

PAINEL 3

UM CONTINENTE NO VÍDEO

Sérgio Caparelli
(UFRGS)

O romance **O tempo e o vento**, de Erico Verissimo, foi apresentado pela Rede Globo de Televisão, dentro de seu projeto Séries Especiais, em trinta capítulos, sendo o primeiro transmitido no dia 23 de abril do ano passado, quando o país recebera o choque da morte de um de seus mais ilustres políticos, Tancredo Neves. A afirmação acima levanta uma série de questões. Um romance pode ser televisado? Se isso for possível, seu autor ainda seria Erico Verissimo? E o que tem a ver o contexto de sua emissão — momento político, etc. — com a obra em si? Estas perguntas são pertinentes. Para iniciar a discussão, relataremos dois acontecimentos envolvendo a adaptação de obras produzidas originariamente para outros meios.

Acontecimento I

Em 1956, o romancista norte-americano William Faulkner, que também produziu textos para cinema, deu uma entrevista à **Paris Review**.¹

Entrevistador: De que modo obtém os melhores resultados, ao trabalhar para o cinema?

Faulkner: O meu trabalho cinematográfico que me pareceu o melhor foi feito pelos atores, tendo o escritor deixado de lado o **script** e inventado a cena durante o ensaio, pouco antes das câmaras começarem a rodar. Se eu não levasse, ou não sentisse que era capaz de levar a sério o trabalho cinematográfico, por pura honestidade para com o cinema e para comigo próprio, não o teria tentado. Mas agora sei que jamais serei um bom escritor de cinema — de modo que tal trabalho jamais terá para mim a prioridade de minha própria tarefa.

Acontecimento II

O outro fato aconteceu vinte e cinco anos antes da entrevista de Faulkner, com Bertold Brecht. Em 1931, depois do suces-

so de sua **Ópera dos três vinténs**, o dramaturgo assinou um contrato com a Nero Film A. C. com cláusulas bastante específicas quanto ao roteiro, de cuja produção ele próprio participaria. Alegando que a adaptação da peça exigiria consideráveis modificações no original e diante da intransigência de Brecht, a empresa última o roteiro sem sua participação. Brecht recorreu aos tribunais. Dr. Fischer, o advogado da Nero Film, acusa-o de plágio, afirmando que ele «recolheu», em sua **Ópera dos três vinténs**, a tradução feita por Ammer das poesias de Villon, sem modificações das idéias estilísticas. Os tribunais dão ganho de causa à Nero Film mas esta, surpreendentemente, restituiu ao autor seus direitos de filmagem e paga as despesas judiciais.

A revista **Kinematograph**, analisando essa disputa, afirmou então que Brecht queria embutir no seu filme uma tendência política combativa. «No teatro, qualquer autor poderia fazer isso mas no cinema haveria prejuízos sociais consideráveis. Todo aquele que entra em relações comerciais ou trabalhistas com o cinema deve ter conta que se dirige a uma indústria, a pessoas que investem dinheiro e que depois ou recebem aplausos de algumas mil salas exibidoras ou simplesmente perdem dinheiro».² Os argumentos de Brecht vão um pouco além, analisando o cinema como uma pequena parte do gigantesco complexo ideológico que integra a cultura.

1 — Literatura e televisão

Os problemas levantados pela adaptação de obras de Erico Verissimo na televisão têm muito a ver com os dois acontecimentos relatados, pois ambos envolvem aspectos da produção, do produto e dos usuários diante dessas transposições de outro meio para o qual originariamente as obras não tinham sido escritas. E não apenas isso. Opera-se, na verdade, uma dupla passagem: «a de uma forma de expressão artística para outra (literatura x televisão) — ou de arte para outra (romance x televisão) — e a de um padrão da arte para outro (arte culta x cultura de massa)».³

Ao transpor para a televisão o romance de Erico Verissimo, a Rede Globo o fez pensando nas comemorações de seus vinte anos de televisão e também nos milhares de cruzados que custa uma inserção publicitária no horário em que a série está sendo levada ao público. Diferente de Erico, a Globo tinha uma imagem muito nítida do público que pretendia atingir, a partir de pesquisas exaustivas.

E quem produziu **O tempo e o vento**? A Rede Globo. Mas a Globo é uma instituição de caráter nacional, um conglome-

rado com investimentos diversificados, da área financeira às grandes extensões de terra, do mercado imobiliário aos projetos na área de ensino. E certamente não foi o sr. Roberto Marinho quem fez **O tempo e o vento**. Nem o seu empregado numa plantação de soja de Goiás.

Doc Comparato e Regina Braga fizeram a adaptação para o formato da minissérie, a trilha sonora é de Tom Jobim, editada também em disco pela Som Livre, da própria Rede Globo, junto com Guto Graça Mello, responsável pela gravação. Tem direção geral de Paulo José, ao lado de Denise Saraceni e Walter Campos, comandando cinco mil atores e figurantes, equipe técnica, etc. O nome de todos os autores de **O tempo e o vento** na televisão encheria um livro e torna-se mais fácil dizer que os produtos da indústria cultural, como minisséries ou telenovelas, exigem uma rigorosa divisão do trabalho, muito diferente de Erico Verissimo ainda em vida, solitário com sua máquina de escrever.

O próprio roteiro de **O tempo e o vento** fica antecipadamente delimitado pelas características do meio e do público. Doc Comparato confessa que fez dois tratamentos do romance. Num entrevista a Artur Xexeo, do **Jornal do Brasil**, admite que a princípio estava intimidado, colocando poucos personagens e quase nenhuma cena de ação. A Globo pediu-lhe que reescrevesse tudo, sem se preocupar com economias. O roteiro final tinha mais de mil páginas, uma centena de personagens e quatro seqüências da Revolução Farroupilha. «Algumas pessoas acreditam que adaptar é copiar um livro. É muito mais difícil. Tive que desestruturar toda a história, destacar personagens, os componentes dramáticos indispensáveis para depois recontar a história, dentro da ótica da televisão».⁴

Dentro desta perspectiva, Brecht não soube dimensionar as exigências da indústria cultural, no trato com adaptação, transposições ou produções específicas para o cinema, já que a televisão ainda não existia. E tinha razão a Nero Film A.C., ao alegar que uma adaptação exige consideráveis modificações no original. Acontece que Brecht, conforme relata em **O Processo dos Três Vinténs**; um experimento sociológico, interessava-se em revelar os mecanismos da indústria cultural postos a serviço da ideologia burguesa e não apenas ver o seu trabalho no cinema. Apesar da exigência de mudanças, não se significa aqui que a minissérie da Globo deixa de ter débitos para com Erico Verissimo, pois a sua transposição faz dela um produto de caráter híbrido. Mesmo com todas as transformações, **O tempo e o vento**, bem como as outras adaptações de obras do Verissimo para a televisão, mantêm com ela uma relação de origem e de contigüidade.

É esta contiguidade que reforça o caráter híbrido de *O tempo e o vento* enquanto produto da indústria cultural. Isso porque em sua elaboração foi necessário levar em conta o caráter massivo do meio, com exigências de integração do produto ao destinatário mas, igualmente, conforme Umberto Eco, o produto final pode embutir um projeto estético, a partir de seu êxito narrativo.⁵ Não é impossível, portanto, que o produto final explore as possibilidades estéticas que o meio televisão oferece, e, ao mesmo tempo, integre-se ao destinatário.

2 — As dificuldades

Muitas das dificuldades de adaptação já eram conhecidas mesmo antes do roteiro. Certas obras são adaptadas à televisão com facilidade. Uma peça de teatro, por exemplo, é mais próxima das possibilidades da linguagem televisiva do que o *Ulisses*, de Joyce. As obras já pensadas para a televisão podem explorar ao máximo a técnica de tempo e de estúdio. A linguagem televisiva trabalha muito com os primeiros planos e com o *close*. Algumas partes de *O tempo e o vento* privilegiam os grandes espaços, que favoreceriam uma adaptação ao cinema mas a dificultaria à televisão. As cenas fechadas, «de estúdio», favorecem os Terra-Cambará, no velho sobrado, enquanto cenários das batalhas ou as andanças do Capitão Rodrigo ganhariam numa tela maior. Numa adaptação da literatura, muitas vezes o diretor tem de escolher entre um grande plano, que realça o aspecto dramático, e o *close*, que permite ao telespectador observar a técnica individual.

Aliás, esta já é uma questão do meio em si e de suas exigências. As técnicas de contraponto utilizadas no romance são mais facilmente assimiladas pelo leitor do romance. Já na minissérie, principalmente para o leitor comum, fica muito mais difícil a sua assimilação. A polifonia resultante de uma «leitura» diária, ritual, sem possibilidades de «releitura», a não ser no caso do videocassete, fazem a narrativa confusa. Da trilogia, apenas *O continente* foi adaptado, ficando fora *O retrato* e *O arquipélago*. As quatro histórias constantes neste primeiro livro — *Ana Terra*, *Um certo capitão Rodrigo*, *Teiniaguá* e *O sobrado* — são contadas pelo fim, começando com a família Terra-Cambará, republicana, cercada em seu sobrado de Santa Fé. A partir daí começam os *flashbacks*, chegando em certos momentos a *flashback de flashback*. Mesmo que o telespectador comum já tenha se «aculturado» dentro dessas técnicas, devido ao cinema, fica muito difícil quando a narrativa se processa a conta-gotas de quarenta minutos cada, diariamente, em trinta capítulos, exigindo continuamente a sua atenção. Esta argumentação fica ainda mais nítida quando se sabe que os resultados

de várias pesquisas demonstram que muitos telespectadores dedicam apenas uma parte de sua atenção ao que está acontecendo no vídeo.⁶

Um outro ponto a ser considerado no caso da linguagem da televisão *versus* outras linguagens é sua eficácia enquanto transmissão ao vivo. A televisão, em sua aderência ao real tem mais que qualquer outro meio sua eficácia na comunicação, tanto pelo imediatismo do mídia (ela vê o que acontece), pela sua espontaneidade (o que se vê nunca havia sucedido, pelo menos daquela maneira), e pela atualidade (a sensação de que o que se vê é verdadeiro). Ao contrário da literatura e do cinema, que trazem a imagem da realidade, a televisão mostra a própria realidade.⁷

É claro que essas afirmações podem ser contestadas. Alguém dirá por exemplo, que entre as imagens captadas pela câmera e sua captação pelo telespectador existe o ponto de vista do editor, que permanece o tempo todo montando as imagens que vão ao ar e que lhe chegam a partir de diversas câmeras. E que aqui também se trata da questão fundamental da Literatura, a figura do narrador. Nesse caso, trata-se de um narrador (o editor), levando ao telespectador as imagens que lhes são trazidas pelas câmeras, subnarradores desse grande narrar eletrônico. Aqui, no entanto, persiste a diferença fundamental: toda a montagem, isto é, a estruturação dos pontos de vista narrativos é contemporânea aos próprios acontecimentos narrados, existindo uma espécie de isocronia, o que leva à questão do tempo da e na narrativa.

Mesmo que se reconheça como potencialidade maior da televisão sua aderência ao real, possibilitando a transmissão ao vivo, é certo que o tempo dedicado a esse tipo de programa é mínimo em relação aos programas preparados com antecedência, como foi o caso de *O tempo e o vento*, cujas filmagens desenrolaram-se durante nove meses, com cenas tomadas no Rio Grande do Sul e numa cidade fictícia montada no Rio de Janeiro, exclusivamente para as gravações.

Finalmente, um último aspecto a ser considerado na adaptação do romance de Erico Verissimo: a possibilidade de que milhões de pessoas tivessem acesso à saga da formação do Rio Grande do Sul. Pode-se dizer que esse gigantesco meio de comunicação, que é a televisão, trouxe para o enredo de *Ana Terra*, de *Um certo capitão Rodrigo*, *Teiniaguá* e *O sobrado* mais telespectadores que o total de leitores de *O continente*, em todas as edições do livro até agora e as próximas até o fim do século. Nisso a televisão é incomparável. E isso que ela tem de maravilhoso, pode ter igualmente de lastimável, en-

volvendo os defensores da cultura de massa e os seus acusadores. A televisão fez com que o livro de Erico Verissimo, que custa mais de dez por cento de um salário mínimo, perdesse sua aura. A bem da verdade, a sacralização se mantém no livro, mas sua adaptação para o vídeo, reproduzindo uma «leitura» para milhões, o tornou como um produto sem a aura característica da cultura de elite. Já pensaram os devaneios da velha Bibiana serem discutidos no boteco, entre goles de cachaça com Underberg? E neste caso, como fica Erico Verissimo? Ele é infinitamente melhor? Acreditamos que nem uma coisa e nem a outra. Uma coisa é o livro, outra a transposição para a tevê. Mesmo que uma minissérie como esta utilize materiais de outros meios com outros propósitos e esteja em débito com outras artes por absorver componentes (atores, tempo, ação) de formas artísticas mais antigas,⁸ ela ocupa um espaço que lhe é próprio na cultura do século XX. Os telespectadores não assistiram ao Erico Verissimo pela televisão mas um produto da indústria cultural, que mantém com **O continente** laços de origem e de contiguidade. Ganhou a Literatura com isso? Isso é difícil responder, mas certamente ganhou a ficção eletrônica e ganhou o telespectador, ganhou a narrativa como um todo. E, indiretamente, ganhou o nome Erico Verissimo e seus herdeiros, com o aumento das vendas de seus livros. Neste caso, ganhou também a Literatura.

NOTAS

- 1 MORÁVIA, Alberto et al. *Escritores em ação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. p. 41.
- 2 BRECHT, Bertold. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Península, 1964. p. 102.
- 3 AVERBUCK, Lígia. *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo, Nobel, 1984. p. 191.
- 4 Depoimento ao *Jornal do Brasil*, 21 abr. 85.
- 5 ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1979. p. 329-32.
- 6 BROWN, Roger. *La televisión y las artes*. In: HALLORAN, James, ed. *Los efectos de la televisión*. Madri, Nacional, 1974. p. 193.
- 7 ESPINAL, Luis. *O cinema frente à TV*. São Paulo, L. I. C., 1976. p. 10.
- 8 BROWN, Roger. op. cit. p. 201.