



DO SERINGAL À TERRA CAÍDA: a Amazônia infilmável no processo de adaptação da literatura ao discurso televisivo
FROM SERINGAL TO TERRA CAÍDA: the unfilmable Amazon in the process of adapting literature to television discourse

João Pereira LOUREIRO JUNIOR¹  

RESUMO: Este trabalho discute representações da Amazônia a partir da categoria *Infilmável* enquanto *impossibilidade* de retratar na TV, não por mecanismos usuais da tradução, mas por escolhas ideológicas que “enfeita” a Amazônia e constrói uma visão deturpada. Para isso consideramos os processos de adaptação entre texto literário e suas recriações, bem como discursos estereotipados que muitas vezes disseminam este espaço sob a ótica dos lugares comuns que marcam essas representações sobre a região, seja no discurso literário, aqui analisados a partir dos romances *Terra Caída* de José Potyguara e *Seringal* de Miguel Ferrante, seja no discurso televisivo representado pela minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*, de autoria de Glória Perez. Como referencial teórico para a discussão usaremos diferentes autores, dentre os quais destacamos: (Dutra, 2005), (Bueno, 2002), (Guimarães, 1995), (Figueiredo, 2010), (Benjamin, 2008) entre outros. Com essa discussão pretende-se tecer um painel reflexivo a respeito de como muitas vezes a Amazônia *filmável* alimenta noções equivocadas sobre a região e essas marcas são visíveis na construção de um texto que ignora muitas vezes as particularidades de uma Amazônia real escamoteada por uma suposta impossibilidade de adaptação.

PALAVRAS-CHAVES: Amazônia. *Infilmável*. Adaptação. Terra caída. Seringal.

ABSTRACT: This work discusses representations of the Amazon from the *Unfilmable* category as it is impossible to portray on TV, not due to usual translation mechanisms, but due to ideological choices that “decorate” the Amazon and construct a distorted vision. To do this, we consider the processes of adaptation between literary text and its recreations, as well as stereotyped discourses that often disseminate this space from the perspective of common places that mark these representations of the region, whether in literary discourse, analyzed here from the novels *Terra Caída* by José Potyguara and *Seringal* by Miguel Ferrante, whether in the television discourse represented by the miniseries *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*, written by Glória Perez. As a theoretical reference for the discussion we will use different authors, among which we highlight: (Dutra, 2005), (Bueno, 2002), (Guimarães, 1995), (Figueiredo, 2010), (Benjamin, 2008) among others. With this discussion, we intend to weave a reflective panel on how the *filmable* Amazon often feeds mistaken notions about the region and these marks are visible in the construction of a text that often ignores the particularities of a real Amazon concealed by a supposed impossibility of adaptation.

KEYWORDS: Amazon. *Unfilmable*. Adaptation. Terra caída. Seringal.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL-UFPA). E-mail: joao.loureiro.84@hotmail.com

Literatura na telinha

As adaptações literárias ao cinema datam de tempos mais “remotos” ao século XXI, figurando-se no tempo de consolidação do cinema como uma arte surgida no fim do século XIX e que ganhou expressividade ao longo de todo o século XX, tendo na literatura uma de suas mais importantes ferramentas. Como nos afirma Noriega, a filiação do cinema a estrutura narrativa do texto literário é um dos pilares que sustenta a sétima arte, posto que fazer cinema é, em sua grande maioria, contar uma história (NORIEGA, 2001, p. 66). E esse fato inegável corrobora a importância dessa filiação na construção de produtos estéticos advindos dessa relação.

Para Figueiredo (2010) essa inter-relação entre cinema e literatura foi-se tornando tão entranhada de cumplicidade que em muitos casos o cinema fez o caminho inverso com relação à literatura dando uma dimensão mais consistente a elementos que muitas vezes se perdiam na grandiosidade do que a literatura já produzia desde os primórdios da humanidade. Sendo esta, uma arte mais secular que o cinema, começou-se a observar então como a matéria literária poderia contribuir para a consolidação do cinema já que ele “sempre lançou mão do material literário, e esse diálogo obedeceu a diferentes motivações, realizando-se de maneiras diversas conforme o momento.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 17). Essa força evocativa a respeito das relações entre cinema e literatura apenas reforça o quão essa filiação entre ambos fortaleceu não apenas o cinema, mas a própria arte literária que se reestrutura para entretecer-se a outras artes.

Para o contexto brasileiro, há uma particularidade que chama a atenção justamente por apresentar uma peculiaridade no que diz respeito a essa filiação. É sabido que o cinema brasileiro já bebia na fonte dos clássicos literários desde sua consolidação aqui como arte cinematográfica, mas o curioso, em nosso caso, é que a literatura se tornou fonte imprescindível de produções que já não tinham a exclusividade do cinema. São as adaptações dos textos para a TV, que desde os anos 50 já produz trabalhos veiculados na telinha, com alguns aspectos singulares como a adaptação de textos literários a partir de filmes que já haviam sido adaptados em terras estrangeiras, por exemplo.

A literatura chega à TV principalmente através de adaptações anteriormente realizadas para o cinema. Às vezes, a partir de adaptações de *scripts* radiofônicos que, por sua vez, já eram adaptações de um filme. Ou seja, estamos diante de um processo de adaptação em segundo ou terceiro grau. (GUIMARÃES, 1995, p. 33)

Hélio de Seixas Guimarães em *Literatura em televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*, faz um recorrido em torno das adaptações para a televisão no Brasil, e apresenta uma interessante reflexão em torno das reconstruções literárias num formato tão peculiar

e brasileiro como é a TV como meio de comunicação de massa em nosso país. E o trabalho de Guimarães é pontual em discutir as relações entre literatura e TV, quando num dos tópicos, há uma relevante afirmação que dá título ao capítulo de introdução. Em “Um país onde o telespectador antecipou-se ao leitor”, o pesquisador tece sua crítica em torno das reflexões de Antônio Cândido:

Candido chama a atenção para um processo que então se acelerava e hoje está plenamente configurado: o da consolidação de uma indústria cultural no Brasil. Esse processo teve na televisão um veículo privilegiado que, por sua vez, fez da telenovela o gênero de ficção de massa e nacional por excelência. A televisão, através da telenovela, passou, ainda na década de 70, a satisfazer a necessidade de ficção e poesia de grande parte da população brasileira. (GUIMARÃES, 1995)

A televisão se configura então no Brasil como um forte aparato de disseminação da indústria cultural, forjando um público que, antes de reconhecer na literatura uma fonte primária de arte, aprende a cultivar a TV, daí a forte filiação do brasileiro à cultura televisiva, e, por conseguinte, às narrativas que, antes de serem lidas, são vistas pela tela da TV. E o formato se consolida por apresentar componentes fundamentais para seus fins. Gomes ressalta a relevância da televisão:

A TV capta, expressa e constantemente atualiza representações de uma comunidade nacional imaginária” (HAMBURGER, 1999: 441). Produtos midiáticos, como telenovelas, séries, minisséries, documentários, reality shows etc.; fornecem padrões de referência. Dessa forma, programas televisivos devem ser entendidos como prática social que produzem efeitos concretos no mundo empírico, fornecem modelos de como agir e estar no mundo. (GOMES, 2011, p. 3)

Para Guimarães (1995) O texto literário desempenhou papel peculiar nos programas de ficção veiculados pela TV. Desde a instalação da televisão no Brasil, os programas de maior prestígio e/ou audiência das diversas emissoras regularmente realizam adaptações de textos literários, e isso corroborou para que o gênero minissérie se tornasse essencial no campo das adaptações, pois foi a partir da década de 80 que as adaptações de obras brasileiras deslocaram-se para as minisséries (GUIMARÃES, 1995, p. 3) tornando o formato um sucesso que consolidou não apenas a TV como grande porta-voz das histórias advindas do texto literário, mas criou a possibilidade de aproximar este “telespectador” ao universo literário, possibilitando-lhe tornar-se um leitor das obras adaptadas.

No contexto Amazônico, dois trabalhos recentes se destacam no âmbito das minisséries adaptadas de textos literários. O primeiro é a adaptação feita por Benedito Rui Barbosa do romance *Mad Maria* de Márcio Souza (2005), um trabalho grandioso sobre a lendária estrada de ferro Madeira-Mamoré. A outra adaptação é o objeto de análise deste trabalho. Escrita por Glória Perez e adaptada dos romances *Terra Caída* de José Potyguara e *Seringal* de Miguel Ferrante, *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes* (2007), é um trabalho grandioso sobre o mundo amazônico tendo como pano de fundo

a história do Estado do Acre. Será a partir de uma análise em torno da minissérie e dos romances que serviram de base para a produção televisiva, que abordaremos as representações sobre a Amazônia a partir do discurso televisivo e suas implicações na configuração dela enquanto espaço de estereótipos e equívocos. Para tanto será necessário entender um dos focos em que se assenta este trabalho que é o termo *Infilmável* e sua aplicação nos objetos de estudos do campo da adaptação. Entender e problematizar o *Infilmável* é compreender os mecanismos de tradução pelo qual as obras passaram para a reprodução dos mencionados estereótipos.

A linguagem do *Infilmável*

Existe uma linguagem artística que não seja passível de releitura, tradução ou adaptação? Ou toda obra de arte nasce fadada a ser traduzida para diferentes linguagens, não possuindo, portanto, limites para sua reprodução nas mais diversas manifestações da sociedade? Um dilema aparentemente simplório permeia essa discussão, que muito além da sua superfície, é matéria prima para discussões bem mais profundas pelas quais necessitamos entender para compreender as narrativas literárias aqui tomadas como referências e suas adaptações no texto televisivo, afinal, quais os limites impostos a quem se propõe produzir arte partindo de um princípio tão basilar quanto provocativo que é o da *impossibilidade*. A arte, em suas múltiplas manifestações, pode ser enquadrada no campo da não possibilidade, ou a menção a essa tarefa já é por si só uma provocação a arte de reconstruir poemas, músicas, histórias, literatura, cinema entre outras, em formas diferentes do material que se diz original?

É dessa impossibilidade que nasce a ambição de ir além, afinal, quando nos deparamos com um prefixo tão taxativo quanto o IM- da impossibilidade ou, para nos atermos ao que nos propomos como construção de categoria que é analisar o uso da terminologia “Infilmável” no campo da tradução Cinema/TV/literatura, o IN- que antecede o adjetivo *filmável*, se tornou, nas discussões sobre tradução, um elemento ao mesmo tempo lugar-comum e também enigmático, posto seu uso constante – e até indevido - em artigos e estudos sobre tradução Cinema/TV e literatura.

É importante salientar que essa contradição a que nos referimos sobre seu uso na verdade tem a ver com o uso indiscriminado de sua aplicação, pois quem a utiliza no campo dos estudos de adaptação, por exemplo, as vezes deixa entrever de maneira variada uma adaptação como uma eterna impossibilidade. José Carlos Avellar 1994 em *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil* faz

uma observação pontual a respeito dessa possível concepção de impossibilidade no processo de adaptação, que nos faz refletir:

O que tem levado o cinema a literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é **impossível**. (AVELLAR, 1994. Grifo nosso)

Essa concepção de impossibilidade e suas variantes aplicações no campo acadêmico ainda se explica de maneira dialógica, mas quando levamos a discussão para o âmbito da crítica, neste caso, a cinematográfica, o termo perde ainda mais sua densidade teórica, pois passa a ser usado de maneira superficial nunca aprofundando de fato enquanto conceito urgente de uma análise mais detalhada no que concerne a adaptabilidade do texto literário ao cinema ou a TV (para estendermos a reflexão ao campo televisivo também).

E num caminho mais esclarecedor, salientamos que a contradição do termo *Infilmável* está justamente em seu tom enigmático pois, ao mesmo tempo em que o termo carrega em si uma taxativa afirmação de negação ele nos faz retomar a ideia equivocada de um texto literário ser um imenso material artístico hermético de “profunda leitura” não passível de ser “traduzido” para uma linguagem de cunho tão popular como diz Noriega sobre uma das dimensões da linguagem cinematográfica² e sua afinidade ao sentido de espetáculo.

Simplificando lo imprescindible, el cine de los orígenes tiene tres dimensiones: la documental de las «vistas» Lumière, en la que el aparato se comprende como instrumento científico de reproducción de la realidad; la espectacular, desarrollada por la escuela de Brighton, por Méliès y tantos otros, que desarrolla los espectáculos de feria, el trucaje y el ilusionismo; y la narrativa que, presente en los anteriores, se consolida definitivamente hacia 1910 y alcanza su madurez básica con Griffith. (NORIEGA, 2001, p. 66)

É este parâmetro do carácter espetacular do cinema que nos faz tecer considerações sobre sua linguagem ter um cunho mais popularizado. Ainda em defesa deste posicionamento, Noriega quando trata da questão da inferioridade estética tida como uma forma anacrônica de se comparar cinema e literatura, afirma o seguinte:

Por el contrario (con relación a literatura), el cine surge en el espacio social de los espectáculos de feria –y, de modo más marginal, en el elitista de una clase intelectual atenta a las novedades– que se dirigen a las clases populares; por tanto, inicialmente, se sitúa fuera de los ámbitos artístico, cultural o académico. Prácticamente hasta los años sesenta del siglo XX no logra –y de modo limitado, pero significativo– el reconocimiento social e intelectual que tiene la literatura. (NORIEGA, 2001, p. 67)

² Ainda que por vezes predomine o termo “linguagem cinematográfica” e seus sinônimos, por questões de seu uso mais comum nas reflexões cinema/tradução, podemos aplicar essa terminologia ao campo da tradução no âmbito da TV que é o foco central de nossa discussão.

Assim, o caráter popular se produz a partir dessa perspectiva, o que não quer dizer que todo cinema em suas origens, tenha esse direcionamento a respeito de seu possível sentido popular. Mas como estamos lidando com o tema das adaptações, um outro ponto importante que deve ser destacado é que nos primórdios, o cinema adaptado de obras literárias estava relacionado diretamente a este sentido de popularização, pois de acordo com Vera Follain em entrevista ao programa *Cidade de leitores* no qual se debate o tema Literatura e cinema.

De acordo com a pesquisadora entrevistada, o cinema nasce do espetáculo, tendo sua aproximação a literatura acontecendo a partir de alguns pontos que são: as lições de como narrar e o sentido comercial proposto pelas obras adaptadas. Em outras palavras, a pesquisadora afirma que por serem obras que já faziam parte do imaginário popular, as obras literárias selecionadas tinham por objetivo alcançar o sucesso justamente porque tinham este caráter comercial. Daí a relação entre as adaptações e o caráter popular do cinema (e por conseguinte da TV) em seus primeiros passos.

Obviamente que, com a incremento das tecnologias e outras mudanças significativas o cinema passa a se expandir no campo das adaptações, abarcando não apenas textos de cunho popular da literatura, mas obras mais tidas como herméticas. É neste ponto de transição entre um cinema/TV que adapta obras mais populares e outras de teor mais complexo que se sedimenta o equívoco já mencionado de que existem obras que são *infilmaíveis* por seu caráter linguístico complexo. É neste caminho que a fala de Noriega tenta compreender esses lugares comuns comparativos: Lo común es rechazar las adaptaciones bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, (...) bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario, etc. (NORIEGA, 2001, p. 67)

E para que possamos entender é importante observar a construção morfológica do adjetivo *Infilmaível* para que, assim, possamos partir para uma leitura de seu uso no campo da linguagem literária/cinematográfica. *Infilmaível* é, portanto, a nível linguístico, um adjetivo que tem numa de suas poucas definições encontradas num dicionário *online*³, a seguinte acepção: *Infilmaível: que por motivos diversos, não se pode filmar*. E essa acepção, além de rara (pois se trata de um verbete de uso recente) é bastante ampla e não abarca o sentido essencial que pretendemos delimitar em nosso trabalho sobre o *infilmaível* como a impossibilidade em se adaptar obras literárias para o cinema devido a fatores no trato do texto de origem e sua tradução para a linguagem cinematográfica.

Neste sentido, a partir da definição mencionada pelo dicionário, o que podemos depreender é que essa acepção parece tão-somente ser mais um termo a ser utilizado num contexto da

³ <http://www.aulete.com.br/infilm%C3%A1vel>

impossibilidade técnica. Em outras palavras, o “por motivos diversos” generaliza justamente essa impossibilidade de definição, pois que fatores seriam esses que impossibilitam filmar algo? O texto em sua essência ou aparatos técnicos que não podem mensurar um componente imagético do texto de origem? São questões que ficam sem respostas, se partimos da mera definição dicionarizada.

Retomando então todo o impasse terminológico que mencionamos anteriormente, isso nos leva a compreender seu sentido contrapondo-o ao seu antônimo: o adjetivo filmável, que, por aproximação antinômica seria então “aquilo que se pode filmar”, portanto, sem a impossibilidade do prefixo IN- anteposto ao vocábulo filmável, temos então um conceito que, apesar de ser óbvio em sua significância, mantém o sentido do *Infilmável* preso a uma indefinição.

Partimos então para uma observação das partes que compõe a palavra, destacando o referido prefixo como forma de delinear a construção terminológica da categoria. De acordo com o *Dicionário Didático de Língua Portuguesa* organizado por Rogério de Araújo Ramos, o In- é um “prefixo que indica negação”, mas também é “prefixo que indica movimento para dentro” (p. 456). Esses sentidos vão ser construídos à medida que se anexarem ao radical da palavra, pois de acordo com Oliveira (2004), em um trabalho sobre derivação prefixal que consideramos ser importante para analisar o vocábulo em questão: “os prefixos, por terem uma carga semântica pré-determinada, selecionam a base a que se unem” (OLIVEIRA, 2004. p. 15), portanto, essa carga semântica do IN- na palavra infilmável carrega o sentido de negação proposto pela concepção de que é algo que NÃO se pode filmar, da primeira acepção a ser mencionada aqui.

Assim sendo, a construção de sentido da palavra só se completa com a admissão de sentido distinto do prefixo, pois ainda nas palavras de Oliveira, “o prefixo é definido como um afixo que se antepõe a um radical e tem a função de mudar o sentido da palavra a que se une, formando uma nova palavra; (OLIVEIRA, 2004, p. 12). E essa mudança de sentido é que redefine o adjetivo filmável a partir da inclusão de um prefixo que indica então “aquilo que não pode ser filmado”.

Para além dessa discussão morfológica da palavra, o que é importante destacar dessa construção do termo é uma delimitação da semântica de seu uso. O *infilmável* então passa a ser bem mais que aquilo que *não se pode filmar por fatores diversos*, mas sim, uma impossibilidade imposta pelo seu uso no campo das adaptações, o que convencionou a sua aplicação a um sentido clichê de que *infilmável* seria toda obra literária que, por possuir determinadas características peculiares tornam o processo tradutório um caminho impossível de ser trilhado.

Além do perigoso reducionismo preguiçoso que reduz as diferenças entre cinema/TV e literatura tão-somente a questão do código, afirmar a impossibilidade de uma tradução é cair no erro

de impor regras num campo artístico tão diverso e multifacetado quanto as linguagens cinematográficas e literária, bem como seus processos de intersecção. Randal Johnson em *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas* reforça a questão do reducionismo ao dizer que:

A diferença básica entre os dois meios não se reduz a diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual, como se costuma a dizer. Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filma faz. (JOHNSON, 2003, p. 42)

E retomando a discussão sobre os princípios morfológicos do termo, queremos alcançar um nível dialógico mais aprofundado do tema a respeito dessa relação cinema e literatura, pois de alguma maneira isso reflete o resultado dessa recriação do texto literário no cinema, tendo em vista que a famigerada expressão *infilável* ganhou contornos que ainda sedimentam o discurso da fidelidade como algo inerente ao fazer cinema tendo como base algum texto de cunho literário ou sua base seja a palavra escrita. Esses contornos a que me refiro são rasteiros no sentido de sua explicitação semântica, já que em um levantamento feito tanto no campo acadêmico como no campo da cultura geral (aquela na qual se engloba a crítica cinematográfica) o *Infilável* é um termo que apresenta uma explicação incerta ou até inexistente no sentido de sua origem desde os primórdios da relação cinema e literatura, mas é amplamente utilizado de maneira a definir o que podemos chamar como *processo de impossibilidade pelo qual um livro não é adaptado para o cinema*.

A (im)possibilidade de traduzir a Amazônia (In)filável

No cinema e na TV, assim como na literatura e em outras artes, não é tão fácil a aplicação de termos tão demarcatórios no sentido da impossibilidade, já que mesmo a obra mais difícil de ser filmada no sentido do nível de dificuldade proposto pelo texto de partida, consegue se abrir para possíveis leituras traduzidas para uma outra linguagem que não aquela em que supostamente a obra de partida teve sua concepção. Digo supostamente, porque mesmo a mais original das ideias no campo artístico pode ser a representação dialógica com outro trabalho já existente, como bem aponta Walter Benjamin em seu ensaio *A tarefa do Tradutor* quando trata do tema: “a tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade.” (BENJAMIN, 2008, p. 67).

Tendo como base teórica a proposta de leitura de Walter Benjamin e seu já mencionado *A tarefa do tradutor* como forma de equacionar elementos convergentes propostos pelo famoso texto

que foi prefácio de sua tradução para os poemas de Baudelaire em 1923⁴. Essa leitura, apesar de direcionar seu foco no processo de tradução entre uma língua e outra, tem como foco no presente trabalho a análise das relações entre o objeto traduzido (a obra literária de partida que são os romances de Potyguara e Ferrante) e sua tradução (o objeto televisivo que é a minissérie “Amazônia”) tendo como direcionamento os componentes do processo tradutório no afã de compreender algumas formulações sobre o categoria do *infilável* e como elas se aplicam a este processo de adaptação televisiva.

Uma impossibilidade é a “condição de impossível”, aquilo que não é possível, ou, para uma outra definição do substantivo, aquilo que é “extremamente difícil”. Essa condição do impossível é, talvez, um dos temas mais recorrentes quando o assunto é a tradução, afinal, todo e qualquer processo tradutório perpassa por um sentido de impossibilidade enquanto tarefa a se alcançar de um ponto A (a origem) para um ponto B (a tradução), arregimentando nessa discussão inúmeros pontos que questionam o verdadeiro sentido da tradução e suas (im)possibilidades. Mesmo num texto canônico como em “A tarefa do tradutor”, é possível que a ideia paradoxal dessas possibilidades ou não ainda persistam contraditórias, afinal como o próprio Walter Benjamin afirma sobre a tradução:

É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original. Entretanto, graças à sua traduzibilidade, ela encontra-se numa relação de grande proximidade com ele. E, de fato, essa relação é tanto mais íntima quanto nada mais significa para o próprio original. Pode ser denominada uma relação natural ou, mais precisamente, uma relação de vida. (BENJAMIN, 2008, p. 68)

Essa relação entre o original e sua tradução ambiciona esta dicotomia de ser ao mesmo tempo origem daquilo que se traduziu, mas que não interfere na significação do original, revelando então o teor contraditório de algo que é pertinente enquanto elemento de *traduzibilidade*, mas que ao mesmo tempo nega sua existência pelo simples fato de que o original é a essência, a raiz e o que vem depois tem relação, mas inexistente enquanto algo que de fato vá interferir na originalidade do material “bruto” que deu origem a tradução. Assim podemos analisar que, ainda que a “angústia da influência” permeie a relação entre os textos literários e o que se produziu enquanto obra televisiva (no caso de Amazônia), os originais permanecem únicos em sua negação daquilo que a obra de chegada se permitiu aproximar. A Amazônia filmável da Glória Perez é um contraponto da Amazônia Infilável que se nega a existir naqueles moldes de uma produção que tem por objetivo apagar (ou “infilmar”) a essência de uma Amazônia que segue escamoteada pelo olhar dominante. A impossibilidade na

⁴ Para nossa análise, utilizamos a tradução de Susana Kampff Lages.

verdade é um arremedo de possibilidades de um texto que se quer “vendável” não pela essência do que é Amazônia, mas por uma que se quer mostrar, escondendo outras realidades.

Neste sentido a pertinência do elemento tradutório como componente necessário para entender o que é filmável ou não, é justamente essa necessidade imanente que a tradução tem em se aproximar do original como condição de sua existência. Em outras palavras, quando tratamos do tema da adaptação para o produto TV, em relação ao material literário que lhe deu origem, há essa constante necessidade em se fazer próxima do original. No caso de *Amazônia* essa necessidade é apenas de legitimação do produto televisivo. Sem a marca “literária” do texto de Ferrante e Potyguara, o produto perderia seu impacto e também sua dimensão histórica posto que a TV Globo historicamente sempre prezou em contar suas narrativas seriadas tendo como base um texto literário. Assim, ainda que a legitimação seja apenas na superfície a relação de influência sofre com as comparações entre livro e série.

Neste sentido, ainda que a tradução seja impactante, inovadora ou desbravadora enquanto produto estético (o que não chega a ser o caso de *Amazônia*), ela sempre será tão-somente uma “adaptação”, daí a ideia do *infilável* ganhar força pois, na ânsia por “querer o impossível”, a tradução já nasce “fadada ao fracasso”, pois o adjetivo já serve de impedimento filosófico para a própria concepção da obra de arte que está em vias de ganhar vida.

Como uma obra que se vê refletida num espelho que denuncia as marcas indeléveis de ser uma tradução, a adaptação se vê eclipsada na própria concepção de sua jornada. Assim sendo, um filme sobre *Dom Quixote* (por exemplo) já se concebe como algo refletido num espelho onde o real é obra em seus defeitos e o idealizado é a figuração personificada do original e suas “perfeições”. O tradutor trai a obra original quanto mais ele tenta se descolar dessa necessidade imanente de ser parecida ao original. Como se fugindo da “casa intrometida” de Alice no país das maravilhas⁵, a tradução sempre se deparasse com a casa como figuração desse ideal inalcançável.

Neste caminho, a jornada da tradução é uma jornada de fracasso. A questão que diferirá um fracasso de outro, será essa capacidade de confrontar o original e é aí que Benjamim nos propõe a ideia da desarticulação do original como uma concepção essencial para compreender a relação

⁵ A referida passagem é a seguinte: (...) É inútil falar sobre isso” disse Alice olhando para a casa e fingindo estar discutindo com ela. “Não vou entrar ainda. Sei que deveria atravessar o espelho de novo... de volta à sala... e seria o fim de todas as minhas aventuras! Assim, dando as costas para a casa com determinação, lá se foi mais uma vez pela trilha, decidida a avançar sem trégua até chegar ao morro. Por alguns minutos tudo correu bem e ela acabava de dizer “desta vez realmente ou conseguir” a trilha deu uma guinada repentina, chacoalhou (...) e no instante seguinte ela se viu de fato entrando porta adentro. “Oh, mas que azar. Nunca vi casa tão intrometida! (CARROLL, 2010)

original e tradução. Num trabalho de releitura sobre Benjamim, Vieira retoma a proposição benjaminiana de que:

A tradução, ao mesmo tempo que desarticula e desfaz o original, revela que o original esteve desde sempre desarticulado. A tradução mostra que a sensação de malogro que o tradutor sente está não no fato de a tradução ser considerada secundária, mas sim no malogro original, na desarticulação que já se encontrava no original. (VIEIRA, p. 110)

E essa desarticulação do original, acentua a ideia de que a tradução quanto mais distante estiver do seu original, mais ela se faz premente de impacto pois não simplesmente faz uma cópia ou tenta reproduzir o original, mas evoca uma releitura que rivaliza com o original já desarticulado na sua essência. No caso de *Amazônia* a distância do original é mais ideológica, pois a Amazônia de Perez, ainda que “legitimada” pelas narrativas literárias, é o resultado de um discurso que “apaga” o protagonismo de certos personagens, porque o que convém para o produto TV é a Amazônia Filmável. O *Infilmável* aqui é uma ramificação do discurso excludente. Esse “rivalizar” é urgente de uma necessidade não de parecer, mas de ser e ter a sua essência. A ilustração dos cacos de um vaso proposta por Benjamin dá uma dimensão simbólica a essa questão.

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. (BENJAMIM, 2008, p. 77)

A impossibilidade então de traduzir o original, passa então a ser traduzível, porque o original nunca se fecha para a tradução. O que antes pode ser indevidamente mencionado como impossível, passa a ser possível porque essa é a essência do processo tradutório: tornar possível a impossibilidade proposta pelo discurso, já que uma obra se constrói por aquilo que é, e não por aquilo que parece ser, num jogo sobre a faceta identitária da mesma enquanto elemento estético. O ser da literatura não é o parecer do cinema. Tampouco vice-versa. O que podemos deprender dessa noção ontológica é que o ser da literatura é por si só seu reflexo existencial da vida, assim como o cinema que se faz existir pelo que ele é, afinal sua representação de realidade não é uma transcrição *ipsis litteris* do texto literário, mas também uma representação de uma dada realidade. Logo, o jogo do ser e parecer entre cinema/TV e literatura é autônomo no sentido de sua existência, pois cada um existe a partir de sua própria condição.

E, nesse ponto da análise, podemos delimitar o sentido das adaptações não pelo viés da aparência, mas daquilo que ela é. Uma adaptação é uma adaptação, e não uma extensão do original. Logo, não deveria existir (ainda que exista) o sentido superficial de retomada entre uma obra e outra

pelo viés analítico que discutimos aqui: de uma obra ser inferior por ser tão-somente a extensão de outra. O que podemos destacar é o sentido suplementar existente. Esse componente suplementar que afirma Derrida, ao tecer reflexões sobre a tarefa do tradutor de Benjamin, vai propor: Para ele:

Para Derrida, não existe tradução no sentido de resgate, ela será sempre um suplemento, um acréscimo que nunca complementar o original, posto que é irremediavelmente incompleto. Daí estarem tradução e original sempre ligados por uma dívida mútua. (VIEIRA, P. 112)

Essa dívida mútua, não é necessariamente uma hierarquização de existência. Um ser (supostamente o original) não se sobrepõe a um “parece ser” (de uma adaptação), mas sim, ambos se complementam como suas existências que compartilham semelhanças pois são necessárias enquanto produtos de seus reflexos. Num sentido mais prático da realidade do processo tradutório no cinema, é possível que essa relação de mutualidade já existe ou sempre existiu no campo das adaptações, mas elas precisam ser pensadas para além do campo das definições que tentam ser taxativas, como o fazem parecer as “impossibilidades” que são propostas por leitores de livros.

São estes puristas que tentam cercear uma obra quando alcunham sua legitimidade de tradução. É ou não é passível de ser filmada? E nessa imposição discursiva que tenta hierarquizar cinema, TV e literatura, diversas obras catalogadas em prateleiras de *infilmaíveis* por críticos literários/cinematográficos/televisivos, por acadêmicos e por leitores de obras, ignorando a própria concepção de arte enquanto linguagem que não se limita a fronteiras ou a adjetivos taxativos. Não existe prefixo capaz de impossibilitar a tradução de uma obra literária para uma linguagem cinematográfica ou televisiva. As impossibilidades de traduzir o infilmável se convertem num emaranhado de possibilidades que tornam a literatura, a TV e o cinema, um imenso campo de possibilidades infinitas. Na seção seguinte retomamos de maneira mais intensa os objetos literários e sua adaptação para compreender os mecanismos que tornam (in)filmável as (im)possibilidades de vermos uma Amazônia mais “real” desfilando na telinha.

Amazônia Adaptada: representações sobre a vastidão verde em *Terra Caída Seringal e Amazônia*

Ao som da Maria Rita cantando *Caminho das águas* e uma imagem que passeia sobre uma aparente “vastidão verde” assemelhando-se a selva desabitada de homens e os letreiros anunciando os atores globais, bem como a autoria da minissérie em letras garrafais e os livros que serviram de

base para a adaptação, adentramos à grandiosa produção de *Amazônia: De Galvez a Chico Mendes*, produzida pela Rede Globo em 2007. Já na vinheta de abertura nos deparamos com situações que nos remetem a observações a respeito da adaptação. Uma delas diz respeito aos textos literários que serviram de referência para a minissérie. Baseada em dois romances da literatura amazônica, *Amazônia* é, desde o princípio, um trabalho que camufla alguns elementos, pois apesar de anunciar na sua abertura os dois livros, as chamadas para a estreia da minissérie⁶, ao que parece, não faziam essa menção.

É interessante notar que a própria chamada da minissérie não se construiu a partir do chamamento da obra de José Potyguara e Miguel Ferrante, como acontecia, por exemplo, com obras cuja autoria seja de um Eça de Queirós (com *Os maias*)⁷ ou um Machado de Assis (com *Capitu*)⁸. Esse ofuscamento tende a ser percebido desde a propaganda que opta por não mencionar a base no qual a obra se inspira porque talvez seja desimportante, ou a intenção seja porque neste caso, estávamos diante de uma evidência de que a *Amazônia* que eles queriam construir era não uma *Amazônia* literária, mas uma *Amazônia* estereotipada. No caso da série, o importante nunca foi o texto de partida, mas a ideia de uma *Amazônia* heroicizada, coisa que os dois romances não fazem ao longo de suas páginas.

A escolha dos romances seria então uma forma de dar credibilidade literária ao texto televisivo, mas nesse caso, sem a necessidade de “vender” o produto sob essa marca. Assim se mantém a marca de autenticidade que as minisséries carregam desde que a partir dos anos 80 se configuraram como narrativas destinadas a um público mais culto, ao mesmo tempo que se usa o texto como pretexto para se novelizar a trama, como se, no caso de *Amazônia*, a intenção fosse a de apenas evidenciar a temática da vastidão verde explorada de maneira mais grandiloquente no trabalho de Glória Perez.

A este respeito, Maria Rita Kehl afirma o seguinte: "não há nenhuma relação de qualidade entre o romance escrito e a adaptação novelesca, além do nome do autor e, evidentemente, alguns elementos do enredo e da ambientação da novela" (...). essa afirmação corrobora as observações em torno da qualidade da minissérie. De tonalidade duvidosa que a própria crítica a respeito da trama se manifestou, considerando a audiência para justificar alguns pontos negativos do trabalho. Para Renan Vieira, comentando sobre a minissérie:

Os números de audiência não impressionaram, apesar da alta expectativa sobre a trama. O elevado número de personagens e tramas paralelas podem ter prejudicado a história, além do

⁶ Chamada de estreia de “Amazônia”: <https://www.youtube.com/watch?v=V7qSg6PYCeY>

⁷ Chamada de Estreia de “Os maias”: https://www.youtube.com/watch?v=VLxJeCAi_a8

⁸ Chamada de Estreia de “Capitu”: <https://www.youtube.com/watch?v=YmW6opmUXoM>

romance entre os personagens centrais ter jogado para segundo plano a real essência da minissérie. (VIEIRA, 2017)

Neste sentido, é visível o quanto, apesar de se tratar de produto de extrema qualidade técnica, a minissérie tenha amargado baixas quanto ao seu êxito. E isso se deve a diversos fatores, mas claro que um deles é o péssimo tratamento dado ao texto literário. Mas não porque não foi “fiel”, como diriam os críticos, mas sim porque foi mal desenvolvido narrativamente. E não se trata de comparar um gênero visual como o televisivo a um gênero literário como os romances de José Potyguara e Miguel Ferrante, mas sim tem a ver com a despreocupação em tentar representar o objeto da obra de maneira estereotipada como é o caso da minissérie. Para ficarmos com um exemplo, se temos em *Lonjuras do impossível* (capítulo XXIV do livro *Seringal*) uma das descrições mais belas da literatura amazônica, ele não se pode dizer da maneira como a Amazônia é retratada a nível de natureza. Planos cheios de obviedades e clichês que apenas confirmam o olhar superficial sobre o espaço Amazônico.

Ao longo dos 55 episódios, a representação imagética do espaço é exibida na forma de documentário, com raros momentos em que de fato a narrativa parece estar acontecendo na Amazônia. O pano de fundo histórico emoldura a trama deixando o espaço em um plano inferiorizado, dando a impressão de que a série poderia acontecer em qualquer espaço ou tempo histórico, posto a falta de vínculo entre a Amazônia real e essa *ficcionalizada* e vendida como produto televisivo. O caráter histórico, inclusive, é algo a ser salientado no trabalho de Glória Perez. Apesar da tentativa em transformar a jornada narrativa em um minucioso trabalho sobre a história de uma parte muitas vezes esquecida da memória nacional, o resultado é aquém do esperado. Mesmo quando põe em evidência personagens reais como Galvez ou Plácido de Castro, a minissérie o faz de maneira parcial. Mas obviamente que não podemos cobrar mais de um produto que nasce sob a condição de veicular uma representação pasteurizada da história. Para Maria Elisa Gomes:

Como qualquer outro produto social, a televisão deve ser entendida olhando-se para as condições históricas e relações sociais que as moldam em épocas e cenários distintos, não só transnacionalmente como também nacionalmente. A natureza da imagem produzida, sua “qualidade” e sua lucratividade dependem de uma série de fatores que acabam por criar unidades especializadas com atribuições e métodos diferentes. (GOMES, 2011, p. 3)

Esses fatores ajudam a entender o foco dado a produção desde sua concepção. Considerando que a minissérie, diferente da novela, é um produto já produzido de maneira diferenciada, com seus capítulos já devidamente gravados quando da estreia, o que requer do autor e de toda a produção um cuidado maior. Essa diferença crucial é relevante quanto aos formatos entre novela e minissérie.

As minisséries, segundo Anna Maria Balogh (2002), consistem em um formato mais curto com uma trama central e algumas subtramas, em média 20 capítulos, são obras “fechadas”, pois já estão praticamente escritas quando estreiam, também destacam-se as inovações na

linguagem e a experimentação técnica muitas vezes transportada do cinema, como a filmagem em película. (GOMES, 2011, p. 7)

No entanto, no caso de *Amazônia* o trabalho rendeu uma versão deturpada dos textos de partida, sem o mínimo pudor apurativo em se adaptar os mesmos, assim como não traçou experimentações (como o fez *Capitu*, por exemplo) e muito menos se aproximou da linguagem cinematográfica. Pelo contrário, a série de fato se apropriou unicamente da linguagem novelesca e fez da narrativa um dramalhão pouco inovador.

Mas como ponto de reflexão e para que possamos aproximar nossa análise sobre a obra tendo em vista o texto literário, se faz urgente observar a produção global, a partir de dois pontos convergentes no que se refere ao tratamento adaptativo: o primeiro tem a ver com as impressões gerais a respeito de elementos atrelados à produção audiovisual. Destacamos assim uma reflexão a respeito das “primeiras imagens” (aquelas que o senso comum diz que é a que fica) a partir da vinheta de abertura: será a partir dela que podemos perceber o direcionamento que o produto terá desde o seu primeiro capítulo até o seu epílogo no capítulo 55.

A vinheta de abertura é pontual em nos fazer refletir. Bem como toda a obra adaptada para a TV, nela já observamos a representação do espaço sob um viés superficial que deixa claro que o produto televisivo não objetiva mostrar a Amazônia como ela é (e qual produto ficcional consegue essa proeza?), mas sim, a sua versão de Amazônia em toda sua *exotismo*, sua *pomposidade* e exuberância. O que nos chama a atenção já nestes momentos de apresentação à narrativa a ser desvelada pela adaptação é um certo tom de camuflagem que todo o tempo permeará a narrativa da *História do Acre* a ser narrada em 55 episódios (muitos deles tortuosos), caminhando entre fatos históricos e episódios ficcionalizados a partir dos livros que foram a base oficial para a adaptação.

Da própria revelação metonímica no final da abertura⁹ de que a “vastidão” verde não é necessariamente a Amazônia, mas sim uma parte dela (a árvore de onde se retira o leite da borracha) a cilada proposital é ironicamente revelador dos mecanismos da adaptação feita para a TV de um material literário rico em literariedade, mas desvirtuado em sua reconstrução audiovisual.

E não se trata aqui de lamúrias sobre fidelidade ou não ao texto de partida (esse é um dilema que perpassa toda pesquisa sobre adaptação), mas sim de constatar que, mais que uma adaptação, a minissérie é mais um produto mercadológico produzido pela Rede Globo para tentar reproduzir a imagem de uma Amazônia que existe num plano idealizado e pouco afeito à realidade de fato. Uma Amazônia emoldurada dentro dos padrões novelescos que a autora Glória Perez e a TV sempre fizeram questão de emular em suas produções históricas. Em especial a Rede Globo que, no seu afã

⁹ Link para a abertura da minissérie: <https://www.dailymotion.com/video/x4n35v7>

de construir produtos que disseminassem a representação do outro sob seu ponto de vista parcial, tenta a todo custo reconstruir a história ficcionalizando fatos com intuito de fazer valer sua visão deturpada e dominante da história.

E quando nos referimos a “ironicamente revelador” é porque a minissérie se revela um “engano” em vários sentidos: O verde que não é a vastidão amazônica, mas uma árvore pronta a ser marcada pelo signo da ganância dos seringais, o tema de fundo a ser explanado pela história; A autora que adapta duas obras literárias, sendo uma delas de autoria do próprio pai (Seringal de Miguel Ferrante), o que nos faz refletir sobre este caráter quase que biográfico que a faz recriar um momento histórico de sua vivência como acreana. Souza em dissertação acerca do romance Seringal comenta o seguinte a respeito da adaptação levada a cabo pela autora Glória Perez:

Seringal é obra de aproximadamente 160 laudas, com dedicatória para Maria Augusta, sua esposa. Torna-se bastante conhecida no Brasil depois que a filha, escritora e romancista Glória Perez (1948), produz uma minissérie televisiva “baseada nos romances Seringal, de Miguel Ferrante, e Terra Caída, de José Potyguara, a minissérie Amazônia – de Galvez a Chico Mendes narra a história do Acre, a última região a ser anexada ao território brasileiro.”⁹ Em 2007, ano de lançamento da minissérie, a Editora Globo lançou a terceira edição da obra *Seringal*. Referindo-se à obra literária do pai, Glória Perez escreve:

Essa junção de homem e floresta se faz de maneira parcial, como já anunciamos antes, com a reprodução de uma Amazônia idealizada e sem os contornos reais que o livro do pai (e o de José Potyguara) apresentam como texto literários. Outro elemento interessante dessa representação e já observada desde a vinheta é a musicalização da minissérie. A trilha sonora que evoca os mistérios das águas como faixa de abertura (Caminho das águas de Maria Rita), mas sob uma voz que nos distancia dessa Amazônia real, dando-nos de brinde uma Amazônia ficcional pasteurizada, até; dentre outros fatores que nos direcionam para um trabalho esplendoroso, a nível de produção, mas que se perde em ambições por “desvirtuar” não o processo de adaptação em si, mas a própria representação de Amazônia que se desfaz na série em inumeráveis clichês que incomodam.

A reflexão que pretendemos é perceber essa(s) Amazônia(s) em diferentes discursos, mas que se repetem em seu caudal de estereótipos que vão da figura do Amazônida terrivelmente maquiada na minissérie, do espaço “inabitado” da Selva, da história da Amazônia com seus heróis forjados pela história oficial, bem como elementos culturais representados de maneira superficial ao longo da minissérie. Um ponto que incomoda em especial aquele que reconhece sua identidade dentro do espaço amazônico: padres, curandeiros, lendas amazônicas, seringueiros, todos personagens dessa Amazônia real, mas que ganham na adaptação contornos terríveis reduzidos à mera figuração do exotismo. Para exemplificar este caso, cita-se a representação da personagem de Maria Ninfa (Regina

Casé) uma curandeira que tem a mera função de representar o caráter supersticioso e mágico da mata em seus mistérios. O sentido humano de sua existência se perde nessa caricatura de ser mítico.

O segundo ponto convergente no que se refere a adaptação do texto é a própria concepção da obra a partir de seus textos de partida, os livros de José Potyguara e Miguel Ferrante. Para que possamos concluir nossas reflexões a respeito da obra, é necessário então reconhecer a importância dos romances literários para a concepção final da minissérie, dando ênfase na ideia de representação que nos propomos.

Depois da também já mencionada abertura com sua trilha sonora e seus elementos comentados, a minissérie abre com recortes em preto e branco de nordestinos e a seca, sob a voz de um narrador em off que narra a fuga desses povos em direção à “vastíssima e despovoada” Amazônia, que logo em seguida surge, exuberante e impecável em sua imensidão verde.

A tônica da minissérie fica a partir da primeira impressão desse episódio de abertura, pois nele já podemos observar o percurso narrativo que segue a estrutura de um dos romances no qual a minissérie se baseia e narra a chegada dos nordestinos numa cena do livro que pontua um dos protagonistas, o personagem Chico Bento, que sofre na minissérie um processo de Transformação. O narrador do livro assim se refere a este personagem, grandioso na trama literária e apequenado na minissérie:

Faz apenas quatro meses que chegou do Ceará. A princípio estranhou a diferença dos costumes, a alimentação, o sistema de trabalho. Mas a têmpera rija do nordestino, a saúde de ferro e seu jeito franco e desembaraçado muito o ajudaram a vencer as dificuldades. Apesar de ser ainda um brabo, já vai se habituando ao desconforto daquela vida selvagem, dentro da mata, tendo por única distração o trabalho duro, de sol a sol. (POTYGUARA, 2007, p. 11)

No livro de José Potyguara o nordestino já está se integrando ao espaço amazônico, enquanto na minissérie, o discurso vem numa outra vertente de representação. A chegada dos nordestinos numa Amazônia despovoada já é um discurso que vai na contramão da proposta da minissérie em narrar a Amazônia, afinal o uso da preposição A entre o Galvez e Chico Mendes denota essa ideia que se esvai ao longo da minissérie. Não se narra uma Amazônia de um ponto até outro, mas sim, uma Amazônia de personagens históricos sendo adaptados a uma narrativa em que os protagonistas dos romances são designados a serem figuração de personagens históricos que ganham os contornos de verdadeiros heróis.

Essa reorganização narrativa chama a atenção por dois motivos em especial: além do já citado fato de que dos livros, muitos personagens perdem o foco enquanto protagonistas: alguns sofrem reduções, como Toinho que em Seringal é um dos protagonistas e perde grande parte de sua essência na minissérie, sendo não mais que um mero coadjuvante que surge apenas na segunda fase da trama;

Delzuite, personagem de Giovana Antonelli e uma das poucas personagens com características amazônicas, é uma adição na narrativa televisiva, posto que não existe nos livros; um deslocamento significativo na trama tem a ver com o tempo. Grande parte da narrativa dos livros se apresenta apenas na segunda fase da minissérie (do capítulo 42 ao 51) o que força a outros tipos de adequações do texto televisivo. Esse deslocamento, na verdade, é um dos pontos altos da minissérie, pois ali, entre reduções, adições, simplificações e ampliações, a minissérie ganha um contorno narrativo mais denso e impactante.

Uma simplificação que não gera tantos transtornos na adaptação é a figura do Coronel Firmino (uma mescla entre o Coronel Fábio de Seringal e o Coronel Antonio Monteiro de Terra Caída), que apesar de mudanças significativas quanto a seu final, continua sendo a representação do poder dominante no seringal Santa Rita. Este espaço, inclusive, sofre uma redução também necessária, afinal dos dois espaços em que as narrativas acontecem nos livros, tudo passa a acontecer neste único e sugestivo âmbito.

Esses personagens apenas estão ali para figurarem como coadjuvantes que só estão ali para evidenciar ou o nordestino que chega à Amazônia como se tivesse encontrado o paraíso na terra, com sonhos alimentados pela esperança, ou o nortista – o Amazônida - posto num plano quase invisível, que só ganha evidência para mostrar algum aspecto exótico ou de tom supersticioso. Outro ponto dessa reorganização narrativa diz respeito representação da Amazônia, colocada em segundo plano na minissérie ou simplesmente relegada a um pano de fundo geográfico. Essa segunda observação é pontual quando a confrontamos com os romances adaptados. Enquanto em *Terra Caída* de Potyguara temos a seguinte apresentação:

O sol ainda afogueia o poente e já é quase noite dentro da mata. Na penumbra do varadouro um vulto apressa o passo. Aqui e ali, agacha-se junto ao tronco de cada seringueira, despeja dentro do balde o leite das tigelinhas e prossegue no Coutinho miúdo, quase correndo. (POTYGUARA, 2007, p. 11)

Enquanto em Seringal, partimos também do âmago da Amazônia para que nos sejam revelados os outros elementos.

Há na paisagem parada um tom cinza de desolação e angústia. O ar imobilizado. Nem uma asa, a mais ligeira brisa. Tudo estático, a morrer brutalizado pelo calor asfíxiante, sob a cúpula do céu. A vegetação rasteira do campo do Santa Rita, encolhe-se as fulgurações dos raios inclementes, e aos poucos vai murchando, amarelando, morrendo em agonia (...) (FERRANTE, 1972, p. 17)

Observa-se que os livros partem de uma representação do espaço desde uma perspectiva interna. As impressões do interior da selva remetem a presença humana de quem está integrado a floresta, seja ele um nordestino como Chico Bento, seja ele um Amazônida como Toinho. Enquanto

na narrativa televisiva, ocorre a representação inversa: os recortes em preto e branco dão lugar a imagens amazônicas da floresta, confirmada a vastidão desabitada verde, a voz em off segue narrando essa chegada. O ponto de vista narrativo da minissérie já revela a contramão no processo adaptativo. A série opta pelo olhar de quem chega. Não por acaso a vastidão é vista em planos longos de quem se aproxima da mata até alcançar o navio de onde Chico Bento vem com a família.

Essa contraposição de elementos revela o quão no processo de adaptação de um texto a outro a maneira como se opta por revelar aquele olhar diz muito sobre a maneira como se quer ver representado o objeto analisado. No caso da obra aqui, será esta Amazônia de protagonistas mais reais que se perdem quando vistos sob a adaptação da minissérie. Assim sendo, o que se quis observar neste estudo não é o trato de “fidelidade” feito entre os textos literários e a minissérie, mas as representações nascentes desse processo, de como a autora Glória Perez transforma os textos literários em coadjuvantes para criar uma falsa representação da Amazônia, seja do ponto de vista histórico, com seus personagens reais caricaturizados, seja pela dimensão da floresta vista sob o olhar de quem chega, o olhar que vem de fora ou até a invisibilidade dada a figuras amazônicas, dando ênfase no nordestino, ator relevante para o período histórico narrado, mas deixando a margem o próprio habitante das selvas amazônicas como Toinho que, poeticamente no capítulo final de Seringal revela a poeticidade do abandono em meio a selva, tal e qual o abandono no qual percebemos a inviabilidade dos personagens reais dessa Amazônia pasteurizada pelo discursos novelesco e clichê de Glória Perez na sua pífia tentativa de narrar a Amazônia, esquecendo da essência real de um espaço verde habitado por uma dimensão humana.

Referências

ARAÚJO, Naiara Sales. Cinema e literatura: adaptação ou hipertextualização? **Deler** | UFMA littera online 2011. Jan - jul | número 3

FERRANTE, Miguel Jeronymo. **Seringal**. Clube do livro, São Paulo, 10972.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Foillain de. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema / Vera Lucia Foillain de Figueiredo - Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.

GOMES, Elisa da Silva. Entre narrativas: literatura, televisão e memória. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo**, julho 2011.

GUIMARAES, Hélio de Seixas. Literatura em televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV. 1995. **Dissertação de mestrado** (Programa de Pós-graduação em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

KEHL, Maria Rita. "Eu Vi um Brasil na TV". In: **Um País no Ar- História da TV Brasileira em 3 Canais**. São Paulo, Brasiliense, 1986.

NORIEGA, José Luis Sánchez. **Las adaptaciones literarias al cine**: un debate permanente. 2001. Madrid.

POTYGUARA, José. **Terra Caída**. 3ª edição. São Paulo: Globo, 2007.

PRESTES, Anita Leocádia. O historiador perante a história oficial. **Germinal: Marxismo e Educação em Debate**, Londrina, v. 1, n. 2, p. 91-96; jan. 2010.

SOUZA, Aluizio Oliveira de. Leituras deleuzianas de seringal, de Miguel Ferrante / Aluizio Oliveira de Souza; orientador: Dr. Gerson Rodrigues Albuquerque. – 2018. 155 f. : il. ; 30 cm. **Dissertação Mestrado** – Universidade Federal do Acre, Programa de Pós – Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, Rio Branco, 2018.

VIEIRA, Renan. Relembre a minissérie Amazônia, uma produção que impressionou pela grandiosidade. **Observatório da televisão**. 2017. Disponível em: <https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/noticia-da-tv/2017/11/relembre-a-minisserie-amazonia-uma-producao-que-impressionou-pela-grandiosidade>

Como citar este artigo:

JUNIOR, João Pereira Loureiro. Do *Seringal* à *Terra Caída*: a Amazônia infilmável no processo de adaptação da literatura ao discurso televisivo. **Revista Narrares** – V.1, N.2, Jul-Dez, 2023, pp. 31-50.