



A Adaptação de Obras Literárias para o Audiovisual: Camilo Castelo Branco em Paixões Proibidas¹

Márcia Gomes M.²

Juliana Ciambra Rahe³

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Resumo

Este trabalho tem como objeto a análise da adaptação de obras literárias do escritor português Camilo Castelo Branco - *Amor de Perdição*, *O Livro Negro de Padre Dinis* e *Mistérios de Lisboa* - para o audiovisual televisivo *Paixões Proibidas*. A finalidade é individualizar e discutir acerca das alterações sofridas pelo texto literário originário da telenovela em questão no processo de ajuste tanto ao suporte quanto ao gênero televisivo. Para tanto, além da avaliação da linguagem própria de cada um dos suportes, são examinadas as características do escritor português que se fazem presentes nos textos que deram origem à adaptação aqui tratada, assim como as particularidades do gênero telenovela.

Palavras-chave

Telenovela; Literatura; Adaptação.

A televisão desempenha, de maneira conjunta com outras instituições sociais, a função de produtora e distribuidora de conhecimento socialmente compartilhado. Essa função se realiza também dentro de uma categoria específica, como a telenovela, gênero de maior apelo popular no Brasil e que possui grande receptividade. A telenovela proporciona à população acesso a saberes por meio do aproveitamento de diversos elementos históricos, sociais e culturais. A literatura pode ser destacada entre os elementos dos quais a telenovela se serve para propagar conhecimento cultural, por meio da adaptação de obras literárias.

Assim como a telenovela, gênero audiovisual no qual a estrutura narrativa salvaguarda especificidades próprias, o texto literário pressupõe a presença de

¹ Trabalho apresentado no I Colóquio Brasil-Portugal de Ciências da Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia 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 Comunicação Social pela Pontifícia Universidad Javeriana- Bogotá, tem trabalhos publicados nas áreas de estudos de recepção e ficção seriada televisiva. E-mail: marciagm@yahoo.com

³ Bolsista de Iniciação Científica e estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Letras da UFMS, email: julirahe@hotmail.com



características particulares para sua configuração. Sendo assim, a adaptação de obras literárias para a telenovela implica em alterações em razão do suporte e do gênero no qual o texto será inserido.

Dentro dessa perspectiva, este trabalho propõe analisar a adaptação das obras *Amor de Perdição*, *Mistérios de Lisboa* e *O Livro Negro do Padre Dinis*, do escritor português Camilo Castelo Branco, para a telenovela *Paixões Proibidas*, co-produzida pela RTP e pela Rede Bandeirantes, apontando e discutindo os pontos divergentes e convergentes apresentados entre os textos literários e telenovelistico.

As obras literárias das quais a telenovela em questão se serve para construir sua narrativa compõem, com exceção de *Amor de Perdição*, uma forma de ficção seriada, visto que, *Mistérios de Lisboa* e *O Livro Negro de Padre Dinis* relatam trajetórias de personagens comuns, de forma que este dá seguimento à história daquele, preenchendo as lacunas deixadas. Assim, *Paixões Proibidas* se estrutura a partir do aproveitamento da literatura camiliana, inserindo em uma única narrativa personagens apresentados em obras literárias diversas.

Para a análise da adaptação da telenovela *Paixões Proibidas* a partir das três narrativas de Castelo Branco já mencionadas, avaliamos os suportes dentro dos quais cada texto se insere e suas linguagens, assim como as características próprias da linguagem de cada gênero. Após a análise das características do autor português presentes nas obras literárias, apresentam-se as divergências entre o texto originário da adaptação e o produto desta, resultantes das alterações feitas tendo em vista o ajuste da narrativa às particularidades do gênero telenovela.

A obra literária e o audiovisual televisivo ficcional de gênero: duas formas de narrar

A telenovela brasileira segue as características estruturais melodramáticas e folhetinescas. Aproveita do melodrama a moralidade que prega a premiação das virtudes e a punição dos vícios, a polarização maniqueísta das personagens e a redução valorativa destas a boas ou más, assim como sua composição por valores impressos na aparência física por traços reveladores do moral e da ética. As personagens de telenovela normalmente podem ser identificadas com o que Johnson classificou como “personagens de costume”, ou seja, “personagens [...] dominados com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada” (CANDIDO, 1995, p. 62).



Como influência do folhetim, a telenovela traz a fragmentação do relato em episódios, que amplia o suspense narrativo, e a estrutura aberta, permeável às reações dos leitores. O enredo desenrola-se em íntima ligação com a opinião dos telespectadores, que orientam parte da evolução dramática, sendo que suas reações influenciam as situações, a trajetória das personagens e o curso da narração. Assim, a má aceitação do público pode acarretar a qualquer momento a mudança de rumo da narrativa.

Embora o folhetim e o melodrama tenham influenciado na formação da estrutura telenovelística, a continuidade em relação aos gêneros antecedentes é rompida na medida em que o gênero televisivo busca aproximar a narrativa da realidade social e do público receptor, tornando os personagens mais humanos. Além disso, telenovela brasileira é fruto de especificidades das histórias da televisão e da cultura do Brasil.

O que importa é uma história que corresponda, de certa forma, ao que acontece na vida real. O telespectador gosta de ver-se identificado com as estórias e os locais de minhas novelas. Por isso elas se passam no Brasil e contêm conflitos que se enquadram em nossa época (Ivani Ribeiro, em Renato Ortiz, 1991, p. 70).

Tanto a ficção televisiva quanto a literatura têm como objeto de representação o real. No entanto, o real não é inteiramente representável, já que “não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)” (BARTHES, 2007, p. 21-22). A televisão “converte o mundo em fatos imediatamente acessíveis ao cotidiano planetário; mas, ao fazer isso, ela não só pauta o que é realidade, como reduz [...] o real ao discurso” (DUARTE, 2006, p. 24). Não nos é dado o acesso ao mundo real senão através de representações construídas, versões do real. A linguagem interpõe-se entre o sujeito e o real, reduzindo “a realidade multifacetada e polimorfa a um único termo. Neste sentido, a linguagem não só metaforiza o real, mas o falseia” (REIS, 1992, p. 66).

Embora tenham como objeto de desejo o real, as obras ficcionais não assumem compromissos com a verdade, mas com a verossimilhança, que consiste na adequação do relato não ao que aconteceu, mas ao que poderia ter acontecido; consiste na coerência interna da narrativa em relação “ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas” (CANDIDO, 1995, p. 18). Assim, mesmo a cópia fiel de fatos da realidade para a ficção tem de ser organizada em uma estrutura coerente para que haja verossimilhança.



Além disso, cada gênero de representação ficcional obedece a determinados protocolos que “criam uma espécie de 'moldura'” (BOLOGH, 2002, p. 33). Para a configuração de um texto de caráter literário, a linguagem deve colocar em primeiro plano a própria linguagem, visando a otimização dos recursos da linguagem utilizada e criando um tecido de relações que “torna a palavra polissêmica, plurissignificativa”, tornando o discurso ambíguo, “passível de inúmeras interpretações, variando de leitor para leitor, de época para época” (BOLOGH, 2002, p. 35). Os elementos e componentes do texto literário integram-se, entrando em uma relação complexa de reforço ou contraste e dissonância. Obras literárias são objetos estéticos, e tentam transpor a distância entre o mundo material e espiritual.

Em se tratando de telenovela, há o realce acentuado do contato que se estabelece entre emissor e receptor. Sendo assim, prevalece-se a função fática da linguagem.

a tevê se dirige ao público através do vídeo, simulando um *contato* direto e pessoal com essa 'função-indivíduo' que se supõe ser o telespectador. Por isso, é essencial à expressão televisiva a função linguística de contato (função *fática*, na terminologia implantada pelo linguista Roman Jakobson), que visa a manter ou sustentar a comunicação entre falante e ouvinte (SODRÉ, 1984, p. 56-57).

Para simular esse contato com o telespectador, a função fática deve sustentar-se na família. Em razão disso, “as histórias contadas pelas telenovelas remetem principalmente ao mundo da casa, e ao que existe no mundo da rua como extensão do mundo da casa”. O cotidiano e o prosaico tornam-se objetos de espetacularização e “a vida pessoal e privada é o centro da vida dos personagens” (GOMES, 2007, p. 35).

Quando um texto literário é adaptado para a televisão, seu discurso, que se caracteriza pelo desvio da linguagem cotidiana, se converte em uma linguagem própria ao campo audiovisual. Ademais, os traços estilísticos do autor e o contexto sócio-cultural inscrito no texto transformam-se, em razão do ajuste a outro suporte.

A transposição dos gêneros literários para a televisão [...] 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).



A obra de Camilo Castelo Branco adaptada para a televisão

A telenovela luso-brasileira *Paixões Proibidas*, co-produzida pela RTP e pela Rede Bandeirantes e exibida de novembro de 2006 a junho de 2007, baseia-se em três obras literárias do escritor português Camilo Castelo Branco. São elas *Amor de Perdição*, *Mistérios de Lisboa* e *O Livro Negro do Padre Dinis*, publicadas em 1862, 1854 e 1855, respectivamente.

Inseridas no contexto do romantismo português, as obras de Camilo Castelo Branco evidenciam uma percepção do mundo em redor que é ditada pelos estados de alma de um sujeito que cultua as razões do coração. As novelas camilianas são caracteristicamente passionais; sendo que, o amor romântico é o fantasma do desejo insatisfeito, refere-se ao *pathos*,

à paixão, estado sentimental doentio, cujo imperativo absoluto leva heróis e heroínas a entregarem-se à languidez dos desvarios, às noites de delírios, aos estados mórbidos, o que lhes congestionará a vida e, no mais das vezes, ceifará essa mesma vida, numa receita trágica: “o melhor remédio para vida é a morte.” (SANTOS, 2006).

O que induz Camilo, assim como outros romancistas do século XIX, a escrever sobre o amor, numa época de romance social, é o interesse em apresentá-lo e analisá-lo tendo em conta suas coordenadas familiares, sociais e fisiológicas. O caráter eminentemente social e econômico da relação amorosa é o desencadeador de conflitos e de dramas.

Ao “estudar” o amor, Camilo denuncia os mecanismos de funcionamento das relações pessoais em sociedade; e explica a lógica a que obedecem, a ordem a que tem que submeter-se as relações particularmente intensas que são as relações amorosas. O matrimônio e o patrimônio confundem-se, interferem constantemente um com o outro (SANTOS, 1991, p. 63).

A paixão e a exacerbação românticas marcam a conduta de Branca de Clermont, personagem d'*O Livro Negro de Padre Dinis*, que diante da impossibilidade de ver concretizado seu amor pelo oficial de baixo nascimento, Ernesto Lacroze, jura amor eterno e afunda-se no sofrimento, no pranto e na saudade. À violência do casamento imposto por seu pai com o duque de Cliton – união na qual a tristeza reinará soberana e que desencadeará desgraças – Branca se submete como quem de bom grado se encaminha ao túmulo, “como a mártir da religião [se encaminha] para o seio eterno do esposo” (CASTELO BRANCO, 1983, v. I, p. 116).



O desgraçado, quando recebe de cima um ânimo sobrenatural, a convicção do irremediável, vive para morrer. Para muitos, essa convicção é suicídio: para Branca de Clermont a faísca da esperança saltou das cinzas de todas as esperanças (CASTELO BRANCO, 1983, v. I, p. 105-106)

E, sentindo a aproximação da morte – forma de transcender uma realidade adversa – a duquesa de Clinton diz ao seu amado, Lacroze:

Este mundo não é nosso... Lá é que se continuam as grandes paixões que foram calcadas pelos homens... Isto, aqui, para uns, é o ensino da felicidade futura... Eu podia ter sido muito feliz! Pobre, mendigando, com meus filhos nos braços; mas contigo, Ernesto, contigo!... Para outros, esta vida é o que foi para mim... um desejo incessante de me encostar ao seio dum Deus que nunca me abandonou (CASTELO BRANCO, 1983, v. II, p. 63).

A morte para o romântico representa a libertação de tudo que o oprime, é vista como uma maneira de recuperar-se em essência, como um regresso à harmonia perdida.

Porque a morte, criam os românticos, era o caminho para o regresso a si mesmo, ao bem-estar interior [...], enfim, à recuperação da integridade física e moral, uma vez que a vida material é fragmentada e exposta às paixões. Logo, era necessário transcender uma realidade que é adversa e perversa para com o ser humano (SANTOS, 2006).

Simão Botelho e Teresa de Albuquerque protagonizam em *Amor de Perdição* um amor impossível, condenado em razão de uma contenda entre suas famílias.

O pai de Teresa não embicaria na impureza do sangue do corregedor, se o ajustarem-se os dois filhos em casamento se compadecesse com o ódio de um e o desprezo do outro. O magistrado mofava do rancor do seu vizinho, e o vizinho malsinava de venalidade a reputação do magistrado (CASTELO BRANCO, 1991, p. 10).

O fenecimento do sonho de uma união em vida faz com que os enamorados busquem na morte a liberdade do jugo de suas famílias e a possibilidade de enfim se unirem. Reforçam a função desempenhada pela morte a clausura dos ambientes fechados ocupados constantemente por Simão e Teresa que se acentua com esta no convento e aquele no cárcere. A morte se apresenta como a abertura dos espaços e a libertação.

Outros traços típicos do universo escritural camiliano são a apresentação das histórias contadas como histórias encontradas (BAPTISTA, 1991, p. 42) e as referências comprobatórias de informação histórica ou testemunhal, assim como a precisão de



genealogia, de localização cronológica e geográfica. Esses ingredientes tendem a um efeito romântico de reforço da verossimilhança narrativa (LOPES, 1991, p. 13).

Nesse sentido, a *Advertência* escrita por Pedro da Silva nos faz saber em suas primeiras linhas que O Livro Negro, registro da vida tormentosa de Padre Dinis, “não foi escrito para ser publicado em forma alguma, e muito menos em forma de romance” (CASTELO BRANCO, v. I, 1983, p.19) e assim, nos faz acreditar na autenticidade de uma história que não foi criada e escrita com o propósito de entreter, e sim vivida, sofrida e registrada como um desabafo. Outro indício da veracidade da história encontrada pelo filho da condessa de Santa Bárbara reside nas páginas textuais do Livro Negro, registradas no capítulo XL do segundo volume.

Também marcam o texto camiliano o clamor do destino e a “expectância (paciência, resignação, sofrimento penitente) que atribui a algumas de suas personagens uma dimensão simbólica e humana que consagra [...] a bondade da sabedoria e do perdão” (SEIXO, 1991, p. 37), como é o caso de Padre Dinis.

O destino de Padre Dinis Ramalho e Souza – identidade derradeira daquele que já foi o cigano Sabino Cabra; Sebastião de Melo; Benoît de Monfort, duque de Clinton; e que nos primeiros anos de vida foi chamado de Sebastião pela primeira vez – se anuncia desde seu nascimento. “Sebastião entrara na vida consolando infortúnios, como padre Dinis entrara no túmulo enxugando prantos. O fim da vida fora-lhe profetizado no berço” (CASTELO BRANCO, v. I, 1983, p. 34). Depois do assassinio da esposa inocente, duque de Clinton recebe o prenúncio de uma existência longa e arrastada: “provarás todas as dores; e esquecerás a tua existência, tomando sobre teus ombros a cruz dos outros. Terás o teu calvário, por fim; mas a tua agonia será serena como a do justo” (CASTELO BRANCO, v. II, 1983, p. 90). Assim, padre Dinis adiciona às suas as dores dos outros: do suposto Teodorico de Montezuma, de D. Pedro da Silva, da condessa de Santa Bárbara, de Anacleto dos Remédios, entre outros; e compenetra-se numa paixão que lhe rouba instantes à meditação de sua vida. A expiação lhe ameniza o remorso e o transforma em um justo.

A telenovela *Paixões Proibidas*

As telenovelas compartilham "um estoque de sentido, um modelo de mundo [...] que caracteriza seja os temas recorrentes nestes textos, seja as formas que eles assumem" (GOMES, 2007, p. 34). Em razão disso, no processo de transposição para a



telenovela *Paixões Proibidas*, as obras literárias de Camilo Castelo Branco sofrem alguns ajustes que possibilitam o enquadramento e a adequação da narrativa aos elementos comuns às telenovelas.

Sendo o ambiente doméstico e familiar lugar e expressão do gênero feminino, a retratação da casa como espaço principal e originário dos aspectos que permeiam o percurso das personagens no decorrer da narrativa acarreta o protagonismo feminino nas telenovelas. A heroína reúne em sua personagem características - como ingenuidade, fragilidade, pureza, humildade, fidelidade e uma dose de sofrimento - que justificam o seu triunfo no desenrolar da trama.

Em contraposição à figura da heroína, apresenta-se a falsa heroína, corporificação da maldade, da ambição, da inveja, dentre outros valores morais de natureza inferior. Essa oposição, que enfatiza a dicotomia bem/mal dando a cada um desses elementos limites precisos, orienta a identificação dos telespectadores por meio do reconhecimento das personalidades representadas.

Em *Amor de Perdição*, tanto Teresa quanto Mariana apresentam características próprias de heroínas. Ambas amam Simão. Teresa, além de “rica herdeira, regularmente bonita e bem nascida” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 9), é

mulher varonil, tem força de caráter, orgulho fortalecido pelo amor, desapego das vulgares apreensões, se são apreensões a renúncia que uma filha fez do seu alvedrio às imprevidentes e caprichosas vontades de seu pai (CASTELO BRANCO, 1991, p. 14).

Mariana, que consciente do sentimento que seu amado nutre pela filha de Tadeu de Albuquerque não releva seu amor (embora Simão o perceba), é uma mulher forte, corajosa e abnegada, de “formas bonitas, um rosto belo e triste” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 20). Diferenciam-se tais personagens quanto à contigüidade que apresentam em relação ao filho de Domingos Botelho. Enquanto Teresa está sempre distante de Simão e mantém contato com ele apenas por meio de cartas, Mariana se apresenta sempre ao lado de seu amado, cuidando-lhe e o amparando. Até mesmo durante o período em que esteve no cárcere, Simão teve a companhia e os cuidados de Mariana a toda a hora do dia.

No decorrer da narrativa literária, Simão mistura as imagens de Teresa e Mariana, pois enquanto aquela representa o amor idealizado, nesta o amor se apresenta como algo concreto, palpável, real. Fundem-se amada e amante:



Das mil visões que lhe relancearam no atribulado espírito, a que mais a miúdo se repetia era a de Mariana suplicante, com as mãos postas; mas, ao mesmo tempo, cria ele ouvir os gemidos de Teresa, torturada pela saudade, pedindo ao céu que a salvasse das mãos de seus algozes (CASTELO BRANCO, 1991, p. 52)

E, quando ele evocava a imagem de Teresa, um capricho dos olhos quebrantados lhe afigurava a visão de Mariana ao par da outra. E lacrimosas via as duas (CASTELO BRANCO, 1991, p. 64)

Em *Paixões Proibidas*, com o intuito de remeter a um único campo de sentido e evitar ambigüidades e dúvidas em relação à quem cabe o merecimento do sentimento amoroso de Simão e a simpatia do público, impróprias para o gênero telenovela, a personagem de Mariana sofre alterações em seu caráter. Assim, a camponesa abnegada se transforma em sujeito e vítima de manipulações, e desdenha a moralidade com o único propósito de triunfar em seu projeto a qualquer custo.

O amor romântico, presente nas obras camilianas, faz os amantes desgraçados de uma vez por todas, "maculando de forma indelével os corações" (SANTOS, 2006) e conduz a conclusões trágicas como manifestação da paixão em sua tensão máxima. Já nas telenovelas o amor compõe um objetivo em razão do qual a heroína enfrenta diversos obstáculos e realiza provas nas quais seu desempenho atesta o merecimento ao amor do herói. Por fim, após adversidades e sofrimentos, a realização do amor dá forma ao final feliz e funciona como uma recompensa social.

Sendo assim, elementos presentes na narrativa literária, como a morte trágica de Simão e de Teresa - que adoecem de amor quando o degredo imposto a Simão pelo assassinio de Baltazar lhes arranca a última esperança de reencontro - e de Mariana, que não podendo sobreviver a seu amado atira-se ao mar; assim como o suicídio de Alberto ao constatar que Eugênia já não vivia, são suprimidos no processo de acomodação ao gênero televisivo e, em *Paixões Proibidas*, deixam lugar ao *happy end*, no qual a legitimação do sentimento amoroso mútuo dos heróis ocorre mediante cerimônia de matrimônio e nascimento de descendentes. Tal desfecho recompensa o sofrimento suportado pelas personagens heróicas ao longo da narrativa com a promessa de felicidade eterna àqueles cujas características e cujo comportamento implica em merecimento.



Considerações Finais

Enquanto o discurso literário se caracteriza por um trabalho com a linguagem que a torna ambígua e exige atenção mais intensa e demorada do receptor, o discurso televisivo se caracteriza pela preponderância da função fática da linguagem, realçando assim o contato que se estabelece entre emissor e receptor e tornando o discurso familiar ao destinatário para garantir sua legitimidade e interatividade.

Além dessas singularidades que distinguem a linguagem dos suportes literário e televisivo, permeiam tanto o discurso literário quanto o discurso televisivo as marcas relativas aos gêneros em que cada qual se insere. Sendo assim, o processo de adaptação de obras literárias a telenovelas implica em ajustes para que a narrativa se enquadre tanto no novo suporte, quanto nos protocolos do gênero para o qual será transposta.

As obras literárias *Amor de Perdição*, *Mistérios de Lisboa* e *O Livro Negro do Padre Dinis*, de Camilo Castelo Branco, são atravessadas por determinados traços que correspondem ao estilo do autor, assim como ao contexto histórico e sociocultural inscrito nas obras. Assim, o discurso camiliano, inscrito no contexto do romantismo português – a partir do qual a literatura passa a ter como objeto de representação o ser humano –, trata do sentimentalismo, do amor romântico e da morte como libertação. Além disso, apresentam-se nas obras a crítica que Castelo Branco dirige ao comportamento religioso hipócrita, ao retratar os conventos, e ao matrimônio relacionado ao interesse financeiro.

No amoldamento ao gênero telenovela, que se insere num suporte audiovisual, ocorrem alterações nas personagens, no curso da narrativa, no espaço da representação, entre outras, para que a telenovela *Paixões Proibidas* obedeça aos protocolos exigidos pelo gênero. Assim, a personagem de Mariana sofre alterações significativas em seu caráter e transforma-se na falsa heroína, para que haja realce no heroísmo de Teresa, o desfecho trágico presente nas obras adaptadas é substituído pelo final feliz e a narrativa se transfere do espaço português para o território brasileiro. Além disso, ocorrem alterações também na caracterização dos conflitos, assim como supressão e inclusão de personagens e transferência dos fatos narrados a um período histórico diverso.



Referências

- BAPTISTA, A. B. *O padre, o amigo do padre e o romancista. Figurações do romancista em "O romance de um homem rico"*. Revista Colóquio|Letras nº 119, jan. 1991, p. 41-55. Disponível em <www.coloquio.gulbenkian.pt>. Acesso em: 20/02/2008.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007
- BOLOGH, A. M. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BORELLI, S. H. S. *Gêneros ficcionais: matrizes culturais no Continente*. In: BORELLI, S. H. S. (Org.). *Gêneros Ficcionalis, Produção e Cotidiano na Cultura Popular de Massa*. São Paulo: Intercom, 1994, p. 129-147.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- 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.
- DUARTE, E. B. *Reflexões sobre os gêneros e formatos televisivos*. In: DUARTE, E. B. & CASTRO, M. L. D. de. *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Meridional/Sulina, 2006, p. 19-30.
- GOMES, M. *As telenovelas como texto e diálogo com o contexto: os personagens e suas trajetórias típicas*. Revista Comunicação Midiática: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, n. 7, 2007, p. 29-47.
- LOPES, Ó. *Claro Escuro Camiliano*. Revista Colóquio|Letras nº 119, jan. 1991, p. 05-24. Disponível em <www.coloquio.gulbenkian.pt>. Acesso em: 20/02/2008.
- ORTIZ, R.; BORELLI, S. & RAMOS, J. M. *Telenovela. História e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- REIS, R. *Cânon*. In: JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65-93.
- SANTOS, J. C. dos. *Aquilo a que se chama amor. As histórias por detrás das histórias que conta Camilo*. Revista Colóquio|Letras nº 119, jan. 1991, p. 60-75. Disponível em <www.coloquio.gulbenkian.pt>. Acesso em: 20/02/2008.
- SANTOS, R. C. Z. *A tradição wertheana das dores de amor românticas*. Interletras: Revista Transdisciplinar de Letras, Educação e Cultura da UNIGRAN. Dourados, v. 2, n. 4, jan./jun. 2006. Disponível em <www.interletras.com.br>. Acesso em: 12/05/2008.
- SEIXO, M. A. *Viagens no Romance Camiliano. A narrativa do tempo em "O romance de um homem rico"*. Revista Colóquio|Letras nº 119, jan. 1991, p. 35-40. Disponível em <www.coloquio.gulbenkian.pt>. Acesso em: 20/02/2008.
- SODRÉ, M. *O monopólio da fala. Função e linguagem da telenovela no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1984.