



Narrativa e Ficcional Seriado: Os ajustes realizados na adaptação do texto literário para a telenovela¹

Hellen CAMARA N.²

Márcia GOMES M.³

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS.

RESUMO

Este texto busca discutir os ajustes pelos quais passam a narrativa de um texto literário ao ser adaptada em um produto audiovisual, mais precisamente a telenovela, que possui características específicas a serem observadas e das quais depende o sucesso da obra junto ao público. Essa discussão terá como base os trabalhos de autores que estudaram os conceitos de narrativa, ficcional seriado e adaptação literária, e, então, as teorias debatidas durante a revisão bibliográfica serão aplicadas na análise da adaptação do romance *Sinhá Moça* de Maria Dozonne Pacheco Fernandes para a primeira versão e *remake* da telenovela de mesmo nome, levadas ao ar em 1986 e 2006.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa; Adaptação; *Remake*; Telenovela; Literatura.

Introdução

A telenovela no Brasil surgiu, no início dos anos 50, sob o signo da telenovela latino-americana, a partir de textos importados e adaptados de países como Cuba e Argentina. No entanto, com o passar do tempo ela foi se distanciando deste formato e ganhando características próprias, com vistas a agradar ao público nacional. Assim nasceu a Telenovela Brasileira.

Dentro deste universo ficcional tupiniquim não ficam de fora as adaptações literárias, os *remakes* e até os *remakes* de adaptações literárias. Para não cair em lugar comum, esgotando o debate a respeito da fidelidade nas adaptações para o audiovisual, é importante primeiramente reafirmar as diferenças entre os meios, suportes e gêneros,

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: hellencamara@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Università Gregoriana, Roma, é professora dos Mestrados de Comunicação e de Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. É socióloga, formada pela PUC do Rio de Janeiro, e mestre em Comunicación Social pela Pontifícia Universidad Javeriana, Bogotá. E-mail: marciagm@yahoo.com



assim como o seu funcionamento, e as características que implicam no desenrolar da narrativa, sem esquecer-se do momento histórico em que ela é apresentada ao público.

Neste artigo⁴ serão discutidas algumas das características principais do texto ficcional televisivo seriado e como elas agem na transformação de um texto literário para uma obra audiovisual, Não deixando de lado a razão pela quais diversos autores, defensores da validade da adaptação, fundamentam seus argumentos nos trabalhos de Bakhtin, que desenvolve aspectos como a dialogia, o interdiscurso e os gêneros do discurso. Como objeto de estudo, serão utilizados o romance *Sinhá Moça*, de Maria Dezone Pacheco Fernandes, a primeira versão e o *remake* da telenovela de mesmo nome, de autoria de Benedito Rui Barbosa e de Edmara Barbosa e Edilene Barbosa, levadas ao ar primeiramente no ano de 1986 e regravada em 2006.

Estrutura e Construção da Narrativa

A narrativa está presente em nossa sociedade antes mesmo do desenvolvimento da escrita. A partir do momento em que o ser humano entendeu a sua própria finitude e temporalidade, buscou meios de expressar seus conteúdos internos, objetivos e subjetivos (cognitivos e culturais), ordenando-os de forma conseqüente, causal, ondulatória e não linear, de maneira que houvesse um início, meio e fim (COSTA, 2000, p. 37-42).

Mesmo que em algumas culturas não exista o equivalente ao nosso romance literário, todas contam histórias. Este ato pode assumir várias formas e desempenhar funções sociais aparentemente diversas. A história, por meio da narrativa, nos fornece uma maneira agradável, inconsciente e envolvente de construir o nosso mundo. A narrativa pode, então, ser descrita como uma forma de “dar sentido” ao nosso mundo social e compartilhar esse “sentido” com os outros (TURNER, 1997, p.73). No entanto, só por meio da causalidade é possível unir os fatos narrados e os vínculos existentes entre eles. Segundo Costa, a causalidade

[...] dá organicidade ao tempo e espaço, criando convergências entre fatos e ações, criando coerência lógica. [...] Elegemos causas e as ligamos às suas conseqüências, conseguindo a partir daí identificar os desvios, os impedimentos, as exceções e as probabilidades. (2000, p.39)

⁴ Este trabalho está vinculado ao Projeto de Pesquisa “Telenovela e Construção da Realidade Social”, que conta com o apoio da FUNDECT.



Uma história é um relato de ações, fatos e acontecimentos encadeados que se relacionam entre si e que se desenvolvem sequencialmente, com algum propósito determinado. A estrutura da narrativa é iniciada a partir do estabelecimento de algum tipo de conflito e pode ser vista como um processo. Ela começa num ponto de equilíbrio estável, chamado de plenitude, que quando é rompido por algum poder ou força, resulta num estado de desequilíbrio apenas resolvido pela ação de uma força dirigida contra a força de ruptura (TODOROV, 1971). O resultado é a restauração do estado de plenitude, mas este processo não é inteiramente circular, pois o segundo ponto de equilíbrio não é igual ao primeiro.

A narrativa só acontece por meio da ação e transformação de uma personagem, agente direto dos desdobramentos da história. É ela quem começa em um ponto de equilíbrio e depois tem este estado rompido, levando-a a busca da restauração de sua plenitude. Na narrativa romanesca existem três elementos centrais que permitem o desenvolvimento da trama: o enredo, a personagem e as idéias do personagem (CANDIDO, 2007, p. 54). Estes três elementos estão intimamente ligados e a estrutura de um romance depende diretamente da maneira como eles são trabalhados, de forma a serem inseparáveis. A personagem vive o enredo e as idéias, tornando-os verossímeis, não surpreendendo ser ela aquilo que pareça de mais vivo no romance e que a leitura da narrativa dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte de leitor.

Telenovela brasileira: um produto genuinamente nacional

O produto alvo da paixão nacional, a telenovela tem raízes nos antigos folhetins. Forma de narrativa literária seriada e de caráter ficcional, ele nasceu no início da indústria cultural, em pontos estratégicos do desenvolvimento do capitalismo urbano-industrial. Fazendo parte dos jornais, os folhetins tinham por objetivo atrair o público, criar hábito de leitura e, por consequência, de consumo diário do jornal. Sua forma dedicava-se principalmente a histórias de grande ação ou melodramáticas, capazes de atrair e prender a atenção de inúmeros leitores.

Além de manter as duas características básicas do folhetim, serialidade e ficcionalidade, Costa (2000) identifica nos ficcionais seriados televisivos outras quatro características essenciais: repetitividade, oralidade, conservadorismo e apelo ao cotidiano. A repetitividade é uma característica primordial, pois é a partir dela que o telespectador que não acompanha a trama desde seu início poderá entender e assimilar a



história. Este recurso faz parte da estratégia narrativa do gênero e é interessante que problemas e características dos personagens sejam repetidos, ajudando ao público a memorizar e identificar-se a trama. A grande quantidade de capítulos que a telenovela possui para contar uma história impõe certo grau de redundância na ação e na fala dos personagens, que serve, também, para lembrar ao espectador e reforçar os objetivos de cada personagem.

Normalmente, uma telenovela possui entre 150 a 200 capítulos, que vão ao ar de segunda a sábado, por quase oito meses, com duração média de uma hora, dividida em quatro blocos. Para Sadek (2008), este critério de organização em capítulos obedece a lógicas mais ligadas à produção industrial e às estratégias de programação do que às questões propriamente dramáticas, ou seja, quando o objeto é a telenovela, por ser um produto característico da indústria cultural, as razões mercadológicas vêm em primeiro plano, deixando as questões dramáticas em segundo plano.

Por interagir diariamente com o telespectador, o ficcional seriado televisivo é considerado uma obra aberta, pois enquanto o romancista apresenta ao público uma obra acabada e só então sabe acerca da reação dos leitores, o novelista escreve aos poucos, lidando com um universo inacabado e aleatório. O produto é testado e apresentando enquanto é escrito, e esta interação interfere diretamente em sua produção.

Dentro de uma telenovela, além dos personagens que fazem parte do núcleo principal, ainda existem os personagens secundários e as histórias paralelas que interagem com o eixo central da trama. O produto exige esta característica, pois por apresentar-se aos poucos, de forma parcelada, precisa trabalhar com diversas bases dramáticas, com diferentes histórias ocorrendo simultaneamente e entrecruzadas que se sustentam mutuamente. É principalmente a partir de como essas histórias são conduzidas que a novela tem ou não sucesso junto à audiência.

Segundo Campedelli (1987), “a macroestrutura de uma telenovela abrange a estrutura geral e a de cada semana. Os pontos-chaves serão distribuídos de modo a manter a tensão dramática através dos capítulos”. Os artifícios para manter esta tensão são os ganchos. É o suspense que faz com que o telespectador não mude de canal nos intervalos e se sinta atraído para voltar a assistir os próximos episódios. O novelista deve ser hábil para fazer pequenos ganchos entre um bloco e outro, um maior entre um episódio que vai ao ar de um dia para outro, e outro ainda mais intrigante para os capítulos que vão ao ar aos sábados, sabendo que a novela só será exibida novamente na segunda-feira.



É comum que as emissoras de TV adotem a estratégia de especialização de tramas a partir de horários, atendendo a diferentes tipos de espectadores em todo país. A Rede Globo, por exemplo, fixou em sua grade os seguintes tipos de trama: as 18h é o horário das adaptações literárias e romances leves dirigidos a mulheres, crianças e adolescentes; as novelas com uma linha comédia para um público mais diversificado são apresentadas às 19h; e a partir das 20h vão ao ar os ficcionais carregados por dramas pessoais e familiares, com enfoque no dia-a-dia e nas grandes questões sociais. Este é, inclusive, o horário de maiores índices de audiência. Por ser um dos principais programas da televisão, é entorno das telenovelas que toda a grade de programação gravita, e é a partir delas que as emissoras de TV organizam seus investimentos e disputam a audiência com os concorrentes.

Costa (2000, p.158) afirma, também, que mais do que um gênero adaptado, nacionalizado ou gerado no Brasil, a telenovela brasileira adquire características próprias, provenientes de nosso teatro, de nossa literatura e, depois, de nosso cinema, sendo, portanto, diferente das telenovelas produzidas no restante da América Latina. Afastando-se do maniqueísmo utilizado no formato latino-americano, a telenovela brasileira aproxima, concilia e relativiza o bem e o mal, dando aos personagens características mais verossímeis aos seus personagens, aproximando-os das “pessoas reais”. Para Balogh e Mongioli (2009), citando as definições dadas por Motter (2000), a telenovela brasileira tem por característica ser um gênero melodramático, com dimensão social e grande verossimilhança para com a realidade, característica essa que leva ao público a confundir a ficção com o real.

Remake

A produção de *remakes* já se consolidou na produção cinematográfica e televisiva, tanto que a maior produtora nacional de teledramaturgia, a Rede Globo, leva ao ar ao menos um *remake* por ano. Neste ano de 2010, por exemplo, terminou a produção de *Ti-ti-ti* e começou as gravações de *O Astro*, que vai inaugurar o novo horário para telenovelas na emissora, às 23h.

O *Remake* pode ser definido como a re-produção e re-gravação de uma trama ficcional em outro momento da sociedade, com outro elenco, cenário e recursos tecnológicos utilizados na produção. Visto por alguns como uma opção em momento de escassez de criatividade entre os roteiristas, este recurso é vantajoso, pois os produtores de teledramaturgia re-trabalham uma obra que já teve o seu sucesso experimentado



junto ao público, proporcionando aos envolvidos na produção ficcional a “segurança” de já conhecerem seu objeto de trabalho e poderem re-apresentar uma obra de grande repercussão, valendo-se da nostalgia dos antigos telespectadores em rever, em nova roupagem, cenas que fizeram parte de suas vivências, além do apelo ao novo público, caracterizado pela atualização da narrativa. Segundo Balogh e Mongioli,

[...] para agradar um público cada vez mais exigente e disputado por diversas mídias – como internet, videogames –, é necessário efetuar modificações em relação à versão anterior [...]. O *remake* exige um *updating*, não trata de apresentar o mesmo do mesmo, mas sim de atualizar e tornar mais palatável o produto dentro do gosto da contemporaneidade (2009, p.343).

É em um mercado onde a busca por resultados deve compensar o investimento financeiro de forma incisiva, principalmente quando as emissoras precisam garantir um retorno sem grandes riscos, que a produção de *remakes* de obras de sucesso se torna uma opção óbvia e segura.

Processos de transformação e atualização de conteúdos sociais também estão presentes nos *remakes* de telenovelas. É necessário realizar a adaptação à linguagem televisual vigente, buscando novos signos, novas formas de relacionar o simbólico e o icônico. Esse processo pode ser realizado por meio de incorporação de elementos da atualidade ou de leituras atuais para fatos e personagens de outras épocas. (BALOGH & MONGIOLI, 2009, p.321)

Adaptação literária para o audiovisual

A adaptação está atualmente em todos os lugares: Na televisão, cinema, internet, HQs, games de computador e até em parques de diversão com temas de sucessos do cinema e da literatura. “Com base nas informações constantes nos anuários Obitel 2008 e 2009 é possível constatar que as produções geralmente classificadas como adaptações e *remakes* correspondem a aproximadamente 20% dos produtos de ficção” (BALOGH; MONGIOLI, 2009, p.314).

Sempre que mencionarmos a adaptação literária para o audiovisual, quase que automaticamente recorremos a questão da fidelidade. Porém, para que fique em segundo plano essa discussão, já bastante gasta, sobre a fidelidade, é preciso ter em mente dois fatores. Primeiro, cada meio trabalha com os recursos que possui. A obra literária usa toda a riqueza que o vocabulário pode prover, desde figuras de linguagens, metáforas, etc. Já o audiovisual trabalha com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes:



imagens visuais, linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas) (JOHNSON, 2003, p.42). É perceptível a diferença entre os meios: literatura e audiovisual. A insistência na ‘fidelidade’ ignora estas diferenças essenciais. E ignora, também, a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. Stam (2008) também menciona o argumento de troca de meio. “Na realidade podemos questionar até mesmo se fidelidade estrita é *possível*. Uma adaptação é *automaticamente* diferente do original devido à mudança do meio de comunicação”.

Segundo, o diretor e o escritor não possuem a mesma sensibilidade e perspectiva, e podemos observar o texto escrito e o produto audiovisual como obras complementares, e não concorrentes. O diretor pode usar o romance como um ponto de partida e não de chegada para a obra audiovisual (XAVIER, 2003, p.62). Deve ser levado em conta, também, que o romance literário adaptado para o audiovisual recebe influências da cultura atual, dialogando não apenas com o seu ‘original’, mas com as outras obras de seu tempo e com os costumes sociais vigentes em sua época de produção.

A adaptação pode ser usada para contestar valores, gerar debates e a questão da fidelidade obedece a os valores da época em que a obra é lançada, dialogando com o seu momento social. Para Johnson (2003, p. 44), a obra deve ser julgada de acordo com o campo em que se insere, e não em relação aos valores de outro campo, reconhecendo a autonomia do diretor sobre a adaptação. Esta observação é útil quando estudamos a adaptação de um livro para o audiovisual, sabendo que existem diferenças no que é produzido para o cinema e para a televisão. E, para terminar com qualquer dúvida quanto a esta discussão, o autor afirma que o problema da fidelidade se torna algo infundado quando um expectador desconhece a obra original, quando é uma obra de pouco prestígio no meio literário, ou quando é uma obra desconhecida, como ocorre com o romance *Sinhá Moça*.

O processo de adaptação está associado ao conceito de intertextualidade, no qual um texto evoca e traz elementos de outro anterior, formando híbridos e mosaicos culturais. Como fruto deste diálogo, idéias são repetidas e realocadas nos costumes sociais atuais, processo que requer estímulo a criatividade (SANDERS 2008 p.17). A adaptação também pode ser o comentário ao texto fonte, adicionando e realocando pontos de vista não mostrados anteriormente, dando vozes às minorias marginalizadas,



ou pode apenas tornar compreensiva a obra original, explicando-a para as novas audiências por meio de aproximações e *updating*.

Sanders cita três níveis de adaptação propostos por Deborah Cartmell (1999): transposição, comentário e analogia. Inicialmente, todas as adaptações são transposições, pois elas pegam um texto de um meio e o transformam, formatando-o para outro meio, utilizando-se das referências, convenções estéticas e recursos inerentes a este meio. No entanto, muitas adaptações literárias, quando transportadas para o audiovisual, ganham inúmeras outras camadas de transposição. Não apenas o texto em si é realocado, mas também em termos culturais, geográficos e temporais. Assim, o autor leva a obra para perto do público, tornando-o reconhecível através das referências comum ao cotidiano. Apesar de nem todas as adaptações fazerem uso deste recurso, a autora afirma que essa é, certamente, a abordagem mais realizada.

O comentário ocorre quando a adaptação se afasta da simples contextualização facilitadora do entendimento do público acerca da obra, e passa a ganhar mais peso político, histórico e cultural. A obra original é usada para ilustrar idéias que critiquem ou reforcem os valores atuais da sociedade. Livro e audiovisual podem ter o mesmo título, no entanto, pontos de vista e acontecimentos históricos não importantes na obra fonte ganham peso na adaptação. Já a analogia é um caso diferente de adaptação. Ela usa do intertexto para realizar a adaptação. Uma nova obra é constituída no meio audiovisual, mas carrega elementos em sua trama que a aproxima da obra literária. A adaptação se aproxima do original de forma paralela, sem tocá-la. Dialoga, mas não cita a fonte. Mesmo que estes níveis estejam teoricamente bem definidos e conceituados, é possível que uma adaptação audiovisual contenha os três elementos (transposição, comentário e analogia) e que um tenha mais peso em relação ao outro, dependendo do objetivo do diretor.

A adaptação, também, pode ser uma forma de recontar histórias familiares por meio de uma nova roupagem. As críticas em relação à adaptação existem porque a tradição de facilitar o entendimento de uma obra é atribuída a causas mercadológicas, afim de que esta alcance grande públicos, e o audiovisual é o maior símbolo desta cultura. Logo, apenas as obras adaptadas para formas eruditas de arte, como operas e teatro, seriam consideradas menos ofensivas ao texto original (HUTCHEON, 2006, p.03). Com o advento das novas mídias e canais de televisão de difusão em massa, exige-se maior variedade de narrativas de todos os tipos e esses novos meios não se importam em usar adaptações em suas grades. Hutcheon aponta três razões para o



contínuo aumento de adaptações para os meios audiovisuais nos últimos anos. Parte desta razão vem do prazer da repetição com variação experimentado pelo público: é o conforto de ver a mesma trama, combinado com as surpresas prometidas pelo novo meio. Outra razão é a questão comercial: a adaptação, assim como o *remake*, é considerada uma aposta economicamente segura. E, por fim, essa mudança leva a audiência de um meio para o outro, e ainda tem como público garantido os consumidores já adeptos ao meio. É o público do livro, que quer assistir a ‘personificação’ da obra, que se junta à audiência já cativa do audiovisual, por exemplo.

Falando sobre a arte de adaptação fílmica, Stam afirma que ela consiste “em parte, na escolha de *quais* convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e *quais* precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas” (2008, p. 23).

Além dos aspectos mencionados anteriormente, existe ainda a questão do suporte. Uma adaptação audiovisual produzida para o cinema não possui as mesmas características do texto adaptado para a televisão, mais ainda para o gênero telenovela. A adaptação fílmica, assim como a obra literária, por se apresentar ao público após a finalização da produção, deve ser estudada de forma diferente da adaptação do ficcional seriado, apresentado ao público enquanto é produzido. Se no filme, que é uma obra de curta duração (comparado a telenovela), o “problema” do olhar do autor da adaptação é mais evidente e identificável, na telenovela, porém, devido a todas as suas características de gênero, nem sempre este olhar é simples de ser apontado, e nem compatível com o do autor do livro.

O filme por registrar uma época, pode ser usado posteriormente como fonte de debates sociais permanentes, além da facilidade de aquisição de cópias possíveis de serem assistidas a qualquer hora. Já a telenovela, produto de entretenimento da indústria cultural, pode promover debates, mas visa o tempo atual de sua apresentação. Além da dificuldade – pela longa duração – de obter cópias integras da obra e, ainda, assisti-la de forma ininterrupta.

Outro desafio é ajustar a história do livro, seus personagens e cenários, aos padrões exigidos tanto pelo gênero telenovela quanto para o gosto do público do horário em que o produto vai ao ar (NAGAMINI, 2004). No Brasil, as primeiras adaptações audiovisuais foram para o cinema, mas com o advento da televisão, na década de 50, elas pularam das telonas para as telinhas e invadiram as casas das pessoas. No início, as adaptações para telenovelas eram consideradas a transposição do texto literário original

para a linguagem televisiva, contudo, este modelo sofreu alterações como gênero, formato e instância cultural, essas mudanças podem ser notadas tanto em relação ao acabamento temático quanto em termos de estrutura do texto (BALOGH & MONGIOLI, 2009, p.315). Conforme as autoras é importante, também, notar que:

[...] o gênero telenovela adaptada sofre transformações que viriam a se consolidar com o passar do tempo, tanto em razão de injunções políticas quanto em decorrência de “exigências” do formato. Porém, além desses fatores, é preciso que se leve em conta que a essa altura, as telenovelas brasileiras com roteiros originais já haviam tornado suas tramas mais complexas e que essa característica também era exigida das telenovelas adaptadas. (p. 329)

Sinhá Moça *versus* Sinhás Moças

O romance *Sinhá Moça*, escrito por Maria Dozonne no início dos anos 50, é classificado como literatura juvenil, recomendado para leitores acima de 11 anos. Possui linguagem simples e de fácil leitura e compreensão. Toda trama gira em torno apenas da protagonista, e todos os acontecimentos narrados a afetam diretamente. Não há histórias paralelas nem ações que não lhe digam respeito. O foco narrativo está em *Sinhá Moça* e o ponto de visão é o da protagonista.

O livro que contém aproximadamente 200 páginas, conta a história de amor de *Sinhá Moça* e Rodolfo Fontes, usando como cenário os últimos anos da escravidão em um Brasil ainda rural e cafeeiro. *Sinhá Moça* morava na Fazenda Araruna, interior de São Paulo, com seu pai, o temível Coronel Ferreira, sua mãe, dona Cândida e seu irmão caçula, Luís. A moça, sonhadora, abolicionista e apaixonada por Rodolfo, estava sempre presente nas senzalas de seu pai buscando abrandar a má vida dos escravos.

Um dia, ao voltar da festa de São Paulo para a fazenda, o Coronel Ferreira destrata o escravo cocheiro Justino, que odiava o Coronel e esperava por vingança. Na mesma noite, os negros se rebelam em todo vilarejo. O Coronel junto a uma comitiva de fazendeiros, homens da vila e soldados, sai à caça dos escravos. No meio do caminho Justino ataca o Coronel e o deixa mortalmente ferido, fugindo logo em seguida.

Preocupado com *Sinhá Moça*, Rodolfo vai até a fazenda. No caminho encontra Justino, que o fere. Na Fazenda Araruna, *Sinhá Moça* escuta o trote de um cavalo e vê pela janela que alguém era arrastado pelo animal. Ao sair, vê Rodolfo banhado em sangue. Enquanto *Sinhá Moça* cuida de Rodolfo e o faz sair do estado grave, seu pai morre no hospital arrependendo-se de suas atitudes. Após o total restabelecimento, Rodolfo pede *Sinhá Moça* em casamento.



Justino, capturado e torturado, serve, segundo os escravocratas, de exemplo aos outros negros que desejavam rebelar-se. Ao saber de sua situação, Sinhá Moça, Rodolfo, Frei José e Doutor Fontes se mobilizam pela absolvição do escravo, que é dada como presente de casamento à Sinhá Moça. Após o casamento, Sinhá Moça engravida e dá a luz a Maria Camila. Com o auxílio de Rodolfo, sua mãe vende a Fazenda Araruna e, junto do filho Luis, vai morar no vilarejo perto de Sinhá Moça.

Quando uma obra literária é adaptada para a televisão, os autores e diretores devem primeiramente observar a questão do gênero. Cada gênero televisivo tem as suas particularidades, nas quais o texto adaptado deve caber. Um ficcional seriado de longa duração, depende principalmente das tramas paralelas que se desenvolvem na narrativa. Com o romance Sinhá Moça não foi diferente. Apenas a trama contida no livro não daria sustentação ao ficcional seriado televisivo, pois a forma como é desenvolvida não abarca nem histórias paralelas nem a quantidade de personagens mínimos necessários para o desdobramento de uma obra de 200 capítulos. Uma minissérie ou até mesmo um filme seriam suficientes para transportar, a contento, as páginas do romance para dentro do audiovisual. Logo, para que a adaptação fosse realizada, foi necessário que os recriadores modificassem a narrativa e a adequasse aos moldes característicos da telenovela brasileira.

De não mais que 15 personagens, e apenas uma trama narrativa, a história passou para quase 50 personagens fixos, outros que apareciam esporadicamente e inúmeros figurantes, além das diversas tramas paralelas, que apesar de acontecerem por meio de personagens que conheciam e se relacionavam com Sinhá Moça, não dependiam dela diretamente para o desenrolar de suas ações. Um exemplo é a trajetória de personagens com papéis importantes na narrativa, como o dono do jornal, Augusto e sua neta Juliana, e o romance entre Ana do Véu e Ricardo Fontes. Dos quatro personagens citados apenas Ricardo está no romance fonte, possuindo um papel sem importância. Já na novela ele ganha destaque por ser o oposto de seu irmão, enquanto Rodolfo é um ‘doutor’ advogado, Ricardo é quase um matuto.

A narrativa precisa de uma força oposta a dos heróis, uma força de desequilíbrio que esteja sempre impedindo que os protagonistas alcancem seus objetivos. Para a telenovela esta força oposta era o Barão de Araruna, um escravocrata tirânico que não perdoava quem tivesse opiniões opostas as suas. O Barão permanece durante todo o desenrolar da trama perseguindo e castigando escravos e abolicionistas. No último capítulo ele morre arrependendo-se de suas ações, como manda o figurino



telenovélico. No romance o Barão morre no meio da narrativa, se arrependendo de seus atos também. Contudo, na obra fonte, ele não era em si a força antagonista da narrativa. Esta força não era personificada em um personagem, mas em vários. A força antagonista no romance é a escravidão. No entanto, o gênero telenovela exige que a força contrária aos heróis seja personificada e identificável, portanto na telenovela *Sinhá Moça* a escravidão/o mal era encarnada no Barão de Araruna. Tem-se neste caso, também, um exemplo de alteração do tempo cronológico. Nesta situação a cronologia dos fatos foi alterada, pois, exceto em raríssimas ocasiões, não é interessante à trama televisiva que o principal antagonista morra no meio da narrativa. Este recurso é utilizado pelos recriadores tanto para melhorar a compreensão da obra quanto para torná-la mais atrativa ao público.

A inserção e importância da personagem Dimas/Rafael é o maior exemplo, dentro da adaptação audiovisual televisiva *Sinhá Moça*, de como ocorrem as transformações narrativas em uma obra literária. A personagem toma o lugar de Luis, irmão de *Sinhá Moça* no romance, que é excluído da narrativa televisiva. Dimas/Rafael, filho bastardo do Barão com uma escrava, é vendido com sua mãe quando criança e promete voltar para vingar-se da tirania do Coronel Ferreira. Sua trama, extremamente relevante para o ficcional, não está no livro. Já adulto Dimas/Rafael volta a Araruna, e a razão de seu retorno a é mostrada constantemente durante o desenrolar da trama por meio da fala do próprio personagem ou de flashbacks. É, então, utilizado o recurso da repetição para que o telespectador que não acompanha a novela desde o início entenda a trama, e para que o telespectador desatento não perca os detalhes.

A telenovela *Sinhá Moça* usa de elementos históricos e culturais para causar verossimilhança com a realidade. Os principais acontecimentos históricos mostrados na trama são a abolição dos escravos e a chegada dos italianos. Outra exigência do gênero é a transformação dos personagens. Um personagem principal não pode terminar como começou, deve ocorrer alguma mudança em sua postura ou personalidade. Em *Sinhá Moça*, a personagem principal começa a narrativa como uma moça submissa as vontades do pai e termina como mulher autônoma de suas decisões. Este fato não ocorre no romance, no qual a personagem sai da proteção da família direto para a proteção do marido. Este fato mostra principalmente outra característica da telenovela: a atualização social. No romance, escrito na década de 50, a personagem termina com o típico final feliz: casada, boa mãe e esposa, vivendo na dependência do marido e perpetuando os padrões sociais vigentes. Porém, na adaptação e no *remake*, realizada na segunda

metade da década de 80 e no final dos anos 2000, após a morte de seu pai, Sinhá Moça opta por viver um casamento a distância, no qual seu esposo vai ser político na capital e ela fica em Araruna para receber os italianos e administrar os trabalhos realizados na fazenda. O papel de mulher independente e chefe de família era algo atípico ao final do século XIX e até nos anos 50, no entanto estava se tornando realidade nos anos 80 e já era comum nos anos 2000.

Balog e Mongioli (2009, p.320) também apontam as transformações narrativas necessárias realizadas em Sinhá Moça para que as características da telenovela brasileira fossem alcançadas. Para as autoras a visão da escravidão no ficcional televisivo é diferente da retratada na obra original. Na telenovela a luta contra a violência foi em relação ao ser humano que, em virtude de um regime econômico e político, é provado de sua própria vida, é de maior intensidade e importância que na obra literária, fato que promoveu a verossimilhança da obra quanto a realidade brasileira dos tempos escravocratas e deu a obra uma dimensão social.

Apesar do cunho ideológico abolicionista do romance Sinhá Moça, a personagem sente piedade da condição dos escravos, desejando que eles fossem libertos, mas mantém certo distanciamento da vida cotidiana deles. Ela é movida por um sentimento de compaixão.

Na telenovela, Sinhá Moça se sente uma igual aos escravos, seu desejo pela abolição é humanitário e ela se envolve diretamente na vida dos negros, entrando em suas senzalas, tratando dos feridos e até se casa em um quilombo. A personagem, no ficcional, é movida menos por compaixão que por desejo de justiça.

Entre a apresentação da primeira versão e do *remake* houve um intervalo de 20 anos e o perfil das obras apresentadas no horário das 18h mudou. Da primeira versão para o *remake*, foram mantidos, trama, enredo e personagens da narrativa anterior. No entanto, as cenas de violência contra os escravos foram amenizadas, a trama esteve mais humorada e menos dramática e a história romântica de Sinhá Moça e Rodolfo foi mais valorizada que a questão da escravatura. Características que dialogam com as demais obras apresentadas no mesmo horário na mesma época em que o *remake* foi ao ar.

Comentários finais

É próprio da telenovela possuir personagens centrais, com características bem delimitadas, desenvolvendo suas ações dentro de enredos padrões já conhecidos pela audiência. São estas premissas que justificam muitos dos ajustes realizados na nova



obra, a fim de manter o pacto comunicativo já pré-estabelecido pelo gênero junto aos telespectadores ao longo de anos de construção do que conhecemos hoje como telenovela brasileira. Um romance histórico ao ser adaptado para a telenovela inevitavelmente terá sua trama moldada segundo os elementos que fazem parte da construção do gênero. Em nome da coerência da narrativa audiovisual, se necessário, o autor insere, altera ou elimina personagens, cenas, diálogos, ambientes, acontecimentos, altera, também, o tempo e da ordem dos acontecimentos. São realizadas, então, interferências necessárias para “ordenar” a trama, ou para fazê-la inteligível no meio audiovisual e agradável para o público assíduo às telenovelas.

Após a modelagem da trama para os padrões da narrativa audiovisual televisiva, o autor ainda deve realizar os ajustes do texto segundo as exigências técnicas do gênero. Organizando a inserção dos ganchos e das repetições. Trabalhando a atualização dos conteúdos sociais e procurando incluir elementos de identificação e diálogo entre a obra e o público.

A última influência sobre a feitura da telenovela vem das outras obras apresentadas no mesmo momento social, pois independente do nível da adaptação, desde a mais completa transposição à obras “baseadas em”, além de possuir relação de intertextualidade com o texto fonte, o produto também dialoga com as outras novelas de sua época. A primeira versão de *Sinhá Moça* era caracteristicamente dramática, maniqueísta e os acontecimentos históricos eram tão importantes quanto o romance entre os protagonistas, assim como *Escrava Isaura* (1976) e *Direito de Amar* (1987). O *remake* é apresentado como um romance rural de época, priorizando as histórias de amor e pendendo para a narrativa humorada com personagens humanamente verossímeis, dialogando com *Cabocla* (2004) e *O Cravo e a Rosa* (2000).

REFERÊNCIAS

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo, Ed. EDUSP, 2002.

BALOGH, Anna Maria. MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Adaptações e *Remakes*: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009. p. 313-351

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. 96p.



CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: CÂNDIDO, Antônio et al.. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela: um estudo sociológico**. 1. ed. São Paulo: Annablume Editora, 2000. 228p.

FERNANDES, Maria Dezone Pacheco. **Sinhá Moça**. 10. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986. 221p.

GOMES, Márcia. O intertexto midiático: ficção seriada televisiva e adaptação de obras literárias. **As ideias no fluxo das mídias**. Conexão (UCS), v. 08, p. 92-108, 2009; p. 93- 108.

GOMES, Márcia. Aspectos Temáticos do Mundo das Telenovelas: o que fica dentro e fora do que é narrado pelo gênero. In: **XXIX Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação** (Anais). Brasília, 2006.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. London: Routledge, 2006.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PALLEGRINI, Tânia et al (orgs). **Literatura, Cinema, Televisão**. 2. ed. São Paulo: SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003; p. 37-59.

NAGAMINI, Eliana. **Literatura, televisão e escola: estratégias para leitura de adaptações**. São Paulo: Cortez, 2004.

SADEK, José Roberto. **Telenovela: um olhar do cinema**. 1.ed. São Paulo: Summus, 2008.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. London: Routledge, 2008.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PALLEGRINI, Tânia et al (orgs). **Literatura, Cinema, Televisão**. 2. ed. São Paulo: SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003; p. 61-89.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008. 511 p.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poetica**. 2. ed. Sao Paulo: Cultrix, 1971. 122 p.