo, que é transposto para a obra, seja no texto verbal como no não verbal.

7.3 Criatividade condicionada e internacionalização das adaptações

As versões apresentam diferenças significativas relacionadas à forma de produção seriada - realizada para televisão - e não seriada - realizada para o cinema e a internet. Enquanto a Globo funciona como a responsável pela produção da série *A Comédia da vida privada*, nas versões audiovisuais das crônicas de Mario Prata aparecem vários patrocinadores responsáveis pelo apoio financeiro da obra *Castanho* e também na adaptação *A mulher que fuma*. O que pode determinar outros silenciamentos discursivos. Diante da audiência da televisão, nos cinco episódios analisados de *A Comédia da vida privada*, a nudez é sempre sugerida, na penumbra, à distância, como vimos no episódio, *A casa dos quarenta*. Já na versão para o cinema e internet a nudez é explícita na versão de *Castanho*, por sua vez, na versão de *A mulher que fuma* é explorada pelo implícito do texto de imagem, que trabalha com o imaginário do teleleitor, revelando pelo passeio da câmera a mulher vestir o *pegnoir*, server vagarosamente a fumaça com a boca vermelha de batom. As cenas sugerem e

reclamam sentidos. Souza, para a análise do texto de imagem recorda a noção de implícito formulada por Ducrot (1998, p.4):“modos de expressão implícita, que permitem deixar entender sem ficar a descoberto, a responsabilidade de ser dito”. E Romano explora o implícito para significar. Imaginamos a mulher em sua identidade, sua profissão, sua beleza, entre outros sentidos. Imaginamos, mas não podemos determinar. Esse é o efeito do implícito na obra para o teleleitor: deixá-lo imaginando.

A materialidade audiovisual da televisão apresenta outras formas de textualizar ao projetar um teleleitor que participa desse processo discursivo como um intérprete que quer assistir o *Happy end*. Com este fecho, os sentidos da nova versão são dados como estáveis e ideais. Uma confirmação da importância das condições de produção na determinação das posições ideológicas assumidas pelos envolvidos no processo enunciativo, em primeira instância, de adaptadores/diretores. Relembrando a noção de ressonância discursiva de que quando marcas linguístico-discursivas se repetem, estas contribuem para a representação de sentidos predominantes, nesta análise, o discurso que ressoa de forma mostrada na enunciação e no texto de imagem nos emoldura histórias sempre com finais felizes que silenciam a diversidade de finais apresentados nas CF's. Um gesto que generaliza um modo de funcionamento discursivo que restringe a abertura de interpretações.

As crônicas adaptadas para a televisão, nos apresentam um funcionamento diferenciado aos exemplares “*A mulher que fuma*” - adaptada para ser projetada e veiculada em festivais universitários e na internet - e *Castanho* – adaptada para ser projetada em festivais de cinema e na internet -, uma vez que estas articulam outras discursividades. Valente, em *Castanho* mostra a nudez feminina e coloca a protagonista sozinha e satisfeita diante da paisagem verde do *Spa*. Romano, por sua vez, posiciona a mulher que fuma como mulher desejada. Um gesto que marca discursivamente as versões para a internet como polissêmicas, ao apresentar uma mulher independente, sem a necessidade de

realização pelo casamento, ao reenquadrá-la pelo olhar, explorando o silêncio do texto de imagem, desta forma é possível abrir os sentidos, distanciando-os de um convencional *Happy end*.

A intertextualidade constitui-se outra marca discursiva importante para a estabilidade dos sentidos na produção dos episódios da série *A comédia da vida privada*. É realizada no texto de imagem pelas personagens vividas por Marco Nanini, Paulo Betti, Fernanda Torres, atores que compõem o *star system* da rede Globo, de profissionais que integram o elenco permanente da emissora. Os atores ao aparecem em vários episódios, com nomes diferentes, mobilizam uma rede discursiva da emissora Rede Globo, relacionando os sentidos a outros personagens vividos por eles, em outras obras, em outros gêneros, veiculados na televisão, no cinema, em comerciais, etc. O texto de imagem mobiliza a memória audiovisual pela figura dos atores, por suas vozes, que funcionam como operadores discursivos da memória audiovisual. Uma memória determinada, esse caso em específico, pela Rede Globo.

As versões das crônicas de Mario Prata, *A mulher que fuma* e *Castanho* são obras que podem ser acessadas em vários endereços na internet. Estão na rede. Realizando assim uma distribuição transnacional. As versões das crônicas de LFV, são vendidas em um DVD comercializado pela Globo Marcas, e já foram veiculadas em redes de televisão de 13 países e alguns episódios da série podem ser acessados pela internet no site da própria emissora. A série e as versões das crônicas de Prata com esta abrangência projetam uma imagem de Brasil, além fronteiras. *A Comédia da vida privada* e *Castanho* acontecem no Rio de Janeiro, em belas locações. Em todas as obras analisadas as personagens são brancas, bem sucedidas, todas tem casa, carro, se divertem, e discutem muito suas relações íntimas em si, expondo seus conflitos amorosos com bom humor. A imagem ressignifica o personagem brasileiro, retratado por Andrade em Macunaíma por exemplo, o negro, o anti-herói do movimento modernista. A imagem que temos do brasileiro do final do século XX início do XXI é representado

nas versões de Luis Fernando Verissimo e Mario Prata. Recontado em versões que silenciam os conflitos étnicos, explorando a visualidade da mulher brasileira, dos amigos, o humor e a intimidade. São estas imagens de brasileiro que funcionaria em nosso imaginário?

Esses gestos de leitura servem de base para o desenvolvimento do próximo capítulo, onde estas reflexões relativas às crônicas antologizadas e suas versões servem de base para Lineamentos para a formação profissional e continuada na perspectiva multidimensional/discursiva em Comunicação Social.

8 LINEAMENTOS PARA A FORMAÇÃO CONTINUADA NUMA PROPOSTA MULTIDIMENSIONAL-DISCURSIVA PARA ESTUDANTES DE CURSOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Neste capítulo, vamos propor um estudo da *Proposta Multidimensional-discursiva* (SERRANI, 2007, 2010), onde a cultura é considerada como ponto central no desenvolvimento de práticas letradas. Compreenderemos, desta maneira, a cultura como constitutiva da língua e não como exterior ou fora dela. Com essa concepção o linguista aplicado ou o professor de língua deve trabalhar, conforme define Oliveira (2010) como “construtor de pontes”, estabelecendo relações entre as diferentes culturas e discursos. A análise das diferentes materialidades, nesse estudo, sob a perspectiva da abordagem multidimensional-discursiva, nos faz pensar no ensino e aprendizado de língua, em cursos de Comunicação Social. Não se trataria de analisar aspectos linguísticos *stricto sensu*³⁷, mas o que seria relevante para uma formação do comunicador, dando ênfase na proposta à leitura e à produção textual-discursiva articuladas a conteúdos socioculturais; levando em consideração nos planos de ensino ou currículo os sujeitos leitores e teleleitores.

A partir da dimensão discursiva teremos como referência para o estudo, o gênero crônica, reunido em antologias, aplicado em práticas educacionais. Para Serrani, o discurso antológico oferece, por sua própria natureza, “possibilidades particulares de tratar diferentes configurações de memória literário-cultural e de vincular diretamente, reunidos em um mesmo artefato, materiais culturais dos contextos das línguas de partida e de chegada” (2007, p.69) e as antologias didáticas podem significar encontros significativos de seu leitor com a literatura.

³⁷ (NAGAMINI, 2003, LAJOLO, BIGNOTTO, JAFFE, 2004)

Oliveira (2010) sugere a discussão de como os gêneros presentes nas antologias atendem aos eixos temáticos para estudo intercultural/discursivo. E a próxima seção servirá de espaço para o esboço de lineamentos voltados para a formação continuada de estudantes de Comunicação Social sensíveis às questões relativas a cultura nos estudos discursivos.

8.1 - O componente intercultural – Territórios, Espaços e Momentos/ Pessoa e Grupos Sociais / Legados socioculturais

A proposta intercultural, segundo Serrani (2010, p. 22) corresponde “a uma política linguístico-cultural e educativa”, que leva em conta, os seguintes pontos:

- | | |
|----|---|
| a) | dar ao componente cultural um peso significativo no planejamento (de aulas no curso de Comunicação Social); |
| b) | sensibilizar os estudantes à heterogeneidade sociocultural e discursiva; |
| c) | propiciar o questionamento de etnocentrismos ou exotismos. |

Com o termo intercultural Serrani busca evidenciar a relevância da heterogeneidade e das práticas discursivas, abordando “a problematização de ‘o próprio’ e ‘o alheio’ já nos momentos iniciais de configuração do currículo ou do planejamento de cursos” (2010, p.31). Desta forma evita-se, segundo autora, a inserção do sociocultural como mero acréscimo nos estudos. Para Serrani os componentes, intercultural, de língua/discurso e de práticas verbais são indispensáveis para a estruturação de uma proposta interculturalista. Para o estudo do componente intercultural, três eixos temáticos são trabalhados -

territórios espaços e momentos, pessoa e grupos sociais e legados socioculturais - que serão articulados com os outros componentes da proposta.

8.1.1 Eixo temático – Territórios, espaços e momentos

Para trabalharmos territórios e espaços contextualizados neste corpus, consideramos relevante o sentido de cidade constituído nas crônicas antologizadas. Entendemos que este vai além de uma demarcação geográfica e se realiza como espaço social de significação do sujeito e do urbano (ORLANDI 2004). As crônicas antologizadas ao representarem discursivamente questões das cidades brasileiras, contribuem para a formação de imaginários urbanos. Além de produzirem o sentido da forma-sujeito, brasileiro, que habita e ao mesmo tempo produz e dá sentido à cidade. Com o propósito de sistematizar nossas reflexões sobre o eixo, desenvolvemos tópicos discursivos possíveis de serem abordados, tomando como cultura de origem a cultura dos estudantes dos cursos de Comunicação Social. A partir das crônicas das antologias poderemos tratar de aspectos de sentido de cidade, que envolvem: como as cidades são representadas; quais grupos sociais integram e constituem a cidade; quais sujeitos participam das crônicas e em quais espaços da cidade.

Ilustração de lineamentos para a formação neste eixo

Objetivos: Problematizar as imagens predominantes de cidade nas crônicas Luis Fernando Verissimo e Mario Prata e em suas versões audiovisuais.

Compreender como a representação das cidades participa da significação, ressignificação dos sujeitos.

- Considerar o contexto de partida dos estudantes – A cidade onde estudam os comunicadores em formação ou profissionais da área de comunicação.

– Considerar o contexto dos materiais e autores das obras - A cidade de Porto Alegre (crônica *Bar do Bogart*), de Luis Fernando Verissimo e a adaptação *Comédia da vida privada*, de Guel Arraes, Jorge Furtado e João Falcão. A cidade de Sorocaba (crônica *Ponto de vista masculino*) e a cidade do Rio de Janeiro (versão *Castanho*).

8.1.1.1 Eixo temático: pessoa e grupos sociais

Este eixo segundo Serrani (2010) busca abordar as diferentes perspectivas discursivas sobre pessoa e grupos sociais, como diferenças étnicas, raciais, de classes econômicas ou grupos profissionais e outros, e elementos da subjetividade pessoal.

Objetivos: Identificar quais grupos sociais estão representados nas crônicas impressas e audiovisuais selecionadas. Para isso, propomos analisar os itens:

- Há uma representação da multiplicidade étnica nas crônicas?
- Como a classe média é representada nas crônicas impressas e audiovisuais?

Objetivo: Refletir sobre como a inclusão ou exclusão de grupos sociais determinam o sentido de cidade criado pelas crônicas.

Considerar o contexto de partida dos estudantes: grupos sociais predominantes de pertença ou dos espaços sociais onde estudam os comunicadores. Problemática das questões de gênero.

Considerar o contexto dos personagens nas crônicas: Representação da mulher na crônica *Ponto de vista masculino* e na versão *Castanho*. Representação da família e de subjetividades na crônica *Farsa* de Luis Fernando Verissimo e na versão *Comédia da vida Privada*.

8.1.1.2 Eixo temático: legados socioculturais

Os legados socioculturais na proposta de Serrani (2010, p.32) estão relacionados aos domínios identitários, social e emocional do sujeito: “esses conteúdos e as atividades vinculadas facilitam a mobilização subjetiva indispensável para a enunciação significativa”.

Materiais complementares: Filme.

1. Territórios, Espaços e Momentos

Tópicos gerais

O Rio de Janeiro retratado no filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil*³⁸. Como se dá a encenação dos sujeitos: os trabalhadores, os escravos e a corte portuguesa.

O Rio de Janeiro retratado em *Castanho*. Como são encenadas as ruas, as pessoas na praia, na piscina e no Spa.

³⁸ O filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil*, foi escolhido por retratar o Rio de Janeiro no século XIX, e possibilitar uma relação entre diferentes grupos e pessoas que moravam no Rio de Janeiro com diferentes temporalidades e espacialidades apresentadas nas crônicas audiovisuais.

Tópicos específicos

A análise do texto de imagem da obra, *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil*, e da obra *A mulher que fuma*, buscando identificar como a mulher participa do discurso da e sobre a cidade.

2. Pessoa e Grupos Sociais

Tópicos gerais

O trabalho dos comunicadores no século XIX. O início da imprensa nacional, os jornais e folhetins. Como era o ofício de cronista.

Os comunicadoras do fim do século XX e início do XXI. As cronistas.

Tópicos específicos

Os contrastes entre os textos de imagem, da representação do Rio de Janeiro do início do século XIX às imagens do Rio de Janeiro em *Castanho*.

3. Legados Culturais

Tópicos gerais

Os romances *O clube dos anjos* (1998) e *Borges e os orangotangos eternos* (2000) de Verissimo, e *O diário de Magro e Schifaizfoire, dicionário de português*, de Mario Prata. Essas indicações foram extraídas da *Antologia de crônicas: Crônica brasileira contemporânea*.

Tópicos específicos

A crônica como gênero literário e jornalístico.

8.1.2 O componente Língua/discurso

Este componente, segundo Serrani, se baseia no princípio da interdependência “do sistema (fono-morfo-sintático) da língua e das formulações enunciativas em diferentes gêneros enunciativos e das posições de sentido do sujeito do discurso, em diferentes contextos sócio-históricos” (2008c, p.326). A autora também sugere a análise das posições enunciativas e subjetivas das vozes em jogo nos textos e dos leitores representados. Esse funcionamento deve ter relação com conteúdos e o projeto didático do curso. Diante do que é proposto pela autora, problematizaremos a materialidade linguístico-discursiva para a elaboração de questões em registros orais-informais e passagem/reformulação a registros linguístico-discursivos formais (PFEIFFER, 2011). Para tanto um lineamento é fazer programas de ensino que contemplem levantamentos existentes nos textos das crônicas e oficinas de leitura e debate sobre formulações, variedades linguísticas e discursos. Um lineamento concomitante a partir das crônicas escritas e das versões audiovisuais, por exemplo, seria incluir conteúdos e atividades que enfoquem o uso de dêiticos linguísticos (pronomes demonstrativos, advérbios, grupos adverbiais), temporais e sociais.

A reflexão sobre a nomeação, a escolha lexical e diferentes opções para diferentes contextos (situacional, institucional e ideológico). A consideração dos efeitos do silêncio e do implícito. O funcionamento do silêncio em relação a predicação. A função enunciativa do comunicador como mediador.

8.1.3 O componente - práticas verbais e encaminhamentos não verbais

Neste componente, serão previstas atividades de leitura de textos escritos e de interpretação de teleleitor, visando o preparo do futuro comunicador

para a participação em debates, entrevistas individuais ou coletivas, eventos culturais, exposições, feiras, entre outros, e para a futura elaboração de materiais audiovisuais como, reportagens, comerciais, documentários, etc.

A prática verbal na implementação da proposta enfatiza o gênero discursivo e não propriamente a palavra ou a sentença. Para Serrani (2010, p. 36) “qualquer prática de leitura (...) precisa estar contextualizada no gênero discursivo e suas condições de produção”. Em relação ao gênero crônica para a leitura dos textos e de suas realizações audiovisuais, sugere-se que os alunos realizem pesquisas bibliográfica, hemerográfica e na internet, buscando identificar crônicas publicadas em antologias que possuam versões em outros meios, internet, cinema e televisão. A realização de debates orais presenciais ou pela escrita em meios eletrônicos oportuniza o trabalho sobre leitura crítica e a construção de embasamentos para a futuro trabalho em suportes audiovisuais. Diferentemente das concepções formalistas ou meramente técnicas da escrita, a realização de oficinas de leitura e discussão, contribuem para um tratamento processual das linguagens em diferentes suportes. Trata-se de propiciar uma relação de perspectiva discursiva com a linguagem para que o futuro comunicador desenvolva sua tomada de posição de autoria.

A pertinência da discussão realizada nos capítulos anteriores para a formação em Comunicação Social se mostra no fato de que ela traz subsídios para encaminhamentos de respostas para questões a levantar numa formação multidimensional-discursiva, tais como as ilustradas a seguir:

- Como incorporar no preparo de um debate ou coletiva, por exemplo, sobre cidade e/ou questões urbanas dados da obra de Mario Prata, Luis Fernando Verissimo ou de outros autores pesquisados?

- Como mobilizar leituras como, por exemplo, a de *A mulher que fuma* na antologia e na versão audiovisual, no preparo de participação em entrevistas individuais ou coletivas sobre realizações da mídia, para questionar sobre posições ideológicas no tratamento do subjetivo e do social?

- Como introduzir as leituras de antologias em discussões sobre produção e circulação de jornais de bairro, blogs e outras produções que não estejam relacionadas às grandes corporações de mídia?

- Como incluir o conhecimento sobre leitura de antologias e leitura de texto de imagem e seus operadores discursivos (planos, enquadramentos, atores, movimentos, fotografia, figurino, etc), sobre condições de realização e de veiculação, encenações e posições enunciativas de transfigurações, como as das crônicas aqui estudadas, no preparo do comunicador enquanto profissional que transfigura sentidos para um teleleitor (lineamentos para oficinas de elaboração de roteiros e de *story-boards* [texto-fotografia-desenho])?

Cabe lembrar que como bem afirma Souza (1998, p.3) “É a visualidade que permite a existência, a forma material da imagem e não a sua co-relação com o verbal”, a autora considera a leitura da imagem, como efeito de sentido entre a imagem e o olhar, em uma forma diferente da realizada para a leitura da palavra “enquanto a leitura da palavra pede uma direcionalidade (da esquerda para a direita) a da imagem é multidirecionada, dependendo do olhar de cada leitor” (1998, p.4). O que não impede que o texto de imagem retome as palavras, como vimos, em nossas análises anteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa sobre o gênero crônica e seu percurso discursivo nos levou à sua origem etimológica, sua história, sua relação com as esferas discursivas da história, do jornalismo e da literatura, e sua constituição como *crônica brasileira*. A análise do movimento de transfiguração de sentidos entre as crônicas impressas e audiovisuais, nos levou a compreender como as condições de produção afetam a leitura das crônicas em suas diferentes materialidades. Com o procedimento de análise discursiva, foi possível identificarmos uma figura decisiva nesse processo de significação, o teleleitor, o sujeito que lê o texto de imagem.

Compreendemos ao longo da pesquisa, que mesmo com as mudanças tecnológicas, as antologias continuam funcionando como lugar de memória, organizando os repertórios socioculturais. De crônicas extraídas do registro transitório da edição do jornal, para a permanência das antologias e das versões disponibilizadas em acervos digitais; as antologias ainda assim, participam da interpretação de leitores e teleleitores de todas as idades no século XXI. Também constroem repertórios culturais que atribuem representações das cidades brasileiras e do brasileiro.

Foi possível promover uma análise entendendo a dimensão do texto de imagem como discurso. Com esta forma de ler o audiovisual foi possível compreender novas posições enunciativo-discursivas, construídas nesse processo. Identificamos a transfiguração dos sentidos no processo de adaptação, onde a cena imaginada ganha forma, cores, enquadramentos, a partir de gestos de leitura do texto escrito e de imagem realizados pelos adaptadores.

Analizamos os gestos de leitura e interpretação para o audiovisual, pensados para o teleleitor, em que os adaptadores assumem o risco dissolvendo, diluindo, tramando outras textualidades e discursividades, nesse processo de ressignificação. É onde a imagem adere ao *intradiscurso* e materializa o

interdiscurso. Nas crônicas adaptadas de Mario Prata, em *A mulher que fuma*, a autora e adaptadora articula, transfigura novos sentidos em sua montagem paralela e não linear e em *Castanho* o texto de imagem funciona como sinônima do TF, narrado pelo olhar de Valente sobre a CF, *Ponto de vista masculino*. O resultado são as versões que apresentam outras textualidades e discursividades e que redefinem o estilo do autor da crônica fonte, uma vez que o humor de Prata é reverenciado na antologia e é pouco trabalhado na versão audiovisual.

Nos exemplares analisados vimos que a cidade, as mulheres, os amigos são temas recorrentes, construindo um repertório de imagens que dão a visualidade de Copacabana como metonímia do modelo de cidade brasileira nas crônicas audiovisuais e onde os protagonistas são sempre brancos, sem problemas financeiros e desvelam suas vidas públicas e privadas em detalhe. O tempo na ação paralela de cenas na crônica audiovisual rompe a linearidade do avançar dos minutos, e apresenta uma nova cronografia, como vemos marcadamente na crônica *A mulher que fuma* e nos episódios de *A Comédia da vida privada*. Pela ação paralela, realiza-se um novo movimento interpretativo na colocação de novas situações enunciativas, trabalhando outra topografia e outros espaços enunciativos.

Quando analisamos os enredos, por seus finais, identificamos o *Happy end* como uma solução para a obra adaptada *A Comédia da vida privada*. Este movimento interpretativo não é possível identificar nas antologias de crônicas *Comédias da vida privada* e *Sexo na cabeça*. Divididas em títulos e capítulos, as antologias oferecem crônicas organizadas pelas temáticas dos capítulos, que podem ser lidas por unidade temática ou por escolha de título; na televisão, por sua vez, a crônica será exibida em apenas um horário, como um episódio de uma série. Os adaptadores diante das condições de produção e circulação da televisão criam episódios, divididos em cinco capítulos, apresentam uma situação problema, e onde os casais e amigos vivem diversas experiências e promovem o desfecho em forma de *final feliz*. Já nas versões das crônicas de Mario Prata, por seu funcionamento discursivo em festivais de cinemas e na internet não se realiza

esse final no qual tudo dá certo. A relação de Jorge Furtado com a organização da antologia *Comédias da vida privada* e a série *A comédia da vida privada* marca a importância que a coletânea escrita ocupa no repertório das leituras e realizações da indústria cultural. Na análise, constatamos que nem sempre é feita a devida referência na ficha técnica às fontes literárias e hemerográficas, um gesto que contribuiria na compreensão de sua relevância material, cultural e histórica para a construção de repertórios e memórias pela obra audiovisual. Esses registros, entre outras coisas, servem para a legitimação da pesquisas, das fontes, dos livros, dos jornais, que caracterizam as condições de produção cultural contemporânea.

Após as reflexões realizadas sobre o gêneros em suas diferentes materialidades, nos interrogamos sobre as consequências dessa análise para lineamentos na formação multidimensional discursiva em Comunicação Social. A partir da consideração de crônicas antologizadas, impressas e audiovisuais, como material relevante para o ensino. Com o propósito de adotar uma proposta que toma a cultura como central nos estudos linguísticos em cursos de Comunicação Social. Buscamos também dar ênfase ao texto de imagem como materialidade que participa do repertório de significação e formação de comunicadores sensíveis às demandas culturais. Reconhecendo, com este gesto, o texto de imagem como uma nova materialidade de significação importante para o estudo da leitura e das práticas textuais não verbais possibilitando que o autor seja responsável por seu dizer.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *et al.* **História da literatura: o discurso fundador**. Organizado por Carmen Zink Bolognini. Campinas/SP: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: Fapesp, 2003. (Coleção Histórias de Leitura).
- ACHARD, Pierre. *et al.* Memória e produção discursiva do sentido. In; **Papel da memória**. Tradução: José Horta Nunes. 4. Memória. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- A COMÉDIA da vida privada. Direção: Guel Arraes, Jorge Furtado. Roteiro: Jorge Furtado, Guel Arraes, João Falcão, Pedro Cardoso, Nelson, Nadotti, Alexandre Machado, Fernanda Young. Rede Globo, 2005.
- A MULHER QUE FUMA. Direção de Carol Romano e Marcello Pellegrino; produção de Fabiana Altikes; roteiro Carol Romano; fotografia Marcello Pellegrino; música André Paschoalini; com Juliana Calderón, Rodrigo Pires e Márcio Silva. **12ª Mostra de Filmes da FAAP**, 2004.
- ALENCAR, José de. **Melhores crônicas**; direção de Edla van Steen; seleção de João Roberto Faria. São Paulo: Editora Global, 2003
- AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas. De Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling**. São Paulo, Editora: UNESP, 2005.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.
- ÂNGELO, Ivan - revista VEJA SP, de 25/04/2007. In <http://recantodasletras.uol.com.br/teorialiteraria/472953>.
- Acessado 16/07/2009 às 10h06 min.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de estado**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985, 2ª edição, reimpressão 2003.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Heterogeneidades enunciativas**. Tradução: Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi. *In*: Cadernos de estudos Linguísticos, Campinas, número 19: 25-42, jul/dez, 1990.

-----**Palavras incertas**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

-----**Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**; apresentação Marlene Teixeira; revisão técnica da tradução: Leci Borges Barbisan e Valmir do Nascimento Flores. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

ASSIS, Machado de. **Prefácio da edição de D'O Guarani**. 1887. Disponível no sítio: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/html/critica/m.act35.htm>. Acessado em 26 de janeiro de 2011.

----- **O nascimento da crônica**. *In*: Crônicas escolhidas. São Paulo: Ática, 1994. p. 13-15;

----- **Melhores Crônicas**. Organizada por Salete Almeida Cara. São Paulo: Global, 2003, p. 271-278; p.347-351.

BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. tradução: Michel Lahud , Yara Frateschi Vieira; colaboração: Lúcia Teixeira Wisnik, Carlos Henrique D. Chagas Cruz, 11ª edição – São Paulo, SP: Haucitec, 2004.

----- **Estética da criação verbal**; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. – 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2003 – (coleção biblioteca universal).

BENDER, Flora Christina, LAURITO, Ilka Brunhilde. **Crônica – história, teoria e prática**. São Paulo: Scipione, 1993.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral I** : tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri ; revisão do Prof. isaac Nicolau Salum - 4ª ed. - Campinas, SP: Pontes, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas** : tradução de Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira; Revisão: Mary Amazonas Leite de Barros – 5ª ed. – São Paulo, SP : Perspectiva, 2001.

----- **Sobre a televisão**. Tradução: Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro, Editora: Jorge Zahar, 1997.

BRAGA, Rubem. 200 crônicas escolhidas.- 18 ed. – São Paulo, Editora: Record, 2011. In: <http://pt.scribd.com/doc/3102424/rubem-braga-200-crnicas-escolhidas>. Acessado em fevereiro de 2011.

BRAIT, Beth (Org.) - **Bakhtin conceitos-chave** – São Paulo: Contexto; 2005. 224p.

----- (Org.) - **Bakhtin outros conceitos-chave** – São Paulo: Contexto; 2006. 264 p.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **Youtube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade**. Tradução: Ricardo Giassetti. São Paulo: Aleph, 2009.

CANDIDO, Antonio. *et al* – **A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil** – Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. 551p.

-----**Vários Escritos**. 3ª ed. – Revista Ampliada, SP. 2 cidades, 1995.

----- **Iniciação à literatura brasileira**. 5ª ed. – Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

-----**Presença da literatura brasileira: história e crítica** / Antonio Candido e J. Aderaldo Castello. – 13ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CANO, Jefferson. *et al*. **História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil**. Organizadores: Sidney Chalhoub, Margarida de Souza Neves, Leonardo Affonso de Miranda Pereira, Capinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

CASTANHO. Diretor: Eduardo Valente. Fotografia: Fernando Miceli. Roteiro: Eduardo Valente. Prefeitura do Rio de Janeiro/Secretaria de Cultura e da Rio Filmes, 2002.

CASTRO, Silvio. **O Descobrimento do Brasil**. Porto Alegre, Editora: L&PM, 2007.

CONY, Carlos Heitor. **Crônicas para ler na escola**. Rio de Janeiro : Objetiva, 2009.

CORACINI, Maria José R. F. **A teoria e a prática: a questão da diferença no discurso sobre e da sala de aula**. *DELTA* [online]. 1998, vol.14, n.1

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel : escritores jornalistas no Brasil 1904-2004**. São Paulo : Companhia das Letras, 2005.

COSTA Pinto, Manuel da. **Antologias de crônicas: crônica brasileira contemporânea**. 1ª. ed. São Paulo Moderna, 2005. (Lendo & Relendo).

COSTA, Walter Carlos – O texto traduzido como re-textualização. *In: Cadernos de Tradução, UFSC – v 2, n 16, 2005*.

COSTE, D. Multimédia et curriculum multidimensionnel, *In: Coste, D. Multimédia et stratégies d'apprendissage des langues*. Lille: Presses de l'Université de Lille 3, 1996.

COURTINE, Jean-Jacques. **Le tissu de la mémoire: quelques perspectives de travail historique dans les sciences du langage**. *Langage*, 114. Paris: Larousse, 1994.

-----**Metamorfoses do discurso político: as derivas da fala pública**. Tradutores Nilton Milanez, Carlos Piovezani Filho. – São Carlos: Claraluz, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil - Volume III - RJ: São José, 1964**.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil – Volume 6 – Parte III - Relações e Perspectivas**, co-direção Eduardo de Faria Coutinho, 6 ed. – São Paulo, Global, 2003.

-----**Crônica na sala de aula: material de apoio ao professor /** Apresentação Marisa Lajolo; texto Cilza Bignotto, Noemi Jaffe. 2. ed., São Paulo : Itaú Cultural, 2004.

DIAS, Luciana C. F. **Embate e debate de sentidos sobre o Brasil em antologias de ensaios: discurso, memória e leitura.** Tese de Doutorado defendida no IEL/UNICAMP, 2009

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: ensaios metodológicos.** Porto Alegre: Sulina, 2004.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo.** Tradução de Maria Lúcia Oliveira – RJ: Civilização Brasileira, 2005.

-----**Teoria da Literatura: uma introdução** – tradução de Waltensir Dutra; revisão João Azenha Jr. - 6ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

-----**A idéia de cultura.** Tradução: Sandra Castello Branco; revisão técnica: Cezar Mortari. – São Paulo... Editora UNESP, 2005.

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura brasileira: modos de usar.** Porto Alegre: L&PM, 2007.

GALLO, Solange Leda. **Discurso da escrita e ensino:** 2ª ed. - Campinas, SP: Editora da UNICAMP (Coleção Momentos), 1995.

-----, FILETTI, Marci. **A divulgação científica como produção Acadêmica.** Texto apresentado: ANPOLL 2002. pp 1-14.

GARCIA, Nestor C. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EDUSP, 1997.

-----**Leitores, espectadores e internautas.** tradução Ana Goldberger. – São Paulo : Iluminuras, 2008.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Coleção Vega Universidade. Secção: Práticas de Leitura. Orientação: Maria Alzira Seixo. Tradução: Fernando Cabra Martins. Editora: Vega Lda. Lisboa, [19..?].

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade.** Tradução: Raul Fiker, São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

GREGOLIN, M. do Rosário e BARONAS, Roberto. **Análise do discurso: as materialidades do sentido/** [Organizado por] . 2^a ed. São Carlos: Claraluz, 2003 a.

GRILLO, Sheila A. Camargo. Esfera e campo. IN: BRAIT, Beth (Org.) : **Bakhtin outros conceitos-chave** – São Paulo: Contexto; 2006.

GUARESCHI, Pedrinho **A. Mídia, educação e cidadania: tudo o que você precisa saber sobre mídia/** Pedrinho A. Guareschi, Osvaldo Biz. Petrópolis, RJ : Vozes, 2005.

GUIMARÃES, Eduardo. **Produção e circulação do conhecimento/** [Organizado por] – Campinas, SP, ed. Pontes, 2001.

GUIMARÃES, Eduardo. ORLANDI, Eni Puccinelli. **Língua e cidadania : o português no Brasil.** Eduardo Guimarães, Eni Puccinelli Orlandi (orgs.) – Campinas, SP : Pontes, 1996. – (história das idéias linguísticas).

GUIMARÃES, Hélio. *et al.* **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac São Paulo : Instituto Itaú Cultural, 2003.

HUTCHEAON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Tradução: André Cechinel. Editora: UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1973.

JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo.** Tradução: Aparecida de Godoy Johnson – São Paulo, SP. A. Queiroz, Editor, Ltda., 1982.

KLEIMAN, Angela B. O estatuto disciplinar da Linguística Aplicada: o traçado de um percurso, um rumo para o debate. In: **Linguística Aplicada e transdisciplinaridade: questões e perspectivas** – SIGNORINI, Inês; CAVALCANTI, Marilda (Orgs.). Campinas, SP: mercado de Letras, 1998. Pp.51-80.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira.** Série fundamentos, 5^a ed. – São Paulo, Ática, 1991.

-----A leitura na formação da literatura brasileira de Antonio Candido. In: SERNA, Jorge Ruedas de la (Org.). **História e literatura: homenagem a Antonio Candido**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, Fundação acional da América Latina: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003. p. 51-74.

-----BIGNOTTO, Cilza; JAFFE, Noemi. **Crônica na sala de aula: material de apoio ao professor**. 2 ed., São Paulo: Itaú Cultural, 2004.

LECHTE, John. **Cinqüenta pensadores contemporâneos essenciais; do estruturalismo à pós-modernidade**. Tradução: Fábio Fernandes. Rio de Janeiro; DIFEL, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão. 5ª ed. – Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação literária**. Tradução: Claudia Matos Seligmann. Bauru, São Paulo, Editora: EDUSC, 2007.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. – Rio de Janeiro. Editora 34, 1ª edição 1993, 7ª reimpressão 1998.

-----**Linguagem em (Dis)curso**. Universidade do Sul de Santa Catarina. V.5, n.1, jul./dez. 2004.

LOPES, Luiz Paulo da Moita. **Oficina de Lingüística Aplicada**, 1998.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (Org.) - **Bakhtin conceitos-chave** – São Paulo: Contexto; 2005. 151-166.

MCLAREN, Peter. **Multiculturalismo crítico**. São Paulo: Cortez. Coleção: Prospectiva, v.3. 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Tradução: Freda Indursky: revisão dos originais da tradução Solange Maria Ledda Gallo, Maria da Glória de Deus Vieira de Moraes. Campinas: São Paulo, Pontes. Editora Universidade Estadual de Capinas, 3ª. Edição, 1997.

MALDIDIER, Denise. **L'inquietude du discours**. Éditions des Cendres, 1990.

MARIANI, B. **O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais, 1922-1989**. Rio de Janeiro: Revan; Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

MATTOS, Sérgio S. **História da televisão brasileira – uma visão econômica, social e política**. Petrópolis, ed. Vozes, 2ª ed, 2002.

MCLUHAN, Marshal . **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo, SP, Cultrix, 3ª ed. 1971.

MEDEIROS, Vanice Gomes de. **Discurso cronístico: uma “falha no ritual” jornalístico**. In: Linguagem em (Dis)curso / Universidade do Sul de Santa Catarina, -v. 1, n. 1 (2000) – Tubarão:Ed. Unisul, 2000.

MEDINA, Cremilda. **O signo da Relação: comunicação e pedagogia dos afetos**. São Paulo : Paulus, 2006. 197p.

MELO, José Marques de. **A crônica**. In: **Jornalismo e Literatura – A sedução da palavra**. CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (orgs.). São Paulo, Editora: Escrituras, 2002.

----- . **Jornalismo brasileiro**. Porto Alegre, editora: Sulina, 2003.

MEYER, Marlyse. **Voláteis e versáteis de variedades e folhetins se fez a crônica**. In: A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil – Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. 93-133 p.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Diretrizes curriculares, as áreas de Comunicação Social e suas habilitações**. 2001.

MITTMANN, Solange. **Heterogeneidade e função tradutor**. In: Cadernos de Tradução, UFSC - v1, n 4, 1999.

MORAN, José Manuel. **Novas tecnologias e mediação pedagógica: 5ª ed.** - Campinas, SP: Papirus, 2002.

MOREL, Marco. **A imprensa periódica do século XIX**. 2005, artigo publicado no sítio da Biblioteca Nacional:

<http://catalogos.bn.br/redememoria/periodiccoxix.html>

Acessado 01 de maio de 2008, as 15h 54 min.

NAGAMINI, Eliana. **Literatura, televisão, escola: estratégias para leitura de adaptações**. São Paulo, Editora: Cortez, 2004.

NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. Goiânia : Ed, UFG ; São Paulo : Edusp, 2002.

NORA, P. Entre mémoire et histoire –la problématique des lieux. In: NORA, P. (org) **Les lieux de mémoire**. Vol. 3. Paris Gallimard, 1997.

NUNES, José Horta . **Formação do leitor brasileiro: imaginário da leitura no Brasil colonial**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994. (Coleções Viagens da Voz)

OLIVEIRA, Ênio de. **Antologias de literatura negra brasileira e estadunidense e ensino de língua(s) – lineamentos para a formação intercultural/discursiva de professores de inglês no Brasil**. Tese de Doutorado defendida no IEL/UNICAMP, 2010.

ORLANDI, Eni - **Discurso, imaginário social e conhecimento**. Em Aberto, Brasília, ano 14, n.61, jan./mar. 1994.

----- **Gestos de leitura - da história no discurso/** [Organizado por Eni P. Orlandi, [et al.]]- tradução: Bethânia S C. Mariani [et al.] - Campinas, SP: Pontes, 1994 b.

-----**Análise de Discurso**. ed. - Campinas, SP: Pontes, 1995.

-----**Discurso e leitura** – 1ª. edição, 1988. 3ª. edição – São Paulo: Cortez; Campinas, São Paulo: Editora da Universidade de Campinas, 1996. (Coleção passando a limpo).

-----**Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 2ª ed– Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

-----Divulgação científica e efeito leitor: uma política social urbana. In: GUIMARÃES, E. (Org.). **Produção e circulação do conhecimento**. V. I: Estado, mídia, sociedade. Campinas, São Paulo: Pontes, 2001a. p. 21-30.

-----**Discurso e texto**. 1ª. Ed. Campinas, SP. Pontes, 2001b.

-----**A linguagem e seu funcionamento; as formas do discurso**. 14ª. Edição, 2ª. Reimpressão. Capinas, São Paulo. Editora: Pontes, 2001c.

-----**Institucionalização dos estudos da linguagem: a disciplinarização das idéias lingüísticas/** [Organizado por Eni P. Orlandi, Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 2002.

-----**Cidade dos sentidos.** Campinas, SP: Pontes, 2004.

-----O contato entre línguas e a relação ao outro: uma leitura possível de Serafim da Silva Neto. In: GUIMARÃES, Eduardo; BRUM-DE-PAULA, Mirian Rose (orgs). **Sentido e memória.** Campinas, Pontes, 2005.

-----**Introdução às ciências da linguagem – discurso e textualidade /** Suzi Lagazzi-Rodrigues e Eni P. Orlandi (orgs.) – Campinas, SP. Pontes, 2006.

-----**As formas do silêncio – no movimento dos sentidos.** 6ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso - Uma crítica à afirmação do óbvio :** tradução Eni Pulcinelli Orlandi, Lourenço Chacon Jurado Filho, Manoel Luiz Gonçalves Corrêa e Silvana Mabel Serrani, Campinas, 1988.

----- **O discurso – estrutura ou acontecimento.** tradução: Eni Pulcinelli Orlandi, Campinas, SP: Pontes, 1990.

-----**Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pechêux.** Organizadores Fraçoise Gadet: Tony Hak; tradutores: Bethania S. Mariani...[et al.] – 3.ed. –Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea.** Campinas, SP: Mercado de Letras, São Paulo: Fapesp, 1999.

----- *et al.* **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo, Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PFEIFFER, Claudia C. Compreender discursivamente a escola uma possibilidade construída. In: **Análise do discurso no Brasil – pensando o impensado sempre – uma homenagem a Eni Orlandi.** Org: Eduardo Alves Rodrigues, Gabriel Leopoldino dos Santos, Luiza Katia Andrade Castello Branco, Campinas, SP: Editora RG, 2011. p.231-242.

PRATA, Mario. **Cem melhores crônicas (que na verdade, são 129)**. São Paulo : Editora Planeta do Brasil, 2007.

RAMONET, Ignácio. **A tirania da comunicação**. tradução: Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ, Vozes, 1999.

RAZZINI, Marcia de Paula Gregorio. **O espelho da nação: a antologia nacional e o ensino de português e literatura (838-1971)**. Tese de Doutorado defendida no IEL/UNICAMP, 2000.

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

REY, Marcos. **O roteirista profissional**. 3ª. edição, 2ª. reimpressão. São, SP. Editora: Ática, 2001. 138p.

ROBIN, Régine. **História e linguística**. Tradução: Adélia Bolle com a colaboração de Marilda Pereira. São Paulo, Cultrix, 1977.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro, DP&A, 2002. 255p.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. São Paulo, SP, Ática, 1997.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. (Organização e Introdução) **As cem melhores crônicas brasileiras**. RJ : Objetiva, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**/ [Organizado por: Charles Bally e Albert Sechehaye], tradução: Antônio Chelini, José p. Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo, SP, ed. Cultrix, 2006. p. 273.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação, como transformar fatos e ficção em filme**. 1ª. edição. Tradução: Andrea Netto Mariz. São Paulo. Editora: Bossa Nova, 2007.

SERNA, Jorge Ruedas de La (Org.). **História e literatura: homenagem a Antonio Candido**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, Fundação acional da América Latina: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

SERRANI, Silvana. Identidade e segundas línguas: as identificações no discurso. In: SIGNORINI, Inês (Org). **Língua(gem) e identidade – elementos para uma discussão no campo aplicado**. Campinas: São Paulo. Mercado de Letra, Fapesp. 1998, pp. 214-230.

-----**Identidade e Representação do Brasil em Antologias Poéticas Bilingües.** in: M. J. Coracini; M. Grigoletto e M. I. Magalhães (Orgs). Livro do GT da ANPOLL: Práticas Identitárias e Lingüística Aplicada, 2006. pp. 97-116.

-----Legados literários-culturais, memória e antologias na educação em línguas (currículo de espanhol no Brasil). In: KLEIMAN, Angela e CAVALCANTI, Marilda (Orgs.) **Linguística Aplicada: suas faces e interfaces.** Campinas: Mercado de Letras, 2007.

-----**Prioridade da 'ideia de cultura' no debate sobre Práticas letradas.** In: Corrêa, Manoel L. (Org.) *Letramento e Representação.* São Paulo: CD-ROM, 2007 (b). (ISBN: 9788575061428).

-----**Antologia: escrita e compilada, discurso e capital simbólico.** *Alea.* Estudos Neolatinos, v.10, pp.270-287. 2008(a).

-----**Antologias, discurso e memória cultural** – Revista Aletria – revista de estudos de literatura, UFMG, jan-jun.- v.17, 2008(b). pp.51-66.

-----As concepções de cultura e a educação em letras e línguas. In: MOZILLO, Isabella; KURTS, Silvia C. (Orgs). **Cultura e diversidade na sala de língua estrangeira.** Pelotas- RS: Editora da UFPEL, 2008 (c). Pp. 317-329.

----- **Discurso e Cultura na Aula de Língua - Currículo, leitura, escrita.** 1ª. edição 2005. 2ª. edição, Campinas, Pontes, 2010. 142p.

SIEBERT, Silvânia. Serrani, Silvana. **A adaptação da crônica como transferência de sentidos.** . In: Linguagem em (Dis)curso / Universidade do Sul de Santa Catarina, -v. 11, n. 3 (2011) – Tubarão:Ed. Unisul, 2011. pp. 543-562.

SIGNORINI, Inês, CAVALCANTI, Marilda (Orgs.). **Linguística Aplicada e transdisciplinaridade: questões e perspectivas** – Campinas, SP: mercado de Letras, 1998.

SILVA, Telma Rodrigues. **Língua e linguagens: reflexões sobre a política cultural e a televisão no Brasil.** In: Revista Línguas e instrumentos linguísticos – julho-dezembro, n.18, 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira.** - 4 ed. - Rio de Janeiro, Editora: Civilização Brasileira, 1964.

SOUZA, Tania C. Clemente. **Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não verbal.** Ciberlegenda, n.1, Rio de Janeiro, 1998.

-----**A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação.** Ciberlegenda, n. 6, Rio de Janeiro, 2001.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema – realismo, magia e a arte da adaptação.** Tradução: Marie-Anne Kremer, Gláucia Renate Gonçalves. Editora UFMG, 2008.

STERN, H. **Issues and options in language teaching.** Oxford University Press. 1993.

TÁVOLA, Artur. Jornal O Dia, 27 de julho de 2001.

VARGAS, Domingos Jarí. **Orientação acadêmica na educação a distância – o trabalho do leitor intermediário.** Cuiabá, MT, ed. Unicen, 2002.

VERISSIMO, Luis Fernando. CAROS AMIGOS - Edição. **janeiro de 2008.**

-----**Comédia da vida privada: 101 crônicas escolhidas.** Porto Alegre : L & PM, 1994.

-----**Comédia da vida pública: 266 crônicas datadas.** 10.ed. – L&PM, 1996.

-----**O nariz e outras crônicas.** Coleção: Para Gostar de Ler. Editora: Ática, São Paulo, SP. 1998.

----- **As mentiras que os homens contam.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 3ª. Edição 2008. 239p.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena, e a construção do olhar no cinema. In: GUIMARÃES, Hélio. *et al.* **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac São Paulo : Instituto Itaú Cultural, 2003.

ZEN, Tânia Maria Campo. **A construção do sujeito-leitor na crônica fotográfica.** Campinas, SP: [s.n], 2007. IEL/UNICAMP.

ANEXOS

ANEXO A – Ponto de vista masculino

Gordinhos, gordinhas, estressados e estressadas, quando se dirigem ao spa em Sorocaba sempre dão uma paradinha no Tigrão. Tigrão é um posto, do lado direito de quem vai. Restaurante farto, bebidas visíveis, colesterol à vista e a prazo. É ali que eles & elas entram e se enchem, prevendo as futuras 300 calorias, as cetoses e as boboses que se avizinham. É ali que elas & eles se reabastecem, enchem o tanque e pedem perdão a São Pedro.

Foi ali que o fato se deu.

Soninha, além de viciada em comida, é viciada em spa. Lá ia ela, dias desses. Tigrão. Soninha estava de licença no spa. Depois de um mês, estivera dois dias em São Paulo. Estava voltando. Já havia emagrecido 10 quilos. Já era bastante, pra quem precisava ainda perder uns 30.

Soninha encheu a cara e a barriga e ainda pegou uns bis para matar nos quilômetros finais. Foi quando se dirigia para o caixa que ela ouviu.

Ouviu nitidamente. O assovio. Aquele que os homens fazem quando passa uma mulher gostosa. Fiu-fiiuu. Estática, seu olho girou 180 graus. Não havia dúvida. A coisa era com ela.

Aquilo foi uma injeção de 5 mil calorias no ego dela, no superego e até no alter ego. Há quando tempo Soninha não sentia aquela sensação de quilinhos subindo pelo seu corpo num frenesi? Vinte e cinco anos? Mais? Ficou ali, estática, parada no contrapé da felicidade. Tentou dar um passo e, de novo, o assovio. Ela precisava ver quem era, senão não tinha graça. Virou-se graciosamente, com o

maior charme possível que a sua cinturinha permitia. Olhou em volta. Nada. Onde estava o galanteador? Deu mais um passo. Fiu-fiiiii, de novo. Foi andando na direção de um macaco-boneco de uns 30 centímetros. Quanto mais ela se aproximava, mais o macaco assoviava. Era o macaco seu amante já imaginário e com milhares de planos e sacanagens na cabeça.

Era isso. Um boneco. A primeira idéia foi pegar o macaco, arrancar a pilha dele, jogar no chão, pisar seus gordinhos pés em cima dele. Mas resolveu esquecer. Afinal, ninguém havia notado seus 15 segundos de fama. Cabeça e estima baixa, já estava no carro quando resolveu voltar.

Comprou o macaco.

Na estrada, depois de dar o nome de Castanho ao macaco e ficar passando a mão na frente da boca dele para ouvir, ia feliz. A pilha era Duracel, ia durar muito. Instalou o Castanho em cima da televisão, numa posição estratégica no seu quarto. Ia ao banheiro, o macaco Castanho assoviava. Voltava, fiu-fiiiii. Levantava, tava lá. Seu cooper dentro do quarto passou a ser todo dedicado ao Castanho. Já sabia a que distância tinha de se aproximar para provocar a libido do macaquinho.

De noite quebrou a solidão com um maravilhoso strip-tease para ele. Só para ele. O Castanho não dizia nada, nem mexia os olhinhos, ouvindo *Summertime*. Só assoviava. Cada peça de sua roupa tirada era jogava na direção do bichinho. O bichinho não falhava. Soninha foi se entusiasmando e, nua, fez coisas que não fazia há muito, mas muito tempo mesmo.

A notícia do macaco Castanho logo tomou conta do spa. Gordinhas queriam comprar o levantador de baixa estima. Pensou-se em aluguel, em rodízio, em consignação. Mas Soninha não abria mão. Chegaram a oferecer dois bagos de uvas e dois palitinhos de cenoura pelo uso e abuso do animal. Mas Soninha o queria só para ela.

Foi quando a doutora Aída, psicóloga do local, conseguiu convencer a Soninha - sabe-se lá como - que o Castanho era fundamental para o spa. Que a Soninha deveria dividir seu prazer com as colegas de polegadas a mais. Soninha

concordou, mas com uma condição. Tudo bem, mas só uma vez por semana e tinha de ser coletivo.

O dia escolhido foi domingo à noite. Soninha colocou seu amado amante em cima do balcão do bar do restaurante e foi então que começou a orgia. Todas entravam - muito bem vestidas, algumas decotadíssimas - e iam pra frente do balcão. Fellini morreu sem imaginar a cena. Calígula morreria de inveja. Uma a uma e depois duas a duas, três a três, desfilavam seu corpo diante do Castanho, que parecia entender o coração de cada uma delas. E não negava fogo.

Depois de umas duas horas daquela desenfreada sacanagem, o assovio foi ficando fraco, fraco. A pilha está acabando! Minha ceia por uma pilha! Meu reino por uma pilha, gritou uma. Dou cinco sobremesas por uma pilha! Mas era domingo, de noite, não tinha pilha. Trinta gordinhas, amontoadas e ajoelhadas, pediam para Castanho não parar, pelo amor de Deus.

Mas o macaco Castanho estava cansado. Não estava programado para tantas e boas meninas. Mesmo assim o spa dormiu feliz sabendo que, no dia seguinte, ia ter mais pilha. E mais: todas elas brincavam porque sabem que o prazer está na cabeça e não no corpo.

