

O *FOUND FOOTAGE* NA FUNÇÃO DE PARATEXTO AUDIOVISUAL NA ADAPTAÇÃO DE *DOIS IRMÃOS*: UMA ANÁLISE TRANSDISCIPLINAR

Daniel De Thomaz*

Resumo: O presente artigo propõe-se a examinar os recursos recentes utilizados em adaptações de obras literárias para a linguagem audiovisual televisiva no contexto brasileiro. Para isso, analisou-se a adaptação do romance brasileiro contemporâneo *Dois irmãos*, do amazonense Milton Hatoum, pela Globo, em série exibida no início de 2017 em rede nacional. Procurou-se observar o uso de supostas imagens de arquivo, ou *found footage*, na montagem de alguns episódios, analisando os aspectos contidos em seus discursos, como o efeito da realidade e a credibilidade documental. Com isso, chegou-se a conclusões que apontam para uma equivalência de textos – escrito e audiovisual, em diferentes suportes – a partir do conceito de paratextualidade.

Palavras-chave: Adaptação intermediática. Romance brasileiro contemporâneo. Televisão aberta.

INTRODUÇÃO

■ **A** chegada da televisão no Brasil, na década de 1950, proporcionou, entre inúmeros efeitos, uma verdadeira revolução de linguagens. A partir da exibição dos seus primeiros conteúdos, chamados “teleteatros”, ao vivo, e mais tarde, as “telenovelas”, gravadas em videoteipe, esse meio de comunicação de massa encontrou seu lugar no cotidiano e imaginário populares. Porém, engatinhando na configuração definitiva de seus formatos, as emissoras da chamada televisão aberta e, em especial, a Globo, valeram-se inúmeras vezes das técnicas de adaptação intermediática de folhetins e romances de escritores brasileiros consagrados. Foi assim em *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, ou *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, de Monteiro Lobato, por

* Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: daniel.thomaz@mackenzie.br

exemplo. Esses novos produtos midiáticos serviram, sobretudo, para atrair a audiência para o novo veículo, valendo-se da credibilidade que as obras literárias conquistaram historicamente na identidade nacional.

A partir do fim da década 1970, correlatamente à consolidação do papel central da televisão na cultura brasileira, as telenovelas firmaram-se como produtos comerciais, com linguagem e formato de prestígio na televisão. Uma vez consolidadas, as telenovelas não precisam mais se basear em romances nem salientar essa origem como forma de legitimação cultural (REIMÃO, 2004, p. 37). Atualmente, a situação é diferente. Nesses quase 70 anos de existência, a televisão brasileira passou por diversas fases. Depois de ser considerada artigo de luxo nos dez primeiros anos, entre os anos 1960 e 1990, a televisão tornou-se o principal veículo de massa, tendo uma cobertura presente em 90% do território nacional.

Desde a segunda metade da década de 1990, seu reinado começou a declinar. Constam em relatórios periódicos de institutos de pesquisa de audiência uma permanente diminuição no número de telespectadores ao longo dos últimos 20 anos. Com a participação de novos concorrentes internacionais no setor e a presença cada vez mais acessível da internet, a televisão brasileira hoje disputa, com algum custo, a audiência da qual um dia foi soberana. Uma vez customizada pelas ubíquas plataformas digitais de distribuição, como canais por assinatura, *notebooks*, *tablets* e celulares, a programação da chamada televisão aberta recorre às suas origens. Nesse enfoque, insere-se, como análise do presente artigo, a adaptação do romance *Dois irmãos* (2000), do escritor amazonense Milton Hatum, para uma minissérie de dez capítulos, exibida pela Globo em rede nacional, no horário das 22h às 22h30, entre 9 e 20 de janeiro de 2017. A presente análise procurou localizar, nos episódios adaptados, evidências que ajudem a compreender possíveis intencionalidades da adaptação televisiva no contexto atual. Destacamos, para efeito dessa análise, o recorrente uso de supostas imagens de arquivo, ou *found footage*, mescladas à narrativa ficcional, como recurso de reconstituição histórica. Atribuímos a elas a função de paratextualidade audiovisual, pois, como em seu duplo de partida, configuram “todas as mensagens acessórias e comentários que circundam o livro e que às vezes se tornam virtualmente indistinguíveis dele” (STAM, 2006, p. 55). Nosso objetivo final será identificar, na obra de chegada, estratégias adaptativas intermediáticas que indiquem como a emissora de televisão aberta pretende dialogar com a atual sociedade brasileira, a partir da adaptação de romancistas contemporâneos possivelmente com o objetivo de recuperar sua centralidade na fragmentada identidade cultural brasileira.

ADAPTAÇÃO LITERÁRIA NAS MÍDIAS

Para começarmos a compreender melhor a diferença entre obras originais e adaptadas, em meio à multiplicidade de linguagens hoje adotadas pelos mais diferentes suportes midiáticos, é preciso inicialmente recorrer a teorias transdisciplinares em nossa análise. No âmbito da literatura, podemos partir, sim, de Linda Hutcheon (2011), que menciona um importante ponto de partida em um processo de adaptação: a intenção. Para Hutcheon (2011), nenhuma adaptação é realizada sem uma prévia escolha, que ocorre com base em diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político, história pessoal

e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético (HUTCHEON, 2011, p. 73). Portanto, a adaptação do romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, não ocorre ao acaso. Ela é realizada em uma emissora carioca, fundada em 1965, líder de audiência durante quase 40 anos e especializada em adaptações literárias. Segundo dados da própria emissora, no total, foram mais de 200 adaptações veiculadas desde sua fundação, nos mais diferentes formatos televisivos, tais como minisséries, especiais e telenovelas.

A maneira escolhida, bem como o horário de exibição e as plataformas de distribuição dos conteúdos adaptados, refletem também as características do público a ser atingido pela adaptação. No caso em questão, os horários noturnos, bem como o formato fragmentado, em episódios que se interligam aos subsequentes, orientam a uma audiência de público adulto, já acostumado com o formato televisivo e pactuado com o estatuto da emissora.

É importante ressaltar na supracitada adaptação, a referência a um programa institucional da Globo intitulado “Assista a Esse Livro”. Torna-se especialmente complicado desvincular essa produção audiovisual de todo o seu contexto institucional da empresa Globo amparado nesse *slogan*. A emissora pretende estabelecer uma igualdade entre os efeitos proporcionados pela leitura, genuinamente individual e polissêmica, e os efeitos de uma mídia de massa, cujo acesso e características remetem a uma “leitura” bem mais superficial, pelo fato de as características da linguagem audiovisual serem previamente orientadas por uma equipe de profissionais e por equipamentos de alta tecnologia. Tal orientação nos remete a um discurso previamente orientado a um determinado fim. E, no caso em questão, o que nos chama mais a atenção desse programa institucional, além da suposta “obtenção” de conhecimento literário proposto pelo acompanhamento episódico de fragmentos adaptados da obra original, foram os novos recursos utilizados para, supostamente, ampliar os domínios da adaptação televisiva da obra em questão.

IMAGENS DE ARQUIVO E SABER EVENEMENCIAL NAS MÍDIAS

Ao longo de quase todos os episódios, notamos a recorrência do uso de imagens de arquivo na montagem final, supostamente remetentes a espaço e tempo situados não no contexto ficcional da obra, mas no contexto histórico e real inferido pelo autor na trama. Uma delas pôde ser assistida logo no primeiro episódio. A intensão de seu efeito, inserido na edição posterior, seria proporcionar ao público espectador uma suposta imagem aérea da capital amazonense, cenário onde ocorre o drama. Ela ilustraria a visão subjetiva do personagem Yakub ao chegar em Manaus após um longo período morando no exterior.

Outra imagem, utilizada em um dos episódios seguintes, remeteria o público a um suposto cais de pescadores em Manaus. Essa imagem de arquivo não possui qualquer indicação de tempo e espaço, induzindo os espectadores a ter a “certeza” de que estão diante de um cenário verdadeiro onde viveu o personagem Adamor, o pescador amigo da família, caso realmente tivesse existido.

Antes de nos determos nas características gerais dessas imagens, lembramos que nenhuma delas remete ao espaço/tempo ficcional representado na adaptação televisual. Trata-se de imagens supostamente reais utilizadas como arquivo histórico, como a vista aérea de Manaus, em que se vê claramente os efeitos da

computação gráfica quando a imagem é congelada, e o cais de pescadores que poderia existir em qualquer lugar e época remota do país, contanto que fosse aplicado o efeito sépia (envelhecimento) na edição. Nesse momento, não julgaremos a fidedignidade dessas imagens, mas, sim, o seu efeito de realidade. Antes, porém, é importante “ouvir” o enunciado do próprio autor a respeito da dimensão proposta em seu romance:

O quadro histórico não foi enfatizado porque não é um romance histórico. De um modo geral, a gente tende a fazer uma relação direta entre a biografia do autor e as personagens. E não é assim. Muita coisa veio das leituras canônicas, dos textos sagrados, que são para mim textos literários; dos romances, alguns do século XIX; de alguns mitos ameríndios, que têm histórias de gêmeos rivais; para algumas tribos é uma espécie de maldição ter filhos gêmeos. Eu quis enfatizar a loucura da mãe (CADERNO GLOBO 11, 2017).

As afirmações de Milton Hatoum a respeito de seu romance são evidentes no que diz respeito ao enredo em que a trama se passa. Trata-se de um drama mítico, e não de um romance que pretende documentar determinado período histórico, muito menos biográfico, como em uma narrativa épica. É o novo narrador-adaptador quem impõe sua nova maneira de contar a “história”, em forma de coautoria. Trata-se de uma ficção com nuances de realidade. E, sendo um veículo da mídia de massa, a televisão estabelece suas condições, seu discurso midiático.

Nesse aspecto, prosseguimos com teorias do campo da comunicação e análise de mídia, a fim de investigar com mais nitidez os contornos dessa recriação. A partir de uma zona de transação negociada com o telespectador, as mídias estabelecem um determinado tipo de saber que pretendem proporcionar ao receptor. Esse “ir além” da ficção, trabalha com o objetivo de proporcionar um saber maior, um saber evenemencial. Conforme classificação de Charaudeau (2015, p. 46), trata-se da percepção mental determinada pela descrição do que ocorre ou ocorreu. Essa descrição só pode ser feita sob o modo da maior ou menor verossimilhança, dependendo do consenso que pode se estabelecer no interior de uma comunidade social, sobre a maneira de compartilhar a experiência do mundo e representá-la. Desse modo, a nova narrativa assemelha-se a uma informação dada como certa nesse contexto. E essa nova enunciação informativa serve para fazer ver ou imaginar, por meio de uma reconstituição, o que se passa ou se passou, chamando a atenção para circunstâncias materiais, no espaço e no tempo. Tais observações do pesquisador francês sobre as características discursivas dos veículos de comunicação e informação nos ajudam a compreender os enunciados midiáticos quando o assunto é representação da realidade. Segundo Charaudeau (2015, p. 47), as representações apontam para um desejo social, produzem normas e revelam sistemas de valores. É ele que confere à troca social a inteligibilidade do mundo. Tal estratégia pretende atribuir ao conteúdo a ideia de realidade ligada à veracidade daquilo que se está mostrando. Algo seria verdadeiro pelo fato de ser compartilhável com outras pessoas e se inscrever nas normas de reconhecimento do mundo. Noticiário, rádio, imagens reais antigas de arquivo, tais como as que foram inseridas ao longo da montagem dos episódios, produziriam outros efeitos que não os simbólicos presentes na narrativa de origem literária.

Quando a mídia faz uso desse recurso, sem dar qualquer satisfação ao público, como no caso aqui exemplificado, fica evidente o grau de engajamento do receptor. Ou seja, na zona de transação do enunciado proposto, ele não discute nem questiona, simplesmente aceita. Conforme pontua Charaudeau (2015, p. 54), essa posição de apagamento do sujeito e de aparente neutralidade do engajamento produz efeito de objetivação e autenticação. Dessa forma, o sujeito que mostra traz uma informação como se a verdade não pertencesse a ele e só dependesse de si mesma. Como a veracidade de uma informação é baseada nas representações de um grupo social, os meios discursivos utilizados para entrar nesse imaginário incluem o procedimento da designação, ou presentificação, que diz “o que é verdadeiro eu mostro a vocês”. Daí os documentos e objetos que são exibidos e que funcionam como provas concretas.

Não há imagem em estado puro. Na ficção, é desejado produzir o efeito do real, mas essa construção não está com uma referencialidade imediata do mundo. Já na televisão, trata-se de uma idealidade que é dada por contrato, pela credibilidade do veículo que autentica a realidade, mostrando-a, ao contrário do cinema, cujo propósito é simbolizar a realidade por meio da (re)construção do real. Portanto, podemos perceber claramente a intensão de retratação do mundo real de forma muito mais ousada na televisão do que no cinema, por exemplo. É possível identificar essas características quando nos propomos a entender alguns aspectos do “cinema do real”, o filme documentário.

DOCUMENTÁRIO E *FOUND FOOTAGE*

As discussões em torno dos efeitos do discurso das mídias podem ser complementadas com referências do domínio cinematográfico como os estudos sobre filmes documentários e *found footages*. Tais produções propõem-se a realizar, em linguagem audiovisual cinematográfica, um tratamento híbrido em relação ao efeito da verdade. Nas palavras do documentarista inglês John Grieson, é o tratamento criativo da realidade que norteia o documentarista (NICHOLS, 2005, p. 51). Portanto, espera-se mais da representação do que da reprodução da realidade. No documentário, convencionou-se utilizar recursos que o distinguem como os cortes para introduzir imagens que ilustrem a situação mostrada numa cena e a gravação do som direto. Além dessa semelhança com o adaptado híbrido aqui exemplificado, há ainda outras muito mais próximas, como na montagem da evidência. Ao contrário da montagem da continuidade, que se propõe a organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, a montagem de evidência organiza-os dentro da cena de modo a dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica (NICHOLS, 2005). Essa técnica, amplamente utilizada nos filmes documentários, tem uma função comprobatória. Os documentários reúnem provas e, em seguida, utilizam-nas para construir sua própria perspectiva ou argumento sobre o mundo, sua própria resposta poética ou retórica para o mundo. Dessa forma, como objetivo final, os documentários transmitem uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciência.

Outra técnica amplamente utilizada no contexto cinematográfico é a utilização de arquivos históricos. Podemos entender *found footage* por cinema de apropriação, ou seja, a prática da remontagem filmica a partir de fragmentos de

material audiovisual alheio, produzindo novo contexto e significado. Historicamente, podemos situar sua origem a partir da produção do cineasta Jay Leyda. Ele foi um dos primeiros a lidar com esse tipo de produção e sistematizá-lo em seu livro *Films beget films: A study of the compilation film*, publicado em 1964. Na obra, ele relata sua dificuldade em aceitar o nome em voga da época, “filme de arquivo”, por considerá-lo uma expressão passível de falhas de interpretação. Ele critica outras definições, como “filmes de biblioteca”, “documentários de filmes de arquivo” e “crônicas de filmes montados”. A exata definição desse tipo de produção ainda é incerta devido à complexidade desse material. Como solução para o seu livro, o teórico americano o intitulou *Compilation film* (filme de compilação), e o foco principal de suas análises filmicas foram os documentários televisivos e os documentários de guerra por meio de materiais de arquivo. Podemos situar esses filmes de compilação em uma esfera aproximada aos documentários, cujo material de arquivo deveria estar vinculado ao seu significado original.

A prática do cinema *found footage* pode ser organizada em três momentos: o ato de apropriação do material alheio, a montagem dos fragmentos e o efeito posterior, que consiste na transformação ou ressignificação da obra. O trabalho do filme de compilação inicia-se na (re)montagem dos fragmentos de filmes passados e está ligado diretamente à habilidade artística do montador em recriar conceitos mais abstratos a partir de meros registros documentais. Leyda separou os filmes de cunho jornalístico (peças noticiárias) das demais produções. Em certo grau, podemos aproximar essa divisão entre o campo documental e o experimental. As propostas do cineasta e teórico americano indicaram o estabelecimento de novas formas cinematográficas que confrontaram as narrativas clássicas incorporadas pelo cinema norte-americano.

Os estudos de Leyda podem nos auxiliar a compreender as intenções da adaptação em utilizar material audiovisual alheio, não apenas no sentido experimental, mas no sentido documental. Na medida em que sua função narrativa é propor o efeito da veracidade, sem questionamentos sobre os aspectos espaciais ou temporais aos quais a imagem de arquivo (*fake*, em alguns casos, inclusive o nosso aqui analisado) é extraída, podemos evidenciar uma voz mais preocupada em dar credibilidade ao aspecto documental da ficção do que aos traços míticos sugeridos inicialmente pelo autor. Esse recurso é muito semelhante ao utilizado em obras literárias, porém também adaptado: o paratexto.

O PARATEXTO AUDIOVISUAL

Voltando aos estudos linguísticos e literários, encontramos algumas importantes definições quanto às relações entre textos a partir das pesquisas do crítico francês Gérard Genette (1982). Entre esses textos secundários, que se relacionam com o texto principal, podemos destacar o paratexto. Ele seria uma “zona de transação”, assim como afirma Charaudeau (2015) sobre o discurso das mídias, o lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público. Se o texto propriamente dito é de responsabilidade exclusiva do seu autor, o mesmo não acontece com o paratexto que depende, também, em alguns casos, unicamente do editor.

Um elemento do paratexto pode comunicar uma simples informação, uma intenção ou mesmo uma interpretação. Ou seja, ao mesmo tempo que auxilia,

conduz o leitor a uma determinada interpretação da obra. No caso aqui proposto, o paratexto audiovisual teria essa função na obra audiovisual adaptada. Porém, pertencendo ao domínio audiovisual da mídia televisiva, essa estratégia altera-se sensivelmente, mas sem perder a essência. A menção à realidade intrínseca à obra de origem é intencionalmente apagada, pois a imagem de *found footage* objetiva uma reprodução fidedigna da realidade e não da ficção.

As vias e os modos do paratexto sofrem modificações constantes a partir das épocas, culturas, gêneros. Dessa forma, as mudanças tecnológicas são preponderantes não apenas na adaptação das obras literárias, como os romances, mas também de todos os textos que se relacionam a ela por meio da intertextualidade, porém em nova linguagem e novo suporte midiático, como o audiovisual.

CONCLUSÃO

A observação de aspectos específicos empregados na linguagem audiovisual de documentários e filmes feitos com material de arquivo pode abrir novas possibilidades de estudo em obras literárias adaptadas em formatos televisuais. No presente artigo pretendeu-se apontar alguns caminhos nessa direção, a partir do estabelecimento de equivalências entre os textos de obras de partida e de chegada, da ficção para a realidade, do cinema para a televisão, em uma análise transdisciplinar.

RESOURCES IN ADAPTATION: THE USE OF FOUND FOOTAGE AS AUDIOVISUAL PARATEXT

Abstract: This article proposes to examine recent resources used in adaptations of literary works for television audiovisual language in Brazil. For that, the adaptation of the contemporary Brazilian novel *Dois irmãos*, by the Amazonian author Milton Hatoum, by Globo, was screened in series in the beginning of 2017 in a national network. It was sought to observe the use of supposed archive images, or found footage, in the assembly of some episodes, analyzing aspects contained in their speeches such as the effect of reality and documentary credibility. With this, we arrived at some conclusions that point to an equivalence of texts – written and audiovisual, in different supports – from the concept of paratextuality.

Keywords: Adaptation intermediatic. Contemporary Brazilian novel. Television.

REFERÊNCIAS

- CADERNO GLOBO 11. *Assista a Esse Livro – vários autores*. São Paulo: Globo Comunicação, 2017.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. Tradução Ângela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2015.
- GENETTE, G. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- HATOUM, M. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

STAM, R. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Campinas: Papirus, 2006.

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

Recebido em setembro de 2017.

Aprovado em janeiro de 2018.