



Relendo, Revendo e Repensando as adaptações a partir do Obitel¹

Profa.Dra. Anna Maria Balogh.²
Universidade de São Paulo-USP
Universidade Paulista-UNIP

Resumo

Os recentes seminários e anuários do Obitel nos fornecem dados concretos sobre a produção teledramatúrgica de nove países envolvidos no Observatório. A partir dos mesmos podemos, agora com melhor embasamento, repensar questões de produção e realização, por um lado, e, por outro, as questões de gêneros, formatos e os termos utilizados para denominá-los e classificá-los. No presente trabalho daremos uma ênfase maior ao segundo aspecto, bem como aos formatos adaptados, tema de 2007 do Observatório.

Palavras-chave

Ficção seriada; adaptações; formatos; gêneros; transformações.

O Obitel dedica um capítulo de seu anuário às adaptações e nos instiga a uma volta ao tema tão apreciado e tantas vezes pesquisado em nossa trajetória acadêmica. Tanto os anuários Obitel, quanto os seminários nacional e internacional do Observatório nos permitem estabelecer comparações e diferenças entre os formatos de ficção seriada de alguns dos nove países participantes, sobretudo as transmutações.

Espiadelas geopolíticas, estratégias de produção/realização:

Nas diferentes comunicações dos representantes de países ibero-americanos no mais recente Seminário do Observatório, no Rio, notamos a persistência de alguns padrões que já se observavam no cinema e que nos haviam sido apontados pelo cineasta Eduardo Scorel em outro seminário por nós organizado na ECA/USP. O realizador refletia sobre o tripé básico da criação audiovisual, tecia comparações entre os sistemas de produção dos países. Ponderava que na cinematografia estadunidense sempre o produtor teve a voz mais poderosa; é conhecida a obsessão de David Selznick por *E o Vento Levou* que teve vários diretores, mas nunca mudou de produtor. Em

¹ Trabalho apresentado no Núcleo de Ficção Seriada da Intercom.

² Profa. Livre-Docente aposentada da ECA/USP e Titular da Pós em Comunicação UNIP



compensação, no cinema europeu, sobretudo no francês, sempre teria prevalecido a voz do diretor e esse tipo de filmografia foi considerado como cinema de autor, foi imitado pelo nosso cinema, sobretudo o Cinema Novo.

Pelo que se pode desprender da fala dos representantes ibero-americanos em geral, como os do Peru e da Colômbia, no seminário do Observatório, em tais países, nos formatos de ficção teledramatúrgica seriada, prevalece a voz do produtor. Ocorre o mesmo no promissor mercado de produções de ficção televisual para o público de fala hispânica radicado nos Estados Unidos. Já no Brasil, se no cinema de autor prevaleceu a voz dos diretores, na televisão, ressalvados diretores de enorme prestígio como o saudoso Walter Avancini, ou Luís Fernando de Carvalho na atualidade, sempre a voz do roteirista-adaptador, sempre teve um papel preponderante, às vezes maior inclusive que o do diretor no estabelecimento das estratégias narrativas e enredos da teledramaturgia transmutada.

Os representantes estrangeiros se surpreenderam no último seminário do Observatório, no Rio, com a afirmação de Sílvio de Abreu de que a Globo teria cerca de duzentos roteiristas em disponibilidade na casa, é bem verdade que não exclusivamente para a redação de formatos ficcionais, há também programas de humor, entre outros. Ainda assim, um plantel deste peso pareceu praticamente impensável para os demais participantes em seus países de origem. Tal fenômeno demonstra a importância auferida aos roteiristas e às questões de autoria na teledramaturgia brasileira. Neste sentido, não podemos esquecer a experiência única de discussões e experimentações que representou a Casa de Criação da Globo.

Benedito Ruy Barbosa, consagrado roteirista, em entrevista concedida ao programa Roda Viva de Rede Cultura de Televisão, foi taxativo ao afirmar que jamais concordaria em modificar qualquer parte da trama central de suas novelas, quaisquer que fossem as pressões, caso houvesse, só mexeria em tramas secundárias, eventualmente. Walter George Durst, em tocantes depoimentos à autora, revelou sua luta insana para conseguir que a transmutação da obra-prima roseana, *Grande Sertão: Veredas* fosse ao ar, proeza que conseguiu por ocasião da comemoração dos vinte anos da Globo.



Outro elemento que chamou a atenção nas comunicações do último seminário, no Rio, foi o fato de que os demais países ibero-americanos recorressem com frequência às produtoras independentes, inclusive no caso das adaptações, enquanto que o Brasil concentra o grosso de sua produção nas próprias emissoras, ressalvados alguns exemplos esparsos de co-produção destas com algumas produtoras independentes. Neste sentido, o Brasil deu um grande passo na adaptação da microssérie *O Auto da Compadecida*, que depois sofreu mais ou menos uma hora de cortes e foi transformada em filme, ambos de grande sucesso.

Alguns dos roteiristas convidados da Globo lamentaram a tendência para a volta da censura no país, prática que tanto afetou a produção da teledramaturgia brasileira nos anos da ditadura brasileira, basta lembrar o caso emblemático das idas e vindas, proibições e permissões com restrição de que foi vítima a realização da telenovela *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, cujo original é uma peça de teatro do autor-roteirista, *O Berço do Herói*, uma obra transmutada, portanto. A temível tesoura da censura esteve presente em maior ou menor grau em todos os países participantes do seminário que passaram por alguma forma de ditadura, conforme relatos de participantes respondendo a perguntas do público.

Em suma, as discussões e publicações propiciam uma aproximação melhor embasada e de caráter mais amplo sobre este tipo de realização televisual. As afirmações resgatadas falam da importância do contexto sócio-político-econômico na produção e na realização, por um lado. Por outro lado, mostram a importância dos diferentes filtros, das diferentes visões presente na cultura dos países atores dessa produção e realização. As diferentes ênfases criam indústrias televisivas e comunicacionais diversas e criam também diversidades nos programas daí resultantes, com selos estéticos e temáticos próprios bem traduzidos na frase de Guillermo Orozco, representante do México, que “la ficción es otra forma de contar la realidad”, a realidade e a ficção iberoamericanas são plurais e diversificadas sob este aspecto, mas, sob outros aspectos se curvam á ‘estética da repetição’, tal como concebida por Omar Calabrese sobretudo se pensarmos nas *n* adaptações de *Betty, a feia* e *Donas de Casa Desesperadas*.



Outro aspecto a ser considerado nestas ficções e que nos faz retornar á afirmativa de Orozco é que muitas vezes elas têm uma função *bárdica*, como ocorre com parte da ficção brasileira em que “a telenovela, enquanto *narrativa da nação* levou à pequena tela questões sociais e preocupações do cotidiano brasileiro que, em maior ou menor medida, provocaram o debate público do ano.” Tal característica se manifestou sobretudo nas novelas de roteiro original *Páginas da vida*, de Manoel Carlos, conhecido como exímio cronista do cotidiano e genial criador de personagens femininos ou *Dois Caras* de Aguinaldo Silva em cujo roteiro se pintou com crueza a favela do Rio das Pedras, no Rio de Janeiro, ambas classificadas entre as *top ten* brasileiras em termos de Ibope. Os depoimentos dos representantes colombianos também se referem ao sucesso das novelas que captam esse matiz de narrativa de uma nação com o qual o público pode se identificar. Ainda entre as 10 mais brasileiras encontram-se adaptações que serão objeto do próximo tópico.

Transmutações, nomenclaturas e transformações:

Em escritos anteriores, em que se analisaram produções cinematográficas nacionais e minisséries televisuais, todas adaptadas, chegou-se ao termo do mestre Roman Jakobson, *transmutações*, como sendo aquele que melhor definia a passagem de um sistema semiótico (a literatura) a outro (o cinema e a TV) justamente através da transmutação da palavra em sons, ruídos, música, diálogos, narrativa e muitas imagens, com seus diversos tratamentos e recursos, tais como a computação gráfica que hoje caracteriza as aberturas da maioria dos formatos ficcionais.

O termo transmutação nos parece ainda imbatível para grande parte da produção deste teor na televisão, mas não podemos deixar de notar que se trata de um meio dos mais mutáveis, ainda mais neste momento em que se prepara para a TV Digital. O padrão digital a ser escolhido ainda é motivo de debates e discussões na América Latina em geral, pelo que se ouviu nas discussões do Observatório, mas no Brasil já está definido, será o padrão japonês (ISDB). Ainda é difícil prever a extensão das revoluções que esse novo padrão deverá trazer gerando profundas transformações no som e na imagem da TV, bem como em seus usos e funções. O acoplamento da TV ao computador e ao celular, entre outras possibilidades presentes nesta verdadeira



‘promiscuidade cibernética’, tal como qualificada por Marcelo Tass (1993) abrem possibilidades incríveis para o futuro. Mesmo com o quadro que se tem no presente em termos das transmutações, já se podem apontar inúmeras modificações dignas de nota das quais selecionamos algumas que pedem uma revisão da nomenclatura e das classificações existentes.

Se considerarmos o anuário Obitel de 2008, veremos que atesta uma maioria de roteiros originais, ainda assim, os textos adaptados continuam nas emissoras da forma que segue: as telenovelas *Amigas e Rivais* e *Maria Esperança*, no SBT; a telenovela *O Profeta*, e a microssérie *A Pedra do Reino*, da Rede Globo; a telenovela *Bicho do Mato*, da Rede Record; e a série *Donas de Casa Desesperadas* da Rede TV! Muito embora todos os formatos mencionados se considerem sob a rubrica genérica consagrada de ‘adaptações’ mantêm diferenças apreciáveis entre si e novidades, exigindo, portanto, uma revisão.

No túnel do tempo

Como já se teve oportunidade de abordar em outros escritos, as transmutações sempre estiveram muito presentes na produção audiovisual brasileira, tanto no cinema, quanto na TV. Nas primeiras décadas da TV, o texto literário original, geralmente constituído de clássicos da literatura, era considerado um signo de excelência e os textos transmutados geralmente estreavam em momentos festivos da televisão com toda a pompa e circunstância que lhes era considerada devida. Um bom exemplo desta reverência ao texto e ao autor originais se observa na entrevista de Gilberto Braga, o roteirista-adaptador de *O Primo Basílio*, romance original de Eça de Queiróz, para o Caderno 2 : “Foram dez meses dedicados ao *script*. Já havia adaptado clássicos para novelas, mas partindo da idéia central... (...) Em *O Primo Basílio*, não há nada que não seja de Eça.” (O Estado de São Paulo, 6 out. 2002, D5) As palavras do adaptador sintetizam a postura tradicional no tocante às transmutações da literatura para a televisão que parece ter prevalecido também na adaptação de *A Pedra do Reino* (2008), polpudo romance de Ariano Suassuna transformado em microssérie de cinco capítulos.



A transmutação inicia o projeto *Quadrante*, cujo objetivo é o de representar o imaginário brasileiro através das adaptações literárias brasileiras e percorrer as diversas regiões do país na busca de novos atores, músicos e artistas. Assim, do ponto de vista tradicional, adapta-se, com a máxima fidelidade possível, uma obra de um autor clássico. Ainda assim, como se vê neste caso, o projeto pode estar inserido numa estratégia maior da emissora. A adaptação do romance de Suassuna revela também uma nova tendência. Em geral, grandes clássicos foram adaptados preferencialmente para minisséries ou eventualmente para telenovelas, muitos dos quais em momentos festivos. Agora surgem com força as microsséries transmutadas. Cabe lembrar que a definição microsséries se revela, em princípio uma nomenclatura bem própria para a teledramaturgia brasileira, cujas minisséries são enormes para os padrões europeus e americanos, muitas com bem mais de 30 capítulos. A microssérie brasileira está mais próxima das minisséries dos padrões citados. Sob a capa das similaridades, há muitas especificidades ainda a serem consideradas.

Ao lado da visão mais tradicional, a transmutação do texto literário para o texto fílmico ou televisual, que ainda permanece em muitos formatos, vai-se introduzindo muitas transformações dignas de nota.

À sombra de Rayuela

Com o tempo, no campo chamado genericamente das adaptações, manifestou-se uma tendência maior a considerar a obra de um autor de um ponto de vista mais macro, como um conjunto de possibilidades, como um conjunto de módulos disponíveis permitindo um leque mais amplo de escolhas por parte do roteirista-adaptador. Tal postura alarga o horizonte literário da obra única, para o conjunto ou para uma parte maior das obras de um mesmo autor, numa visão mais panorâmica de sua criação, por um lado. Por outro lado, possibilita ao roteirista-adaptador, uma maior liberdade e uma maior *autor-idade* para adaptar não só o literário à TV, mas também adaptar o clássico à época contemporânea, criar núcleos com tramas secundárias, mais ao gosto de um público bem mais amplo e diversificado como o da TV, fazer as modificações que considere mais compatíveis com o *esprit du temps* em que a transmutação se faz, entre inúmeras outras estratégias de enunciação possibilitadas por esse novo filtro no tocante



às adaptações. Outra microssérie adaptada da obra de Suassuna, *O Auto da Compadecida*, já traz essa nova visão de caráter mais macro e mosaical e insere personagens de outras obras do grande dramaturgo, como *A Pena e Lei* e *Torturas de um coração*, além de modificar e romantizar o final.

Tal postura, ademais, vai inteiramente de encontro também à definição original de Julia Kristeva do que seria a intertextualidade, outro termo guarda-chuva para as adaptações: “L’intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d’influences, mais le travail de transformation et d’assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens”. (Rev. Poétique 27: 267, 1976) Observa-se que o texto-líder geralmente responde pelo título do texto transmutado, enquanto os demais textos do mesmo autor se inserem de diferentes maneiras, extensões e pesos no formato, conforme estratégias do adaptador que vê assim mais valorizada a sua liberdade de autor, como se pode bem depreender destas declarações de Maria Adelaide do Amaral e que sintetizam a nova postura que observávamos no tocante à roteirização de originais literários:

Eu cortei alguns personagens, ampliei a participação de outras e até incluí na trama figuras dos livros *A Relíquia* e *Capital*, que deixou muitos queirozianos de cabelo em pé. (...) Quanto aos personagens que extraí de *A Relíquia*, estou com a consciência tranqüila. Ele fez muito sucesso e diverte as pessoas.” (Veja, 21 de março 2001:14)

Adaptações baseadas em... inspiradas em...

Independentemente do fato de que as obras adaptadas se inspirem em uma obra ou mais de uma obra, o compromisso de fidelidade do roteirista-adaptador tem inúmeras gradações. Quando os créditos de um filme, ou as vinhetas de abertura de uma minissérie nos dizem da obra de Guimarães Rosa, o compromisso é total, muito diverso de um simples *inspirado em...* por exemplo. No caso, por exemplo, de *Pé na Jaca*, de Carlos Lombardi, conhecedores de seu marcado estilo jocoso e pós-moderno na elaboração dos textos de sua autoria, sabemos de imediato que podemos entender a nota que diz que boa parte da novela foi inspirada nos livros *A lenda do rei Arthur* e *Os cavaleiros da Távola Redonda*, com um pequeno acréscimo *longinquamente inspirada.....*



Os *remakes*, ou melhor, as transposições:

Não podemos esquecer que a televisão tem um forte aspecto mercadológico. Há posturas bastante diversificadas no tocante à teledramaturgia, não apenas entre os países latino-americanos, mas entre as próprias emissoras de um mesmo país. Tradicionalmente coube à Rede Globo enfatizar a excelência da adaptação e da autoria, na esteira das emissoras de ponta do passado neste sentido, como a Tupi e a Excelsior. O SBT, pelo contrário, sempre optou por privilegiar o aspecto mercadológico, sempre preferiu comprar produções mais baratas de novelas de origem ibero-americana, do que fazer suas próprias produções. Nas raras vezes em que tentou entrar neste terreno não teve muito sucesso, com exceção de uma transmutação: *Éramos Seis*, da Sra. Leandro Dupret, versão que contou com grandes atores como Irene Ravache e Othon Bastos. Tantas foram as telenovelas latino-americanas na emissora, que foi responsabilizada pela crítica pelo fenômeno da ‘mexicanização’ da novela brasileira atribuído a estas importações. Como vimos na primeira parte do artigo, nenhum programa é isolado de um contexto maior, cabe dizer que o SBT sempre primou pelo *know-how* de programas de auditório, e não de ficção: como a teledramaturgia própria é rara na emissora, no geral há problemas com a inserção dos formatos ficcionais na grade horária que muda muito, o que dificulta a fidelização do público e o investimento na produção nacional.

Na verdade, a postura do SBT é emblemática de uma tendência latino-americana em geral, do gosto por telenovelas e o gosto por produtos com os quais o público se identifique em termos culturais. Neste sentido, nota-se uma mudança de ênfase nas adaptações televisuais que antes eram feitas preferencialmente de grandes clássicos literários, atualmente se transpõem obras fílmicas e obras televisuais prévias com uma frequência cada vez maior.

O fato é que a competitividade econômica do mundo globalizado é motivo de um certo temor no lançamento de novas produções, posto que no geral são caras e envolvem grandes riscos. Desta forma, nasceu no cinema e na televisão a tendência de se apostar em grandes êxitos de bilheteria e público do passado, os chamados *remakes*, que como a própria denominação esclarece ‘refazem’ obras que estiveram anteriormente



em cartaz, diversamente das reprises que apenas retomam os programas já produzidos, como em *Vale a Pena Ver de Novo*, da Rede Globo. Em alguns casos, como o de *Amigas e Rivais* de Alejandro Pholenz e Emilio Larossa (*Amigas y Rivaldes* - Televisa) ao que parece houve efetivamente o ‘refazer’ de pelo menos alguns elementos tais como o final da trama e alguns personagens para serem mais palatáveis, teríamos, então, um novo sentido para o termo adaptação. É difícil avaliar quando temos realmente uma adaptação parcial, ou um *remake* de maior amplitude ou um mero decalque.

O que parece ocorrer com muita frequência, no contexto dos países abarcados pelo Observatório, é, na verdade, uma simples e infundável transposição das novelas de uma emissora para outra, que só mudam de nome e de lugar no mapa da Iberoamérica. Um caso emblemático deste tipo de postura é *Maria Esperança*, também do SBT, que teria sido adaptada de *María Mercedes* (1996), novela mexicana de Inês Rodena, *Maria Mercedes*, por sua vez constitui uma transposição de *Rina*, também exibida no SBT nos anos oitenta com o título de *Desprezo!* Temos aí alguns dos exemplos mais emblemáticos de uma estética da repetição! Essas viagens de emissora para emissora e as mudanças frequentes de nomes, parecem avalizar a escolha do termo transposição pura e simples, preservando-se eventualmente as variantes *remake* ou adaptação, quando efetivamente tenham sido feitas algumas modificações visando a adaptação aos modos e gostos de cada país em que o formato é exibido. Este parece ser um dos procedimentos mais recorrentes nos países considerados pelo Observatório conforme os depoimentos dos representantes presentes no Seminário e os dados dos Anuários.

A transformatação

Outro fenômeno que estaria ocorrendo na adaptação, não mais do literário ao fílmico e à TV, mas do televisual ao próprio televisual, é a venda de um formato de determinado gênero, para que seja realizado de acordo com algumas variáveis ao gosto do novo país onde é exibido. A emissora Rede TV! co-produziu com a Disney ABC (americana) a Pol-ka (Argentina), a versão brasileira do grande sucesso americano *Desperate Housewives*, com o título de *Donas de Casa Desesperadas*. O anuário do Obitel informa que a audiência estava dentro do previsto pela emissora, ou seja, de 6,4%, mas parece evidente que a série ficou bem longe de alcançar a enorme



repercussão que teve nos Estados Unidos com direito a 5 Emmys. Também na Colômbia uma transposição excessivamente fiel causou uma certa estranheza, pois as duas sociedades representadas são bem diversas, no fundo. Da mesma maneira, ainda que os formatos originais sejam muito bons e apreciados, e se conservem de forma fiel nas novas versões, como em *Desperate Housewives*, os gostos e os resultados das séries também podem variar de forma ponderável nos diferentes países, está aí *Betty, a feia* para comprová-lo.

Os novos modos de produção e de realização das adaptações oferecem um novo tema de reflexão: nem sempre os *remakes*, transformações ou transposições são garantia de sucesso, *A Feiticeira* que o diga, filme feito a partir da série homônima da TV, não se saiu nada bem, mesmo com uma atriz do porte de Nicole Kidman, contrariamente a *O Fugitivo*, também baseado numa antiga série homônima de TV. A série televisual, por sua vez se baseava numa história real. *Remakes*, sim, *ma non troppo*, o seguro morreu de velho.

El hombre es cambio...y ...a veces...la tele también

Na realidade, a televisão, sob uma capa da mesmice própria da estética da repetição, vai-se modificando das formas mais diversas. Consideraríamos hoje as representações de notícias policiais reais, como ocorre com *Linha Direta*, como uma adaptação de um texto jornalístico a um texto televisual? Ou simplesmente teríamos que reconhecer quão visionário foi Umberto Eco ao considerar, muitos anos atrás que tendência da TV era mesclar informação e ficção?

O que diferencia programas feitos a partir de biografias, algumas romanceadas na adaptação, de programas feitos a partir de ídolos musicais, suas trajetórias e suas vidas, como se tem feito ultimamente em países como o Brasil e o Peru (*Dina Páucar, la lucha por um sueño*)?

Como poderíamos classificar os esquetes adaptados das crônicas de Nelson Rodrigues para a Última Hora, inseridos em programas-container, como *O Fantástico*? A tendência à utilização de esquetes, adaptados ou não também se manifesta em muitos



países do Observatório, haverá uma tendência ao formato breve no futuro, ao contrário das longas novelas das décadas prévias?

Essas e outras inúmeras questões relativas aos formatos adaptados, transmutados, transpostos, transformados e, como diria Haroldo de Campos, transluciferados permanecem instigando as futuras discussões do Núcleo de Ficção Seriada (e do Obitel...).

Referências bibliográficas

Obras Consultadas:

LOPES, Maria Immacolata e VILCHES, Lorenzo . **Anuário OBITEL 2008. Mercados Globais, histórias nacionais.** Orgs. São Paulo, Globo, 2008.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, Disjunções, Transmutações. Da Literatura ao Cinema e à TV.** São Paulo, Annablume, 2ª. Edição revisada e ampliada, 2005.

----- . **O Discurso Ficcional na TV. Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas.** São Paulo, Edusp, 2002.

BARBERO, Jesús Martín & REY, Germán. **Los ejercicios del ver: Hergemonia Audiovisual y Ficción Televisiva.**

BUONNANO, Milly. **El Drama Televisivo: Identidad y Contenidos Sociales.** Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.

DICIONÁRIO da TV Globo. Vol. 1: Programas de Dramaturgia & Entretenimento. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2003.

FERNANDEZ, Ismael. **Memória da Telenovela Brasileira.** São Paulo, Brasiliense, 1994, 4ª. Ed. Revista e ampliada.

LOTMAN, Iuri. La memoria a la luz de a culturologia. In **Criterios**, La Habana, n. 31: 1-6, 1994.

----- . Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (El aspecto semiótico). In **Criterios**, La Habana, 32: 117-130, 1994.

PEÑA-ARDID, Carmen. **Literatura y Cine.** Madrid, Cátedra. 1999.

TASS, Marcelo. **Sentidos Digitais.** In *Veja 25 anos. Reflexões para o futuro.* São Paulo, Abril, 1993: 178 -187.

