



As adaptações do “Sítio do Picapau Amarelo” em 1978 e em 2001: até que ponto a tecnologia interfere na construção da narrativa televisual?¹

PICORAL, Luciana²; MADALOZZO, Tiago³; BOTELHO, Camila⁴; SANTI, Thays⁵.

Artigo produzido a partir de monografia de conclusão do Curso de Comunicação Social – Hab. Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Positivo – UnicenP, ano de 2006. Orientação: Prof. Alexandre Tadeu dos Santos⁶.

Resumo

A criação de imagens artesanais, cada vez mais, transmuta-se em geração de imagens digitais, e o impacto dessa mudança parece interferir na construção da narrativa seriada em televisão. Neste trabalho, investigou-se se a tecnologia empregada na produção televisiva interveio na construção da narrativa de duas adaptações (1978 e 2001, ambas da TV Globo) da obra "Memórias da Emília", de Monteiro Lobato. O ponto de partida é o estudo da evolução dos modos de produção de imagem, estendendo-se a discussões sobre a adaptação literária para a televisão. O trabalho é completado com uma observação analítica de trechos dos seriados a fim de comparar as duas adaptações televisivas a partir do texto de Monteiro Lobato, procurando identificar interferências da tecnologia na construção das obras audiovisuais.

Palavras-chave

Adaptação; seriado; narrativa; tecnologia.

Os modos de produção de imagem

Cada passo da evolução histórica da humanidade tem sido documentado por diferentes pontos de vista do conhecimento humano. Isso significa *compreender* todo o desenvolvimento da cultura, da tecnologia, da sociedade, procurando *dividir* e *classificar* épocas, movimentos, escolas, e também estudar a influência de cada divisão nas etapas subsequentes. Dessa forma, é natural que a Comunicação (um desses pontos de vista) cada vez mais se debruce sobre o tema da evolução dos modos de produção de imagem na história, mesmo porque essa evolução diz respeito à compreensão do atual estágio em que a cultura se encontra.

¹ Trabalho apresentado ao NP Ficção Seriada do VIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul.

² Formada em 2006 no Curso de Comunicação Social – Hab. Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Positivo – UnicenP como melhor aluna do curso. E-mail: luciana_picoral@yahoo.com.br.

³ Formado em 2006 no Curso de Comunicação Social – Hab. Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Positivo – UnicenP como segundo melhor aluno do curso. Graduando em Educação Musical na UFPR e mestrando do Curso de Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná – UTP. E-mail: tm_zz@yahoo.com.br.

⁴ Formada em 2006 no Curso de Comunicação Social – Hab. Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Positivo – UnicenP. Graduanda em Design Gráfico na Universidade Tuiuti do Paraná.

⁵ Formada em 2006 no Curso de Comunicação Social – Hab. Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Positivo – UnicenP.

⁶ Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná – UTP e doutorando do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação – ECA – USP. E-mail: alexandresantos5@terra.com.br.

O despertar de novos meios de comunicação faz com que o tema das comparações, valorações, diferenciações entre cada meio seja pauta freqüente de discussões acadêmicas no âmbito dos estudos comunicacionais contemporâneos. Sendo este trabalho uma discussão semelhante, não se trata de uma contraposição de meios de comunicação com objetivos valorativos (*qual é o melhor*), mas com objetivos analíticos (*quais são as características de cada um*). Antes dessa discussão, porém, cabe investigar a evolução dos modos de produção de imagem, já que estes podem englobar mais de um meio de comunicação.

Um dos importantes trabalhos publicados no Brasil a esse respeito é o estudo de Lucia Santaella e Winfried Nöth intitulado *Os Três Paradigmas da Imagem*. Os autores delimitam três paradigmas imagéticos chamados *pré-fotográfico*, *fotográfico* e *pós-fotográfico*, em ordem de evolução. Afirmam: "Em síntese, no primeiro paradigma, encontram-se processos *artesanais de criação* da imagem; no segundo, processos *automáticos de captação* da imagem e, no terceiro, processos *matemáticos de geração* da imagem" (SANTAELLA; NÖTH, 2005, p. 163).

A produção imagética de *antes* do advento da fotografia – artes manuais – pode ser considerada pré-fotográfica. Por outro lado, o paradigma pós-fotográfico caracteriza o período da infogravura e da arte digital. Meio-termo entre os dois, o paradigma fotográfico engloba a fotografia, o cinema e o vídeo: pode-se dizer, entre o século XIX e o final do XX.

O paradigma pré-fotográfico remete às imagens de produção artesanal, em que o suporte da mensagem é um receptáculo a substâncias deixadas manualmente pelo artista e a imagem produzida, por isso, é única, autêntica. O paradigma fotográfico refere-se às imagens produzidas pela captação física de fragmentos do mundo visível através de uma máquina (sendo necessária a presença de um objeto real preexistente), impressionando um negativo, o que permite infinitas cópias. Por fim, o paradigma pós-fotográfico diz respeito à imagem sintética ou infográfica calculada por computação, ou seja, uma abstração, sem a presença do real empírico em nenhum momento do processo – até mesmo o suporte não é matérico (SANTAELLA; NÖTH, 2005, p. 157-167).

Levando em conta as características específicas de cada paradigma, pode-se inferir que, desde o momento em que os computadores estiveram disponíveis no século XX, a humanidade já caminhava para um período pós-fotográfico de produção de imagem. Arlindo Machado (2001, p. 45), nesse sentido, inicia sua discussão sobre a

imagem eletrônica afirmando: "Já é lugar-comum dizer que entramos no universo das imagens pós-fotográficas".

No texto de Machado não se encontra uma divisão rígida como a de Santaella e Nöth (ainda que os autores reflitam sobre as misturas entre os paradigmas e as evoluções interparadigmas); o autor entende que houve um período fotográfico, não delimitado temporalmente, que foi sucedido pelo pós-fotográfico, o atual. A questão é a seguinte: "O que estará, portanto, acontecendo com a imagem nesse limiar histórico de uma nova figuração e de uma outra espécie de realismo?" (MACHADO, 2001, p. 48). Enfim, para problematizar seu estudo, cita Millard (1968): "Numa palavra, o que está realmente em causa com o vídeo e que cabe à crítica tentar decifrar é a maneira como se colocam e se resolvem problemas de representação na era da televisão e das tecnologias eletrônicas" (MACHADO, 2001, p. 46).

A fim de definir o momento pós-fotográfico ("era das tecnologias eletrônicas") de Arlindo Machado, deve-se pensar que a imagem-vídeo nem mesmo se constitui como imagem completa (como os quadros do filme cinematográfico): é, na verdade, um ponto luminoso que corre a tela variando de intensidade e valor cromático (MACHADO, 2001, p. 52).

Ainda assim, tomando-se uma imagem completa, um quadro videográfico, evidenciam-se três características fundamentais. Primeiramente, a imagem eletrônica necessita de um dispositivo decodificador para ser visualizada (como esta é constituída por dígitos binários, o decodificador mais convencional é o monitor de vídeo). Em segundo lugar, com o desenvolvimento da tecnologia, é possível chegar a lugares a que uma câmera ou o olho humano não teriam acesso – inclusive pela possibilidade de fabricação de imagens sintéticas por computador. Por fim, os recursos de pós-produção na elaboração de um produto videográfico permitem que a figura obtida pela câmera seja apenas a matéria-prima para uma posterior manipulação – como exemplo, a *mixagem* que constitui a técnica do *chroma-key*, substituição do cenário original por computação (MACHADO, 2001, p. 48-50).

Analisando as teorias de Santaella e Nöth e de Machado, percebe-se que, independente do estabelecimento de um critério mais ou menos definido para conceituar o momento de produção de imagem contemporâneo, admite-se que o período "pós-fotográfico" das imagens eletrônicas impera na atualidade. Entretanto, uma breve observação das produções televisivas atualmente veiculadas revela que há muito de "fotográfico" na narrativa seriada corrente. Basta observar a mescla de indícios



fotográficos e pós-fotográficos (na definição de Santaella) em seriados infantis televisivos: há atores analógicos dividindo uma mesma cena com os efeitos digitais. Ou seja, um aumento das técnicas de animação gráfica eletrônica *não* significa, necessariamente, o abandono dos elementos analógicos da produção televisiva.

É o caso, então, de se pensar na atualidade como uma época de *confusão entre paradigmas*, de *coincidência temporal* entre modos de produção de imagem distintos. E é esse pensamento que guiará as discussões deste trabalho.

O Sítio do Picapau Amarelo na televisão

A primeira adaptação da televisão brasileira ocorreu em 1952 – um ano e meio após o nascimento do meio (JULIANO, 2001, p. 4). Com roteiro de Julio Gouveia e Tatiana Belinky, o *Sítio do Picapau Amarelo* era apresentado em forma de teleteatro, e ficou no ar por 13 anos. Na tentativa de manter viva a memória de Monteiro Lobato (que morreu três anos antes), a adaptação do primeiro seriado nacional foi cuidadosamente elaborada, levando-se em consideração a influência que a obra lobatiana exercia nas crianças (ANKERKRONE, 2001, p. 3).

Houve grande preocupação – de atores e diretores – em representar fielmente o pensamento e a obra de Monteiro Lobato, o que talvez não tenha ocorrido com outras versões. A escritora Nereide Schilaro Santa Rosa, citada por Ankerkrone (2001, p. 4), fala sobre fidelidade na adaptação de Monteiro Lobato e reflete sobre a versão de 2001:

Temo que esses programas televisivos venham a distorcer e simplificar a literatura lobatiana e o Sítio do Picapau Amarelo, ao invés de ensinar sobre Lobato, acabe só se tornando apenas um espaço para brincadeiras infantis sem uma reflexão maior e um conteúdo que leve a criança a pensar e a construir o seu pensamento, sua inteligência e logicidade [...].

Ismail Xavier, entretanto, procura não discutir a fidelidade e sim o *diálogo* promovido entre as duas obras, pois quando se estuda os deslocamentos de cultura é possível classificá-las como obras individuais – uma literária, outra audiovisual. Assim, o diálogo ganha espaço a partir da idéia de que

O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura (XAVIER, 2003, p. 61).

Nesse caso, a fidelidade deixa de ser o foco principal para ceder espaço à apreciação do audiovisual como uma nova experiência perceptiva. O diretor deve ter a sensibilidade de contextualizar a obra adaptada, pois só assim haverá diálogo com o texto original e com o seu próprio contexto, "atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos" (XAVIER, p. 62).

Varia também o processo de criação, seja por estarem as obras distantes no tempo (no caso do *Sítio do Picapau Amarelo* há uma distância de 42 anos entre a literatura e a adaptação televisiva de 1978, e mais 23 anos entre esta e a de 2001), seja por serem diferentes os autores de cada uma. O escritor pensa nas palavras e como cada uma pode tocar o leitor de modo que ele próprio (o leitor) crie suas imagens; o diretor pensa as imagens propriamente ditas, incluindo também a sonoridade essencial para a criação audiovisual. A reação do leitor e do espectador, como consequência, é diferente.

Em um dos capítulos do episódio *Memórias da Emília* (na versão de 1978), Emília e Narizinho estão sob as águas, no Reino das Águas Claras. Para o leitor do livro⁷ de Monteiro Lobato, a descrição do Reino é verbal, e, ao longo da leitura, o cenário é *imaginado* pelo leitor a partir do conceito verbal criado pelo escritor. O cenário a ser desenvolvido pelo leitor requer tempo; depende da velocidade da leitura e do repertório visual e imaginativo do próprio leitor.

Na representação televisiva de 1978, o cenário foi artesanalmente improvisado com recortes de panos, bolhas de sabão e "grotescos pedaços de plástico e tiras de papel crepom" (JULIANO; RUBIN, 2001, p. 3). Ou seja, o cenário foi *adequado* para o novo meio. Em algum momento o espectador vai usar a imaginação para compreender as bolhas de sabão reais como bolhas de ar imaginárias, por exemplo; mas as bolhas *estão lá*, foram construídas e filmadas.

Em 1952, a experiência foi diferente. De acordo com a atriz Edí Cerri (intérprete de Narizinho), a colocação de um aquário em frente a uma das câmeras deu ao público a sensação de que os personagens estavam no fundo do mar. No vídeo, os espectadores viam peixes e bolhas de ar (In: JULIANO, 2001, p. 5).

É comum ouvir o pensamento de que a literatura é superior à televisão (pois permitiria maiores "espaços" para a imaginação), mas esse exemplo da adaptação do Reino das Águas Claras mostra que o telespectador (assim como o leitor) precisa

⁷ A aventura vivida no Reino das Águas Claras faz parte da obra *Reinações de Narizinho*, publicada em 1931.



colaborar para dar sentido à história. Se ele não *imaginar* o fundo do mar, todo o ambiente não passará de um estúdio de televisão decorado.

Retoma-se, assim, a idéia de separação das duas obras, ainda que a segunda tenha sido concebida a partir da primeira. As obras se distanciam e se consolidam como únicas, cada uma adequada ao seu meio de suporte, tecnologia e época de produção. O que as une, ainda no futuro, é a história básica criada pelo escritor – aquela que funciona como inspiração ao diretor que transforma as palavras em som e imagem.

Isso tudo é compilado no momento da criação, seja da obra literária, seja da audiovisual – e seria ingênuo pensar que toda obra adaptada *deva* ser fiel, já que é possível construir diferentes tramas, a partir de novos contextos e de novos públicos.

Nada mais natural em uma adaptação, portanto, do que a inclusão de tecnologias que fazem parte da rotina da época em que se apresenta cada versão. Confirma este pensamento a reportagem do jornal O Estado de São Paulo (2005, p. 1):

Que as crianças mudaram com o bombardeio de informações que recebem diariamente todo mundo já sabe. Até mesmo a boneca Emília, Narizinho e o Pedrinho já não são mais os mesmos. E nem poderia ser diferente. Quando a última versão do Sítio do Picapau Amarelo estreou na Globo, em 2001, Dona Benta e as crianças navegavam na Internet e usavam e-mail. Adaptação bacana para crianças informadas.

Penteado (2001, p. 3) confessa que assistiu à estréia do programa repleto de "preconceitos de quem leu Monteiro Lobato nas primeiras edições da Cia. Editora Nacional e curtiu a primeira e respeitosa versão para TV de Tatiana Belinky, nos anos 50". Entretanto, o pesquisador concorda que a modernização da história é inevitável e bem-vinda. Ele lembra que Monteiro Lobato já havia usado personagens como Dom Quixote e Peter Pan em aventuras do "Sítio" e que o próprio escritor, grande admirador e defensor do progresso tecnológico, aprovaria a atualização de suas histórias.

Geraldo Casé, produtor e diretor da adaptação dos anos 70/80, em entrevista ao jornal O Estado de São Paulo, diz que a idéia de produzir o *Sítio do Picapau Amarelo* veio depois do interesse de se fazer uma novela direcionada para o público infanto-juvenil – o que, segundo ele, "abriu as portas para o início das novelas da 6 na Globo, que antes não existiam" (In: JIMENEZ, 2004, p. 1).

A estréia ocorreu em 7 de março de 1977, exatamente 4 anos após a experiência do programa-piloto. A exibição acontecia de segunda a sexta-feira às 17h25, com reprise às 9h do dia seguinte. Em 1979, o programa recebeu um prêmio da UNESCO como melhor programa infantil e, após 9 anos no ar, quando terminou o contrato da



Globo com a família de Lobato, o seriado deixou de ser exibido. O último dos 1436 episódios foi apresentado no dia 31 de janeiro de 1986 (ANKERKRONE, 2001, p. 3).

Ankerkrone (2001, p. 3) lembra que a idéia de adaptar novamente o *Sítio do Picapau Amarelo* para a televisão surgiu após o sucesso obtido com *Pluft, o Fantasminha*, com Dirce Migliaccio (a primeira Emília da década de 70) no papel principal. Em 1973, as emissoras Globo e TVE lançaram em conjunto *Don Quixote*, também baseado em Monteiro Lobato, como um programa-piloto, uma maneira de testar a produção e a audiência.

Ali, pela primeira vez, aparece uma Emília diferente... A ex-"Pluft" Dirce Migliaccio torna-se uma boneca com uma roupa feito [sic] de diferentes retalhos e um cabelo totalmente colorido, fugindo completamente da concepção da Emília lobatiana [de cabelos escuros]. Há duas explicações para o fato: uma é por causa da época, que abusava das cores e texturas diferentes da moda, vinda de um visual da Jovem Guarda. Outro é o fato de o "Sítio do Picapau Amarelo" ter sido um dos primeiros programas coloridos de nossa televisão, já que a cor estreou no Brasil um ano antes (ANKERKRONE, 2001, p. 3).

Confirmada a probabilidade de sucesso do programa, foi organizada uma equipe de educadores e psicólogos para auxiliar a produção.

A Globo, na época liderada por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, entrou com o elenco. A TVE, que era dirigida por Casé, arcou com a produção. Só assim seria possível viabilizar um projeto gigantesco que levou mais de um ano de estudos e contou com uma equipe de pedagogos da Universidade de Campinas (Unicamp) para fazer a adaptação lingüística (JULIANO E RUBIN, 2001, p. 1).

A obra de Monteiro Lobato contém um caráter educacional muito forte. "Aparentemente separadas num todo [educação e diversão], elas funcionam juntas: educação, valores e ensino, aprendizagem e brincadeiras, diversão, viagens a mundos fantásticos" (TÁVOLA, 2000, p. 43). Para este autor, a produção dos anos 70/80 teve o cuidado de operar de acordo com valores prioritariamente educativos, sem que houvesse perda da ludicidade e do entretenimento. Para ele, ainda, esse fato pode ter ocorrido em função da presença do Ministério da Educação e Cultura (MEC) no convênio da TV Educativa com a Rede Globo de Televisão.

Além da preocupação com o estilo "instrutivo" da obra literária, a equipe que adaptou a história para a televisão se preocupou também em *atualizá-la*, mantendo, obviamente, as características dos personagens. De acordo com Juliano e Rubin (2001, p. 2), o diretor Geraldo Casé afirmou que "cada um [dos personagens] tem suas



verdades: a do Visconde é a da erudição; a mítica e a folclórica estão com Barnabé e Nastácia; Dona Benta é o conhecimento geral e Emília é a consciência de Lobato".

Segundo a crítica literária Tatiana Belinky, roteirista da versão de 1952, o fato de a boneca representar de alguma forma Monteiro Lobato, implica uma complexidade muito grande de interpretação. Para ela, "uma criança não é capaz de interpretar Emília. [...] a Emília é a própria consciência de Lobato, é preciso interpretá-la e não só dizer o texto" (In: JULIANO, 2001, p. 5). A roteirista confessa não ter gostado da versão de Geraldo Casé no início; acredita que o texto melhorou quando o escritor Marcos Rey integrou a equipe. "Notava-se que existia ali alguém que realmente entendia de literatura infantil. Rey soube interpretar o senso de humor de Lobato" (In: JULIANO, 2001, p. 5). Além de Marcos Rey, trabalharam como roteiristas do programa Paulo Afonso Grisolli e Benedito Ruy Barbosa.

Uma dificuldade para realizar a produção, afirma Geraldo Casé, foi a falta de tecnologia. "Não tínhamos os efeitos especiais que existem hoje. Fazíamos tudo na base do improviso. Posso dizer que somos uns dos precursores do uso do chroma-key, pelo qual conseguíamos diminuir o Visconde de Sabugosa [...]" (In: JIMENEZ, 2004, p. 1).

Outro obstáculo vencido com criatividade foi com relação ao Saci – em 1978, duas pessoas interpretavam o personagem. Genivaldo da Silva foi escolhido por ter apenas uma perna, mas como não conseguia decorar o texto (não era ator), Romeu Evaristo foi contratado para os planos mais próximos e os diálogos.

"Todos os envolvidos são unânimes em atribuir o sucesso do 'Sítio' justamente à forma artesanal de produção" (JULIANO; RUBIN, 2001, p. 3). O sucesso de audiência, contudo, não foi suficiente para manter o programa a partir de 1986. Mas, se para Ankerkrone (2001, p. 3) o programa deixou de ser exibido pelo encerramento do contrato da Globo com a família de Monteiro Lobato, para Casé (In: JIMENEZ, 2004, p. 2), a produção acabou porque não era lucrativa, uma vez que não havia interesse em usar *merchandising* ou ter licenciamentos.

Já a versão de 2001, chegou às telas lançando 150 produtos de *merchandising* com a marca do *Sítio do Picapau Amarelo* (WERNECK, 2001, p. 4). A estréia ocorreu no dia 12 de outubro de 2001, feriado nacional, como bem lembram Ankerkrone (2001, p. 4) e Caversan (2001, p. 1). É o último quem afirma que o retorno do programa é

Motivo de comemoração, mas também de uma certa tristeza: ao contrário das versões elaboradas anteriormente para as histórias concebidas por Lobato, o



novo "Sítio" não será propriamente um programa em si, mas apenas um quadro de um quarto de hora nas manhãs televisivas.

O "quadro", como chamou Caversan, foi criado para preencher o último espaço do programa infantil *Bambuluá*, que em 2001 contava com baixos índices de audiência. De acordo com Luis Erlanger – diretor da Central Globo de Comunicação – a (curta) duração dos episódios não é sinônimo de descuido com o programa, pelo contrário, "será uma das principais atrações de *Bambuluá*" (In: WERNECK, 2001, p. 4).

Em 2001, as histórias tinham duração de uma semana, em oposição à versão anterior, no qual as tramas podiam durar até um mês (WERNECK, 2001, p. 4). A adaptação, por sua vez, "ficou por conta dos roteiristas novatos Luciana Sandrone, Chico Lobato, Toni Brandão e Mariana Mesquista; e a direção, pelo núcleo de Roberto Talma" (JULIANO; RUBIN, 2001, p. 4).

A Rede Globo afirma que o "novo Sítio" foi pensado "para todas as idades", e Werneck (2001, p. 4) acredita que a emissora, para tanto, aposta em algumas inovações. "Entre as novidades, uma Emília agora interpretada por uma criança e uma Dona Benta que tem Internet em casa. Da antiga versão, são aproveitados a arte no título e os célebres temas musicais".

Nas produções até a década de 80, atrizes experientes, como Lúcia Lambertini, Dirce Migliaccio e Reny de Oliveira deram vida à Emília, vivida em 2001 por uma menina de sete anos. A opinião de Tatiana Belinky com relação à interpretação da boneca já foi considerada anteriormente. Em oposição a Belinky, Ankerkrone (2001, p. 4), não considera a presença da menina como algo ruim:

A escolha de crianças bem pequenas foi um ponto bem positivo para trama, preservando mais ainda o livro de Lobato. A pequena Emília (Isabelle Drummond) é menor do que Narizinho e Pedrinho. O Visconde idem, com tamanho aproximado de um sabugo de milho, recurso que a emissora pretende fazer através de computação gráfica e efeitos especiais. O Saci está mais menino e bem mais próximo do garoto do folclore brasileiro... [...].

Em 1951, Rodolfo Nanni dirigiu no cinema uma adaptação de outra obra de Monteiro Lobato. Em *O Saci*, os protagonistas também eram vividos por crianças, e "a boneca Emília era do tamanho correto do livro: menor do que sua dona Narizinho. [...] talvez a versão atual do 'Sítio' muito se espelhe no filme, pela aproximação nas características de seus personagens... e idades!" (ANKERKRONE, 2001, p. 2).

Interessante destacar que o mesmo autor faz uma crítica a respeito da idade das personagens Dona Benta e Tia Nastácia, que aparecem muito mais novas nesta versão



do que as imagens idealizadas por Monteiro Lobato – e apresentadas pelas outras versões televisivas (ANKERKRONE, 2001, p. 4). Entretanto, esta é uma "licença" comum quando se faz uma adaptação literária que não busca a fidelidade completa. Zilka Salaberry, por exemplo, intérprete da Dona Benta dos anos 70/80, diz que incorporou a personagem à sua maneira, pois nas ilustrações dos livros ela aparecia muito "miudinha e cinzenta". Ela acredita ter criado uma imagem mais "feliz e rosada, mais saudável" (In: JULIANO; RUBIN, 2001, p. 3).

Cada criação busca a interpretação mais conveniente para o momento em que é produzida, e esse é justamente o *diálogo* a que Xavier (2003, p. 62) se refere. Quando a adaptação não busca a fidelidade como algo primordial – ou essencial – é possível construir e *adequar* as informações que saem do livro para as telas.

Neste estudo, o mais importante não é saber até que ponto as criações audiovisuais se mantiveram fiéis à história literária, mas sim verificar se a tecnologia provocou algum tipo de mudança com relação à produção da obra adaptada em dois momentos distintos (segunda metade do século XX e início do século XXI).

Examinando *Memórias da Emília* na televisão

A obra *Memórias da Emília* foi observada comparando-se o texto de Monteiro Lobato às duas adaptações televisivas, seguindo alguns critérios básicos. A metodologia de Michel Marie, citada por Vanoye e Goliot-Lété (2005, p. 69-70), foi utilizada com o intuito de estruturar a observação. Marie cita os seguintes parâmetros a serem levados em conta na observação de um material audiovisual: 1. numeração do plano; 2. elementos visuais representados; 3. enquadramento dos planos; 4. movimentos da câmera; 5. passagens de um plano a outro; 6. trilha sonora (diálogos, ruídos, música); 7. relações som/imagem.

Em seguida, foram definidas e aplicadas as seguintes categorias de observação: tempo; relação espectador-personagens (enquadramento); personagens; cenário; som; fábula e trama; aproximações ao texto do livro. É interessante se pensar no *texto* como "todo de sentido" (semiótica greimasiana): no caso dos trechos das obras audiovisuais observados, cenário, personagens, sonorização e mesmo o figurino são importantes para a construção da imagem, tanto quanto os indícios tecnológicos. Ou seja, na construção da narrativa deve ser levada em conta a soma de todos esses elementos, pois todos fazem parte do "tecido" audiovisual.



CENA 1 - 1978					
plano	elementos visuais	enquadramento	ângulo	trilha sonora, diálogo e ruídos	relação som/imagem
7	E. fala e gesticula.	pp	reto	E: “Este papel aí não serve, não.”	diegético: fala do(s) personagem(ns)
8	V. fala e gesticula.	pp	reto	E: “Quero...” V: “Como não serve?”	diegético: fala do(s) personagem(ns)
9	E. fala e gesticula.	pp	reto	E: “Tsc, tsc, tsc, tsc, não serve. Quero papel azul, cor do céu, com todas as estrelinhas. E essa tinta aí também não serve, não.”	diegético: fala do(s) personagem(ns)
10	V. olha para E.	pp	reto	E: “Quero tinta cor do mar, com todos os seus peixinhos...”	diegético: fala do(s) personagem(ns)
11	E. fala e gesticula.	pp	reto	E: “E pena de pato, com todos os seus patinhos.”	diegético: fala do(s) personagem(ns)
12	V. fala e gesticula.	pp	reto	V: “Que absurdo, Emília, que absurdo! Onde já se viu uma coisa dessas? Esse papel não existe, e muito menos essa tinta! E você falou em patinhos?”	diegético: fala do(s) personagem(ns)

CENA 1 - 2001					
plano	elementos visuais	enquadramento	ângulo	trilha sonora, diálogo e ruídos	relação som/imagem
5	E. fala e gesticula.	pp	reto	E: “E tenho. Mas esse papel não serve! Quero papel da cor do céu, com todas suas estrelinhas.”	diegético: fala do(s) personagem(ns); pássaros no quintal (durante toda a cena)
6	E., sentada, fala com V., que está em pé sobre a mesa.	pg	plongée	E: “Tinta cor do mar, com todos seus peixinhos.”	diegético: fala do(s) personagem(ns)
7	E. fala e gesticula.	pp	reto	E: “Quero... uma pena, de pato, com todos seus patinhos. E não esse lápis bobo.”	diegético: fala do(s) personagem(ns)
8	V., em pé, sobre a mesa, fala e gesticula.	pd: mesa	plongée	V: “Emília, aqui no Sítio não tem esse papel, muito menos essa tinta.”	diegético: fala do(s) personagem(ns)
9	E. fala e gesticula.	pd: mesa	reto	E: “Mas tem patinhos.”	diegético: fala do(s) personagem(ns)
10	V., em pé, sobre a mesa, fala e gesticula.	pp	plongée	V: “Suas exigências são absurdas, Emília!”	diegético: fala do(s) personagem(ns)

Modelos de fichas utilizadas na observação, com os parâmetros definidos por Marie, correspondentes aos planos 7 a 12 da cena 1 da adaptação de 1978; e planos 5 a 10 da adaptação de 2001^{8,9,10}.

Destaca-se que o trecho de observação foi escolhido para se verificar a adaptação televisiva de um *mesmo* trecho do livro: o objetivo é verificar *como* foi feita a adaptação da literatura para a televisão em 1978 (século XX, doravante *adaptação 1 – trecho 1*) e em 2001 (século XXI, a partir de agora *adaptação 2 – trecho 2*), sendo que a matéria-prima (o texto original) é a mesma – e está reproduzida abaixo. Em seguida, registra-se o que de mais importante a observação e a posterior análise revelaram.

O Visconde trouxe papel, pena e tina. Sentou-se. Emília preparou-se para ditar. Tossiu. Cuspiu e engasgou. Não sabia como começar – e para ganhar tempo veio com exigências.

– Esse papel não serve, Senhor Visconde. Quero papel cor do céu com todas as suas estrelinhas. Também a tinta não serve. Quero tinta cor do mar com todos os seus peixinhos. E quero pena de pato, com todos os seus patinhos.

O Visconde ergueu os olhos para o teto, resignado. Depois falou; fez-lhe ver que tais exigências eram absurdas; que ali no sítio de dona Benta não havia patos, nem o tal papel, nem a tal tinta.

– Então não escrevo! – disse Emília.

– Sua alma, sua palma – murmurou o Visconde. – Se não escrever, melhor para mim. É boa!...

⁸ Além desses parâmetros, foram analisados também “movimentos de câmera” e “passagem de edição”. Em ambos os trechos, não há qualquer tipo de movimentação da câmera, e a passagem de edição é sempre com corte seco.

⁹ “Emília” e “Visconde” foram abreviados para “E.” e “V.”, respectivamente.

¹⁰ Legenda para o tipo de enquadramento utilizado: pp, plano próximo; pg, plano geral; pd, plano detalhe.

Emília, afinal, concordou em escrever as memórias naquele papel da casa, com pena comum e tinta de Dona Benta. Mas jurou que havia de imprimilas em papel cor do céu, tinta cor do mar e pena de pato.

O Visconde disparou na gargalhada.

– Imprimir com pena de pato! É boa!... Imprime-se com tipos, não com penas.

– Pois seja – tornou Emília. – Imprimirei com tipos de pato.

O Visconde ergueu novamente os olhos para o forro, suspirando.

Estavam os dois fechados no quarto dos badulaques. Servia de mesa um caixãozinho, e de cadeira um tijolo. Emília passeava de um lado para outro, de mãos às costas. Ia ditar.

– Vamos! – disse ela depois de ver tudo pronto. – Escreva bem no alto do papel: Memórias da Marquesa de Rabicó. Em letras bem graúdas (LOBATO, 1936, p.8).

Tempo. O trecho selecionado da adaptação 1 tem uma duração de 122 segundos, divididos em 26 planos. Já o trecho da adaptação 2 apresenta uma duração de 48 segundos, divididos em 13 planos. Assim, na adaptação 1, o tempo maior de montagem resulta em uma edição que privilegia a reflexão do espectador acerca dos eventos mostrados na tela, ao passo que no trecho 2 há uma dinamização do conteúdo.

Relação espectador-personagem. No trecho 1 há uma seqüência de 24 Planos Próximos, e no trecho 2, há uma grande diversidade de planos. Interessante é notar que o efeito da seqüência apresentada na adaptação 1 remete a uma conversa: como o diálogo entre Emília e o Visconde acontece com alternância de planos de mesma dimensão, o efeito é a *participação* do espectador na conversa. No trecho 2, uma seqüência que começa com um plano aberto, passa para um fechado e retorna a outro mais aberto ainda, representa uma sucessão de pontos de vista impossíveis para um observador – não há como se alternar o ângulo de visão e a distância dos personagens em tão pouco tempo. Dessa fora, o diálogo em 1978 conta com uma presença mais *íntima* (menos artificial) do espectador.

Personagens. No trecho 1, Emília e o Visconde têm o mesmo tamanho, assim como no texto de Monteiro Lobato. Já no trecho 2, Emília é uma atriz infantil e que contracena com um Visconde em tamanho reduzido – a dimensão dos dois é diferente. De qualquer forma, fiel ou não ao texto original, a história continua sendo a mesma nas duas adaptações, independente do tamanho dos personagens. Apenas, se na adaptação 1, em dado momento os dois personagens *diminuem* – através da técnica do *chroma-key*, utilizada para aumentar o cenário – devido ao *faz-de-conta* proposto por Emília, na adaptação 2 não se tem esse espaço de imaginação porque os personagens mantêm o mesmo tamanho (o Visconde reduzido e a Emília em tamanho real).

Cenário. O "quarto dos badulaques" inventado por Lobato é representado nos dois casos. Entretanto, na adaptação 1 o cenário conta com estantes, muitos livros, um piano, estátuas, candelabros, cadeiras e almofadas. Na adaptação 2, em primeiro plano tem-se uma grande mesa (à qual Emília se senta) com um monitor de computador e uma impressora, ainda que, curiosamente, o primeiro seja coberto com uma capa de crochê (indício artesanal). Assim, a presença desses aparatos tecnológicos faz com que a obra se ajuste ao contexto tecnológico-cultural em que é produzida.

Som. No trecho 1, predomina o silêncio, e no momento em que se entra no universo do *faz-de-conta* de Emília, há uma trilha sonora não-diegética, isto é, não pertencente ao ambiente da cena. No trecho 2, ao contrário, há um contínuo som de pássaros ambientando a cena – provindos da janela aberta no fundo do cenário. Assim, no trecho 1 há um grande momento de silêncio e concentração, e, no trecho 2, a dinâmica da edição é acentuada pelo ritmo da trilha e dos efeitos sonoros.

Fábula e trama. Para Xavier (2003, p. 64-66), fábula é o eixo central da história; é o que determina o caminho início-meio-fim. Já a trama é aquilo que é mantido ou modificado – na adaptação – para se contar uma história. Nos dois trechos analisados há tramas paralelas. A fábula é a mesma, já que as duas adaptações partem do mesmo texto. Mas há tramas paralelas. Na história de 2001 inclui-se tramas que não pertencem ao universo lobatiano, como a do ladrão da casa de Dona Benta. Do contrário, em 1978 as tramas paralelas representam dois aspectos: 1) reflexões mais profundas sobre o tema geral da história (como quando as crianças e Dona Benta, além de Tio Barnabé e Tia Nastácia, discutem a importância da palavra escrita); ou 2) incursões profundas ao mundo de Monteiro Lobato (como a inserção da história do Reino das Águas Claras no meio da adaptação de *Memórias de Emília*).

Aproximações ao texto do livro. Os aspectos principais do texto (frases-chave como as exigências absurdas de Emília e o "Sua alma, sua palma. Se não escrever, melhor para mim." do Visconde) foram mantidos. Na adaptação 2, tendo menos tempo para se adaptar o texto, este teve de sofrer cortes, perdendo-se, assim, momentos como a inclusão do *faz-de-conta* no trecho, o que acontece apenas na adaptação 1.

Considerações finais

A tecnologia empregada pelos estúdios de produção de televisão certamente mudou durante os últimos vinte anos, seja pela qualidade dos equipamentos, seja pelo próprio suporte de registro da imagem (do analógico para o digital). Este momento de



transição de paradigmas de produção de imagem, de um enfoque fotográfico para um pós-fotográfico, é paradoxal às evidências da análise das duas adaptações estudadas: elas certamente pertencem ao paradigma anterior, dada a característica da imagem, conforme as categorias da observação.

Se o raciocínio desta pesquisa aparentemente mostra uma *evolução* nos modos de produção de imagem entre as duas adaptações televisivas, na realidade as duas obras podem ser consideradas semelhantes em sua imagem: nos dois casos optou-se pela atuação de atores analógicos, e foram utilizados efeitos digitais de *chroma-key*.

Se há novas tecnologias que foram desenvolvidas nestes 20 anos, isso não significa que o modo de produção de imagem ou o resultado final de cada adaptação seja profundamente diferente. Importante destacar, entretanto, que *houve mudanças* profundas, como indicadas no exame dos trechos das adaptações televisivas: mudanças no microambiente das adaptações (referentes, principalmente, à dinamização da mensagem) que certamente refletem alterações no macroambiente da cultura que caracteriza a idade pós-industrial em que vivemos. Apesar disso, levando-se em conta os limites deste trabalho (estudando a forma como as mensagens foram criadas, e não o conteúdo propriamente dito), conclui-se que a evolução da tecnologia, diferente do que se pensava, não representou efetivamente uma modificação entre a produção de imagem nas duas adaptações – a sua influência na narrativa seriada em qualquer um dos dois casos não pode ser considerada verdadeiramente relevante.

Referências bibliográficas

ANKERKRONE, Elmo Francfort. **Televisão**. 12 out. 2001. Disponível em: <<http://www.sampaonline.com.br/colunas/elmo/coluna2001out12.htm>>. Consulta em 03 out. 2006.

CAVERSAN, Luiz. **Sítio do Picapau Amarelo**. “Goiabada de banana”. Copyright Folha de São Paulo. 14 out. 2001. In: Observatório da Imprensa. 17 out. 2001. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp171020019999.htm>>. Consulta em 05 out. 2006.

JIMENEZ, Keila. “Do ‘Sítio do Picapau’ à Divisão Internacional da Globo, Geraldo Case conhece todos os públicos”. In: **ABERT – Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão**. 01 ago. 2004. Disponível em: <http://www.abert.org.br/D_mostra_clipping.cfm?noticia=18129>. Consulta em 05 out. 2006.



JULIANO, Carolina. **Primeira versão ficou 13 anos no ar**. Copyright Valor Econômico. 06 set. 2001. Observatório da Imprensa. 12 set 2001. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/qtv120920017>>.htm. Consulta em 03 out. 2006.

JULIANO, Carolina; RUBIN, Débora. **Senta, que lá vem mais história**. Copyright Valor Econômico. 06 set. 2001. Observatório da Imprensa. 12 set. 2001. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/qtv120920017>>.htm. Consulta em 03 out. 2006.

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília**. 42. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Sítio do Picapau Amarelo).

MACHADO, Arlindo. “Hegemonia da imagem eletrônica”. In: **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 45-57.

O Estado de São Paulo. **‘Sítio’ vira só novelinha**. 22 mai. 2005. Disponível em: <<http://txt.estado.com.br/suplementos/tele/2005/05/22/tele004.xml>>. Consulta em 29 set. 2006.

PENTEADO, J. Roberto Whitaker. Sítio do Picapau Amarelo. **Novo ‘Sítio’ é fiel à obra de Lobato**. Copyright Jornal do Brasil, 14 out 2001. In: Observatório da Imprensa. 17 out 2001. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp171020019999.htm>>. Consulta em 05 out. 2006.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. “Os três paradigmas da imagem”. In: **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 157-186.

TÁVOLA, Arthur da. “TV, criança e imaginário”. In: PACHECO, Elza Dias (Org.). **Televisão, criança, imaginário e educação: dilemas e diálogos**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2000. p. 39-49.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2005. (col. Ofício de arte e forma).

WERNECK, Alexandre. **Monteiro Lobato e seus meninos órfãos**. Copyright Jornal do Brasil. 12 out 2001. In: Observatório da Imprensa. 17 out 2001. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp171020019999.htm>>. Consulta em 05 out 2006.

XAVIER, Ismail. “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 SP: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.