

# CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS: AS INFLUÊNCIAS DA TRADIÇÃO DO FOLHETIM NA MINISSÉRIE PARA TELEVISÃO *PRESENÇA DE ANITA*

## SCENES FROM THE UPCOMING EPISODES: THE SOAP-OPERA TRADITION INFLUENCES ON THE TV MINI-SERIES *PRESENÇA DE ANITA*

Jhonatan Leal da Costa<sup>i</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo investigar de que maneira a minissérie *Presença de Anita*, exibida pela Rede Globo em agosto de 2001 ao longo de dezesseis capítulos, distancia-se do romance homônimo de Mário Donato para reforçar a tradição do folhetim. A minissérie *Presença de Anita* trouxe para o grande público a descoberta de um romance e de um escritor que acabou sendo injustiçado e esquecido na/pela história da literatura brasileira. Após o sucesso da adaptação de Manoel Carlos, os livros de Mário Donato, anteriormente fora de circulação nas livrarias, voltaram a ser publicados. Isso posto, para esse trabalho, em um primeiro momento, apresentaremos um breve contexto histórico e teórico a respeito do folhetim, da radionovela, da telenovela, e da minissérie, nos guiando, principalmente, pelas pesquisas desenvolvidas por Marlyse Meyer (1996), Renato Ortiz (1991), Dominique Woton (1990) e Renata Pallottini (2012). Em seguida, analisaremos, através da minissérie *Presença de Anita*, como se deu a tradução do romance de Mário Donato para o formato do folhetim televisivo. Nas considerações finais, ofereceremos achados que nos farão compreender de que maneira o referido folhetim de Manoel Carlos, além de estabelecer vínculos com a alta cultura, funciona como um importante construto para a discussão de temas, a representação de tipos, e a disseminação de estilos e formas que, desde sua origem, tem muito de Brasil.

**Palavras-chave:** Folhetim. Romance. *Presença de Anita*. Mário Donato.

**ABSTRACT:** This paper aims to investigate how the TV mini-series *Presença de Anita* (Anita's Presence), aired by Rede Globo in August 2011 in sixteen episodes, gets detached from the Mario Donato's homonymous novel to reinforce the soap-opera tradition. The mini-series *Presença de Anita* has brought to the masses a chance to discover a novel and an author that have been unfairly forgotten by/throughout Brazilian Literature history. Right after the Manoel Carlos' successful adaptation, Donato's books, formerly off-publishing, started to come back to the store shelves. So, for this paper, at a first stage, we will present a brief historical and theoretical context regarding the soap-opera, the radio drama, the TV soap-opera, and the mini-series, as formats, guided by, foremostly, the researches that Marlyse Meyer (1996), Renato Ortiz (1991), Dominique Woton (1990) and Renata Pallottini (2012) have developed. Thereafter, we will analyze, through *Presença de Anita's*, how has proceeded the translation from Donato's novel into television. As closing remarks, we point out ways to comprehend Manoel Carlo's adaptation, not only as a bounding to high culture, but as well as an important construct to the discussion of themes, of literary types representation, and of dissemination of styles and forms from which, since its genesis, Brazil appeals to be portrayed.

**Keywords:** Soap-opera. Novel. *Presença de Anita*. Mario Donato.

Submetido em: 14 dez. 2017

Aprovado em: 18 abr. 2018

<sup>i</sup> Doutorando em Letras na Universidade Federal da Paraíba (UFPB, PPGL). E-mail: jhonatan\_leal@hotmail.com.

## VEM AÍ

Exibida pela Rede Globo, em agosto de 2001, ao longo de dezesseis capítulos, a minissérie para televisão *Presença de Anita*, de autoria de Manoel Carlos e direção geral de Ricardo Waddington, apesar de ter sido baseada em um romance homônimo de Mário Donato, publicado em 1948, possui marcas mais características do folhetim-romance, forma narrativa comum, no Brasil e na Europa, nos jornais do século XIX e início do século XX, do que da obra da qual se baseou.

As relações entre folhetim-romance, romance e minissérie, ainda que familiares para boa parte dos estudiosos de ficção, de literatura e de narratologia, carecem de pesquisas acadêmicas, nesse seguimento, a respeito do que foi e tem sido produzido em nosso país.

Considerado por Antonio Candido (1996, p. 9) como um “assunto mal estudado no Brasil”, o folhetim, base formal para o que vem a ser muitos de nossos romances, radionovelas, telenovelas, minisséries e seriados, ainda costuma ser estigmatizado e negativado como uma matéria indigna de estudo, apreço ou contemplação. Voltado para a massa, com motivações declaradamente mercadológicas, e com um estilo que tende a fazer uso de apelos como o sensacionalismo e a pausa em momentos de tensão dramática, o folhetim frequentemente é ignorado dentro de sua complexidade, sendo cobrado a assumir nuances que em nada condizem com o que deveria ser esperado de um texto que, em essência, é produzido para emocionar, divertir, surpreender e entreter.

Candido defende que estudos sistemáticos deveriam ser desenvolvidos a respeito dos modos e dos desdobramentos que o folhetim-romance alcançou. Para o estudioso, “a concatenação dos folhetinistas é prodigiosa, [...] e as suas epopeias da complicação são capazes de dar ao leitor o sentimento da vida e seus labirintos” (1996, p. 11).

Sendo assim, objetivamos, neste artigo, investigar de que maneira a minissérie *Presença de Anita* distancia-se do romance de Mário Donato para reforçar a tradição das histórias episódicas, rocambolísticas, melodramáticas e interrompidas em momentos decisivos do enredo. Segundo Figueiredo (2003, p. 27), “o conteúdo e a forma do folhetim orientaram a produção da teledramaturgia no mundo moderno, nos seus diferentes formatos – seriado, minissérie e novelas”, daí a importância de, conforme defende Távola (1996, p. 116), considerarmos como objeto de análise o conteúdo que tem sido veiculado em nossos televisores: “No Brasil não existem estudos sistemáticos sobre televisão. Houvesse e, aos poucos, seria pesquisado o universo da telenovela e das telesséries e considerada a sua eventual artisticidade”.

A minissérie *Presença de Anita*, seguindo a tradição que tem as minisséries de adaptarem obras literárias (Cf. PALLOTTINI, 2012, p. 28), trouxe para o grande público a descoberta de um romance e de um escritor que acabaram sendo injustiçados e esquecido na/pela história da literatura brasileira. Após o sucesso da adaptação de Manoel Carlos, os livros de Mário Donato, anteriormente fora de circulação nas livrarias, voltaram a ser publicados. Isso porque, de acordo com Figueiredo (2003, p. 24), as “minisséries, especialmente as de adaptações literárias, apresentam uma unidade, uma visão de conjunto e uma totalidade que permitem ao telespectador viver outra realidade e pensar a sua própria realidade”, de modo que a ficção aparece, nesse sentido, “como caminho de aprendizagem e de conhecimento, ao trazer algo de novo para o telespectador”.

Isso posto, para esse trabalho, em um primeiro momento, apresentaremos um breve contexto histórico e teórico a respeito do folhetim, da radionovela, da telenovela, e da minissérie, nos guiando, principalmente, pelas pesquisas desenvolvidas por Marlyse Meyer (1996), Renato Ortiz (1991), Dominique Woton (1990) e Renata Pallottini (2012). Em seguida, analisaremos, através da minissérie *Presença de Anita*, como se deu a tradução do romance de Mário Donato para o formato do folhetim televisivo.

Nas considerações finais, ofereceremos achados que nos farão compreender de que maneira o referido folhetim de Manoel de Carlos, além de estabelecer vínculos com a alta cultura, funciona como um importante construto para a discussão de temas, a representação de tipos, e a disseminação de estilos e formas que, desde sua origem, tem muito de Brasil.

## **NO EPISÓDIO ANTERIOR...**

Para compreendermos em quais paradigmas se alicerça, em termos de narratologia, a minissérie de TV *Presença de Anita*, faz-se necessário um retorno teórico e histórico à noção original de *folhetim*.

Marlyse Meyer (1996, p. 16), em *Folhetim – Uma história*, explica que a terminologia *folhetim* pode se ramificar em diferentes possibilidades semânticas: temos “a folhetim, ligeira matéria, crônica mundana, o folhetim-colibri no dizer de Alencar, *Ao correr da pena*. Frutinha de Paris, colibri, repetiu Machado de Assis ao debicar o folhetinista. O folhetim crônica literária. Folhetins, crítica de teatro e óperas”, como as praticadas por Martins Pena. E, por fim, a definição mais usual, a do folhetim-romance, narrativa ficcional publicada em partes.

Nascido na França, na década de 1830, o *folhetim-romance* fora concebido por Émile de Girardin, que ao perceber a consolidação da burguesia, notou o surgimento de um potencial público leitor para o jornal do qual fazia parte. Apesar disso, Meyer (1996, p. 31) explica que, desde o início do século XIX, já havia o *feuilleton*, o rodapé da publicação jornalística impressa, o qual apresentava, tradicionalmente, textos de tons leves e/ou recreativos, como críticas, crônicas e contos. “O passo decisivo é dado quando Girardin, utilizando o que já vinha sendo feito para os periódicos, decide publicar ficção em pedaços. Está criado o mágico chamariz ‘continua no próximo número’”, esclarece a pesquisadora.

Sendo assim, no ano de 1836, *O Lazarillo de Torres* entra na história como a primeira narrativa ficcional publicada em fragmentos. Com o sucesso da inusitada forma narrativa, autores como Balzac, Alexandre Dumas e Eugène de Sue logo foram contratados para escrever ficção para periódicos seguindo a nova concepção de se contar histórias. Pois, conforme pontua Meyer (1996, p. 31), “é óbvio que as próprias condições de publicação devem ter influído na estrutura narrativa”.

Uma vez que a criação do folhetim se dá com o objetivo de aumentar o número de jornais a serem vendidos, tal fator, estritamente comercial, acaba por elaborar uma forma novelesca típica, na qual o termo folhetim acabará por confundir-se. Para garantir a vendagem do periódico no dia seguinte, criou-se a necessidade de se fazer um corte estratégico na narrativa que estava sendo contada, a qual nunca deveria ser pausada sem um alto nível de suspense, no melhor estilo Sherazade. Acoplada a esta característica estrutural nomeada de *gancho*, naturalizou-se, enquanto “fórmula do folhetim”, também, a simplificação e o maniqueísmo das personagens, bem como o ritmo acelerado do enredo pela relação factual de causa e efeito.

Para além do modo de se contar essas histórias, os temas sobre os quais elas tratavam também passaram a constituir um campo cada vez mais particular. Daí a predileção por assuntos românticos, como o herói vingador, o herói canalha, a jovem pura e sofredora, as mulheres fatais, as crianças trocadas, os filhos abandonados, o gêmeo bom e o gêmeo mau, a esposa que trai, o esposo traído, a mãe desnaturada, os pobres honestos, os ricos gananciosos e os terríveis homens do mal. Pois o folhetim

quebra qualquer hierarquia de gênero, de autor, mistura alta e baixa literatura, pratica sem escrúpulo todo tipo de alianças. Aproveita-se de tudo e todos para elaborar seu próprio universo ficcional, onde a metamorfose, o travestimento, “a mudança carnavalesca de roupa, de situação e de destino”, lhe é consubstancial. Como também é carnavalesco – grande gargalhada atirada na cara da gente que abomina o folhetim. (MEYER, 1996, p. 168).

Nesse sentido, não demorou para o folhetim ser inserido dentro de um campo semântico altamente pejorativo, assim como foram outras formas narrativas populares do século XIX. Meyer (1996, p. 157) assevera que o melodrama, o melodramático, o folhetim e o folhetinesco passaram a designar narrativas previsíveis e redundantes, cheias de pieguice, sentimentalismo, emoções baratas, suspense e reviravoltas.

No Brasil, a ficção nacional vinha dando sinais de estabelecimento, entre 1837 e 1838, no periódico *Gabinete de Leitura* e no semanário *Museu Universal*, os quais costumavam publicar contos e novelas, anônimos e assinados. A imitação servil ao modelo francês, no entanto, fez com que a imprensa escrita brasileira começasse a importar folhetins diretamente da Europa, traduzidos, aqui, para o português.

“Uma nota de rodapé do *Jornal do Comércio* de 31 de outubro de 1838 chama a atenção dos leitores para o acontecimento do dia: a publicação do primeiro capítulo de ‘linda novela, *O capitão Paulo*, novela de Alexandre Dumas” (MEYER, 1996, p. 32). Estava aberto o rodapé, em nossos jornais, do folhetim-romance, que passa a considerar, também, as chamadas primeiras manifestações em prosa brasileira, com publicações iniciais de Pereira da Silva, J. J. da Rocha e Paula Brito, seguidas, posteriormente, pelos mais consagrados textos de José de Alencar, Machado de Assis, Raul Pompéia, dentre muitos outros autores pertencentes ao nosso cânone literário.

Desse modo, a invasão do folhetim traduzido do francês vai ter continuidade, no rodapé dos jornais brasileiros, por anos a fio, coexistindo com o jovem romance nacional, o qual passa a ser influenciado, principalmente na divisão e tamanho de seus capítulos, pela forma narrativa criada na Europa por Girardin.

Com a chegada do século XX, o rádio populariza-se no Brasil e no mundo, apresentando novas possibilidades para a veiculação de informação, entretenimento e, conseqüentemente, formas de se produzir narrativas. Assim, através da potencialidade das ondas sonoras, o folhetim se desdobra em uma nova modalidade: a da radionovela. É o que defende Renato Ortiz (1991, p. 25), ao demonstrar que, após conquistar os Estados Unidos, a Argentina e Cuba, a radionovela chega, em 1941, ao Brasil. Trazida pelas mãos de Oduvaldo Viana, diretor artístico da Rádio São Paulo, essa nova forma de contar histórias ganha os artifícios dos efeitos sonoros e da leitura dramatizada de atores, que dão vida a títulos como *A predestinada*, *Em busca da felicidade* e *Anna Karenina*. A estrutura organizacional do enredo, os temas, as personagens tipo e os aclamados ganchos provenientes do folhetim impresso, porém, permanecem inalterados.

Semelhante ao que aconteceu em outros países latino-americanos, o sucesso da radionovela no Brasil é rápido, o que fez com que esse mercado e a sua produção crescessem de maneira desmensurada: “Entre 1943 e 1945, foram transmitidas 116 novelas pela Rádio Nacional, num total de 2.985 capítulos.” (ORTIZ, 1991, p. 27).

Com a chegada da TV, que teve os primeiros testes de transmissão ocorridos no Brasil em 1948, mas estabilizados e popularizados apenas em 1950, através da emissora Tupi, fundada por Assis Chateaubriand, o folhetim alçou um nível que o tornaria ainda mais abrangente e popular: o da telenovela.

Agora dramatizado com atores em cena, o folhetim em som e imagem é inaugurado, no Brasil, em 1951, na TV Tupi de São Paulo, com a novela *Sua vida me pertence*, de autoria de Walter Foster. Durante toda a década de 50 são apresentados, na televisão, textos ao vivo, levados ao ar duas vezes por semana, com duração média de vinte minutos por capítulo. Com o público cada vez mais envolvido e interessado por esse estilo de ficção, surge, em 1963, na TV Excelsior, a primeira telenovela diária: *2-5499*, do argentino Alberto Migré, estrelada por Tarcísio Meira e Glória Menezes (ORTIZ, 1991, p. 58).

Dominique Wolton (1990, p. 154), em *Elogio do grande público*, pontua que só a partir de 1964, ano que ironicamente coincide a ditadura militar com a inauguração da TV Globo, as telenovelas, agora com exhibições previamente gravadas, passam por uma verdadeira decolagem. As classes C e D começam a ganhar acesso à televisão em oposição às perdas das liberdades políticas, e os folhetins televisivos, cada vez mais populares, conseguem a façanha de fazer todas as classes sociais consumirem as mesmas obras de ficção. Ele “é fator de identidade cultural e de integração social, o que é paradoxal neste caso, tendo-se em conta as grandes distâncias sociais entre os mais pobres, analfabetos e os mais ricos”, argumenta Wolton (1990, p. 155).

Nesse viés, Campedelli (2001, p. 5) infere que a televisão seria uma espécie de “liquidificador cultural, isto é, um eletrodoméstico capaz de misturar e diluir cinema, teatro, música e literatura num único espetáculo, oferecendo assim uma reforçada vitamina eletrônica para o público”. Considerada o mais poderoso meio de comunicação de massas do século XX, a televisão sempre teve como objetivo fascinar um destinatário coletivo o mais ampliado possível e, dentro desta conquista, o folhetim foi utilizado, como fora desde os seus primórdios, com a intenção de agradar as mais variadas ramificações da população.

Criticada pela qualidade narrativa, considerada, por muitos intelectuais, como de baixa complexidade e aprofundamento temático, a telenovela não tardou a dar origem a outros tipos de ficção, como o seriado e a minissérie, sendo este último o enfoque deste artigo.

Considerada uma novela menor e mais bem elaborada, a minissérie surge como mais um folhetim moderno, conforme defende, em *Dramaturgia de televisão*, Renata Pallottini (2012, p. 28):

A minissérie é hoje, para nós, um programa que tem, geralmente, de cinco a vinte capítulos (essa duração é arbitrária, mas não pode, de maneira nenhuma, aproximar-se da duração padrão de uma novela, que tem, em média, duzentos capítulos). [...] pareceria, mesmo, que a minissérie nada mais é que uma telenovela pequena. No entanto, em sua técnica de escrita, ela se assemelha mais a um filme longo de cinema. Supõe apenas uma trama importante, desenvolvida ao longo dos capítulos, e não a multiplicidade de tramas que caracteriza a telenovela.

Ficção televisiva fechada, as minisséries, na perspectiva de Arthur da Távola (1996, p. 100), “vieram libertar a telenovela! Surgiu uma variedade dramatúrgica capaz de carrear necessidades antes cobradas da telenovela”. Para Manoel Carlos, autor do roteiro adaptado de *Presença de Anita*, objeto deste artigo, na minissérie, ao contrário da telenovela, “todos os diálogos são essenciais. A gente não pode errar. Aliás, nada pode sair errado. Desde a escolha dos atores até a direção, tudo tem de ser preciso. É um risco muito alto, mas é muito mais gratificante para todos” (apud MELO, 1988, p. 34).

Mais engajada com a qualidade do produto a ser oferecido, a minissérie, no Brasil, comumente surge como adaptação de obras literárias ou se propõe a narrar importantes momentos da história do nosso país. Para Ana Maria Figueiredo (2003, p. 52), em *Teledramaturgia brasileira*, o nível artístico da minissérie é atingido pelo seu conteúdo, “pela construção das personagens, e pelo seu comprometimento com o espectador, que, em interação com a técnica, com a produção e com a difusão de imagens, pode chegar à construção de uma estética”.

Apesar de tal aprimoramento e sofisticação, muito em decorrência do fato da minissérie ser uma obra fechada, o que garante maior espaço de tempo para a sua elaboração, ela não deixa de ser um folhetim e conservar as principais características desta forma narrativa. Seus capítulos, cronologicamente encadeados, continuam com a tendência de encerrar em momentos cruciais do enredo, com o capítulo seguinte desenvolvendo e apresentando resoluções para o gancho da cena que ficara em suspenso, “satisfazendo a expectativa, deslindando o mistério e não dando um salto no tempo, ignorando o problema criado” (PALLOTTINI, 2012, p. 117).

As personagens, igualmente às da telenovela, nascem, inicialmente, na sinopse escrita pelo dramaturgo que, se aprovada para produção, poderão ser melhor desenvolvidas no roteiro:

A personagem é um ser de ficção, humano ou antropomorfo, criado por um autor e filtrado por ele. A personagem é a imagem de um ser, ou vários seres, que passa pelo crivo de um criador. [...] Sabemos que o autor cria a personagem, seja no teatro, no cinema ou na televisão, para cumprir um determinado papel, desempenhar uma função, exercitar sua vontade, sua liberdade, seu destino. (PALLOTTINI, 2012, p. 123).

Determinados os objetivos e características físicas, sociais, políticas e psicológicas de cada personagem, descobertos não só através da sinopse como do próprio roteiro, o qual indicará os diálogos, ações e cenas a serem gravadas, finaliza-se, aqui, ao menos em termos oficiais, o papel do autor.

Todo o material escrito pelo dramaturgo é repassado, então, para o exame do diretor, da equipe técnica, dos atores e, só então, as personagens, agora arquitetadas pelo trabalho de várias mãos, vão ganhando a forma que finalmente será exibida para o grande público. Público este que, por sua vez, é “amplo, multiforme, distante, mediado, esfriado pela máquina, regularmente desatento, crítico, ávido”. (PALLOTTINI, 2012, p. 125).

Nesse sentido, Pallottini (2012, p. 126) defende que, em se tratando do folhetim televisivo, não podemos ignorar o fato de que, para além do texto dramático, existem o cenário, o figurino, a luz, o som e a câmera funcionando como importantes elementos narrativos. Todas essas instâncias têm o poder de determinar e modificar a criação das personagens. Pois ainda que a personagem seja aquilo que o dramaturgo criou no papel, “os cenários que a circundam, as roupas que veste, o penteado criado para ela, as luzes que a iluminam, as cores pelas quais se optou, são todos signos a serem lidos e decifrados pelo espectador”.

A perspectiva pela qual a câmera nos exhibe a história, por exemplo, assume uma função semelhante a de um narrador. O ponto de vista escolhido para vermos a ação dramática adota uma postura descritiva, focalizando lugares, personagens e ações que nos transpassam a ideia de ordem e de cronologia espaço-temporal. Como um olho, a câmera “faz-nos ver certos acontecimentos dos quais nos cientificamos; às vezes, mais e melhor do que se fossem narrados pelo diálogo”, defende Pallottini (2012, p. 147).

O poder sobre a narração, porém, cabe à câmera, ao cenário, ao figurino, à luz, ao som e aos atores apenas em partes. Não podemos esquecer que eles estão a serviço de um criador que os manipula conforme suas próprias estratégias e interesses diegéticos.

Pallottini (2012, p. 147) corrobora tal posição ao determinar que “a narração no sentido de contar uma história é, em última instância, entregue à figura do narrador onisciente de modo dramático, que resolve a fábula por meio de diálogos e ação organizados”.

Sendo assim, a narração total, o produto de ficção que assistimos na TV formado por um conjunto de áudio e vídeo (constituídos com base no ponto de vista de um narrador onisciente) é o que vem a ser, afinal, todo o folhetim televisivo, conforme analisaremos, no próximo tópico, através do estudo da minissérie *Presença de Anita*.

## FIQUE AGORA COM O CAPÍTULO DE HOJE

*Presença de Anita*, a minissérie da TV Globo exibida em 2001, é um projeto que levou dez anos entre o término da sua escrita e a sua produção e apresentação. Assinado por Manoel Carlos e livremente inspirado no romance homônimo de Mário Donato, seu roteiro chegou a ser publicado, em livro, pela editora Objetiva, no mesmo ano em que a ninfeta interpretada por Mel Lisboa ocupou a faixa noturna dos televisores brasileiros. Dividida em dezesseis capítulos com média de quarenta minutos, cada, a minissérie, enquanto adaptação de um romance de 1948, no momento de traduzir-se para a televisão, fez inúmeras concessões à forma do folhetim – e, neste termo, englobamos toda a sua tradição, considerando, principalmente, o folhetim-romance, a radionovela e a telenovela.

A obra de Mário Donato (2001), narrada em terceira pessoa, está organizada em três partes ao longo de 303 páginas, sendo a primeira, intitulada de “O mundo, perdido o prumo”, a do assassinato de Anita, uma mulher solteira, solitária, sensível, mimada, bonita e apaixonada, que mora na parte superior de um armazém antigo. Diante da impossibilidade de viver, de maneira estável, um amor com o homem casado pela qual se apaixonara, Anita busca fazer, junto a ele, um pacto de morte com ares de Romeu e Julieta. Persuasiva, ela consegue convencer o seu parceiro a fazer o ritual de despedida, mas não a ponto de o combinado chegar a ser finalizado. Após atirar em Anita, Eduardo, assim como não teve coragem de pedir divórcio a sua esposa, também não tem de se matar com a sua amante, passando a sofrer as consequências de suas escolhas. Desse modo, as outras duas partes do livro, “A chave do sótão” e “A traição”, trazem, em linhas gerais, o escândalo e a acusação de que fora o homem

casado o responsável pelo assassinato de sua amante, os conflitos psicológicos perpassados por ele em decorrência do crime, o surgimento de uma segunda relação extraconjugal, e a perseguição delirante do fantasma de Anita que, mesmo depois de morta, insiste em se fazer presente na mente do amado que agora ela ousa odiar; daí o porquê do título da obra.

As mudanças empreendidas por Manoel Carlos para transformar o texto literário em folhetim televisivo são percebidas, inicialmente, pela estrutura do enredo. Se, no romance de Mário Donato, a primeira parte da obra compõe apenas um terço do livro, na narrativa levada às telas pela Rede Globo ela se desenrola ao longo de todos os episódios, com a cena do assassinato de Anita acontecendo apenas no último capítulo. Nesse viés, Pallottini (2012, p. 97) argumenta que, “na minissérie, [...] o autor comporta-se como quem escreve um longo romance de ação – não valem os romances psicológicos, subjetivos – e trata de reservar um *movimento* da ação, pelo menos, para cada capítulo”.

Ao privilegiar a personagem de Anita viva, deslocando sua morte do início para o final da narrativa, Manoel Carlos faz uma escolha que tende a reforçar o estilo do folhetim. Morta, Anita teria pouco a contribuir para um tipo de ficção que valoriza mais a velocidade da ação dramática que o conflito psicológico, como são mais caracterizadas as partes dois e três do romance. Viva, ela pôde se colocar a dispor do autor da minissérie como uma antagonista, uma clássica vilã de folhetim, lhe auxiliando na criação de uma infinidade de cenas, diálogos, intrigas e ganchos que, em geral, tratam do conflito imposto na família burguesa pela presença da amante que seduz e se deixa seduzir pelo patriarca casado.

Conforme defende Robert Stam (2008, p. 23), a adaptação audiovisual de uma obra literária “invariavelmente sobrepõe um conjunto de convenções de gênero: uma extraída do intertexto genérico do próprio romance-fonte e a outra composta pelos gêneros empregados pela mídia tradutória do filme”. Nesse sentido, as escolhas realizadas por Manoel Carlos, bem como pela direção e equipe técnica de Ricardo Waddington, precisaram considerar quais elementos do romance de Mário Donato funcionariam na linguagem televisiva, e quais não se ajustariam ao formato de uma minissérie e/ou afastariam a audiência. É o que corrobora, mais uma vez, Stam (2008, p. 23, grifos do autor), ao colocar que “a arte da adaptação fílmica consiste, em parte, na escolha de *quais* convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e *quais* precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas”.

Não à toa, outra transformação exercida pela minissérie em relação ao texto-fonte foi a espaço-temporal. O contexto do Brasil da década de 1940, época em que o mundo era abalado por uma Segunda Grande Guerra, é substituído, na adaptação de TV, pelo Brasil do segundo milênio: “*Suíte muito bonita, com tudo o que um adolescente sonha possuir: som, TV, vídeo,*

*micro, livros, CDs, fotos, almofadões, incensos, objetos trazidos de viagens, flâmulas da PUC-SP*”, descreve o roteiro de Manoel Carlos (2001, p. 10, grifos do autor), ao retratar como deveria ser o quarto de Luiza (Júlia Almeida), amiga de Anita (Mel Lisboa), filha de seu amante.

Na mesma demão, a cidade de São Paulo, palco principal da trama no romance, vem a ser substituída, na minissérie, pela fictícia e interiorana cidade de Florença, cenário de boa parte das cenas gravadas, conforme expõe a rubrica do roteiro: “*Ele está sentado num banco de praça [...] Algumas crianças correm, brincando. Algumas meninas pulam corda. Há um pipoqueiro também e alguém vendendo algodão doce*” (CARLOS, 2001, p. 29, grifos do autor). Permutas que, conforme já observamos, não são desprezíveis.

Ao trazer o drama de *Presença de Anita* para a contemporaneidade, o folhetim estabelece de maneira mais imediata uma identificação do público para com os seus temas e personagens. A ambientação da minissérie em uma cidade fictícia do interior, por sua vez, rende maior liberdade criativa para o enredo, bem como se aproxima da vida menos acelerada e pouco tecnológica da São Paulo representada no romance de Donato.

A São Paulo dos dias atuais, na minissérie, figura apenas no primeiro episódio, antes da família tradicional representada decidir ir passar as festas de fim de ano em Florença, onde virá a ser arruinada pelo contato com Anita. A estereotipada cidade grande, barulhenta, moderna, violenta e globalizada surge, não só como contraponto à aventura que será desenrolada na cidade aparentemente pacata, como exerce um efeito de ação para a abertura do primeiro capítulo, conforme percebemos na rubrica da Cena 1, passada nas Ruas dos Jardins, em São Paulo, durante o dia:

*Vistas aéreas de São Paulo, ouvindo-se sirenes de polícia cortando a cidade. A partir de um determinado momento, a câmera começa a seguir o carro policial. Rua Augusta, rua Oscar Freire, por ali. Há um corre-corre, uma perseguição de policiais, supostos ladrões correndo, pessoas gritando e procurando refúgio em casas comerciais. Entre essas pessoas, Lúcia Helena (32) e sua enteada Luiza (18), ambas carregando algumas sacolas de compras. Estão tensas, com medo, mas Lúcia está mais traumatizada do que a jovem, que até se diverte um pouco com a movimentação. Alguns tiros, prisões, gritos, fugas. Enfim: uma cena banal, típica das ruas de cidades como São Paulo e Rio. (CARLOS, 2001, p. 9, grifos do autor).*

A cena ida ao ar segue com fidelidade o que é solicitado na rubrica, bem como as demais cenas e diálogos escritos por Manoel Carlos neste roteiro. Em se tratando da passagem em destaque, no entanto, chama atenção o fato dela ter sido escrita, para além dos objetivos já apontados (como o desejo de se fazer contraste entre a capital e o interior, representado por

Florença), fisgar, através da adrenalina, a atenção do telespectador que se propôs a assistir os primeiros minutos da trama. Fator desenvolvido por Meyer (1996, p. 253), ao colocar que o folhetim, de maneira geral, precisa iniciar com uma cena de impacto: “começa pela cena forte, na hora em que o marido, ou a sogra ou o fiel intendente, descobre a vil traição. Obviamente o marido ultrajado não mata ou esquarteja a mulher como nos *faits divers*, porque senão não haveria história”.

Sendo assim, uma vez que optou por desenvolver sua minissérie dando maior enfoque aos acontecimentos da primeira parte do romance de Donato, deixando a morte de Anita apenas para o final da narrativa – e não na abertura, como acontece no romance – Manoel Carlos precisou elaborar uma cena que substituísse o impacto que tinha o assassinato da personagem título, daí o tiroteio, a perseguição policial, e as vitrines de lojas explodindo nos primeiros segundos de seu folhetim.

Para Johan Huizinga (2000, p. 56), em *Homo ludens*, essas tensões apresentadas entre diferentes linguagens ficcionais “nos forçam a refletir sobre a natureza do gênero em si, e nos tornam conscientes dos meios pelos quais a ‘realidade’ é mediatizada através da arte”. Não por acaso, até os nomes das personagens se tornam decisivas nesse processo de tradução de um gênero narrativo para outro.

Batizado de Eduardo no romance de Donato, o personagem do homem casado, burguês, que trai a esposa com uma mulher despudorada, na pena de Manoel Carlos, passa a chamar-se Fernando (José Mayer). Já a esposa traída, sofrida e resignada, de Lúcia, passa para Lúcia Helena (Helena Ranaldi), respeitando a tradição que tem os folhetins de Manoel Carlos de nomear as suas mocinhas com o nome da deusa da mitologia grega.

“O ardid supremo de qualquer folhetim que se preze, o suspense” (MEYER, 1996, p. 162), é outro ingrediente pouco utilizado no texto-fonte – Anita morrer logo nas primeiras páginas do romance já seria um sinal disso –, mas elemento nem um pouco economizado na produção global. Ao passo que na obra literária o conflito assume ares psicológicos, girando em torno da culpa que sente Eduardo de ter matado Anita e não ter honrado sua promessa de também partir com ela, na trama televisiva os impasses são muito mais decorrentes das ações das personagens, em um encadeamento de causa e efeito em que nada parece ser isento de consequências.

Os ganchos surgem, assim, não apenas ao final de cada capítulo, como, também, antecedem boa parte dos intervalos comerciais, cumprindo sua missão narrativa de, através da curiosidade, fidelizar o telespectador. “O gancho supõe uma pergunta em que se coloca a questão e a resposta fica para o dia seguinte. Essa resposta pode significar a revelação de algo

desconhecido do interlocutor, do público ou de ambos” (PALLOTTINI, 2012, p. 104). Os recursos utilizados por Manoel Carlos em *Presença de Anita*, nesse sentido, são os mais clássicos e variados: o encontro acidental entre os futuros amantes; um acidente de carro; a consumação do adultério; o início da amizade entre a mulher traída e a mulher que trai; a iminência dos adúlteros serem descobertos; o desmascaramento; o divórcio; o confronto entre a mulher traída e a amante do seu marido; o assassinato da adúltera, dentre outros.

Também como estratégia para prender a atenção do público, para além dos ganchos e cenas de tensão, está o erotismo – ainda que, em se tratando de *Presença de Anita*, tal recurso já estivesse dado na obra fonte, visto se tratar de um romance declaradamente erótico. Desse modo, na minissérie, as cenas de sexo e nudez são frequentes, longas, detalhadas, com uma média de pelo menos uma para cada episódio.

Nesse ponto, a focalização da câmera assume a perspectiva de um olhar supostamente *voyeur*, indiscreto, desejoso do corpo feminino, com closes em seios, bundas e pernas desnudas, bem como em figurinos específicos, como camisolas, pijamas, roupas de seda, lingerie, e calcinhas de biquíni que insistem em ser maliciosamente ajeitadas por dedos sem nenhuma ingenuidade. Fundida ao que seria a ótica do olhar masculino e heterossexual, a focalização, em *Presença de Anita*, surge quase que como um narrador de primeira pessoa, transpassando o desejo e a subjetividade de seu anti-herói, Fernando, obcecado pela imagem daquela que o faz pôr em risco o seu casamento.

Por outro lado, o cuidado que tem essa perspectiva – bem como os cortes e enquadramentos – de nunca exibir genitálias desnudas, revela a mão de artistas por detrás da pintura que vai sendo pincelada: afinal de contas, tão importante quanto hipnotizar o telespectador através da libido, é a preocupação em exibir um produto que não sofra com a censura ou com o afastamento da parcela mais conservadora de seu público.

Apesar de tais questões, é preciso frisar que, na minissérie em análise, o ardor da sexualidade não está apenas para as personagens masculinas. Todos os seres ficcionais relevantes do enredo parecem exalar um intenso apetite sexual. Gostam de falar sobre sexo, se angustiam quando não o praticam, e o vivenciam sob formas não tão convencionais, como a irmã de Lúcia, Julieta (Carolina Kasting), que apesar de casada, sempre se estimula com a fantasia de ser traída ou de trair. No exemplo que segue, observamos a paquera desta para com André (Taiguara), empregado da casa: “Já imaginou ‘isso’ depois de um bom banho, com uma sunguinha bem justa? Ah, meu Deus! Só de pensar, fico molhadinha da cabeça aos pés!” (CARLOS, 2001, p. 91).

Com base nesse último fragmento, cabe a reflexão trazida por Stam (2008, p. 24):

Será que um dado romance ou sua adaptação conduz a sociedade a uma condição mais igualitária ao criticar desigualdades sociais baseadas em eixos de estratificação, tais como raça, gênero, classe e sexualidade, ou ele simplesmente absorve (ou mesmo glorifica) essas iniquidades e hierarquias como se fossem naturais e predestinadas por Deus?

Em *Presença de Anita*, André é um rapaz jovem, negro, forte, bonito, que vai trabalhar como ajudante na fazenda do pai de Lúcia, que fica a poucos quilômetros de Florença. Sem constar na obra-fonte, tendo sido criado exclusivamente por Manoel Carlos, tal personagem denuncia o modo preconceituoso como os patrões costumam tratar seus empregados, objetificando-os, transformando-os em mercadorias a serem manipuladas ao seu bel prazer. Desse modo, a temática do racismo também passa a ser inserida e discutida por inúmeras personagens, sempre expondo, de maneira negativa, a maneira hipócrita e intolerante com que a burguesia branca tende a tratar os sujeitos pertencentes à raça negra.

— Preguiça e mentira: nessas duas coisas, ninguém ganha dos negros!  
— Tem tanto preconceito assim, tia Marta? Meu professor disse que preconceito racial é que nem câncer! (CARLOS, 2001, p. 24).

Por fim, precisamos demarcar, ainda que na concisão exigida para este trabalho, a importância que tem a trilha sonora na composição do folhetim inspirado na história de Mário Donato. Conforme defende Righini (2004, p. 152), a “trilha sonora é um componente de narração, que interfere na narração, que muda a narração [...] que tem vida própria e não apenas lubrifica aquilo que já está claro no texto e na imagem”. (RIGHINI, 2004, p. 152). Em *Presença de Anita*, a música francesa, composta por faixas de Jacques Brel, Charles Aznavour e Georges Ulmer, seguidas por instrumentais de Villa Lobos e Luiz Gonzaga, dão o tom apaixonante, passional e sedutor da obra. Emblemáticas, porém, foram as três versões – alegre, melancólica, romântica – criadas para “Ne me quitte pas”, interpretada, na abertura da minissérie, por Maysa. Cantora de biografia e timbre vocal tão intensos quanto a história e as personagens recriadas pelo folhetim de Manoel Carlos.

## CONTINUA...

No decorrer desse curto trabalho, ao analisarmos o modo como a minissérie para televisão *Presença de Anita* foi apresentada ao seu público, tivemos a oportunidade de validar

o pensamento de Stam (2008, p. 20, grifo do autor) de que “uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação”.

Diante do romance de Mário Donato, Manoel Carlos, conforme estudamos, selecionou o que convinha para o formato do folhetim televisivo, descartou o que julgou não ser produtivo para a linguagem na qual se comunicaria, e investiu em novas criações relacionadas ao enredo, ao espaço, ao tempo, às personagens, aos diálogos e às ações dramáticas.

Contrariando as críticas comumente lançadas à televisão e ao folhetim, descobrimos que, para além das motivações mercadológicas, existe, nesse tipo de produção, o trabalho de artistas que dão origem a um material único, peculiar, que exige sensibilidade para um tipo de leitura exclusivo, audiovisual, diferente da leitura de letras grafadas.

Na minissérie *Presença de Anita*, um pedaço da história da literatura brasileira – o romance erótico e proibido de Mário Donato – foi resgatado, atualizado para o presente do nosso país, viabilizando o ofício de autores, diretores, atores e técnicos comprometidos em dar vida, sob novas formas, a capítulos da nossa cultura que fazem parte da nossa tradição e da nossa memória. Nesse contexto, o folhetim surgiu e ainda surge como um relato que remete, também, às dimensões ritualizadas da vida cotidiana, ao retratar experiências universais e atemporais que dizem muito de tudo o que vem a ser humano: daí o seu poder democrático e de integração social, capaz de fazer desfavorecidos e privilegiados consumirem e discutirem as mesmas histórias.

## REFERÊNCIAS

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

CANDIDO, Antonio. Nota prévia. In: MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 13-16.

CARLOS, Manoel. *Presença de Anita: roteiro de minissérie para televisão baseado em romance homônimo de Mário Donato*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. *Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?* São Paulo: Paulus, 2003.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

MELO, José Marques de. *As telenovelas da Globo: produção e exportação*. São Paulo: Summus, 1988.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ORTIZ, Renato. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

RIGHINI, Rafael Roso. *A trilha sonora da telenovela brasileira*. São Paulo: Paulinas, 2004.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 9-17, jul./dez. 2006.

TÁVOLA, Arthur da. *A telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Globo, 1996.

WOTON, Dominique. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Editora Ática, 1990.