



## **Ficção Seriada Televisiva e Adaptação Obras Literárias: as idéias no fluxo das mídias.**<sup>1</sup>

Márcia Gomes M.<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

### **Resumo**

Este artigo tem como finalidade discutir sobre os aproveitamentos, os empréstimos e as reciclagens temáticas e situacionais que as telenovelas fazem de outros textos presentes na mídia. O foco recai, especificamente, em explorar os mecanismos de inclusão e exclusão das idéias trabalhadas nesses programas, em primeiro lugar, e os ajustes e adequações que se realizam para efetuar a transposição entre suportes, gêneros e contextos de produção. Entre os vários tipos de texto, enfatiza-se a contribuição de obras literárias para a composição e a feitura das telenovelas.

### **Palavras-chave**

Ficção Seriada Televisiva; Adaptação; Obra Literária; Temáticas.

### **Introdução**

Entre os tipos de experiências que marcam a vida dos indivíduos na atualidade, pode-se dizer que a interação que estabelecem com os diversos meios de comunicação é uma das mais significativas. Com o advento dos meios eletrônicos no último século e a entrada deles na casa e nas rotinas domésticas, eles passaram a ocupar espaços seja no tempo destinado ao lazer e ao repouso diário, como no tempo dedicado ao contato e à formação social. Entre outros aspectos, os meios passam a ser utilizados como substitutos da interação face a face e como forma de adquirir conhecimento sobre uma pluralidade de aspectos da vida social. No contato com eles, adquire-se desde informações sobre o tempo ou sobre os resultados esportivos, quanto saberes sobre as atividades econômicas e culturais das mais variadas comunidades.

Dos vários meios intensamente presentes na vida contemporânea, é a televisão um dos mais usados para substituir o contato com os “outros” da sociedade e, por

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na NP Ficção Seriada, do VIII NP-Intercom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Doutora em Ciências Sociais pela Pontificia Università Gregoriana, Roma, é professora do Departamento de Comunicação Social e do Mestrado de Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Socióloga, formada pela PUC do Rio de Janeiro, e mestre em Comunicación Social pela Pontificia Universidad Javeriana- Bogotá, tem trabalhos publicados nas áreas de estudos de recepção e ficção seriada televisiva. E-mail: marciagm@yahoo.com



consequente, para suprir o ganho de conhecimento e de experiência que cada qual tem através do contato social. É a televisão, também, o meio que preencheu parte do tempo dedicado pelos indivíduos aos meios de comunicação mais difundidos antes do século vinte, substituindo de certa forma os jornais impressos para o tratamento do factual, e os livros e a literatura no que tange à ficção.

Embora sejam meios diversos e os “novos” preencham parte do espaço social ocupado pelos “anteriores”, vale dizer que a relação entre eles deve ser vista mais desde a ótica da complementaridade e menos desde a da suplantação. De fato, os textos dos diferentes suportes guardam entre si relações complexas que apontam mais para o aproveitamento e a intertextualidade do que propriamente para a superação de uns pelos outros. Entre os aspectos que reafirmam esta ponte entre os suportes, e o fluxo de seus textos de uns lugares para outros, está a adaptação de obras literárias para o audiovisual.

O aproveitamento da literatura é prática corrente desde os primórdios da televisão. Algumas décadas depois de seu advento, já com possibilidades expressivas próprias e com recursos humanos qualificados em todos os setores de sua produção, a televisão continua a lançar mão de textos literários para compor suas narrativas. No caso da televisão brasileira, muitos são os exemplos de atrações transpostas de livros para o vídeo feitas nas últimas décadas, entre as quais se pode citar algumas de grande sucesso de público, como *A Escrava Isaura*, duas vezes adaptada para a televisão (Globo, 1976-77; Record, 2004) da obra homônima de Bernardo Guimarães; *Hilda Furacão*, da história do mineiro Roberto Drummond; *Porto dos Milagres* (2001) e *Tieta* (1990), adaptadas pela rede Globo dos romances *Tieta do Agreste*, *Mar morto* e *A descoberta da América pelos turcos*, de Jorge Amado; *A Casa das Sete Mulheres*, que divulgou nacionalmente o nome da escritora gaúcha Leticia Wierzchowski, e muitas outras mais, que foram apresentadas ao público em forma de micro, mini ou macrosséries. De modo que em lugar de reinventar-se completamente, deixando para trás o que está em outros suportes, a televisão continua a utilizar-se, de diferentes maneiras, do que foi e tem sido proposto, por exemplo, por obras literárias.

Quantos telespectadores, diante do impasse de escolher um dos livros de Jorge Amado para conhecer melhor esse autor, resolvem começar justamente por uma obra já vista com deleite na televisão – como *Gabriela* –, e já que essa leitura também foi prazerosa, resolvem então explorar outros romances do autor, como *Capitães de Areia* ou *Jubiabá*. Como aponta Benjamin (2000), as obras reproduzidas e as obras concebidas desde a lógica da reprodutibilidade técnica chegam a lugares e a pessoas que as obras



únicas e os meios de comunicação “anteriores” não alcançam, ou mesmo que o livro e o jornal impresso ainda não atingem, de maneira que elas “democratizam” o conhecimento, ou melhor, popularizam o acesso às obras.

Quanto à popularização do acesso, como apontam Martín-Barbero e Rey (2004), a princípio a adaptação de obras literárias para a tevê era tida principalmente como uma forma de divulgar, junto ao grande público, obras e autores consagrados. Mesmo que a princípio fosse cobrada certa fidelidade da estrutura temática e narrativa do audiovisual para com a “obra original”, com o desenvolvimento de uma linguagem própria do meio de comunicação e de gêneros televisivos com morfologias e modelos de mundo estandardizados, a relação dos produtos televisivos com as obras literárias tornou-se mais complexa e multifacetada. Ainda quando há muita proximidade entre as duas obras, o aproveitamento temático sofre intervenções das convenções estabelecidas e da linguagem do meio e do gênero, o mesmo ocorrendo com a estrutura narrativa e a maneira de propor a história (NAGAMINI, 2004).

Dentre as inúmeras possibilidades de tipos de obras únicas ou seriadas frequentemente adaptadas para o audiovisual, as telenovelas são o foco de interesse deste estudo. Este artigo discorre acerca dos tipos de aproveitamento feitos pela ficção seriada televisiva, principalmente pelas telenovelas, de obras literárias de modo específico, e de outros textos esparramados no intertexto midiático de modo geral. Além dos aspectos concernentes à utilização temática e situacional das obras literárias, são discutidas, também, algumas das implicações da transposição de uma obra que está em um livro, ou de alguns de seus aspectos, para uma audiovisual, como a intermediação maquínica, a questão da autoria e os ajustes relativos ao manejo do tempo nos diferentes suportes.

### **O quem das idéias e as idéias de quem: o que fica dentro e fora das telenovelas**

Assim como nos romances (CANDIDO, 2007), as telenovela ganham vida através do entrelaçamento entre personagens, idéias e enredo: os personagens encenam e representam idéias, eles são concebidos a partir das idéias que levam consigo e apresentam aos telespectadores. São as idéias, a matéria da representação – os valores, os significados, os intuítos e a visão de mundo, de sociedade e de indivíduo – que dão vida e mobilizam os personagens, os enredos e as histórias.



De onde vêm as idéias? Onde elas nascem e que caminho percorrem até serem plasmadas em uma obra midiática? No que tange às telenovelas, podem-se discernir uma série de fontes que, por assim dizer, alimentam a produção ininterrupta dessas obras, visto que nos horários para elas estipulados no palimpsesto televisivo, uma dá continuidade à outra, num sem fim de obras que, a cada vez, inovam repetindo.

A escolha de temáticas “apropriadas” e de idéias a serem desenvolvidas se relaciona, primeiramente, com o repertório de conteúdos sociais abordados preferencialmente pelos distintos gêneros televisivos. Desse modo, nas telenovelas os conteúdos se referem, antes de mais nada, à vida privada e familiar dos sujeitos: é desde o mundo da casa e seus desdobramentos que os personagens expressam seus valores em seus projetos de identidade social, e os temas tratados sucessivamente se remetem a esse universo temático, antes de qualquer outra possibilidade. Ainda que centrada na vida pessoal e afetiva dos personagens, a seleção de conteúdos e temáticas se vincula, também, com o espaço que os diferentes tipos de telenovelas (dos diferentes países, e dos vários estilos vigentes em cada um deles) abrem para que outras ordens de fatores entrem a fazer parte das tramas.

Nesse sentido, enquanto algumas formas de narrar limitam fortemente o universo temático e insistem principalmente no percurso de conquista e de afirmação da henoína, em outras há maior proliferação de espaços sociais e de núcleos que conduzem tramas paralelas à principal, ampliando a possibilidade de porosidade da obra com o dia-a-dia dos telespectadores e de permeabilidade aos temas de atualidade presentes inclusive em outros produtos midiáticos. No caso da produção brasileira, as telenovelas da Globo das 20h têm se caracterizado por desenvolver campanhas de sensibilização, o merchandising social, a respeito de uma variedade de temas, como a dependência química (*O Clone*, 2001/02), o casamento entre pessoas do mesmo sexo (*Senhora do Destino*, 2004/05; *Paraíso Tropical*, 2007), a recuperação de crianças desaparecidas (*Explode Coração*, 1995/96), a inclusão social dos deficientes visuais (*América*, 2005) ou de pessoas portadoras da síndrome de Down (*Páginas da Vida*, 2006/07), a gravidez na adolescência (*Senhora do Destino*, 2004/05). Neste caso, a telenovela incorpora temáticas que estão sendo debatidas em outras instâncias da sociedade, ou em outros lugares dos meios de comunicação, e fomenta o seu debate emitindo um parecer, ou a sua versão, sobre o tema em discussão. Joana Mocarzel, a menina que interpreta a Clara em *Páginas da Vida*, e na história é rejeitada pela avó materna e vive um longo percurso até que sua mãe adotiva encontrasse uma escola que aceitasse portadores de síndrome



de Down, tem em duas ocasiões um pouco de sua vida pessoal abordada em revistas de circulação nacional: uma antes e outra durante a veiculação da novela. Antes de *Páginas da Vida* Joana aparece na *Isto É Gente* (n. 310, 25/07/2005, p. 41), em uma matéria sobre o seu pai, o cineasta Evaldo Mocarzel, a propósito de seu documentário *Do Luto à Luta* sobre a síndrome de Down, onde diz que o seu interesse pelo tema veio do nascimento de sua filha, a menina Joana, que um ano depois interpretará Clara. Durante a telenovela Joana Mocarzel volta a ser notícia com a repersusão da sua personagem, mas então como capa de duas revistas de perfil diferente das que tratam prioritariamente de assuntos ligados à indústria cultural: ela é capa da revista *Época* (n. 435, set. 2006) e abre a reportagem sobre inclusão de crianças com síndrome de Down intitulada “Normal é ser Diferente”; e é capa da revista *Nova Escola* (n.11, out. 2006), em uma edição especial que trata da inclusão escolar de portadores de diversos tipos de deficiência. Neste caso, a circulação e o tratamento das idéias se dá desde a sociedade e outros meios de comunicação para a televisão e as telenovelas, e logo desde as telenovelas para outras instâncias dos meios de comunicação e a sociedade. E cada um que conta um conto aumenta um ponto!

A escolha dos temas narrados está ligada, em terceiro lugar, à produção direcionada às faixas de horários de transmissão, que limita o que pode e é adequado de ser contado de acordo com o público alvo da programação. Assim sendo, na adaptação de *Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles, para o horário das 18h da Rede Globo em 2008, houve uma transformação no tratamento dado à doença mental de Laura, que foi amenizada e atribuída, de certa forma, à decorrência dos maus-tratos de Natércio, seu primeiro marido, de quem se separa para viver com Daniel. A doença mental é explicada desde a perversidade do ex-marido e a fragilidade da personagem que, ao contrário do livro, mesmo em seus piores momentos tem a aparência composta e está sempre belíssima e muito elegante. Da mesma forma, o lesbianismo de Letícia desaparece: em lugar de uma tenista masculinizada e privada de adornos, como no livro, na telenovela a personagem é extremamente feminina, suave, sorridente e sedutora. A Letícia do audiovisual dialoga com a do livro, pois é justamente a sua negação: bem-resolvida e cintilante. A adequação, nesse caso, passa tanto pelo veto parcial ou total de certos temas centrais na obra literária, como pelo tratamento dado a eles: em lugar da sobriedade e do padecimento que marcam a atmosfera da casa de Laura e Daniel no livro, na telenovela a casa é bem-decorada e clara, tendo Laura serelepe a contribuir para o encanto do ambiente; na obra literária Natércio é um homem ensimesmado e



austero, enquanto que na telenovela, assumindo o papel do vilão, ele está sempre ao ataque e é perverso, muito rico, poderoso e ameaçador.

Também relacionada às faixas de horário, as telenovelas da rede Globo dos diferentes horários têm perfis diferentes, o que implica em um tratamento distinto dos temas e das situações de conflito presentes nas histórias. Fruto de convenções que foram sendo estabelecidas ao longo do tempo através da relação da emissora com os telespectadores brasileiros, alguns horários de programação narram recorrentemente histórias datadas em outros momentos da vida social e política brasileira. Assim sendo, tanto as novelas de época do horário das 18h como algumas minisséries que vão ao ar por volta das 22h contam histórias de outros tempos, que muitas vezes são adaptações de obras literárias consagradas. Mesmo quando adaptadas da literatura, o resgate do passado nas telenovelas das 18h é feito a partir de uma abordagem leve e amena, com tramas elaboradas para serem assistidas em família e por pessoas de várias gerações. Nessas obras as senzalas são limpas e os bons das histórias são delicados com os escravos. Tanto em *Sinhá Moça* (Rede Globo, 1986, 2006), inspirada no romance homônimo de Maria Dezonne Pacheco Fernandes, quanto em *Força de um Desejo* (Rede Globo, 1999/2000) os casais protagonistas são abolicionistas e favoráveis à miscigenação racial entre negros e brancos, fornecendo uma versão conciliadora e branda dos conflitos raciais e da subjugação social e econômica dos negros e índios pelos colonizadores portugueses, pelos europeus de modo geral e seus descendentes. Embora presentes na temática dessas duas novelas, a dominação de classe e a exploração do trabalho escravo não são tratadas desde seu viés econômico, nem são histórica ou socialmente contextualizadas: são tratadas como uma questão de índole e de caráter pessoal. Do mesmo modo, em *Ciranda de Pedra* a separação de Laura e Natércio não causa estranheza e Laura não sofre pressão dos bons da história por ser separada ou doente mental. Embora seja uma telenovela de “época”, isto é, mesmo quando a história contada se desenvolva no passado recente da sociedade brasileira, questões que então eram motivo de forte preconceito e rejeição, pois eram vistas como comportamentos desviantes, são abordadas desde o ponto de vista atual e cosmopolita. As roupas e cenários são “de época”, mas o ponto de vista atual se expande e se naturaliza, com o predomínio de uma visão a-histórica dos costumes e comportamentos sociais.

Como um produto aberto que vai sendo construído passo a passo com a transmissão de suas partes, entre as fontes que alimentam de idéias a ficção seriada



televisiva está a relação que o gênero desenvolve com o contexto de produção, com seus fatores sociais, econômicos e políticos: é desde ali que se seleciona o que é “interessante” e passível de chamar a atenção do grande público. É também desde os lugares sociais e a experiência de vida das pessoas envolvidas na feitura das obras que se decide o que pode “interessar a todos”, o que “nós brasileiros vamos gostar de assistir”, e que se seleciona os lugares e setores sociais que cabem nas histórias contadas desde as cosmópoles criadoras e transmissoras de produtos culturais. Então, não é de menor importância para o que vem a conformar a matéria da representação das telenovelas brasileiras as origens sociais, os estilos de vida, as áreas de formação e de atuação profissional, as experiências pessoais e a visão de mundo dos profissionais envolvidos no processo de criação e execução das obras. Assim sendo, a classe social de origem, a etnia, o gênero sexual, a região de proveniência, a formação educacional e profissional, o uso que fazem dos produtos dos outros meios de comunicação, como o cinema, o teatro ou a literatura, do conjunto de profissionais envolvidos na feitura dos programas: todos esses são fatores que se expressam em obras de autoria conjunta, como são as telenovelas.

No que tange às regionalidades que aparecem e desaparecem nas obras, as ricas cosmópoles produtoras, como regiões litorâneas, confinam com os Estados Unidos e a Europa através de seus aeroportos internacionais. Distantes fisicamente, no imaginário e na memória das extensas fronteiras secas brasileiras, a integração latino-americana não aparece nas telenovelas brasileiras nem como quimera: os argentinos, bolivianos, uruguayos ou paraguayos não cabem nessas obras, extrapolam os lugares sociais da representação.

### **O aproveitamento das idéias que estavam em outros lugares, antes de aportarem na televisão**

Se os personagens carregam idéias, ou são feitos de idéias, e são elas que definem o que será deles dentro dos enredos desde a visão que se quer imprimir em cada obra, pode-se afirmar que uma das fontes de matéria da representação para o que é narrado nas telenovelas são as obras desenvolvidas em outros lugares sociais, programas televisivos e meios de comunicação. Dentre os tantos lugares onde se colhem idéias já desenvolvidas e que estão por aí esparramadas, está a literatura, o cinema, as revistas e as páginas dos jornais. As experiências prévias tanto dos criadores, que as usam para compor, como dos receptores, que as reconhecem e interligam (compondo assim o seu

significado), sobre o que está por aí afora nos meios de comunicação é de fundamental importância para o que se faz hoje em dia em termos de ficção seriada televisiva. Não se trata, dentro desta perspectiva, de pensar o aproveitamento feito como pastiche (PAIVA e SODRÉ, 2007), ou como colcha de retalhos e bricolage, mas de entendê-lo desde a ótica do aproveitamento, do intertexto que se constrói sempre desde outros textos e texturas sociais, no fluxo dos textos dentro e fora das mídias, numa espiral de aproveitamentos e reciclagens. Nesse sentido, uma das maneiras com que as obras literárias interagem com a ficção seriada televisiva é fornecendo-lhes idéias, ou melhor, fornecendo-lhes personagens que carregam consigo idéias, projetos de identidade social, planos de futuro e formas de executá-los.

Uma obra pode inspirar-se em uma parte da história de um personagem, quando aproveita uma maneira específica de conduzir certa ação, ou quando empresta uma seqüência de ações que provocam desfechos análogos às problemáticas apresentadas. Sendo assim, como leitor que reconhece o que já viu em outros lugares, vê-se que a Maria Paula de *Duas Caras* (Globo, 2008) empresta do romance *Senhora*, de José de Alencar, a sua idéia de realizar um contrato pré-nupcial para assegurar-se de poder se vingar de Ferraço, humilhando-o. As seqüelas sentimentais deixadas pelo abandono de uma jovem-senhora devido ao baixo montante de seu dote, ou aos escassos recursos financeiros de sua família, são exploradas também em *Razão e Sensibilidade*, de Jane Austen. Mas em *Senhora* este acontecimento se coloca de forma diversa dentro da história: tal como na telenovela *Essas Mulheres* (Record, 2005), baseada explicitamente nesse e em outros romances de José de Alencar, o casamento depois da decepção inicial é utilizado como um mecanismo de acerto de contas, que permitirá um futuro entendimento entre o casal. No caso de *Duas Caras* o aproveitamento é feito de parte da idéia desenvolvida em *Senhora*, visto que Maria Paula foi escolhida pelo galã, à revelia de outras, justamente por ter o maior dote. O trauma adveio da ciência de que a razão da escolha foi somente a financeira, o que se evidencia quando o rapaz desaparece levando consigo todos os bens da jovem órfã. É feita, então, a inversão da situação inicial, pois ela não é abandonada por ser pobre, mas é a escolhida por ser rica, e a reaproximação posterior é feita por meio do filho, e não pela possibilidade de poder vir a comprá-lo.

Já Capitu, de *Laços de Família* (Rede Globo, 2000/01), empresta aspectos da Capitu de Machado de Assis. Enquanto que em *Dom Casmurro* fica indefinido se ela de fato traiu o Bentinho, a novela concretiza a sua dissimulação fazendo que a personagem não deixe dúvidas de que enganava e tinha uma vida dupla. Como no romance, os dois



são vizinhos e se conhecem de toda a vida, e o amor entre eles nasceu muito antes que entendessem a verdadeira natureza de seus sentimentos. À diferença do romance, como um sinal dos “novos tempos” para a relação entre homens e mulheres, o par de Capitu na telenovela a perdoa, desde que ela deixasse para trás a “vida” que estava levando. Neste caso, o nome da personagem acentua que se trata de uma menção, e o autor não deixa dúvidas do *aproveitamento* que faz da obra literária. Não obstante, não se trata de uma réplica da Capitu do livro, mas de uma citação que reelabora, ao acenar com outro desfecho para a história de Fred/Bentinho e Capitu.

Além da caracterização dos personagens que tece as idéias que esses carregam, as obras literárias fornecem à ficção de outros meios de comunicação formas específicas de encenar certas idéias ou situações. Assim em *Chocolate com Pimenta* (Globo, 2003), enamorada de Guilherme e sendo obrigada a casar-se com o conde Klaus Von Burgo, Celina encontra como subterfúgio para não consumir seu casamento o adiamento através do improvável término de uma colcha: como Penélope, que cozia de dia e desmanchava de noite, para que esta nunca ficasse pronta. Encenação idêntica, idéias opostas, pois em um caso a colcha serve para esperar o que demora para acontecer, e no outro para adiar o que se espera que não aconteça.

O parentesco de Olívia (*Força de um Desejo*, 1999/2000) com Isaura (*A Escrava Isaura*, 1976/77, 2004) também não deixa de ser notado por um telespectador com conhecimento do gênero. O empréstimo, neste caso, ou foi do romance de Bernardo Guimarães, ou da sua adaptação para a televisão de 1976, ou de algum outro lugar social onde essa obra tenha ido parar, mas a Isaura do romance se manifesta nessa outra novela de época que conta, tal como a outra telenovela, acerca dos padecimentos dos escravos no Brasil. Tal como Isaura, Olívia é uma escrava branca criada dentro da casa senhorial, com modos e aparência de senhora, mas que era escrava e mestiça. Como Isaura, era também apaixonada por um rapaz branco que a aceitava como era e a queria como esposa, o jovem médico Mariano Xavier. Teve, como a outra, que se sobrepôr ao assédio do vilão da história, Higino Ventura, que, apaixonado por ela, fez todo o tipo de perversidades para tê-la para si. À diferença de Isaura, no entanto, Olívia era ativa e rebelde: em lugar de ser subserviente e vencer pela resistência, Olívia empreende ações e planeja a sua “alforria”.



## O vazar dos textos no intertexto midiático

O empréstimo dos textos de outros meios, de algumas de suas partes, da abordagem que fazem ou do tratamento que dão a certo aspecto da existência humana, de uma situação específica ou de uma experiência concreta, é algo recorrente na feitura dos textos contemporâneos. Entre os tantos exemplos marcantes, pode-se citar o mito do Pigmaleão retomado pela peça de Bernard Shaw, por sua vez retomada pelo filme *Pygmalion* (1938), reproposto mais tarde pelo filme *My Fair Lady* (1964). E do mito, da peça ou de suas famosas versões cinematográficas, nascem novas versões. Para o cinema, a aposta feita em *My Fair Lady* é reaproveitada para discutir se os indivíduos são o que são por suas características inatas ou por suas experiências de vida. Tal como em *My Fair Lady*, no filme estrelado por Eddie Murphy, *Trocando as bolas* (*Trading places*), dois milionários fazem uma aposta sobre a possibilidade de transformar um mendigo em uma pessoa bem-sucedida, “trocando-o de lugar” com um executivo culto e refinado. Neste caso, porém, em lugar de aprazer-se com a troca de aparência e os supostos ganhos sociais de vir a parecer/ser mais refinado por ter mudado de casca, Billy Ray Valentine une-se a Louis Winthorpe III, o executivo destronado, para vingar-se dos autores do revertério que houve em suas vidas. Trata-se, portanto, de uma paródia de *My Fair Lady*, já que a troca de aparência serve justamente para dar-se conta do que há de posição nas relações sociais fundadas no que se aparenta ser/ter. Nas telenovelas, por sua vez, pululam personagens que mudam o rumo de suas vidas tomando classes de *glamour*, de trato social e de português, que trocam de aparência para mudar o rumo de suas vidas ou serem aceitas em ambientes e setores sociais que as rejeitavam. Algumas telenovelas apresentam a clássica transformação quase completa, na qual as personagens mudam de aparência e permanecem simples e meigas em essência, mantendo dentro de si, muitas vezes, o amor que desencadeou o seu processo de “transformação”. Assim, Luciana (*El Privilegio de Amar*, Televisa) ou Ana Francisca (*Chocolate com Pimenta*, 2003/2004), de moças simples e camponesas passam a ser bem-falada e finamente vestidas, com gestualidade suave e novo tom de voz, firme e autoritário, condizente com suas novas posições de classe. Outras telenovelas estilizam ou parodiam esse jogo de aparências, como a personagem Bebel de *Paraíso Tropical* (Globo, 2007), que toma classes de glamour com Virgínia, uma ex-vedete, para passar a ter “katyguria”, que seria uma sorte de categoria espalhafatosa, ou Jaqueline Joy, de



*Celebridade* (Globo, 2003/04), que conta com a supervisão de estilo de Yolanda Mendes para deixar de cometer tantas gafes e lançar-se como estrela de televisão.

Foi do cinema para a televisão, ou chegou até a televisão por outro caminho? A comédia musical *Victor/Vitória* (1982), estrelada por Julie Andrews e, por sua vez, baseada no filme alemão *Viktor und Viktoria*, de 1933, conta a história de uma cantora lírica desempregada que decide passar-se por um homem transformista para pleitear um emprego em um *nightclub*. De forma análoga, em *Beleza Pura* (Globo, 2008) Helena se traveste de Mateus para trabalhar como farmacêutico em uma clínica, e lá estabelece uma relação de amizade e confiança com o Dr. Renato. Igual a King Marchand, o gângster que faz par romântico com Victor-ia, Renato manifesta-se em conflito por sentir-se atraído por Helena: como pode ser, se até então ele cria ser heterossexual? Na literatura, também, em *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* (2002), um dos personagens de Mia Couto, Fulano Malta, se apaixona por uma mulher que ele crê ser um homem e vive, também, o conflito por não se capacitar acerca de como isso pôde acontecer. Da mesma maneira que Victória, Mariavilhosa, a personagem de Mia Couto, se traveste de homem para entrar em um lugar vetado a mulheres. Travestida encanta um homem, que reencontra a paz quando vem a saber que ele é uma mulher. No cinema, na televisão e na literatura, de um para outro, ou em um e no outro, o *Homo fictus* explora acerca do interesse profundo que nasce da afinidade entre duas pessoas.

### **Da literatura para a televisão, os textos adaptados**

A transposição dos gêneros literários para a televisão ou cinema, por exemplo, deve salvaguardar especificidades que fazem parte da história dos campos em questão. Ainda que os gêneros mantenham suas características basicamente universalizantes, neste processo de reapropriação algumas alterações podem demandar outras classificações, de maneira a permitir que modelos sejam dinamicamente recriados. (BORELLI, 1994; p.131)

Mas o que significa adaptar uma obra que está num livro para uma novela de televisão? Mais além das citações e das menções que os textos fazem uns dos outros, o nome genérico de adaptação abarca um sem número de formas de aproveitamentos de umas obras por outras, de reciclagens e de empréstimos intra ou intergêneros (MOTTER, 2004). Em primeiro lugar, passar de um lugar para outro implica na realização de adequações de conteúdo e forma da obra de origem para a obra a ser criada, em função, por exemplo: do horário de transmissão, do público desse horário ou

da emissora que transmitirá a obra, da linguagem do meio (áudio e visual), do perfil das novelas da produtora em questão.

O câmbio de suportes implica em alterações na forma de contato entre emissão e receptor, no sentido que tecnologias diversas dão lugar a relações diferenciadas entre as partes (McLUHAN, 2000), pois se um texto foi feito para ser olhado/lido, a composição do outro requer pensar em um receptor que irá escutar (sons, músicas, diálogos) e ver (imagens, legendas, cores, movimentos) o texto em questão. Os dois suportes solicitam do receptor competências diversificadas, e proporcionam deleites diferentes. Mais ainda, mesmo quando se quer manter o máximo de equivalências com a obra de origem, passar um texto para dentro do gênero telenovelas implica traduzi-lo, ou seja, reajustá-lo às convenções próprias do gênero: personagens, modelos de mundo, fechamentos característicos, a moral da história, os tempos da ficção seriada televisiva etc.

Em termos das idéias ou dos significados construídos do encontro do texto com os televidentes, outros fatores intervêm, como a intermediação maquínica na criação, os recursos tecnológicos e de financiamento que as produtoras têm para realizar suas obras, os estilos dos autores que concebem os textos e os atores/diretores que encenam as idéias contidas nos roteiros. Além disso, toda obra dialoga com seu contexto (KELLNER, 2001), de maneira que ainda quando a obra original dialogue com outro contexto, e esse diálogo possa se replasmar em partes na obra televisiva, nessa outra haverá ademais os diálogos que a nova obra e seus fatores travam com o contexto da época: a visão e a versão de mundo hegemônica no momento de realização da obra, às ideologias dominantes, aos discursos contra-hegemônicos a respeito das idéias ali contidas.

As mudanças advindas da adequação ao gênero, às convenções oriundas dos horários de transmissão e ao elenco da obra se fazem sentir, por exemplo, na última versão televisiva de *Ciranda de Pedra* (2008). Como consta no quadro abaixo, a começar pela situação de partida das obras, pois elas abrem as histórias desde lugares diferenciados: numa Laura está muito doente e Daniel muito envolvido e preocupado com a sua sorte, noutra Laura é descrita como uma pessoa doente, mas tem uma aparência composta e o olhar centrado. No livro *Virgínia e suas irmãs* são ainda crianças quando Laura já está separada e vive com Daniel, e deve confrontar-se com a sensação de sentir-se inadequada e rejeitada em ambas as casas: numa porque sua mãe está muito doente e Daniel, que ela não sabe ser seu pai, só tem olhos para a enferma; noutra porque não se sente acolhida por suas irmãs e seus amigos, nem se sente à



vontade com Natércio, que não corresponde às suas expectativas como pai. Na telenovela Virgínia começa já moça, refinada, vivendo com suas irmãs na elegante casa de Natércio. É bonita e é correspondida afetivamente por Conrado.

Texto Original:

Telenovela Adaptada:

1. Virgínia vive com a mãe, o “tio” Daniel e Luciana, a empregada que toma conta dela e da casa. A mãe está muito doente e o tio Daniel cuida devotadamente dela.	1. Virgínia vive com Natércio e as irmãs em uma bela casa
2. Virgínia tem uma vizinha, Margarida, com quem brinca. Os amigos de suas irmãs são Letícia e Conrado, que são irmãos, e Afonso, que vive com sua avó em um sítio.	2. Virgínia se mostra enamorada de Conrado, mas disputa as atenções desse com sua irmã Otávia.
3. Virgínia se confessa, desde o início, apaixonada por Conrado.	3. Laura está internada em uma clínica para doentes mentais
4. Otávia e Bruna não visitam Laura na casa dela e de Daniel	4. Otávia e Bruna não visitam Laura na clínica.
5. Virgínia visita as irmãs e Natércio, que ela pensa ser seu pai. Se sente excluída e fora de lugar na casa e nessa família.	5. Virgínia crê que Natércio é seu pai. Natércio se mostra mais áspero e impositivo com Virgínia que com Otávia e Bruna.
6. Virgínia se ressentida da pouca atenção que Conrado lhe dedica. Se ressentida, também, da proximidade que a irmã Otávia expressa ter com ele.	6. Daniel a visita, cuida dela e os dois se mostram enamorados.
7. Virgínia se mostra dividida quanto ao afeto que sente por Daniel: instigada pelas irmãs a odiá-lo, sente dificuldade de expressar alguma estima por ele.	7. Natércio é sócio de Cícero, o pai de Letícia e Conrado.
8. Laura piora sempre mais e Daniel, então, diz a Virgínia que será melhor que ela vá morar com Natércio e suas irmãs.	8. Natércio retira Laura da clínica e a leva para casa. Ao chegar em casa, Otávia e Bruna a recebem com distância, enquanto Virgínia se mostra afetuosa. Natércio tranca Laura num quarto no sótão....
9. Virgínia se muda para a casa das irmãs.	
10. Morre Laura e Daniel se suicida....	

No livro o personagem central é Virgínia, e é sempre desde seu ponto de vista e sentimentos que a história é contada. Na novela Laura e Daniel, interpretados por dois atores muito conhecidos pelo público por suas belezas e notórias trajetórias artísticas, ganham a cena e ofuscam a presença de Virgínia e suas irmãs. Como ambientes, o livro conta, grosso modo, com a casa de Laura e Daniel, a de Natércio, a de Conrado e Letícia, o sítio onde vive Afonso, o apartamento de Letícia, o colégio interno de Virgínia, o apartamento de Rogério. Já na novela aparecem outros núcleos, e há um incremento da parte “pobre” da trama: os que seriam os vizinhos de Daniel ganham vida e se multiplicam, trazendo consigo outros lugares: a pensão, a barbearia, a casa do



barbeiro. Os pais de Letícia e Conrado encorpam suas participações, ela como uma sofisticada e sorridente esposa, ele como um imigrante italiano bonachão que enriqueceu trabalhando, repetindo o modelo dos inúmeros italianos simpáticos e trabalhadores que têm insistentemente aparecido nas telenovelas Globais. E como uma telenovela da década de cinquenta, não falta a professorinha meiga, recatada, bem-comportada, dedicada ao trabalho e muito atenciosa com seus alunos, que tem sido outro lugar comum nessas telenovelas. Afonso deixa de ser um amigo das irmãs e é agora um vigarista: um impostor. Natércio passa a ser o grande vilão: rico de família, advogado e empresário, temido e respeitado por seu poder, riqueza e agressividade. Otávia deixa de ser a mais bonita de todas, e disputa em beleza seja com sua mãe, com quem no livro é parecida e na novela não o é, seja com suas duas irmãs e com sua vizinha. Nesse caso, então, multiplicam-se os ambientes, os personagens e os conflitos, para ajustar-se aos moldes das novelas das 18h da Rede Globo. Proliferam-se, também, para ajustar-se às exigências de volume de sub-tramas para preencher e gerar movente para histórias que vão ao ar seis dias por semana, com capítulos de aproximadamente uma hora, e que duram meses a fim. A parte do que, estando na obra, foi modificado para ajustar-se aos padrões da emissora ou as exigências do gênero, como o fato de alguém ter que incorporar o vilão (e ser o responsável por todas as infelicidades e pelas adversidades vividas pelos demais), ou da heroína dever ser liberada de todas as culpas, nesse caso foram anexadas personagens e tramas paralelas devido, inclusive, à longa duração da história.

Diferentemente de *Ciranda de Pedra*, na telenovela *Paixões Proibidas* (2006/07) emergem outros fatores implicados em uma adaptação, diferentes das exigências de ajustar-se aos padrões fortemente estabelecidos pela empresa produtora. Adaptada a partir de três obras de Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, *Mistérios de Lisboa* e *O Livro Negro de Padre Dinis*, esta obra é uma co-produção da RTP (Rádio e Televisão de Portugal) com a Rede Bandeirantes, e conta a história do amor entre dois jovens filhos de famílias rivais, como *Romeu e Julieta*, mas que ao ajustar-se às convenções do gênero conseguem, depois de muitos sofrimentos, terminar juntos e serem felizes para sempre. À diferença de *Ciranda de Pedra*, a maior parte dos personagens de relevo na obra é tirada desses três romances do autor português, de maneira que, de certa forma, têm o traço do autor em aspectos de suas composições. Enquanto o amor de Tereza e Simão e alguns membros de suas respectivas famílias são tirados do romance *Amor de Perdição*, muitos outros personagens importantes nessa



obra vêm dos outros dois romances acima indicados. Em ambos o personagem central é o padre Dinis (Duque de Clinton ou Sebastião de Melo), que será um dos principais aliados do casal de jovens na telenovela e servirá de elo entre eles e os demais personagens. Adequando-se ao gênero, a telenovela faz uma série de modificações para adequar os personagens aos papéis e funções que caracterizam essas obras, como não atribuir ao padre Dinis o assassinato de sua primeira esposa, Branca de Clermont, como Mariana assumir o papel e as funções de falsa heroína, aliando-se a Baltasar Coutinho para impedir o entendimento entre Simão e Tereza, ou como Eugênia e Alberto de Magalhães, o Come-facas, não morrerem no final da história, como acontece no romance, e viverem felizes para sempre como os demais casais da liga do bem. Diferentemente das obras de origem, que se passam na França e em Portugal, a telenovela transcorre entre Portugal e Brasil, de maneira que na obra televisiva há escravos, e o pai de Simão tem um romance há muitos anos com a índia Jacira, com quem tem o filho ilegítimo chamado Tabajara.

### Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. **L'Opera d'Arte nell'Epoca della sua Riproducibilità Tecnica**. Torino: Einaudi Editore, 2000.
- BORELLI, Silvia H. Gênero ficcionais: matrizes culturais no continente. In: BORELLI, Silvia (org.). **Gêneros Ficcionais, Produção e Cotidiano na Cultura Popular de Massa**. São Paulo: INTERCOM, 1994.
- CÂNDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: CÂNDIDO, Antônio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CASTELO BRANCO, C. **Amor de Perdição**. São Paulo: Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Livro Negro de Padre Dinis, Vol. I**. Lisboa: Europa-América, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Livro Negro de Padre Dinis, Vol. II**. Lisboa: Europa-América, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Mistérios de Lisboa, Vol. I**. Lisboa: Europa-América, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Mistérios de Lisboa, Vol. II**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Mistérios de Lisboa, Vol. III**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.
- McLUHAN, Marshall. Visão, som e fúria. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- MARTÍN BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. 2. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.
- MARTÍN BARBERO, Jesús. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, M. Immacolata (org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.
- MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela. Empréstimos e doações. In: LOPES, M. Immacolata (org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.
- NAGAMINI, Eliana. **Literatura, Televisão, Escola**. Estratégias para leitura de adaptações. São Paulo: Ed. Cortez, 2004.
- PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. Telenovela e Pastiche. **XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Santos, setembro de 2007.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.