

DO ROMANCE *TIETA DO AGRESTE*, DA TELENVELA *TIETA* E DE COMO PROCEDERAM OS ENVOLVIDOS NO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO OU TRANSPOSIÇÃO DO PRIMEIRO PARA O SEGUNDO TENDO EM VISTA UM EXEMPLO

Fabiano Tadeu Grazioli (Doutorando em Letras na Universidade de Passo Fundo (UPF))

RESUMO

As relações entre a literatura e a televisão podem desencadear um processo criativo de adaptação do primeiro sistema artístico para o segundo, e a análise pautada na observação desse processo é o foco deste trabalho. O romance *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado, foi publicado em 1977 e transposto para a televisão no formato de telenovela em 1989, pela Rede Globo de Televisão. Sucesso de audiência, *Tieta* reprisou uma vez nos fins de tarde e outra vez no canal Viva, tendo encerrado essa exibição em 17/12/2017. No trabalho de adaptação, tendo em vista o romance e os capítulos televisivos, muitos movimentos criativos podem ser percebidos, procedimentos esses que podem encontrar respaldo teórico na “sintaxe de adaptação”, estruturada pelo estudioso Flávio Aguiar (2003). Além desse autor, para desenvolver os procedimentos de comparação também são base de referência os estudos de Hélio Guimarães (2003) e Marinês Kunz (2003), entre outros. Este trabalho, como pesquisa bibliográfica, coloca lado a lado a chegada de *Tieta* a Santana do Agreste, no romance, e a mesma cena na telenovela. A análise empreendida aponta para a necessidade de liberdade, por parte da televisão, para operar suas mudanças e transformações no enredo original, de modo que, se assim for, ele pode lograr cenas notáveis, capazes de revelar a potencialidade do romance de Jorge Amado e a vocação brasileira para esse produto cultural conhecido como telenovela.

Palavras-chave: Adaptação; Telenovela; *Tieta do Agreste*; Jorge Amado.

ABSTRACT

The relations between the literature and television can trigger a creative process of adaptation of the first artistic system to the second one. So, the focus of this article is the analysis and the observation of this process. The novel called *Tieta do Agreste* written by Jorge Amado was published in 1977 and it was transposed to television in the soap opera format in 1989 by Rede Globo de Televisão. *Tieta* was an audience success, it was rebroadcasted once in the afternoon and once more on the Viva channel, in the last time it finished its exhibition in 12/17/2017. When it comes to the adaptation process, many creative movements can be perceived to transform the novel into the chapters. Therefore, these procedures can find theoretical support in the "adaptation syntax", structured by the scholar Flávio Aguiar (2003). In addition to this author, the studies of Hélio Guimarães (2003) and Marinês Kunz (2003), among others, are also part of the theoretical support for developing the comparison procedures. This is a bibliographical research and it compares the arrival of *Tieta do Agreste* in the novel with the same scene in the soap opera. Therefore, the analysis pointed to the need for television freedom to operate its changes and transformations in the original plot. Thus, it can achieve remarkable scenes capable of revealing the potentiality of Jorge Amado's novel and the Brazilian vocation for a cultural product which is known as soap opera.

Keywords: Adaptation; Soap opera; *Tieta do Agreste*; Jorge Amado.

1. DO QUE SE TEM DEBATIDO SOBRE LITERATURA E TELEVISÃO E DE NOSSA INTENÇÃO NESTA ESCRITA – ALGUMAS PALAVRAS

Já é reconhecida a parceria entre a literatura e a televisão, esse meio de comunicação triunfante a partir da segunda metade do século XX. A televisão deve muito à literatura pelo que ela tem lhe fornecido em matéria de enredos e recursos para as histórias que exhibe. Contudo, a literatura também deve muito a ela, por aproximar um grande público desses enredos, estimulando, desse modo, a interação com diversas obras literárias por meio da linguagem televisiva. No entanto, os estudos a respeito das produções televisivas criadas a partir da literatura demonstram que, quando pensadas como produtos culturais, despertam dois pontos de discussão: a questão da fidelidade do produto final ao texto que lhe serviu de base e o estatuto inferior, que geralmente é atribuído aos programas televisivos, frente à condição de cultura erudita ou superior estabelecida para a literatura.

As discussões em torno da fidelidade geralmente expõem um impasse entre os campos literário e televisivo. Isso porque pode-se supor que o produto que surge no processo de adaptação será suficientemente eficaz na preservação dos elementos (enredo, personagens, clima, estilo do autor, entre outros) da obra literária. Tal suposição, caracterizada como maniqueísta por Hélio Guimarães (2003), não é cabível, pois a televisão tem seus próprios códigos de interação com o espectador, distintos daqueles que a literatura estabelece com seu leitor, constituindo, desse modo, linguagens distintas. Enquanto a televisão trabalha com a soma da imagem em movimento, do som e do texto (predominantemente falado), a literatura se apoia no código verbal escrito. Soma-se a isso o fato de que a observação e a valorização da fidelidade, de acordo com Guimarães (2003), revela a existência de uma leitura “única” e “correta” para o texto literário, cabendo ao adaptador, nesse processo vertical, descobrir o verdadeiro sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e em um novo veículo. O autor destaca: “Essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias”. (GUIMARÃES, 2003, p. 95).

As considerações apresentadas já assinalam que a fidelidade não pode ser fator norteador em um projeto que pretende colocar literatura e televisão em conexão, nem em

análises que estabeleçam relações entre os dois sistemas em questão. Mais importante do que perceber em que medida a adaptação é fiel ou infiel ao original, é entender de que modo a linguagem televisiva busca transferir para o seu campo o projeto artístico da obra literária, ou seja, de que modo a televisão transpõe as especificidades da obra literária – relativas ao gênero, estilo de época, características do autor, entre outras –, que são as essências na sua caracterização como obra literária, por garantir sua existência, em qualquer linguagem, para o sistema televisivo e de que recursos se utiliza para uma melhor realização.

Contudo, se analisarmos com cuidado, há de se perceber a fidelidade em jogo, que deriva dos aspectos principais da obra literária e que a caracterizam como tal. Assim, de certa forma, é necessário manter-se fiel ao “espírito” do original, pontuando seguramente os aspectos que promovem a manutenção das coordenadas principais da obra literária, a ponto de garantir, mesmo que em outra linguagem, que sua essência não se perca. O que não pode ocorrer, a nosso ver, é uma fidelidade que destitua a linguagem televisiva de sua potência, daqueles elementos que lhe são característicos e determinantes. Insistir em uma fidelidade que promova o truncamento do sistema artístico que está a receber o contingente literário seria uma atitude maniqueísta, para usar uma expressão já utilizada por Guimarães (2003), para caracterizar esse processo. É por isso que insistimos na fidelidade de elementos que garantam a manutenção de aspectos realmente significativos do texto verbal, sem os quais perder-se-ia em qualidade literária e televisiva.

Um julgamento de valor também percorre as discussões a respeito das adaptações dos textos literários para os meios de comunicação de massa. Geralmente a adaptação é vista como um processo que anula o artístico em favor do formato e das características da televisão, resultando, desse modo, em uma obra que mantém somente a fábula narrativa, em detrimento de todo o universo significativo, criado pela literatura. Cláudio Cardoso de Paiva (2002), discutindo o tema, discorda dessa proposição, afirmando que o imaginário ficcional na televisão pode gerar formas de uma consciência estética amadurecida e com a percepção aguçada para compreender e decifrar os paradoxos e as contradições da realidade. A relação, quase sempre conflituosa, entre televisão e literatura, segundo Guimarães (2003), pode ser entendida como sintoma de outros tipos de relações sociais, nas quais a vulgarização é associada à televisão e, por consequência, à literatura que vier a configurar nesse campo. Isso acontece, segundo o autor, porque julga-se que a televisão esteja associada ao vulgo, ao

público popular, criando apenas programas de baixa qualidade, enquanto a literatura estaria associada a um público seletivo e restrito, e os livros teriam um valor cultural sempre superior aos programas de televisão.

O autor considera que esse julgamento revela uma visão mistificada e mistificadora da televisão e também do livro, pensado como algo homogêneo, de qualidade equivocadamente mais elevada do que qualquer programa de televisão, o que nem sempre corresponde à verdade, já que há livros e programas de todos os padrões e qualidades. Portanto, é preferível pensar que a configuração de um texto literário em outro sistema é a expressão da mesma obra em outra linguagem e em outro tempo. Desse modo, ao invés de serem excludentes, televisão e literatura tornam-se mais ricas nos seus intercruzamentos.

Pontuando mais uma vez a tendência de muitos estudiosos a considerar a televisão um produto inferior à literatura e verificando que Jorge Amado sempre gozou de mais prestígio entre os leitores do que entre os críticos, a transposição de uma obra sua para a televisão, como é o caso de *Tieta do Agreste*, seria considerada duas vezes um produto cultural de menor qualidade: primeiro, pelo estigma que a própria obra parece carregar; segundo, pelo suposto descrédito que a televisão impõe a ela? Nosso trabalho surge na expectativa de demonstrar que o processo de construção da telenovela envolveu um trabalho criativo, potencializado em buscar na linguagem televisiva elementos capazes de reorganizar o enredo original e, desse processo, lograr cenas que se tornaram memoráveis na história da teledramaturgia brasileira, num trabalho altamente criativo, que envolveu roteiristas, diretores, atores etc. Nossa intenção é analisar um exemplo que corresponde ao caso que citamos, além de tecermos algumas reflexões sobre o narrador do romance e da telenovela. O recorte na análise faz-se necessário, haja visto a duração da telenovela: 196 capítulos¹, na reprise que acabou no dia 17/12/2017, no canal Viva, e um total de 600 páginas de romance, escrita de fôlego de Jorge Amado, iniciada na Bahia, em 1976, continuada em Londres e encerrada na Bahia, no ano de 1977. Analisar todo o processo de transposição da linguagem do romance para a linguagem da televisão demandaria centenas de páginas e nós não dispomos de tal espaço.

¹ Aqui nos referimos a “capítulos” sendo as partes da telenovela que vão ao ar de segunda à sábado, no caso das telenovelas da Rede Globo de Televisão.

2. DO RESPALDO TEÓRICO PARA OS AJUSTES QUE O ENREDO ORIGINAL SOFREU EM RELAÇÃO À ADAPATAÇÃO

Embora muitos estudos sobre as relações entre os sistemas artísticos propondo novas nomenclaturas tenham surgido nos últimos anos – como bem temos acompanhado –, é em uma publicação de Flávio Aguiar, do ano de 2003, que vamos encontrar respaldo teórico para a análise dos processos antes anunciados. Aguiar (2003), ao estudar a adaptação de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, para a televisão, realização da Rede Globo, propôs-se a chegar a um conjunto de processos operados junto ao texto literário que serviram para explicar a transposição do romance de Rosa para a televisão. O objetivo do empreendimento de Aguiar foi “chegar à caracterização de uma **sintaxe de adaptação**, ou seja, observar quais são os recursos interativos mobilizados pelos sucessivos adaptadores (roteiristas e o diretor) até a realização do espetáculo final e sua apresentação entre os comerciais”. (AGUIAR, p. 135, grifo nosso). Tal sintaxe contou com o investimento em dez procedimentos, haja visto o trabalho de transformar o romance em roteiro e, depois, em cena televisiva. São eles: 1. Condensação e realce; 2. Distorção reveladora; 3. Acréscimo; 4. Deslocamento; 5. Explicitação intensificadora; 6. Antecipação; 7. Supressão; 8. Perda; 9. Combinação e disjunção; e 10. Transformação. Os procedimentos verificados na adaptação de *Tieta do Agreste* para o formato das telenovelas merecerão explicação no decorrer do ensaio.

O uso da palavra “adaptação”, questionada por muitos estudiosos dos sistemas intersemióticos, será a deflagradora do processo artístico envolvido em nossa proposta. Usaremos também a expressão “transposição” (aliás, já usamos), mas não faremos uma diferenciação para ambas: usaremos como sinônimas. Vemos que Aguiar (2003) não se furtou da expressão “adaptação” e dela fez uso em seu estudo – que ora utilizamos como fundamento –, numa época em que já apareciam, entre os teóricos, modismos na substituição do termo. Ao procurar compor uma “sintaxe da **adaptação**”, o autor não se esquivou do uso da palavra, e mais, trouxe-a outra vez para dentro das reflexões sobre os sistemas artísticos, como podemos perceber:

Com base no postulado anterior, a unidade fundamental dos processos fabulativos e no de que um de seus elementos constituidores da cultura é a disposição para o compartilhar da memória, por meio do *contar*, podemos postular também que a base da fabulação é a mesma no espírito humano, podendo ela se manifestar de diferentes maneiras: verbalmente, na escrita, corporalmente ou de uma forma plástica. Portanto, uma estrutura fabulativa se constitui por meio de uma articulação de imagens, de símbolos e de arquétipos que podem transitar entre diferentes artes, mantendo, nas diferenças, uma unidade como fundamento. Assim, se feita com espírito analítico profundo, a **adaptação**, por exemplo, de um romance para o cinema ou a TV guardará um vínculo de essência com a matriz, do mesmo modo como a tradução de um poema de uma língua para outra, deverá guardar a essência do original. (AGUIAR, 2003, primeiro grifo, do autor; segundo grifo, nosso).

Assim, poderão, literatura e televisão, articular o mesmo conteúdo em distintas linguagens, e a adaptação, se séria e responsável, colocará em relação inteligente a linguagem literária e a linguagem televisiva. A adaptação garantirá vínculos fundamentais com o sistema artístico original, de modo a salvaguardar a unidade a que se refere Aguiar (2003), no fragmento transcrito: *Tieta do Agreste*, na linguagem televisiva, é a obra gestada no romance, nas palavras, nos períodos e nas orações por Jorge Amado. Guarda ela a essência, a unidade da obra escrita. Pareceria mais adequado fazermos essa afirmação no fechamento do trabalho, mas para que nossos leitores não se preocupem com subtemas de tal natureza, achamos por bem fazê-lo agora.

Talvez devêssemos, como forma de admiração ao trabalho artístico de Luiz Fernando Carvalho, pensar a adaptação como uma aproximação entre dois sistemas artísticos. Declara o roteirista e diretor, no DVD da minissérie *Capitu*, adaptação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para a linguagem das minisséries:

Costumo dizer que não acredito em adaptação. As adaptações sempre são de alguma forma o achatamento da obra, o assassinato do texto original. Por conta disso, defino o trabalho feito em minissérie como uma **aproximação**. Por isso também optei por um outro título, *Capitu*, assim a ideia de aproximação ficaria ainda mais clara, revelando-se não tratar de uma tentativa de transposição de um suporte para outro e sim de um **diálogo** com a obra original. (CARVALHO, 2009, grifo nosso).

Contudo, pelo que temos lido e assistido, cabe pensar a aproximação a que se refere Carvalho (2009) como um procedimento que caberia em uma sintaxe de adaptação, para usar a expressão de Aguiar (2003), sendo um dos recursos que o universo maior da adaptação pode buscar e explorar. O processo criativo de Carvalho (2009), em *Capitu* (o qual não temos espaço para descrever exaustivamente aqui, o que também fugiria a proposta deste trabalho, já que nosso interesse está nos produtos culturais anunciados no título do trabalho), foi, sim, uma tentativa muito bem sucedida de aproximação da obra televisiva com o romance de Machado de Assis. Trabalhando com um número reduzido de atores, um único espaço locado, no qual transcorreram todas as cenas, foi necessário transcender em muito os processos de adaptação que já conhecemos. Carvalho flertou com características da linguagem da ópera e dela retirou a estética para as cenas, intercalando a narração de Bento Santiago, já transformado em Dom Casmurro, que assistia aos principais fatos de sua vida junto com o telespectador, falando, muitas vezes, diretamente a ele. A esse processo, dito em poucas palavras, Carvalho (2009), chamou, na declaração transcrita, de aproximação e, depois, de diálogo. No caso da telenovela *Tieta*, preferimos pensar – e a isso já nos referimos – que dentro dos muitos processos que cabem em um conjunto de 196 capítulos, decupados de 600 páginas do romance *Tieta do Agreste*, a aproximação seria o décimo primeiro recurso que Aguiar (2003) poderia elencar na sua sintaxe de adaptação. Para um trabalho de menor extensão, como é *Capitu*, composto de 5 episódios de 45 minutos de duração, fica mais fácil investir em uma linguagem alternativa para conceber o projeto televisivo.

Também cabe registrar que, no caso da telenovela a ser analisada, há um mergulho no universo do autor baiano expresso no romance. Tomá-lo como aproximação seria desdenhar, pelo menos em partes, desse universo. Não temos declarações dos roteiristas de *Tieta*, mas não temos dúvida de que o romance esteve aberto, ao lado dos computadores da época, guiando o trabalho de roteirização, ou seja, da transformação do texto narrativo de Jorge Amado nas páginas dos roteiros entregues aos atores da telenovela.

3. DE COMO O NARRADOR PROCEDE NO ROMANCE E DE SUA AUSÊNCIA NA TELENÓVELA

Na estrutura narrativa do romance *Tieta do Agreste*, percebemos um narrador que processa ao leitor toda a narrativa, mas que não participa da história. Ele conhece minuciosamente o que narra e se preocupa em mostrar, a seu modo, os fatos que compõem o enredo, do jeito que lhe convém, intercalando os acontecimentos à sua maneira, tornando-se, principalmente por não participar da história, um narrador heterodiegético². Ele se utiliza, muitas vezes, do discurso direto e do discurso indireto livre e incorpora à sua voz expressões regionais.

Embora não participe da história narrada, oferece algumas informações de si ao leitor, como nesse fragmento: “Encontro-me em [Santana do] Agreste trazido pelo clima de sanatório, mas não sou daqui, sou de Niterói, como se diz. Não faço minhas as desvairadas paixões a abalar o burgo, a açoiar os habitantes. Não me envolvo, apenas relato”. (AMADO, 1977, p. 174). No primeiro capítulo do primeiro episódio, intitulado “EXÓRDIO OU INTRODUÇÃO ONDE O AUTOR, UM FINÓRIO, TENTA EXIMIR-SE DE TODA E QUALQUER RESPONSABILIDADE E TERMINA POR LANÇAR IMPRUDENTE DESAFIO À ARGÚCIA DO LEITOR COM SIBILINA PERGUNTA” (AMADO, 1977, p. 15, grifo do autor), o narrador, antes mesmo de iniciar seu relato, procura de fato, eximir-se, bem como registra no título, de responsabilidades sobre o narrado:

Aqui venho apenas livrar a cara, declinar de qualquer responsabilidade. Relato os fatos conforme me foram narrados, por uns e por outros. Se de quando em quando meto minha colher e situo opiniões e dúvidas é que também não sou de ferro nem me pretendo indiferente às “agitações sociais, vendavais do século a convulsionar o mundo” (De Matos Barbosa, *in Máximas e mínimas da filosofia*. Dmeval Chaves Editor – Bahia, 1950). (AMADO, 1977, p. 17).

² Tomamos como referência, para essa classificação, a obra **Discurso na narrativa**, de Gérard Genette, (Lisboa: Vega, 1995).

Em outro momento, o narrador ratifica sua posição frente aos fatos narrados, dá mais informações sobre si e expressa uma máxima da ficção (que aparece, inclusive, no fechamento das telenovelas):

Não que fique eu indeciso: fico neutro, coisa muito diferente. Não me meto na briga, quem sou eu? Desconhecido literato nas restauradas ruas antigas da Bahia, hoje atrações turísticas, enfermo a buscar saúde no clima do sertão, não me cabem conclusões. [...] quero apenas colocar aqui uma afirmação que em geral se inscreve no início dos livros de ficção: toda semelhança é mera coincidência. Sem esquecer outro lugar comum: a vida imita a arte. Falta-me a arte, certamente, mas não estou disposto a responder processo por crime de calúnia [...]. (AMADO, 1977, p. 116).

Outra informação sobre o narrador: ele dividiu o romance em cinco episódios, subdivididos em episódios menores (ou capítulos como já nos referimos anteriormente), para não cansar o leitor, segundo ele mesmo nos informa. Os episódios, tanto os cinco maiores como as dezenas dos menores, são intitulados de tal modo que nos é informado o conteúdo ou as ações percebidas naquelas poucas páginas, como no exemplo: “ONDE PERPÉTUA, CUNHADA ATENTA, CUIDA DA ALMA DO COMENDADOR, ENQUANTO TIETA E LEONORA, EM ELEGANTES MODELOS TRANSPARENTES EMPLOGAM O BURGO E ASCÂNIO TRINDADE EXPLICA O PROBLEMA DA LUZ ELÉTRICA”. (AMADO, 1977, p. 106, grifo do autor). Muitas vezes, o narrador, ao intitular o episódio, já apresenta uma avaliação ou julgamento das ações a serem reveladas, como em “DE PEDINTES E ABUSOS, DE AMBIÇÕES – CAPÍTULO DE MESQUINHOS INTERESSES” (AMADO, 1977, p. 133, grifo do autor), ou em “DO PRIMEIRO BEIJO EM FRENTE À COSTA DA ÁFRICA, CAPÍTULO DE UM ROMANTISMO ATROZ, COMO NÃO SE USA MAIS”. (AMADO, 1977, p. 164, grifo do autor). Vale salientar, nesse momento, apesar de o leitor de nosso texto, possivelmente, já ter percebido, que buscamos inspiração nos títulos dos episódios do romance para elaborarmos os títulos que utilizamos nas seções deste trabalho.

Por fim, achamos importante registrar que o narrador do qual falamos tem um amigo que exerce a função de leitor crítico da obra que vai sendo conhecida pelo leitor:

Amigo íntimo, colega de trabalho e das letras, conservando-as como eu ainda em amargo anonimato, Fúlvio D'Alambert (José Simplício da Silva, na vida civil) tem a primazia da leitura dos meus originais, que em geral, me devolve com elogios, agradáveis de ouvir, e uma ou outra correção ortográfica ou gramatical – vírgulas e pontos, tempos de verbos. (AMADO, 1977, p. 27).

O narrador expõe as opiniões desse leitor crítico como no caso do uso da expressão “marineta”, para designar o carro com o qual Jairo faz as viagens de Santana do Agreste a Esplanada e vice-versa: “Ônibus, autobus, pulmam seriam termos corretos, próprios para a época desenvolvimentista em que nos cabe o privilégio de viver. Acusa-me de subdesenvolvido e argumenta. Quando rasgamos novas rodovias comparáveis as melhores do estrangeiro [...]”. (AMADO, 1977, p. 28). Ou como no caso da inserção da receita de frigideira de maturi no texto entre os episódios do romance:

Fúlvio D'Alambert, confrade e amigo, por pouco tem um enfarte:

– Receita de comida? Assim, não mais? Ao menos para tapear coloque um diálogo vivo e pitoresco entre a moça e a cozinheira, durante o qual essa última ensina a receita, de quando em quando interrompida pela paulista [trata-se de Leonora] com perguntas e exclamações. Afinal, que pretende você nos impingir? Romance ou livro de cozinha? (AMADO, 1977, p. 155).

Levantadas questões acerca do narrador no romance, cabe-nos perguntar: como esse elemento da cadeia narrativa se comporta na telenovela? Sobre a instituição do narrador no cinema, sistema artístico próximo da televisão – que, inclusive, beneficia-se de recursos muito parecidos dos seus –, Marinês Kunz (2003) afirma que o diretor pode até optar por um enunciador fílmico que se aproxime de um narrador de natureza verbal, como o lugar de uma personagem narradora ou simplesmente uma voz em *off*. Mas esses recursos não foram aproveitados na telenovela. O roteiro televisivo e a cena levada à tela apagaram qualquer característica do narrador do romance, que já pouco se mostra. Acreditamos que mais grave seria o apagamento de um narrador em primeira pessoa, que assume função autodiegética, como é o caso de Riobaldo, em *Grande Sertão Veredas*, ou de Bento Santiago, em *Dom Casmurro*. Em *Tieta* (telenovela), não temos vestígios do narrador do romance, nem das informações que levantamos sobre ele. Mas esse é um recurso recorrente na maioria dos

filmes e telenovelas. Kunz (2003, p. 44) destaca que “[...] haverá sempre um enunciador que conduz o olhar do espectador e organiza o relato, cuja concepção vai depender das escolhas do criador do filme que pode eleger uma focalização diferente daquela instituída na narrativa literária”. Não há, na telenovela, um narrador que assume a narração, como temos no romance, mas há o olhar do diretor que observa a cena e filtra, por meio dos equipamentos, o que vai ser a matéria narrativa do sistema artístico em questão e, depois, o organiza, por meio da edição, compondo o tecido final da narrativa a ser oferecida aos telespectadores. O olhar desse diretor instaura-se como narrador, e tal qual o do romance, mostra o que convém mostrar, aquilo que acredita necessário ser visto, a seu gosto, a seu modo, tão à vontade quanto o narrador do romance. Esse narrador criado por Paulo Ubiratan, o diretor geral de *Tieta*, coloca-se a favor da linguagem televisiva. Insistir em laços de fidelidade com o narrador do romance seria descaracterizar o que temos visto na composição da gramática televisiva, principalmente nos anos 1980 (quando os diretores trabalhavam dentro de um formato mais tradicional de teledramaturgia) e, quem sabe, despotencializar uma característica da linguagem televisiva que tem funcionado desde muito cedo.

4. DA MORTE NÃO OCORRIDA, DA SURPRESA DA CHEGADA DE TIETA E DE COMO SE COMPORTOU O SISTEMA TELEVISIVO FRENTE AO ROMANCE NESSES CASOS

O primeiro episódio de *Tieta do Agreste* gira em torno do atraso do “gordo” cheque que Tieta, Antonieta Esteves, no início da história, manda à família todo mês e que é repartido entre o pai e as duas irmãs, Perpétua e Elisa. Tieta fora expulsa da cidade de Santana do Agreste, interior baiano, pelo pai, na entrada da juventude, debaixo de cajadadas, resultado da fofoca de Perpétua, sua irmã mais velha, que não soube segredar os encontros que Tieta mantinha com homens na cidade. Zé Esteves, rígido e inflexível, não admitia filha puta, deveria ela ganhar o mundo, escorraçada da cidade. Assim o fez, expulsou-a, e, por muito tempo, ela “comeu o pão que o diabo amassou”, como repete tantas vezes no romance e na telenovela. Mas se refez na vida, passou por muitas cidades e, de prostíbulo em prostíbulo, foi parar num bordel de luxo, em bairro importante de São Paulo. Tornou-se amante exclusiva de Felipe Camargo do Amaral, rico empresário paulistano, e foi juntando fortuna e bens. Até o luxuoso prostíbulo foi presente do amante. A dona, Madame Georgete,

que acolheu Tieta, depois de juntar frondosa fortuna, voltou a Paris, e Felipe fez do cabaré um presente para a amante. Passa então, de Tieta do Agreste, nome de guerra, a Madame Antoinette, proprietária do estabelecimento, a “mãezinha” das meninas que lá trabalhavam.

Aproximadamente dez anos depois de sua partida, rica e com negócio próprio, Tieta manda uma carta com poucas informações aos seus familiares. Não revelara sua trajetória, só informa estar casada com o Comendador Felipe Cantarelli e pedia pela saúde dos familiares. A carta foi respondida, sem economizar nas lamúrias e queixas sobre a miséria que a família vivia, e remetida à caixa postal informada (Tieta não revelava seu endereço a eles). No mês seguinte, Tieta remeteu um cheque com quantia significativa, uma fortuna, para Santana do Agreste. E assim o fez mensalmente durante quase dez anos, o cheque chegava entre o dia 5 e o dia 10 – não passava dessa data –, sendo corrigido o valor em vista da inflação e da desvalorização do Cruzeiro, com o passar dos anos.

Os propósitos do dinheiro enviado por Tieta à família eram definidos: ajudar na saúde do pai, servindo para comprar remédio e pagar consulta, quitar mensalmente escola para o filho mais novo de Perpétua e o seminário para o seu filho mais velho e ajudar no aluguel e despesas da casa de Elisa e seu marido, bem como na criação do sobrinho, filho da irmã mais nova. Mas a família de Tieta não agia com honestidade em relação à utilização do dinheiro: Zé Esteves gozava de boa saúde e, mesmo se necessário, não desperdiçaria dinheiro com consulta e remédio. O filho mais novo de Perpétua estudava em escola pública e o seminarista possuía bolsa de estudo, conseguida por Padre Mariano. O filho de Elisa tinha morrido ainda bebê. Quem precisava realmente do dinheiro para as despesas mensais eram Elisa e Astério. O pai e a irmã mais velha guardavam a quantia que recebiam. O que ocorreu foi que, naquele mês de novembro, a carta com o cheque não chegou nas datas esperadas. Já havia passado do dia 20 e nada de notícias de Tieta. Se bem que as notícias eram dispensáveis, o que importava mesmo aos parentes da menina escorraçada da cidade, agora mulher de Comendador, era o cheque.

Acostumados à regalia enviada, não se falava em outra coisa na família, nem na cidade. Abalados os familiares, já pensavam na morte de Tieta. Bem verdade que essa ideia foi patrocinada e sustentada por Perpétua, que já estava a pensar na parte da herança que caberia à família. Não abriria mão de um vintém. Fora, inclusive, buscar instrução junto a um advogado, em Esplanada, de modo que estava bem segura da parte da família na divisão

da herança e de sua parte nesse fracionamento. Ao explicar a questão da herança à família, Astério anima-se pela possibilidade de receber tamanho patrimônio e dinheiro: “Estamos ricos!”. Pelo possível passamento da irmã, pouco parecem se importar ou sentir. Transcorridos mais alguns dias, quase no fim do mês, eis que chega a carta com o cheque, e uma explicação muito justa para o atraso: Felipe havia morrido. Perpétua e Astério não disfarçam a decepção, a possibilidade de enriquecerem se esvai com a chegada da carta. A missiva ainda trazia outra notícia, Tieta chegaria em alguns dias em Santana do Agreste e levaria consigo a enteada. Preocupação, ansiedade, medo, esses sentimentos tomavam conta dos familiares de Tieta. Afinal, ela iria descobrir que Perpétua não era a miserável que descrevia nas cartas, possuía excelente imóvel no qual residia e mais três alugados, que não utilizava o dinheiro da irmã rica para as mensalidades dos estudos dos meninos, que Zé Esteves não era o doente descrito nas cartas, que Elisa havia perdido o filho, que já deveria estar completando quase dez anos...

O ocorrido foi que a família toda botou luto para esperar Tieta e a enteada. A cidade se preparou para o evento que foi a chegada da filha pródiga. Os meninos do catecismo ensaiaram canto religioso para bem receber a importante senhora. A família, os amigos e alguns curiosos estavam a postos, na parada da marineti, demonstrando luto e pesar pelo passamento do Comendador. Quando Jairo encostou o coletivo, a surpresa: Tieta não vestia luto, sua vestimenta em nada lembrava uma recente viúva. Sapatos de salto alto, calça *jeans* justíssima e blusa e turbante vermelhos. Lembrara-se de chorar quando percebeu o chororô da família. Tinha pensado em tudo para manter as aparências em Santana do Agreste, mas de vestir o luto ela e a enteada esqueceram.

Essa passagem pelo enredo do primeiro episódio que fizemos, é bom que não se esqueça, é matéria narrativa do romance de Jorge Amado. O que buscamos agora é explicar como o caso do cheque e da possível morte de Tieta, bem como a sua chegada, foram aproveitados pela linguagem televisiva. Obviamente o atraso do cheque foi matéria explorada em muitos capítulos da telenovela, assim como a reunião em que se decide que Tieta morreu e que a família deveria procurar seus direitos em relação à herança. Quanto à vida de Tieta na capital paulista, nenhuma informação. Foi mantido segredo durante grande parte do enredo sobre os negócios da protagonista em São Paulo. Seu passado anterior à história com Felipe também não é mencionado. Tieta somente diz inúmeras vezes aos amigos e familiares que,

nos primeiros anos em que esteve longe, “comeu o pão que o diabo amassou”: refere-se, muitas vezes, às necessidades que passou e ao fato de ter chegado mais do que uma vez ao “fundo do poço”.

O roteiro televisivo, bem como o que se assistiu, revelou que, no enredo da novela, a carta com notícias da morte de Felipe não foi enviada por Tieta. A família passou mais tempo ainda sem notícias da protagonista, a ponto de reunir a cidade para uma “missa de corpo ausente”. Rezariam pelo passamento de Tieta, mesmo sem ter o seu corpo para velar e sepultar. A morte da personagem também aqui é insistência de Perpétua, bem como a ideia da missa. Familiares e amigos vestem luto pela morte de Tieta e a missa está para começar. Nesse momento, inicia *Coração do Agreste*, letra e música de *Moacyr Luz e Aldir Blanc*, interpretação de *Fafá de Belém*, que ainda não havia sido incluída na trilha sonora da telenovela. Letra e melodia nostálgicas a estrear na telenovela, essa viria ser a trilha da personagem até o final da narrativa televisiva. O olho do diretor, nosso narrador, releva partes de um corpo feminino em trajes ousados e vermelhos dentro de um luxuoso carro. O close na mão, na perna, no peito, indicam alguém com muita saúde e disposição para a vida alegre. O carro percorre o calçamento em torno da praça principal de Santana do Agreste e para em frente à Igreja. Com close inicial no pé da mulher, que calça sapato de salto e veste calça de couro justíssima no corpo e blusa, ambas vermelhas, ela desce do carro, esticando-se e reclamando do cansaço da viagem; o câmara, então, evolui para um plano mais aberto, que revela agora o corpo da personagem por completo. É Tieta, que conversa com Bafo de bode, mendigo que vive na praça, e fica sabendo tratar-se da missa pelo passamento da filha de Zé Esteves, que ela pensa ser Elisa. Aos berros, Tieta adentra a Igreja perguntando pela finada irmãzinha. Quando esta lhe é apresentada, pois Tieta foi expulsa quando Elisa ainda era um bebê, e reconhecendo Perpétua, ela se dá conta que a missa era para ela mesma. A população em geral não reconhece a personagem. Tonha, companheira de Zé Esteves, e Carmosina são as que primeiro reconhecem a enteada e a amiga. O mal entendido estava desfeito. Tieta não enviara o cheque nem notícias, pois viria pessoalmente à Santana do Agreste para passar férias e recuperar-se da morte do Comendador. Trouxera a enteada, Leonora, que observa curiosa o retorno da mãezinha.

Nas exibições de *Tieta*, este capítulo é um dos mais aguardados; e no Youtube, plataforma em que a cena narrada aparece recortada do capítulo, ela já foi assistida por

grande número de pessoas. Quando se faz referência à telenovela em questão, é da cena da chegada de Tieta que as pessoas primeiro lembram. Contudo, é um capítulo que não está no romance, foi uma criação calcada na linguagem televisiva, que, com suas características e peculiaridades, legou uma cena ontológica à teledramaturgia brasileira. Os roteiristas e diretores, em se tratando da chegada de Tieta, foram mais inventivos e criativos que Jorge Amado. Fazer a personagem chegar justamente no dia de sua “missa de corpo ausente” foi ideia admirável. Não podemos perder de vista que o que temos nesse caso é a linguagem televisiva agindo em relação ao enredo original. Faz parte dos seus recursos essa exploração maior daquilo que pode gerar curiosidade no telespectador, como a possível morte de Tieta. Os roteiristas e diretores souberam explorar esse detalhe que Jorge Amado lançou no romance e potencializaram o fato, criando uma missa para a pretensa falecida justamente no dia de seu regresso. O suspense que se cria em torno da mulher que chega no carro luxuoso e dá voltas na praça da matriz, sem revelar-se de imediato e totalmente, também é recurso utilizado pela televisão para despertar a curiosidade do telespectador. Tentativas essas todas válidas, pois lograram (e logram) o suspense e a surpresa esperados.

Tendo em vista os procedimentos que Aguiar (2003) elencou em sua sintaxe da adaptação, podemos afirmar que os roteiristas e diretores valeram-se de: 1. Condensação e realce, que é quando o roteiro condensa situações dispersas no original e dá a esses elementos condensados determinado realce. Apostamos nesse procedimento, pois a resolução em torno da morte de Tieta, que no romance tem outros desdobramentos como a carta e o cheque que chegam, o aviso das férias com a enteada, a preparação e a recepção de Tieta (conforme apresentamos quando tratamos do enredo no romance), isso tudo foi condensado no reforço que a morte da protagonista ganhou na televisão, na missa em sua homenagem e na sua chegada. Tem-se realce, pois a sua morte ganha mais visibilidade do que no romance, e a protagonista ganha evidência e destaque na narrativa televisiva: não teve quem não falasse da chegada de Tieta à cidade, pois todos os núcleos da novela estavam na missa e foi importante para a protagonista, que circularia por todos os núcleos, esse contato já na sua chegada. 3. Acréscimo: movimentos, elementos, aspectos são acrescentados, tendo em vista aumentar o suspense. Na telenovela, a família fica mais dias sem receber notícias de Tieta; esse acréscimo cria mais suspense no desenrolar dos capítulos.

Ainda de acordo com Aguiar (2003), percebemos a exploração de: 4. Explicitação intensificadora: é quando o roteiro televisivo e a sua realização, o produto final, explicitam algo que antes era somente citado, como detalhe, ação, elemento que, na telenovela é explicitado e, por isso, intensificado em seus significados. Este procedimento recai na própria personagem Tieta. O romance não dá características da protagonista que julgamos importantes e que viriam a servir para construir-se uma identidade visual da personagem. Mas a encarnação da protagonista, considerando-se a trajetória vivida por Tieta nesses mais de 20 anos longe de Santana do Agreste, parece-nos exemplar, tendo em vista a atuação de Betty Faria na telenovela. Fora seus figurinos, que são sempre vistosos, há uma explicitação intensificadora de quem é essa personagem, sua história, sua trajetória na própria composição da atriz para a protagonista e na própria cena que estamos analisando. A atuação extravagante, o olhar doce, que poderia revelar a tristeza de sua trajetória, e até a vergonha de sua carreira relevam uma alegria de viver que transcende o que se projeta para a personagem no romance. 7. Supressão: por economia, suprimem-se acontecimentos, passagens, personagens. Houve, sim, supressão na telenovela, mas notamos que a supressão funcionou ao lado da condensação e do realce: não fosse a supressão de algumas ideias, informações e cenas, como chegar-se-ia à na cena que estamos analisando? 10. Transformação: uma imagem, ideia ou símbolo transforma-se em outro. Mais uma vez, podemos exemplificar com a possível morte de Tieta. Aquilo que no romance ganha outro encaminhamento, aqui foi reformulado de acordo com as características da linguagem televisiva.

5. DO FECHAMENTO E DE UMA OU DUAS QUESTÕES A SE LEVANTAR

A adaptação de *Tieta do Agreste* para a televisão, pelo que demonstramos, foi um belo desafio: roteiristas e diretores tiveram a oportunidade de aprender, a partir dessa experiência, o quanto as limitações da “telinha” são um estímulo à criatividade, por contarem com bem menos recursos para sua arte que o escritor e suas inúmeras ferramentas e estratégias narrativas. Se o impacto da literatura é linear – palavras que se sucedem, e, com essa linearidade, o escritor pode jogar e construir mundos –, o roteirista escreve para uma forma de arte na qual o impacto é global – uma cena traz, aos olhos e outros sentidos do telespectador, um sem-número de elementos ao mesmo tempo – e os possíveis jogos

narrativos são escassos, como demonstramos no apagamento do narrador, seu modo de se comportar, suas características e modos de narrar.

Para falarmos muito brevemente da fidelidade, basta dizermos que, se a produção do roteiro e da telenovela operassem de modo a manter a fidelidade entre os dois enredos, uma das cenas mais importantes da telenovela e da teledramaturgia brasileira não teria sido gravada, nem teria ido ao ar. Quando os pesquisadores insistem que a fidelidade ao texto literário não deve ser parâmetro para a concepção de produtos cinematográficos e televisivos é do possível engessamento do enredo que estão tratando. Para produzir a cena da telenovela mencionada neste estudo, foi necessário um mergulho no romance, mas, ao mesmo tempo, desprendimento em relação ao esquema narrativo criado por Jorge Amado. Importante perceber que a cena só realçou a importância da protagonista, que ali estava plena, enquanto personagem do romance. A cena e a personagem Tieta figurando nela guardam um vínculo de essência com o roteiro original. Não é outra Tieta, é aquela criada por Jorge Amado para o romance, mas que vive uma situação criada pelo sistema televisivo, que se manteve operante durante o processo de adaptação. A cena mirabolante que é regressar depois de mais de vinte anos para a sua terra natal, tendo sido mandada embora debaixo de cajadadas, e chegar justamente quando estão celebrando uma missa em homenagem ao seu passamento lembramos o jeito extrovertido, expansivo, franco, contagiante da própria personagem, considerando sua história passada e todas as aventuras que ela viverá em Santana no Agreste, tanto no romance, quanto na telenovela.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In: _____. **Literatura, Cinema e Televisão**, São Paulo: Editora Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 115-144.

AMADO, Jorge. **Tieta do Agreste**. Rio de Janeiro: Record, 1977.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**. São Paulo: Globo Marcas DVD, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso na narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: _____. **Literatura, Cinema e Televisão**, São Paulo: Editora Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 90-111.

KUNZ, Marinês Andréa. A hora da estrela: espelho contra espelho. In: SARAIVA, Juracy Assmann. **Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003. p. 43-66.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. O dorso de tigre no cotidiano da televisão: um estudo de Comunicação, Estética e Sociabilidade. **Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Salvador, setembro de 2002. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

SILVA, Aguinaldo; UBIRATAN, Paulo. **Tieta**. São Paulo: Rede Globo de Televisão, 1989.

Submetido à publicação em 28 de janeiro de 2018.

Aprovado em 10 de abril de 2018.