

Narrativa, técnica e tecnologia: "Contos da Meia-Noite"

Márcio Serelle*

RESUMO: Este artigo pretende analisar o modelo narrativo da série "Contos da meia-noite" (TV Cultura), dirigida pelo videomaker Eder Santos, em que ficções da literatura brasileira são adaptadas para a televisão por meio de uma técnica articuladora da leitura dramatizada e da linguagem audiovisual. Para isso, o trabalho busca investigar as estratégias enunciativas do programa, examinando as categorias autorais atuantes na transposição da literatura para a tela, bem como o diálogo entre os modos de representação épico e dramático. O texto propõe, ainda, o estudo dos aspectos temporais da série, identificando suas relações com a concisão do gênero literário conto e os possíveis efeitos na recepção televisiva. Por fim, o trabalho analisa o estatuto dado ao narrador, entidade ficcional que, no programa, é moldada, simultaneamente, pelas raízes orais do conto e pela experiência midiática.

PALAVRAS-CHAVE: Teledramaturgia, adaptação, literatura, narrativa.

ABSTRACT: This article aims at analysing the narrative pattern of the TV series *Contos da meia-noite* (Midnight tales), directed by the videomaker Eder Santos, in which fictional works from Brazilian literature are adapted to television by a technique that articulates dramatised reading and audiovisual language. This work investigates series of enunciation strategies, examining the authorship categories that actuates on the transposition of literature to screen, and the dialogue between modes of representation (epic and dramatic). This text also proposes the study of the temporal aspects from the series, identifying their relations to the concision of the literary genre tale and the possible effects in television reception. In the end, this work analyses the statute given to the narrator, a fictional identity that is, on the program, modeled, simultaneously by the oral roots from the tale and the mediatic experience.

KEYWORDS: TV drama series, adaptation, literature, narrative.

* Professor dos programas de pós-graduação em Letras e em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas).

Televisão e literatura: mediações

O estudo da concepção narrativa de "Contos da meia-noite", série de adaptações televisuais de ficções nacionais, dirigida por Eder Santos, obriga, inicialmente, a refletir sobre as relações entre televisão e literatura nos meios culturais brasileiros. Historicamente, essas relações têm sido vistas menos de forma simbiótica, de cooperação estética, que emulativa, de concorrência e substituição.¹ Tal noção de embate encontra-se enraizada em parte de nossa intelectualidade, que compartilha da crença na superioridade incondicional das formas literárias, ignorando as possibilidades exploratórias mais radicais das formas audiovisuais em geral ou de diálogos proveitosos entre os dispositivos eletrônicos e a literatura. A afirmação da superioridade da literatura sobre, por exemplo, o cinema deriva, segundo Stam (2000, p.58), da cristalização de alguns pre-conceitos culturais, tais como:

[...] seniority, the assumption that older arts are necessarily better arts; iconophobia, the culturally rooted prejudice (traceable to the Judaic-Muslim-Protestant prohibitions on "graven images" and to the Platonic and Neoplatonic depreciation of the world of phenomenal appearance) that visual arts are necessarily inferior to the verbal arts; and logophilia, the converse valorization, characteristic of the "religions of the book", of the "sacred word" of holy texts.²

Assim, ancorada na idéia hoje bastante questionável de oposição entre "cultura erudita" e "cultura de massa", essa atitude desdobra-se, muitas vezes, em preconceito contra a adaptação, notadamente a televisiva, de obras literárias. Essas tensões não se manifestam mais, necessariamente, a partir da cobrança de fidelidade e preservação da literariedade original, haja vista que, como observou Ismail Xavier (2003), há, na contemporaneidade, a consciência dos deslocamentos inevitáveis (tanto de linguagem como de perspectiva) a esse tipo de processo, em que o texto é tido como ponto de partida e não de chegada, respeitando-se,

¹ Convém lembrar a tese de Antonio Candido (2000, p.137) de que a ascensão de novos meios de comunicação no século XX inibiu a formação de um público leitor nacional, que, ainda incipiente, logo se viu atraído por veículos que possibilitavam, graças à imagem e ao som, o acesso mais fácil, "com menor exigência de concentração espiritual", à quota de experiência e fantasia proporcionada pelo livro. Embora não cite especificamente a TV, e, sim, o cinema, não há como deixar de notar, nesse raciocínio, certa crítica à preferência do público pelos meios audiovisuais, em detrimento da literatura.

² "[...] senioridade, a assunção de que artes mais antigas são necessariamente artes melhores; iconofobia, o preconceito culturalmente enraizado (rastreado desde as proibições judaico-mulçumano-protestantes às "imagens esculpidas" e a depreciação platônica e neoplatônica do mundo da aparência fenomenal) de que artes visuais são necessariamente inferiores às artes verbais; e logofilia, a valorização contrária, característica das 'religiões do livro', da 'palavra sagrada', dos textos sagrados" (Tradução nossa).

assim, as opções do adaptador. O grau de aproximação com o texto literário não basta, portanto, como critério de julgamento para a apreciação crítica de adaptações cinematográficas ou televisivas, já que essas devem ser recebidas como novas experiências estéticas, que possuem suas formas, seus sentidos.

Essas ponderações, no entanto, não apagam por completo os resquícios de uma hierarquização de produtos culturais, em que os programas televisivos de adaptação aparecem como mediações vulgarizadoras (no sentido pejorativo do termo) de obras literárias, essas associadas, usualmente, a um público seletivo e intelectualizado. O próprio uso recorrente do termo inglês *digest* (digestão ou simplificação), como no conhecido texto de Bazin (2000), para designar o processo de adaptação já indica uma valoração da obra audiovisual como algo derivado e secundário, no sentido de inferior em relação ao texto-fonte literário. Guardadas as diferenças, que são muitas, o literato contemporâneo, que, avesso aos veículos midiáticos, despreza o "escoadouro" televisivo para massas, comporta-se como o escritor quinhentista da *Res Publica Litterarum*, que recusava as técnicas emergentes de impressão, alegando que a circulação e a apropriação descontrolada dos trabalhos por editores e leitores implicavam a banalização e deturpação dos significados. Em comum, os dois contextos possuem uma noção de clivagem cultural, reflexo de um posicionamento elitista, que pode ser percebida, em certa medida, como sintoma de uma clivagem também social.

O contexto de interação acentuada entre as mídias tem proporcionado, recentemente, no campo da crítica literária, uma outra reação adversa, contrária à produção ficcional que se incorporou à indústria midiática. Para Leyla Perrone-Moisés (1998, p.203), os escritores contemporâneos, em vez de explorarem, em equivalência de linguagem, as possibilidades estéticas do cinema e da televisão, "apenas mimetizam o baixo teor desses meios, ou conformam-se à sua lógica mercadológica: já escrevendo tendo em mente a passagem direta para esses veículos de comu-

nicação”. De acordo com esse argumento, a atual integração entre o verbal, o acústico e o visual, no âmbito do diálogo com a televisão, dá-se, por parte da literatura, de maneira servil e capitular, bem diferente do movimento dialogal e criativo presente entre os escritores do início do século XX, contexto de difusão do rádio e do cinema, em que Oswald de Andrade trabalhou, por exemplo, o recurso do *camera eye*, em *Pau Brasil*.

Essa vontade restauradora de uma “alta literatura”, presente no texto de Perrone-Moisés, embora conservadora, aponta para uma importante reflexão acerca das traduções intersemióticas na contemporaneidade: a de que o texto literário, ainda matriz geradora de fábulas e tramas, já se encontra suficientemente informado (e transformado), em suas estratégias de expressão, pelas técnicas audiovisuais e por uma cultura presentificada, muitas vezes sem rastro e efêmera, que não inclui, necessariamente, a própria tradição literária.

Torna-se redutor, contudo, perceber o fenômeno das adaptações e das operações multimídias apenas como estratégia sinérgica dos mercados, pois as interações insem-se num processo cultural mais complexo e fluido, em que uma cultura audiovisual já se faz presente na gênese literária contemporânea, seja como substância ou configuração das tramas, como demonstra o estilo imagético de Rubem Fonseca – que curiosamente construiu um romance, *O selvagem da ópera*, a partir de técnicas de roteirização – seja na tentativa de superposição de imagens televisivas presentes no conto *Zap*, de Moacir Scliar, significativamente uma das narrativas adaptadas em “Contos da meia-noite”. Isso sem mencionar aqui criações originalmente híbridas, como o e-poema e o videopoema, nascidas nos ambientes midiáticos e que já possuem a tela como primeiro suporte. De todo modo, não é mais possível ignorar o trânsito, em diversos graus, das formas literárias na contemporaneidade, o que, se não encerra questões propriamente novas (os processos dinâmicos de tradução e transferência do literário para outros meios são seculares),

instaura o debate no âmbito da crítica e dos participantes da cena cultural, que devem refletir sobre a inserção, as configurações e as vias de circulação da literatura na cultura das mídias.

Formas breves

Reconhecidos o cenário e as inquietações que ele apresenta, devemos examinar como o programa “Contos da meia-noite”, veiculado entre 2003 e 2006 pela TV Cultura, situa-se nesse contexto e em que medida sua proposta de teledramaturgia aponta novos caminhos para a adaptação da literatura, em trabalhos gerados especificamente para a televisão. Exibido, inicialmente, de segunda à sexta-feira³ sempre à meia-noite, o programa possui aproximadamente dez minutos de duração e apresenta, a cada dia, um conto da literatura brasileira, interpretado por um ator pertencente a um núcleo composto, em sua primeira temporada, por Marília Pêra, Maria Luiza Mendonça, Matheus Nachtergaele, Antônio Abujamra, Giulia Gam e Beth Goulart.

À primeira vista, esse escopo sugere a intenção recorrente e programática de outras produções televisivas brasileiras que dialogam com a literatura: a de possibilitar o acesso do grande público a textos de autores nacionais, em especial aqueles pertencentes ao cânone ou que, de produção recente, já se encontram abalizados pela crítica jornalística ou acadêmica. Observa-se, nesse aspecto, a preocupação das emissoras, em geral, de trabalhar, em suas produções, com adaptações de textos quase que exclusivamente da literatura nacional, o que talvez indique, nesse caso específico, o papel pedagógico, assumido pela própria TV, de divulgação de um acervo literário brasileiro.⁴

De pendur didático, o minuto inicial de “Contos da meia-noite” funciona à guisa de um prefácio livresco, em que a apresentadora (Teresa Freire) introduz a fábula da narrativa, além de mencionar aspectos biográficos do autor,

³ A série, produzida em parceria com a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, estreou no dia 08 de dezembro de 2003.

⁴ Podem-se citar as teleficções da Rede Globo, que visivelmente privilegiaram, nas últimas décadas, autores nacionais, de escolas e qualidades diversas, como Ariano Suassuna, Basílio da Gama, João Ubaldo Ribeiro, Roberto Drummond, Guimarães Rosa, entre outros. Em estudo sobre a minissérie *Anos dourados*, Ismail Xavier (2003, p.144) identifica, nessa mesma emissora, o que ele chama de “preocupação com a identidade nacional”, que pode ser percebida na adaptação constante de clássicos da literatura brasileira, especialmente da obra de Jorge Amado, a partir de *Gabriela, cravo e camela*, em 1975.

da recepção crítica e da historiografia literária. A tela (Figura 1), dividida em dois campos, é ocupada, à direita, pela apresentadora e, à esquerda, por uma foto ou ilustração em preto-e-branco do escritor, como aquelas que circulam nos paratextos (orelhas e notas introdutórias) das publicações. Percebe-se, aí, mais que o diálogo com as ordens de associação da cultura impressa, a necessidade de visualização do autor empírico, a partir da divulgação de sua imagem junto ao texto, hábito difundido a partir do século XV, quando se evidencia o processo de individualização do autor e a noção de propriedade intelectual de obras ficcionais.⁵ Curiosamente, observa-se que o modelo é transposto para o formato televisivo, em uma clara opção pela preservação da autoria, aspecto que pode contribuir tanto para a possível intenção pedagógica do programa como para afirmar, na introdução, a “fidelidade” ao texto original, a seu autor e horizontes de produção. No entanto, esse “contrato”, como veremos, revelar-se-á numa atitude bifronte, de preservação e transformação, em que a *autoridade* (palavra cujo radical faz referência a “autor”) do escritor se propaga, porém, transformada, pelo dispositivo televisivo.



Figura 1 – O “prefácio eletrônico” do conto “O bebê de tarlata-rosa”. À esquerda, foto do escritor pré-modernista João do Rio.

⁵ Ver o breve artigo de Peter Burke (2001), “A propriedade das idéias”.

⁶ “[...] é um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo status” (Tradução nossa).

A afirmação da autoria pode exercer ainda, nas nuances da programação, uma função distintiva, que caracteriza o discurso literário, conferindo-lhe determinada *posição* diante dos outros discursos – muitos deles desprovidos de *autoria* – que são veiculados pela televisão. Como assinalou Foucault, o nome do autor, vinculado a um texto em geral, indica que esse discurso não é um discurso ordinário, flutuante e imediatamente consumível, mas, ao contrário, “*it is a speech that must be received in a certain mode and that, in a given culture, must receive a certain status*”⁶ (Foucault, 1979, p.147).

Esse estatuto, no caso de “Contos da meia-noite”, não é, entretanto, preenchido por uma única identidade criadora, vinculada à gênese literária, pois há uma outra camada de autoria bastante significativa, que se constitui pela idealização estética do diretor Eder Santos, cuja “gramática visual” pode ser percebida na configuração da série. Aspectos dessa outra autoria são identificados, por exemplo, na recorrente sobreposição de *frames*, que são editados não de forma singela, mas de maneira simultânea (Figura 2), como se janelas diferentes tivessem sido abertas numa mesma tela. Esse recurso, presente em obras diversas do *videomaker*, como “Essa coisa nervosa” (1991) e “Janaúba” (1993), remete às possibilidades de tautocronia visual, explicitadas também no meio *on-line* e cada vez mais comuns na composição televisiva, mesmo em canais muito pouco ousados esteticamente, o que indica a assimilação do modelo de organização paradigmática pelos telespectadores em geral. A atuação dos narradores e personagens, que dialogam diretamente com a câmara, também é outro ponto reiterado na produção de Eder Santos, que, em geral, não exhibe planos de atores contracenando entre si. Podem-se perceber ainda, como elementos indiciais de uma autoria videográfica, as interferências imagéticas e sonoras manifestas, por exemplo, em sombras, imagens excessivamente granuladas e na simultaneidade de falas e sons.



Figura 2 – Frames sobrepostos na edição simultânea de “Balaio”, conto de Marçal Aquino, interpretado por Mathews Natchergaele.

“Contos da meia-noite”, malgrado o nome, não se restringe a narrativas fantásticas ou góticas, embora o tema da vinheta de abertura e vários dos contos apresentados como “O bebê de tarlatana rosa”, de João do Rio e “O exmágico da taberna Minhota”, de Murilo Rubião, costeiem esses subgêneros. O título – possivelmente uma alusão ao livro de contos *Histórias da meia-noite* (1873), de Machado de Assis – parece evocar também, pela estrutura narrativa do programa, *As mil e uma noites* e seu esquema técnico, sustentado pela prática sedutora do narrador (sempre em atividade tarde da noite) e pela possibilidade de múltiplas histórias. Se a noção de horror não é pertinente a todas as narrativas, a de suspense (remete à origem etimológica da palavra, do latim *suspensus*, o que está pendente, na expectativa, na incerteza, duvidoso) não deve ser desconsiderada, pois é inerente ao gênero conto. Como assegura Ricardo Piglia (1990), o conto é sempre uma narrativa de duas histórias, uma epidérmica e outra secreta – colocada à parte, oculta –, que são trabalhadas e tencionadas no relato. “Há algo no final que estava na origem, e a arte de narrar consiste em postergá-lo, mantê-lo em segredo, até revelá-lo quando ninguém o espera” (Piglia, 1990, p.106). Para Barthes (1988), o suspense é uma característica de toda narração que, submetida sempre à

observação do que se desenrola e ao deslindamento do que está escondido, não se revela de chofre, proporcionando um prazer metonímico, da parte em busca do todo.

Na seleção de autores canônicos (Machado de Assis, Lima Barreto, Álvares de Azevedo) e contemporâneos (Mocir Scliar, João Antônio, Marçal Aquino), observa-se a preocupação em contemplar a variedade de escolas e regiões brasileiras e, principalmente, com a possibilidade de adequação do texto ficcional ao formato econômico do programa, que busca preservar a integridade da trama literária. A forma breve da adaptação permite um desenvolvimento diegético mais concentrado e próximo à concisão e rapidez do conto literário. Num cotejo das narrativas televisivas, pode-se dizer que a minissérie, composição serial de média duração, possui uma estrutura mais compacta que a da telenovela, o que faculta ao diretor um trabalho mais preciso e, talvez, mais autoral com a segmentação ternária do drama. Os episódios unitários de “Contos da meia-noite”, por sua vez, potencializam essa “precisão” narrativa, ao encerrarem, a cada exibição, uma história completa e autônoma, o que proporciona ao leitor, de maneira mais precisa, o sentimento de totalidade proveniente da noção de “obra”. Ainda assim, as narrativas independentes compõem, em perspectiva mais ampla, um tipo de serialização cujo liame não se dá pelo tema ou por uma construção teleológica, mas por um mesmo “modelo de produção”.

Um dos aspectos desse modelo é a exibição da narrativa em bloco único, sem intervalos, o que, de imediato, pede uma determinada condição de recepção, menos difusa do que aquela normalmente propiciada pelos ambientes domésticos ou públicos em que a televisão está inserida. Como observa Arlindo Machado (2000), o *break* não possui uma função meramente comercial, mas exerce um importante “papel organizativo” que garante, por exemplo, um momento de pausa, de “respiração”, para assimilar a dispersão inerente à recepção televisiva, daí seu uso mesmo por emissoras estatais, que, *a priori*, não dependem de receita publicitária.

Nesse caso, a opção por apresentar o programa sem interrupções implica justamente a ausência da *respiração* do telespectador, o que imprime determinado ritmo ao programa, pactário da velocidade narrativa do conto literário – que, diferentemente da prosa romanesca, não deve ser sorvido pelo leitor em doses ou capítulos, mas de maneira pungente. Como afirma Calvino (2000, p.48), o segredo do conto está em não perder tempo (como diz a fórmula dos contadores sicilianos), ou seja, está “na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em ziguezagues que corresponde a um movimento ininterrupto”.

O bloco televisivo único requisita do telespectador uma audiência concentrada e de qualidade, especialmente em um modelo de adaptação cujo contexto verbal emerge em primeiro plano, com maior força discursiva, sendo complementado pelo contexto visual. Para o telespectador que não possui o conhecimento prévio do conto adaptado, perder a linha do texto implica, muitas vezes, o comprometimento da própria diegese. Opera-se, assim, uma inversão no modo como a literatura geralmente é transposta para a televisão brasileira, em que o modelo verbal é desconstruído para aderir à narratividade visual, usualmente reduzida a uma estética realista de telenovela, que menos tem a ver com a concepção realista oitocentista do que com o hiper-realismo e suas práticas excessivamente estetizantes. Embora fundado no texto verbal e, conseqüentemente, no áudio – escutá-lo somente seria o equivalente a acompanhar um conto gravado em cassete ou CD –, o programa não deve ser visto como uma simples leitura dramatizada ou um sarau eletrônico, pois seus elementos visuais (figurinos, objetos, sombras, projeções), duplicações de imagem, cortes e movimentos de edição são também importantes articuladores dos elementos espaciotemporais da narrativa.

No programa, os modos de representação oscilam entre o épico (quando o narrador se faz presente como uma

instância visivelmente mediadora) e o dramático (quando a narrativa é apresentada sem intermediários ao telespectador, que visualiza a cena descortinada, como num palco) (Xavier, 2003). O modo dramático constitui-se, quase sempre, em “Contos da meia-noite”, pelos diálogos, em que um único ator representa diversas personagens principalmente por meio da modulação de voz e com a ajuda de diferentes tomadas, que atuam no lugar dos marcadores elocutórios, muitas vezes apagados do texto literário transposto para a tela. Alguns elementos descritos no conto – como o “gianaclis autêntico” da personagem de “O bebê de tarlatana rosa”, de João do Rio – desaparecem do contexto verbal e se materializam como parte do figurino ou do cenário, esse ainda composto por projeções de objetos e cenas que simbolizam, de maneira quase sempre imediata, elementos nucleares do conto (um martelo de tribunal, em “Suje-se gordo”; um copo de cerveja, em “Balaio”). Nota-se que as imagens sobrepostas ao plano de representação do ator são, em sua maioria, ilustrativas, delineando e compondo, de maneira reiterada e imagética, os elementos imanentes do texto, o que novamente confirma a ênfase dada ao contexto verbal.

Narradores e experiência midiática

A proposta ficcional de “Contos da meia-noite” insere, de maneira curiosa – e talvez provocativa –, um esboço do narrador vinculado a suas raízes orais, no ambiente televisivo, terreno de profusão informativa, em que, como assinala Lipovetsky (1989), a cultura narrativa foi substituída por uma cultura de movimento, de dilúvio de imagens, de sensação imediata. Diante disso, é importante retomar aqui, ainda que de maneira breve, a concepção benjaminiana da narrativa tradicional. Para Benjamin (1994), o narrador da experiência (representado, em dois grupos, pelos arquétipos do camponês sedentário e do marinheiro comerciante) facultava, em seu contato *vivo* com o interlocutor, o intercâmbio de vivências. Seu de-

clínio deveu-se, portanto, segundo o autor, à experiência individualista do romance, forma essencialmente vinculada ao livro, e à ascensão da sociedade da informação e, conseqüentemente, de suas necessidades explicativas:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (Benjamin, 1994, p.203)

Em resposta à discussão iniciada por Benjamin, Adorno afirmaria que a descrença na narrativa é uma conseqüência da desintegração, no novecentos, da própria *identidade da experiência*, da noção de vida contínua, conhecida e dominada pela postura do narrador. Segundo Adorno (2003, p.56), “a narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de ‘sentar-se e ler um bom livro’ são arcaicas”.

Ora, o que “Contos da meia-noite” parece propor é justamente o diálogo com essa prática e ritmo de leitura em crise já na modernidade, e hoje completamente modificada pela recepção midiaticizada. A narrativa oral, que em suas origens épicas estava ligada a um tempo de ócio e de calma, é apresentada, não sem um movimento irônico, no turbilhão televisivo. O narrador é levado à tela, de forma eletrônica, a partir, especialmente, de três aspectos, que o aproximam da tradição oral de contar histórias. Primeiramente, pela opção pelo conto que, diferentemente de outros gêneros literários, mantém em si, latente ou explicitamente, a figura do interlocutor, representada no narratário, correspondente textual do narrador. Jorge Luís Borges, que fazia apologia do conto e das formas breves, como lembra Piglia (1990, p.101), “considerava que o romance não é narrativa – porque é demasiado alheio às formas orais – ou seja – perdeu os rastros de um interlocutor presente, a

possibilitar o subentendido e portanto a rapidez e a concisão dos relatos breves e dos contos orais”. Nesse sentido, pode-se dizer que a série, pela sua ênfase no contexto verbal – sem deixar de operar, como dissemos, a linguagem visual televisiva –, sublinha justamente essa raiz oralizante do conto, da leitura em voz alta.

A presença do interlocutor é também delineada pela interpretação do ator, que solitário, em um antecenário, dirige, na maioria das tomadas, seu olhar à câmera, projetando-o, conseqüentemente, fora dela, em busca da cumplicidade do espectador/leitor. É o direcionamento desse olhar que, juntamente com as marcas fáticas do discurso, constrói a presença do outro, tão necessária à solidariedade das narrativas originais. Essa correspondência não é tratada por um processo de atualização tão explícito como aquele presente, por exemplo, na adaptação cinematográfica de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, realizada por André Klotzel, em que o narrador, representado por Reginaldo Farias, evoca, diretamente, pelo nome, a presença do espectador. No entanto, podemos observar que, em “Contos da meia-noite”, há uma visível transferência do estatuto do narratário para a presença virtual do espectador, que assiste às histórias.

Por último, o narrador da experiência transparece nas próprias histórias contadas, muitas vezes narradas de forma homodiegética, como em “Suje-se gordo”, de Machado de Assis, “O bebê de tarlatana rosa”, de João do Rio, em que as personagens assumem para si o papel de narradores a partir de sua própria experiência ficcional – as três noites de um carnaval carioca na *belle époque*; os bastidores de casos de tribunal, respectivamente. De todo modo, seja o narrador participante ou não dos eventos, há, em geral, nos contos, a dimensão utilitária, inerente à verdadeira narrativa, de que fala Benjamin (1994, p.200): “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”. É significativo, nesse as-

pecto, que o primeiro conto veiculado pela série tenha sido justamente “Um apólogo” – narrativa dialogada entre seres inanimados que encerra uma lição moral, como nas fábulas –, de Machado de Assis, em que a conversação entre a linha e agulha, interpretadas por Marília Pêra, tece, em tom alegórico, a crítica a estamentos e relações sociais.

O narrador tradicional do conto aparece na série, entretanto, como dissemos, transformado pela perspectiva ruidosa das mediações tecnológicas da informação, o que sintomatiza a hibridização corrente entre as formas literárias e audiovisuais, citadas no início deste artigo. Nesse sentido, podemos discutir, na adaptação, o hiato entre o tempo narrativo do conto literário – ágil – e o tempo televisivo, também ágil, mas, por vezes, frêmito, ao articular o ritmo da leitura dramatizada do conto com o movimento proporcionado pela edição.

A leitura em voz alta, quando prática predominante entre os leigos, antes dos séculos XII e XIII, foi tanto uma forma de publicação do texto (de divulgar, tornar uma obra pública em uma cultura manuscrita) como um ritual de iniciação retórica para o jovens (Chartier, 1999). A passagem para a leitura silenciosa implicou novas relações com o texto e, conseqüentemente, nos contos literários, com o objeto narrado, numa interação que envolve mais privacidade, rapidez e qualidade de interpretação, uma vez que o leitor pode realizar pausas reflexivas ou mesmo retornar e reler determinados trechos. De certo modo, o leitor silencioso, em consonância e em resposta às estratégias e marcas textuais da narrativa, acaba por impor sua cadência particular à leitura.

Em “Contos da meia-noite”, tem-se uma dupla “leitura” – a do ator, que já confere ritmo e tom à narrativa; e a da linguagem televisiva, que, por meio dos cortes e planos sobrepostos, é também determinante na configuração do tempo discursivo – que condiciona o compasso de leitura do telespectador. Chega-se, portanto, por meio dos dispositivos televisuais, a um contexto de “leitura coletiva” – se considerarmos a “audiência” dos telespectadores – ouvida

e assistida, que, como observa Manguel (1994. p.147), é sempre hierarquicamente imperativo:

Permitir que alguém pronuncie as palavras de uma página para nós é uma experiência muito menos pessoal do que segurar o livro e seguir o texto com nossos próprios olhos. Render-se à voz do leitor [...] retira nossa capacidade de estabelecer um certo ritmo para o livro, um tom, uma entonação que é exclusiva de cada um. O ouvido é condenado à língua de outra pessoa, e nesse ato estabelece-se uma hierarquia (às vezes tornada aparente pela posição privilegiada do leitor, numa cadeira separada ou num pódio) que coloca o ouvinte nas mãos do leitor. Até fisicamente, o ouvinte seguirá amiúde o exemplo do leitor.

Não há dúvidas de que, por vezes, “seguir” a leitura em “Contos da meia-noite” torna-se tarefa difícil, em face da rapidez desse “leitor privilegiado”, instalado na televisão, e das próprias circunstâncias de recepção dessa mídia. Percebe-se, contudo, que embora a velocidade da narrativa possa ser intencionada, dificultando propositadamente a discriminação e a percepção dos signos verbais, o ritmo do programa está também condicionado ao tempo de exibição da série. Como dissemos, há a opção por preservar, nos dez minutos de programa, a integridade dos contos que, por sua vez, variam em extensão, em números de página, em tempo discursivo. No entanto, apesar dessas disparidades, as ficções são veiculadas em um mesmo tempo televisivo (há apenas pequenas margens de ajustes temporais, como no “paratexto” eletrônico). Sem a possibilidade de eclipse, alguns contos menores ou com tempo discursivo mais rápido (por exemplo, o já citado apólogo machadiano e “Bandeira branca”, de Luís Fernando Veríssimo) encaixam-se melhor na proposta, que também oscila, em qualidade, de acordo com a interação ator/texto, outra importante componente dessas adaptações.

Diante dessas variáveis, observa-se que, na série, a manutenção do conto em sua forma verbal primitiva não implica uma tradução transparente, neutra para o meio

televisivo, pois todo o processo acaba por estampar no texto um determinado tom, que carrega, em si, marcas de uma interpretação, de uma escolha, de uma forma possível de leitura, “eleita” entre tantas outras. O modelo de adaptação de “Contos da meia-noite” revela-se instigante justamente pela combinatória que propõe, ao operar, de modo mesclado, as linguagens televisiva e literária, indicando que, mesmo metamorfoseado, o narrador segue, na contemporaneidade, exercendo sua função, uma vez que, como afirma Silverstone (2002, p.80), as histórias:

[...] São uma parte essencial da realidade social, uma chave para nossa humanidade, um vínculo com a experiência, e uma expressão dela. Não podemos compreender outra cultura se não compreendemos suas histórias. Não podemos compreender nossa própria cultura se não sabemos, como, por que e para quem nossos próprios contadores de histórias contam seu contos.

Assim, a série “Contos da meia-noite”, ao propor a interação entre as formas mediadoras da televisão e da literatura, apresenta-se como importante chave interpretativa de nosso meio cultural, pois faculta, ao telespectador, o contato tanto com um acervo ficcional da literatura brasileira como com os processos originais de enunciação, provenientes do texto literário. No entanto, na transposição da literatura para a tela, “o que” se conta e o “como” se conta aparecem, ao mesmo tempo, perpetuados e modificados, num movimento entre a tradição e a tradução, entre a permanência e atualização, entre o literário e a lógica midiática, compondo, enfim, uma forma híbrida, o que não deixa de ser também uma outra chave – talvez ainda mais importante – para a compreensão dos fluxos culturais na contemporaneidade.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAZIN, André. Adaptation, or the cinema as digest. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p.19-27.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BURKE, Peter. A propriedade das idéias. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 24.6.2001. Caderno Mais! p.16-7.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- CHARTIER, Roger. As revoluções da leitura no ocidente. In: ABREU, Márcia. (Org.) *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado das Letras, 1999. p.19-31.
- FOUCAULT, Michel. What is an Author? In: HARARE, J. V. (Ed.) *Textual Strategies*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1979. p.149-60.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Loyola, 2002.
- STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p.54-76.

XAVIER, Ismail. Da moral religiosa ao senso-comum pós-freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira. In: _____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac&Naif, 2003a. p.143-60.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003b. p.61-89.

Ilustração: o duplo estatuto da relação palavra e imagem

Maria José Palo*

RESUMO: Centralizar o instigante papel da diferença no tratamento do duplo estatuto da relação palavra e imagem na ilustração do livro é o propósito deste estudo demonstrativo. A distorção dele derivada é observada tanto nas produções da arte visual quanto da ilustração. Representações de imagens da história da arte têm demonstrado essas pragmáticas distintas, porém descaracterizadas da dupla diferença por meio da interpretação. Um outro estatuto passa a reger a linguagem em caráter geral, no qual a imagem simbólica ou a imagem singularizada tem recebido novas acepções e usos transferíveis ao trabalho da ilustração na relação palavra e imagem: imagem como texto; imagem como signo; relação palavra-e-imagem e contexto; imagem escrita e plástica; imagem/imaginário, nos planos da expressão, da comunicação e da representação por semelhança.

PALAVRAS-CHAVE: Ilustração, relação palavra imagem, imagem símbolo, imagem signo, imagem /imaginário.

ABSTRACT: Centering the inciting role of the difference in treatment of the dual statute of the word-image relation in the illustration of the book is the major objective of this demonstrative study. The distortion arising from this distinction is observed both in productions of visual art and illustration. Depicting images from art history has demonstrated this distinguished pragmatic, although deprived of the dual character by interpretation. Another statute will govern the language of general character, in which the symbolic image or singularized image has received new meanings and uses transferable to the illustration work in the word and image relation: image as text; image as sign; word-image and context relation; written and plastic image; image/imaginary, in the levels of expression, communication, and representation by similarity.

KEYWORDS: Illustration, word-image relation, symbolic image, sign image, image/imaginary.

* Professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).