

Gabriela: do romance ao remake¹

Maria Cristina Brandão de Faria²
Guilherme Moreira Fernandes³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo: Este artigo foca no campo teórico o debate sobre as adaptações literárias na televisão, bem como a produção de remakes. Utilizaremos como demonstrativo as duas principais versões do romance *Gabriela, Cravo e Canela* de Jorge Amado, quais sejam: a produção de 1975, por Walter George Durst e a versão de Walcyr Carrasco, em 2012. Observamos que o espectro do procedimento da operação poético-tradutória não contempla necessariamente a plena fidelidade ao evento e à sincronicidade, pois ela cria sua própria verdade. Observamos as fidelidades e infidelidades tomando como *corpus* as obras de Amado, Durst e Carrasco.

Palavras-chave: Adaptação; remake; telenovela; Gabriela.

Introdução

Adaptações, remakes, novas adaptações e transposições estão presentes na televisão desde seu surgimento e não são nenhuma novidade na telinha. As primeiras experiências dramáticas na TV, ainda à época que não se podia falar em linguagem televisiva, já utilizavam este filão. Nos teleteatros, faziam-se adaptações de clássicos da dramaturgia e dos filmes que estavam em cartaz. Às telenovelas não diárias, ao vivo, mesclavam-se entre os originais de J. Silvestre e José Castellar, para a TV Tupi de São Paulo, escassas adaptações de livros, radionovelas ou telenovelas estrangeiras. Segundo estudo de Sandra Reimão (2004, p. 21), no período de 1963 (início de *Ocupado*, primeira telenovela diária) até 1969 (fim de *Beto Rockfeller*, telenovela divisora de águas na teledramaturgia brasileira por suas inovações narrativas e estéticas), das 167 produções, apenas seis eram de adaptações de autores nacionais. Mas, em 1975, a Rede Globo abre o horário de novelas das 18h, para adaptações de romances, sobretudo de autores nacionais. A hegemonia teve fim em 1982, com *Paraíso*, de Benedito Ruy Barbosa.

O ouvinte de rádio, nos anos 1930-40, já se habituara às criações dramáticas inspiradas na literatura ou cinema. O programa “Cinema em Casa”, por exemplo, da Rádio Difusora de São Paulo, consistia na transposição para o rádio de scripts de filmes estrangeiros. Foi ali, que Walter George Durst iniciou-se na arte de roteirista. (BRANDÃO, 2005, p.45).

Atualmente, a novidade, em especial por parte da Rede Globo, é o constante uso de remakes. Podemos classificá-los como uma releitura ou adaptação de ficção seriada já exibida.

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/UFJF). Mestre e Doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisadora do Obitel. E-mail: cristinabrandao49@yahoo.com.br

³ Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre pelo PPGCOM da UFJF. Pesquisador do Obitel-Brasil. E-mail: gui_facom@hotmail.com.

Aparentemente, o horário das 23h é utilizado exclusivamente para a produção de remakes, mas o artifício não é exclusivo deste horário. Benedito Ruy Barbosa, por exemplo, desde 2003, com o fim de *Esperança*, não escreve mais originais, dedicando-se, junto às filhas, Edmara e Edilene, e também ao neto, Marcos Barbosa, à produção de remakes das próprias obras. Foi assim com *Cabloca* (2004), *Sinhá Moça* (2006), *Paraíso* (2009) e agora *Meu pedacinho de chão* (2014), todas produzidas para o horário das 18h. Maria Adelaide Amaral, famosa pela produção de minisséries, também tem escrito remakes de telenovelas de Cassiano Gabus Mendes, como *Anjo Mau* (1997) e *Ti-ti-ti* (2010). Queremos mostrar nesse artigo que os remakes são obras autorais e criativas não estruturadas a partir da fidelidade à primeira versão que foi ao ar ou mesmo à obra literária na qual os roteiristas tenha se inspirado.

Este estudo tem como objetivo refletir no campo teórico sobre as adaptações televisivas e a produção de remakes. No campo empírico, elegemos a telenovela *Gabriela*, pois o romance “Gabriela, cravo e canela” esteve presente na casa dos telespectadores em três momentos. A primeira versão aconteceu em 1961, sendo uma telenovela não diária exibida pela TV Tupi, do Rio de Janeiro, com aproximadamente 40 capítulos de 20 minutos. A telenovela foi veiculada duas vezes por semana, as terças e quintas-feiras. O romance foi adaptado por Antônio Bulhões e dirigido por Maurício Sherman. Pelas palavras do diretor (BRAVO, 2012) a telenovela fora bastante fiel à obra de Amado, contando com transcrições dos diálogos do livro e, assim como no romance, o principal foco foi a disputa política dos coronéis do cacau⁴. A versão do livro, muito cultuada por historiadores da televisão brasileira, foi ao ar uma segunda vez, numa produção da Rede Globo, em 1975, com roteiro de Walter Durst⁵. Por último, em 2012, foi a vez de Walcyr Carrasco levar ao ar sua adaptação do romance de Jorge Amado.

Traduções e adaptações: em busca de definições

A atividade tradutória entre linguagens envolve um universo multifacetado de questões, no qual atuam em conjunto, o autor do texto de partida, o tradutor-adaptador, o veículo e os receptores. Cada um desses possui suas especificidades, estabelecendo um grande número de problemas para os quais é necessário encontrar soluções. Como ter controle sob algo tão vasto? As questões formam um emaranhado em aparente desordem, cujos temas se atam às formas num contínuo fluxo e

⁴ *Gabriela* fora vivida pela desconhecida Jannette Vollu e o elenco ainda contava com nomes como: Paulo Autran, Renato Consorte, Glauce Rocha, Grande Otelo, Sueli Franco, Jece Valadão e Oduvaldo Vianna Filho (BRAVO, 2012). Inclusive, Gabriela, cravo e canela teve a primeira trilha sonora cantada da televisão brasileira (XAVIER, 2007, p. 45).

⁵ Cabe menção, nesse ínterim, à produção cinematográfica dirigida por Bruno Barreto em 1983. Coube novamente a Sônia Braga o papel principal. Focando na repercussão internacional, Barreto contratou o astro italiano Marcello Mastroianni para dar vida ao turco Nacib. Assim como a versão televisiva de Durst, o filme de Barreto deslocou toda a atenção do enredo ao romance de Gabriela e Nacib, exibindo diversas cenas eróticas, que inclui alguns nus frontais da atriz principal. O livro de Amado e a primeira versão exibida pela TV Tupi, foca, sobretudo, o conflito político em Ilhéus.

refluxo. A complexidade e a riqueza de um processo intersemiótico aumenta ainda mais quanto se tenta relacionar literatura e televisão.

“Traduzir”, em sintonia com o pensamento de Roman Jakobson (1969), seria manter a semelhança de uma estrutura com outra forma, fazendo uma metáfora do texto traduzido e propondo que a qualidade do produto resultante depende mais do tradutor do que de teorias ou preceitos prévios. A palavra, entidade mitificada pela comunicação escrita, perde a sua “aura” e, em seu lugar, estão imagens em movimento, vistas por meio da televisão, do computador ou das fotografias. Estes processos de tradução imagética do texto irão exigir muita perícia de roteiristas adaptadores.

É compreensível que a maioria das *traduções* se intitule hoje *adaptações*, o que nos leva ao reconhecimento do fato de que toda intervenção, desde o momento em que se está traduzindo uma obra, a qual chamaremos “de origem”, até o trabalho de reescritura dessa mesma obra, resulte num processo de recriação, ou seja, a transferência das formas de um gênero para outro nunca é inocente e, sim, implica a produção de novos sentidos. Transformar ou transpor uma obra de um gênero em outro implica fazer uma adaptação que sempre terá como objeto os conteúdos narrativos, a fábula, que são mantidos mais ou menos fielmente, com diferenças às vezes consideráveis, enquanto a estrutura discursiva conhece uma transformação radical, principalmente, quando o dispositivo de enunciação é inteiramente diferente do “original” (PAVIS, 1999, p. 10). Por adaptação, podemos compreender, portanto, uma “transcrição de linguagem” equivalente a uma “transposição de substância”, pois, a partir do reconhecimento de que uma obra é a expressão de uma linguagem, o seu transporte, pela mudança de veículo, configura a adoção de outra linguagem que pressupõe um processo artístico de “tradução” ou “recriação”, como quer Doc Comparato (1992). A transcrição de linguagem irá alterar o suporte linguístico utilizado para se contar uma história. Alteramos uma unidade de conteúdo e forma no momento em que fazemos com que esse conteúdo seja expresso em outra linguagem dentro de um processo de criação com base no maior ou menor aproveitamento da obra original.

A procura de alternativas ao discurso da fidelidade abre espaço para se pensar nas adaptações como um processo dinâmico em que as distorções, os deslocamentos, as descontinuidades e os desvios entre os textos não são apenas uma repetição das relações de hierarquia e poder estabelecidas entre a instituição literatura e, por exemplo, a instituição TV, mas em si mesmo uma recriação dessas relações de poder, prestígio e influência, como acredita Hélio Guimarães (2003)

Quando se fala em vulgarização da literatura por meio da TV, julga-se que a TV esteja associada ao vulgo, ao público popular, criando apenas programas de baixa qualidade, enquanto a literatura estaria associada a um público seletivo e restrito e os livros teriam um

valor cultural sempre superior aos programas de TV. Está embutida aí uma visão mistificada e mistificadora da TV e também do livro, pensado como algo homogêneo, de qualidade inequivocadamente mais elevada do que qualquer programa de TV, o que nem sempre corresponde à verdade, já que há livros e programas de todos os padrões de qualidade. (GUIMARÃES, 2003, p. 96).

As adaptações passaram a admitir diferentes graus numa escala que vai da adaptação mais “fiel à obra” (quando é clara a reprodução de um original transsubstanciado) à “adaptação livre” (quando o roteirista dá mais ênfase a um aspecto dramático da obra, criando uma nova estrutura para todo o conjunto), passando pelas que se declaram “baseadas em” (a obra original funciona como ponto de partida material para a construção de uma história que terá nova estrutura) culminando na “recriação”, na qual se tomam algumas liberdades com relação ao texto de partida e em que as exigências identificatórias com a obra original são totalmente relaxadas. Estamos entrando aí no terreno da fidelidade ao texto-original como critério de valoração e aceitação da qualidade do que poderíamos chamar de uma transposição intersemiótica ou de infidelidade, alcançando poucas ações pertinentes à obra original.

Para estudarmos *Gabriela*, tomamos como base os procedimentos que levaram o autor Walcyr Carrasco a adaptar ao mesmo tempo o livro e a telenovela para o seu *remake*, de 2012. Verificamos para este estudo as diretrizes apontadas por Linei Hirsch (1987). A pesquisadora propõe uma metodologia definida como “transcrição teatral” onde são vistos os mecanismos utilizados para a passagem do texto narrativo-literário para o palco. Essa denominação pareceu-lhe plenamente satisfatória, pois as obras dramáticas advindas da literatura e transformadas em textos dramáticos/encenados contêm as ideias de “transcodificação” e de “criação”.

Quanto aos procedimentos listados para que uma obra seja “transcriada” a autora enumerou os seguintes: *Eliminação* – seria a exclusão sumária de determinados elementos da estrutura da obra narrativa; *Condensação* – procedimento que realiza a diminuição, o resumo de determinados elementos da estrutura narrativa, especialmente os fatos; *Ampliação* – é um mecanismo oposto à condensação porque funciona como uma lente de aumento para focar determinado assunto ou personagem. Pode, ainda, trazer ao universo dramático aspectos de outras obras do autor focado, que, de algum modo, têm relação com a obra de base; *Fragmentação* – procedimento que extrai da obra de base uma unidade, fraciona-a e a redistribui pela obra dramática. Ao fracionar essa unidade, os elementos ficam evidentemente, menores e, por essa razão são passíveis de ampliação posterior; *Associação* – é oposta à fragmentação. Tem por objetivo unir episódios que se encontram em capítulos diferentes, na obra de base, e colocá-los em uma ordem sequencial na peça. Tal mecanismo permite ao dramaturgo alterar a trama, sem com isso alterar a fábula da obra de base.

Não pretendemos aqui nos prolongarmos num estudo detalhado de todos os procedimentos apontados por Hirsch e os relacionarmos à operação do *remake* das duas adaptações televisivas baseadas no romance de Jorge Amado, mas acreditamos que todos eles foram bastante utilizados no *remake*, que eliminou ou fragmentou certas passagens do livro, condensou outras, incluiu novos personagens e lugares, reorganizou a narrativa e processou mudanças cronológicas na fábula. Como Hirsch, também Doc Comparato (1992) destaca entre os procedimentos dos roteiristas adaptadores o da *ampliação do material dramático*.

A operação tradutória como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (PLAZA, 2001). Em suma, fiscalizar e regular esteticamente a adaptação para o cinema ou televisão, em termos de estrita fidelidade ao texto literário, apaga teoricamente a concepção deste como entidade geradora de uma infinidade de possibilidades significativas procedentes da flexibilidade e criatividade da linguagem literária nos seus usos metafóricos e tropológicos.

Em regime de adaptação deve ter-se em conta que se está em contexto de *arte* que procura não só uma interpretação do objeto literário, mas essencialmente a sua reconfiguração estética. O realizador que adapta literatura distancia-se do leitor que a lê, já que procede a um redimensionamento do livro numa nova obra de arte. Sendo em arte ilimitada a liberdade de criar, não se pode pensar em regulamentações ou instruções estritas sempre que o cinema ou a televisão escolham fazer-se a partir da literatura.

Os diversos graus de fidelidade e a criação de novos públicos estão, também, ligados ao formato. Se pensarmos que uma telenovela tem mais de cem capítulos e uma minissérie tem menos de quarenta, certamente o autor da telenovela terá que recorrer a mais elementos extradiegéticos que o autor da minissérie. Outra importante consideração remonta ao fato de a telenovela ser uma obra aberta, com forte interferência do público, e a minissérie ser uma obra fechada, já pronta no momento de exibição.

Adaptações e remakes

Anna Maria Balogh e Maria Cristina Munglioli (2009) estabelecem as relações e diferenças entre adaptações e remakes. Para as autoras, adaptar (ou transmutar) consiste em transformar a palavra (advinda de um texto literário) para o signo icônico (imagens), mantendo o perfil dos personagens e os dramas principais. É comum a criação de novos enredos e personagens e a atualização (ou reconstituição) do tempo e do espaço. Já os remakes segundo as pesquisadoras

“refazem obras que estiveram anteriormente em cartaz, diversamente das reprises (...) apresentam diferenças estruturais e temáticas com relação às produções originais” (BALOGH, MUNGIOLI, 2009, p.434), com o objetivo de atualizar a obra. Acrescentamos ao conceito das autoras que o remake deve ser baseado na obra a que ele faz referência, principalmente no caso de telenovelas adaptadas. Caso o autor não utilize os personagens criados pelos autores das versões anteriores, não vai se tratar de um remake, mas sim de uma nova adaptação ou readaptação⁶. Outro importante conceito traduzido pelas autoras é a “transposição”. Quando uma telenovela é transposta, o que muda é apenas o cenário (geográfico) e, por vezes, os nomes, dando assim uma característica local, não havendo criação de novos núcleos, mudanças de *plots* ou perfil de personagens. Os principais exemplos são os roteiros da Televisa (México) que estiveram em cartaz no SBT no período de 2000 a 2007.

A diferenciação entre remake e readaptação é importante para compreendermos a segunda e terceira versões de *Gabriela*. Os ecos da versão da TV Tupi nos anos 1960 em nada repercutiram na obra de Durst, assim não é possível defini-la como remake, mas sim como uma nova adaptação. O autor, Walcyr Carrasco, afirmou diversas vezes que não iria usar elementos contidos na obra de Durst [e, tampouco a versão da Tupi], pois pretendeu mostrar a sua própria leitura da obra de Jorge Amado. Contudo, ao depararmos com a telenovela no ar, vimos que personagens e cenas que não foram tratados no livro, mas representados na trama de 1975 foram mantidos repaginados na versão de Carrasco, conforme mostraremos adiante.

Clarice Greco (2012) relacionou os *remakes* de telenovelas brasileiras ao afeto de uma memória coletiva nacional, que incita um retorno às produções originais e à emergência de um universo em torno da obra. A pesquisadora já admite que essas novas obras recuperadas audiovisualmente, sofram uma “readaptação” ao contexto atual alimentando o “valor de culto” da telenovela, um fenômeno que ela chama *TV Cult*, típico de um comportamento da audiência que toma para si alguns programas como uma espécie de *aura*, por seu valor de culto e de exibição. Todo programa de TV, filme, história em quadrinhos e afins podem atrair seus fãs, comunidades que os cultuam e, a maioria, possui um apelo nostálgico.

Acreditamos que o “valor de culto” esteja voltado mais para as reprises dos originais que acontecem no canal Viva do que propriamente ao dos remake. As telenovelas vivas na mente do espectador ao serem “refeitas”, além de perder a aura, fazem com que o telespectador reclame da não fidelidade ao roteiro original. No âmbito da Rede Globo, o primeiro remake aconteceu em 1986 com a nova versão de *Selva de Pedra*, um clássico de Janete Clair levado ao ar em 1972. O remake,

⁶ Como exemplos tem-se a produção de *Escrava Isaura* (1976; 2004) na Rede Globo (por Gilberto Braga) e na Rede Record (por Tiago Santiago); ou as diferentes versões de *A Moreninha*” (1965; 1975), a primeira, de Otávio da Graça Mello e a segunda, de Marcos Rey, em comum somente os personagens criados por Bernardo Guimarães ou Joaquim Manoel de Macedo respectivamente.

assinado por Regina Braga e Eloy Araújo, recebeu crítica, inclusive, dos filhos de Janete Clair, que protestaram por identificarem um possível romance homossexual entre Cíntia (Beth Goulart) e a vilã Fernanda (Christiane Torloni), como mostra a reportagem publicada no Jornal do Brasil:

[...] Sem rodeios, Alfredo fulmina: “Se minha mãe estivesse viva estaria furiosa, tenho certeza”. A cena entre as personagens Cíntia e Fernanda é apontada por ele como um grande desrespeito a Janete Clair: “Isso não está no original. Não tenho nada contra o homossexualismo, mas se esse tema não foi abordado pela autora, ninguém tinha o direito de abordá-lo numa obra dela. Desde o primeiro capítulo achei muito estranho; a direção não é boa e o clima da história está muito por baixo. Tudo isso me agride. Acho essa nova versão da novela um desrespeito à minha mãe”. (LAGE, 11/03/86, p. 8)

Os recentes remakes no horário das 23h (*O Astro*, *Gabriela*, *Saramandaia* e *O Rebu*) mostram diversos personagens que não estiveram nas tramas originais e a modificação do perfil de alguns deles. O caso de *Gabriela*, por se tratar de uma adaptação literária, é ainda mais emblemático. Além da versão de Durst e, também do filme de Bruno Barreto, o telespectador poderia estar atento ao romance de Amado.

Traduções de Gabriela

Gabriela imortalizada em papel desde 1958, voltou à telinha, juntamente com as comemorações culturais do centenário de nascimento do baiano Jorge Amado, em 2012. Depois da clássica telenovela *Gabriela*, criada por Walter George Durst⁷, em 1975, a obra-prima ganhou seu remake numa adaptação de Walcyr Carrasco e direção de Mendonça Filho. A segunda versão do romance teve a direção de Walter Avancini e fechou com 132 capítulos. A obra foi escolhida pela Associação Paulista de Críticos de Arte como a melhor produção daquele ano. Além da qualidade da novela, as suas reprises, contribuíram para que a obra televisual permanecesse na memória dos telespectadores⁸.

Walcyr Carrasco roteirista-tradutor de *Gabriela*, em 2012, teve como colaboradores André Ryoki e Daniel Berlinsky, e, nessa “operação tradutória”, o livro e a telenovela de Durst, cultuada pelo público e crítica, pesaram na releitura televisiva da obra de Jorge Amado. Os roteiristas foram obrigados a inventar ou manipular fórmulas e modelos de narrativas para garantir esse vínculo entre o emissor – autor do romance/ do texto de partida, o roteirista adaptador e o receptor final com suas lembranças da telenovela de 1975. Por isso, para criar uma nova obra, fizeram uso simultaneamente

⁷ Durst foi o adaptador de outra obra clássica da nossa TV, o romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, (TV Globo, 1985 - com a colaboração de José Antônio de Souza e roteiro final e direção de Walter Avancini). Osvaldo de Moraes estudou detalhadamente a transformação operada na obra literária que foi exibida na TV e publicou em 2000, “Grande Sertão: Veredas – o romance transformado. Semiótica da Construção do Roteiro Televisivo”. Em sua conversa com Durst, o roteirista teria dito: “Uma adaptação é como uma reforma de uma casa. Tiram-se os tijolos, as escadas, os vitrais, a lareira, e constrói-se num outro local. Esta casa tem que se adaptar ao novo local: se é mais frio, se tem animais selvagens. Vai areia, cimento, pedra, e está lá a casa. Pode-se manter a originalidade, considerando inclusive, os quadros, o corrimão, a pintura e pode-se ter um Frankenstein” (MORAIS, 2000 p.235).

⁸ *Gabriela* foi rerepresentada no Brasil em quatro ocasiões: de 29 de janeiro a 04 de maio de 1979, às 22hs; em 1980, num compacto de 90 minutos no “Festival 15 Anos”; em junho de 1982, às 22h15, compactada em 12 capítulos; de 24 de outubro de 1988 a 24 fevereiro de 1989, às 13h30, na sessão Vale a Pena Ver de Novo, em 90 capítulos.

do romance e da memória de repertórios da audiência (principalmente de cenas que se tornaram antológicas na TV brasileira). Nesse sentido, acreditamos que o remake de 2012 ganhou uma equivalência de mensagens numa estética contemporânea. Uma nova roupagem, todas autônomas.

No roteiro da telenovela *Gabriela*, tanto Durst quanto Carrasco optaram por situar sua ambiência no mesmo universo ou mundo diegético do romance (a história e os seus circuitos por onde transitam os personagens) – a próspera Ilhéus de 1925 - cidade baiana, onde o dinheiro advindo das plantações de cacau orientava o progresso:

A cidade ia perdendo a cada dia, aquele ar de acampamento guerreiro que a caracterizara no tempo da conquista da terra: fazendeiros montados a cavalo, de revólver à cinta, amedrontadores jagunços de repetição em punho atravessando ruas sem calçamento, ora de lama permanente, ora de permanente poeira, tiros enchendo de sustos as noites intranquilas, mascastes exibindo suas malas nas calçadas. Tudo isso acabara, a cidade esplendia em vitrines coloridas e variadas, multiplicavam-se as lojas e os armazéns, os mascastes só apareciam nas feiras, andavam pelo interior. Bares, cabarés, cinemas, colégios. [...] Fazendeiros, exportadores, comerciantes, todos deram dinheiro para a construção do colégio das freiras, destinado às moças ilheenses [...] As fortunas cresciam, crescia Ilhéus, capital do cacau (AMADO, 2001, p.13).

Na televisão, Durst e Walcyr Carrasco trouxeram do livro a história de Gabriela, seu amor pelo árabe Nacib, as lutas políticas travadas entre os fazendeiros/coronéis e o exportador de cacau, Mundinho Falcão, poderosos detentores do dinheiro do município baiano. A maioria das cenas se passa no “bar de Nacib [Vesúvio]”, “o turco”, principal personagem do romance e aquele que introduz a retirante Gabriela no seio da sociedade ilheense. A réplica do bar, ruas e casas, em 1975, foi construída pela cenografia de Mário Monteiro e Roberto Vigna. Nessa versão, a cidade cenográfica do Projac foi assinada por Marcelo Carneiro e Kaká Monteiro. O elenco, formado pelos coronéis que conquistaram com seus jagunços as terras de onde se “extraía” o ouro/cacau, foi, como na primeira versão (e fiel ao romance) o ponto alto da história.⁹ A modinha para Gabriela, cantada por Gal Costa, sonorizando a abertura com videografia de Ademir Martins, voltou em 2012, no remake, dado ao sucesso da canção de Dorival Caymmi. Paula Faria (2013, p.9) aponta que do total de 13 canções que compunham a trilha na primeira versão da Rede Globo, nove permaneceram na segunda. Um dado que remete à memória musical do telespectador, que pôde relembrar, com nostalgia, aqueles sucessos que se tornaram *cult* na história das telenovelas.¹⁰

As recriações de passagens idílicas do namoro de Nacib (Armando Bogus, 1975; Humberto Martins, 2012) e Gabriela (Sônia Braga, 1975; Juliana Paes, 2012) traduziram visualmente a narrativa, transgredindo a própria linguagem do romance. São nas *ampliações* que constatamos a

⁹ Segundo Fernandes (1994, p. 186), “difícil saber quem estava mais perfeito, se Paulo Gracindo (coronel Ramiro Bastos), Gilberto Martinho (Melk Tavares), Castro Gonzaga (Amâncio Leal) Rafael de Carvalho, Coriolano Ribeiro) e Francisco Dantas (Jesuíno Guedes Mendonça) ”.

¹⁰ A canção instrumental “Porto” de Dori Caymmi foi introduzida em muitas cenas, na interpretação do grupo MPB4. Para a composição da personagem Gabriela, o remake utilizou a mesma composição de Djavan, “Alegre Menina”.

maioria das “infidelidades” ao romance e, com elas, os roteiristas passaram a contar uma nova história para ser fruída por telespectadores. As transmutações, numa linguagem televisiva, passam a mostrar sua força autoral. A versão de Durst deu o primeiro passo nessas “infidelidades”, numa extensão dramática do movimentado Bataclan, que, com Trianon, eram os principais cabarés de Ilhéus, frequentados pelos exportadores, fazendeiros, comerciantes, viajantes de grandes firmas. Mas nas ruas de canto havia outros, onde se misturavam trabalhadores do porto, gente vinda das roças, as mulheres mais baratas (AMADO, 2001, p. 124). Essas foram, no romance, as poucas referências ao Bataclan. Outra, encontramos quase no final do romance: “Chegara de madrugada; depois de fechar o bar, andara com Tônico Bastos e Nhô-Galo, pelos cabarés, acabara em casa de mulheres de Maria Machado com a Risoleta, uma recém-chegada de Aracajú, um pouco vesga.(p. 27). A única fala atribuída a Maria Machado, está quase nas últimas páginas do romance onde se lê:

após fechar o bar, tocou-se para a casa de Maria Machado. Essa figura tradicional de Ilhéus, a mais célebre dona de bordel, maternal e de toda confiança, disse-lhe após abraçá-lo:

- Perdeu a viagem turquinho. Mara (outra mulher com a qual Nacib se deitava após ter desfeito o casamento com Gabriela) está com o coronel Altino Brandão. Veio do Rio do Braço especialmente, o que é que ela podia fazer?”.(AMADO, p.359).

No entanto, na versão de Durst, Maria Machado (Eloísa Mafalda) é uma personagem em que predomina a ação no *plot* Cabaré Bataclan¹¹. Evidencia-se também no remake de Carrasco a ideia de *ampliar* as referências na obra de Jorge Amado à existência de cabarés em Ilhéus. O cenário é ainda maior e mais sofisticado técnica e esteticamente falando. Afinal, são 37 anos entre a telenovela Gabriela e seu remake. O Bataclan ganha um magnífico cenário com prostitutas vestidas pela moda dos anos 20¹² e clientes em vários andares da casa, espalhados entre as mesas onde se fartavam com champanhe, deleitando-se no interior de taças gigantes de onde jorravam vinho e mulheres. Musicais com orquestras, dançarinas e cantoras no novo Bataclan chamam a atenção do telespectador que, se apenas lesse o livro, não teria imaginado tal espetáculo de erotização e luxúria. “Os bastidores” das vidas dessas prostitutas e dançarinas foram também *ampliados*. Além de manter a personagem Maria Machado¹³ (interpretada pela cantora Ivete Sangalo), Carrasco irá apresentá-

¹¹ Vamos utilizar aqui a denominação *plot* tomada de Doc Comparato (1992, p.124) como sendo um núcleo dramático. O *plot* é a parte central da ação dramática, onde todas as personagens estão interligadas, por problemas, intrigas, temas, ou seja, um núcleo de personagens unidas entre si pela mesma ação dramática. O *plot* move-se sempre na intenção de criar antecipações e expectativa; é o motor da ação dramática. Nas subtramas das telenovelas podemos chamar um *plot* de núcleo; ou seja, o núcleo de situações que são desenvolvidas a partir do Bataclan, o cabaré de Ilhéus, no caso da telenovela. Esse formato, para Pallottini (1998) é feito de trama principal e subtramas, é a existência de histórias secundárias que garante a possibilidade da extensão do *culébron*. A subtrama costuma ter seu próprio *set*, seu cenário particular, como o Bataclan, o bar Vesúvio, o centro da cidade de Ilhéus, as casas das personagens etc.

¹² As saias curtas já mostram mais as pernas e o colo. Na maquiagem, a tendência era o batom bem vermelho, a boca carmim de forma de coração. Nos olhos carregava-se no negro e sombras escuras. As sobrancelhas eram tiradas e o risco pintado a lápis. A tendência era ter a pele bem branca.

¹³ Maria Machado foi a personagem criada por Durst e no papel a atriz Eloisa Mafalda era bastante elogiada pelo seu jeito malicioso de lidar com os coronéis e suas “meninas”. Pelo texto de J. Amado, ela controlava uma “casa de mulheres”. Pelas vagas descrições do autor, parecia mais uma casa de prostituição. Depois, ele a coloca como dona de um cabaré.

la como amante do coronel Ramiro Bastos (Antônio Fagundes), o principal articulador da política conservadora da cidade, em uma infidelidade ao texto e à versão de Durst. Carrasco busca no imaginário popular intenções comunicativas atribuídas ao veículo televisão no sentido de conseguir um maior alcance, um maior número de audiência. Aquilo que o livro, por vezes, sintetiza, a televisão amplia, dá colorido, sons e falas.

Outro *plot* que dá o diferencial do remake é o do romance entre Osmundo e Sinhazinha, mortos pelo coronel Jesuíno Mendonça. Em ambas as versões para a televisão os amantes viram personagens bem caracterizados, ganhando muitas falas, cenas, num claro procedimento de ampliação da narrativa. No livro, o crime é revivido apenas em comentários da população, ou descrição do autor principalmente no capítulo “Da lei cruel”.

A notícia do crime espalhará-se num abrir e fechar de olhos. [...] Quase vinte anos mais moça que o marido, bonita, freguesa assídua das lojas de fazendas e sapatos, principais organizadora das festas de São Sebastião [...] Sinhazinha jamais dera o que falar, em todos aqueles anos de casada [...] De súbito, naquele dia de sol esplêndido, o coronel Jesuíno Mendonça descarregara seu revólver na esposa e no amante [...] não se conhecia outra lei para traição de esposa além da morte violenta [...] Osmundo parecido com São Sebastião, santo de sua devoção, os mesmos olhos, iguaizinhos [...] Tão diferente do marido áspero e soturno, vinte anos mais velho do que ela, o dentista, doze anos mais moço! (AMADO, 2001, p.92-97).

Jorge Amado criou um capítulo apenas para falar que Sinhazinha morrerá de “meias pretas”, fato comentado com curiosidade pelos homens no bar de Nacib e que teve real tradução intersemiótica na telenovela.

Apesar de os personagens envolvidos na tragédia terem vivido apenas em relatos, sem qualquer expressão, na televisão também ganharam relevo. Foram muitas as cenas de Sinhazinha e do dentista em encontros românticos repletos de certo pudor, mas com cuidadosa sensualidade. Também o coronel Jesuíno ganhou ampla participação no enredo. No livro, ele é personagem pouco citado, a não ser quando se fala do seu crime e sua possível punição, ao final. No remake, Jesuíno é vivido pelo ator José Wilker (1944-2014) em seu penúltimo papel antes de morrer. A amplitude do personagem ultrapassou o livro e a telenovela de 1975. Em cenas de confronto entre ele e sua recatada mulher (Maitê Proença) o coronel era enfático: “Vai se arrumar, hoje eu vou lhe usar”. A fala virou bordão. O personagem continuou a se destacar mesmo depois do crime. Na versão de Carrasco, ele faz outra conquista e casa-se novamente com uma jovem, um arranjo da beata Dorotéia, outro acréscimo do *remake*. Dorotéia, vigilante da moral e dos bons costumes de Ilhéus, ganha destaque na interpretação de Laura Cardoso. No romance e na primeira versão, são poucas as cenas pós-crime do coronel Jesuíno. Ele continua na política apenas, apoiando os demais na luta contra as reformas prometidas por Mundinho Falcão. No livro, em “Do post-scriptum”, o autor faz

uma breve referência ao julgamento do crime de adultério e à condenação de Jesuíno à prisão, “pela primeira vez, na história de Ilhéus” em apenas 12 linhas, na última página.

Infidelidades

Consideramos como exemplo maior de infidelidade ao texto original, o *plot* Mundinho e Jerusa, “moça loira de pele fina de madrepérola, de olhos cor de azul [...] adolescente formosura” (AMADO, 2001, p.193), inserido na transposição da obra para a televisão em 1975 e ampliado com muitas reviravoltas entre o casal, em 2012 (com direito até à internação de Jerusa num convento e a descoberta de sua gravidez). No romance, a neta muito jovem do coronel Ramiro nunca tivera uma relação de amor, muito menos com o principal inimigo de sua família. Um dos personagens principais do romance, o exportador de cacau despertava, sim, o interesse das moças de Ilhéus, mas manteve uma relação mal resolvida com a cunhada, no Rio de Janeiro, uma paixão jamais esquecida. No romance, quase final do livro, Amado faz uma citação sobre o interesse que, apesar de tudo, ele despertava em Jerusa e nas amigas: “As moças sabiam de suas histórias com raparigas. Com Anabela, (a cunhada) com outras mandadas buscar da Bahia, no sul.[...] Mas namoro com moça solteira ele nunca tivera. Com nenhuma delas, mal as olhava. Tampouco Jerusa. Esse seu Mundinho Falcão, tão rico e elegante!” (AMADO, p. 304).

O remake povoou a telenovela com muitas cenas de amor do casal e também algumas brigas, desentendimentos provocados por intrigas e repreensões dos pais. O avô, que abominava o romance, morreu dizendo: “Gerusa, o que eu te fiz minha neta?” Trava-se do arrependimento dele por encomendar ao coronel Melk (Chico Diaz) uma tocaia em que Mundinho (Mateus Solano) seria morto por seus jagunços.

Jerusa (no site da telenovela é grafado como Gerusa) também nunca teve relação de amizade com Malvina, que ganhou complexidade na trama por representar uma mulher que, mesmo jovem e estudiosa do colégio das freiras, contrariava os costumes tradicionais das famílias ilheenses. Transgressora, foi ao velório de dona Sinhazinha, depositando uma flor no caixão, fato comentado na cidade. Malvina também se apaixonou pelo engenheiro contratado por Mundinho para as reformas na baía de Ilhéus. O romance não se concretizou e não houve uma entrega da moça ao namorado. Sabia-se que era casado e sua mulher fora internada num hospital de loucos. A surra que levou do pai, coronel Melk, por querer manter seu romance e ameaçar fugir de casa, repercutiu na cidade. A história de Malvina foi bem representada nas telenovelas excetuando-se sua amizade com Jerusa e sua entrega total ao engenheiro Rômulo (Henri Castelli). O remake mostrou cenas de sexo bem carregadas de erotismo das duas moças (Malvina – Vanessa Giacomini – e Gerusa – Luisa

Valdetaro) e seus “namorados”, fato que confere ao remake uma ousadia típica dos tempos atuais e não de moçoilas dos anos 1920, por mais rebeldes de fossem.

Walcyr Carrasco também expande sua narrativa, ultrapassando Durst em subtramas como o caso da prostituta Zarolha (Leona Cavalli) que, na verdade chamava-se Risoleta. Sobre ela e Nacib quase nada lemos no romance. São também *acréscimos* os sofrimentos de Lindinalva (Giovanna Lancelotti), que era noiva de Berto (Rodrigo Andrade) e estava preste a se casar. Quando os pais de Lindinalva morrem, ela acredita que iria se casar com Berto e se entrega a ele. Após o feito, o jovem passa a rejeitar a moça, com o apoio da avó (Doroteia). Sem ter como se sustentar, a jovem vai se prostituir no Bataclan. Por ironia do destino, ela, no fim da trama, acaba se casando com Juvenal (Marco Pigossi), irmão de Berto.

Acreditamos que a principal criação de Carrasco tenha sido a falsa beatitude de Doroteia (Laura Cardoso), insistente nas obras anteriores. Doroteia com seu rigor moral e religioso de mulher fervorosa, ficou marcada pelo bordão “Jesus, Maria e José!” Suas cenas são marcadas por atitudes bizarras e risíveis. Primeiro, a audiência sabia que o homossexual (invertido, na linguagem usada na telinha) Miss Pirangi (Gero Camilo) mantinha um romance com um coronel (outra ampliação de Carrasco). Doroteia, com a ajuda do neto Berto, tentou descobrir quem era. Contrariando seus princípios morais e, por ironia, o coronel de Miss Pirangi era o Amâncio Leal (Genézio de Barros), filho da beata. Outra surpresa foi a inusitada revelação do coronel Coriolano (Ary Fontoura), o mais velho de todos: Doroteia era conhecida como “Dodô Tanajura” e, na juventude teria sido quenga em Itabuna, cidade vizinha a Ilhéus.

Outras marcas autorais de Carrasco e seus colaboradores puderam ser vistas no remake como: a erotização de cenas entre casais, inserção de personagens caricatos, diálogos ferinos e apelo cômico. Um exemplo é a surra que Olga (Fabiana Karla) dá em seu marido ao perceber a traição de Tônico Bastos (Marcelo Serrado). A personagem, bastante apagada no romance, ressurgiu no remake em cenas que nos fazem lembrar a atuação da intérprete em programas de humor da emissora.

Fidelidades ao romance

Em ambas as transcrições de *Gabriela Cravo e Canela* o que mais nos chamou atenção foi a perfeita sincronia, a total fidelidade ao romance ao transpor para a televisão a personagem Gabriela. Tanto Sônia Braga (1975) quanto Juliana Paes (2012) tiveram a representação televisiva fiel à complexidade da heroína da trama. Decodificadas por signos icônicos, as atitudes da personagem nos remetem à Gabriela idealizada por Jorge Amado. Desde sua chegada a Ilhéus, no bando de retirantes (visto no primeiro capítulo), a contratação da moça como cozinheira de Nacib, o

romance com seu patrão, suas molecagens pelas ruas até a sensualidade da moça que, aos poucos, começou a chamar a atenção dos frequentadores do bar Vesúvio. Era assunto para a conversa corriqueira daqueles homens que exaltavam seus traços voluptuosos. Era “tão bom ir ao bar, passar entre os homens, quentar-se ao sol, tomar banho frio, mastigar goiabas, nas ruas andar, cantigas cantar...” E a personagem ganha seu dia de encantada descompostura, no centro de Ilhéus, correndo atrás de uma pipa que a fazia subir no telhado sob uma plateia de apreciadores lá embaixo. Homens e mulheres assistiram ao espetáculo, no centro de Ilhéus. Uma criação de Durst para apresentar uma das facetas da personagem: sua libidinosa molecagem. A cena antológica da primeira versão foi “reapresentada” no dia 26 de julho de 2012, com Nacib implorando para que a sua cozinheira descesse do telhado.

Depois disso, quis prender a menina enredando-a num casamento desastroso:

Era ruim ser casada, gostava não... Vestido bonito, o armário cheio. Sapato apertado, mais de três pares. Até joias lhe dava. Um anel valia dinheiro, dona Arminda soubera: custara quase dois contos de réis. Que ia fazer com esse mundo de coisas? Do que gostava, nada podia fazer... Roda na praça com Rosinha e Tuísca, não podia fazer. Ir ao bar levando a marmitta, não podia fazer. Andar descalça no passeio da casa, não podia fazer, Correr pela praia, todos os ventos em seu cabelo, descabelada, os pés dentro d’água Não podia fazer (...) (AMADO, p.293).

A traição com Tônico Bastos (Fulvio Stefanini; Marcelo Serrado), foi observada pelos roteiristas e apresentada minuciosamente nas versões televisivas. O final do livro não é o que todos gostariam: perdão a Gabriela e sua volta para “seu Nacib”, “moço bonito”. Num final meio nebuloso, Amado mostra os dois voltando a viver juntos, mas com o turco revezando sua cama com outras prostitutas dos cabarés, como uma amazonense de nome Mara. Um dia, voltava para casa sozinho, pois Mara estava com o coronel Altino Brandão.

Dos fundos, da cozinha ou da copa. Veio um ruído de louça partida... (...) Um seio crescia no colchão e o cheiro de cravo tonteava. Aproximou-se. Ela abriu os olhos e disse: -Seu Nacib... (...) Ela estendeu os braços, puxou-o para si...” (AMADO, p.359).

Outros *plots* mantiveram-se fiéis ao romance como podemos ver na tabela a seguir:

Primeira versão da Rede Globo 1975	Remake 2012
O personagem Tônico Bastos – frequentador de cabarés “irresistível, conquistador número um da cidade” e medroso em relação à mulher Olga com muitas cenas de ciúmes. Ele foi quem traiu Nacib com Gabriela e fugiu semidespido, enxotado pelo turco.	O personagem é também apresentado dessa forma, mas com poucas cenas de ciúmes da mulher. No episódio da traição com Gabriela, é surrado pela mulher. Ganha outros contornos além de conquistador, alia-se a Zanolha num plano para desestabilizar o casamento de Nacib e Gabriela.

Professor Josué tem grande destaque no livro e na trama, com a interpretação inesquecível de Marco Nanini, num dos seus primeiros papéis em novelas. Ele acaba virando amante de Glória (Ana Maria Magalhães) a “manteúda” do coronel Coriolando (Rafael de Carvalho)	No <i>remake</i> Josué é vivido por Anderson di Rizzi. Abandonado nas investidas amorosas e poéticas para a conquista de Malvina, acaba tendo um tórrido romance com Glória (Suzana Pires) e ambos são expulsos da casa, após serem descobertos pelo coronel Coriolando (Ary Fontoura). Os dois são vistos em cenas eróticas bem ousadas.
Dr. Ezequiel Neves (Jaime Barcellos), o bêbado que dizia verdades e ironizava a vida dos cidadãos ilheenses. João Fulgêncio (Luiz Ofioni) verdadeiro repositório de histórias de Ilhéus. Ambos comentavam os escândalos e opinavam sobre a política.	Os dois personagens são vividos, respectivamente, por José Rubens Chachá e Paschoal da Conceição. Enriquecem a trama com seus sábios e maliciosos comentários. João Fulgêncio era “amigo da blague e da ironia” nunca se sabendo quando falava a sério.
A política. A briga política entre os antigos coronéis que conquistaram as terras em Ilhéus e o novo exportador de cacau, Mundinho Falcão (José Wilker) é bastante trabalhada nessa versão. Mundinho acusava o coronel Ramiro de governar apenas calçando ruas e ajardinando a cidade. Ele queria o progresso, pensava em resolver a questão da barra, difícil e perigoso canal estreito responsável pelo encalhe dos navios. Mundinho prometia grandes obras. Ao final, parece-se com seu opositor, o coronel Ramiro.	Representante da oposição ao governo dos Bastos, Mundinho chegara como um reformador, um político atento às modernidades. No <i>remake</i> faz as pazes com seus adversários. Até Melk se une ao progressista. Todos oferecem seu apoio político a Mundinho, em cena no último capítulo. Mundinho é eleito Intendente de Ilhéus e, assim como na versão de Durst, é saudado por todos, denotando que a situação política (coronelismo) permaneceria a mesma, “era igual, mas era diferente”.

Considerações Finais

A partir de algumas considerações sobre o processo de adaptações e remakes, procuramos mostrar as fidelidades e infidelidades ao romance “Gabriela, cravo e canela” de Jorge Amado, nas criações televisivas de Walter Durst e Walcy Carrasco.

Nossas buscas foram motivadas pela marca autoral dos roteiristas. Acreditamos que quando se trata de adaptação ou remake, não podemos exigir fidelidade completa, ainda mais quando se trata de um produto tão complexo como a telenovela, que apresenta uma lógica própria de produção e consumo.

Retomar ou fazer um novo recorte de uma história já existente significa “estabelecer uma relação de passado/presente em que a obra de partida se torna o material de uma apropriação que produz com ela, um novo valor de uso” (FARIA, 2004, p. 92). As análises que fizemos dessas adaptações de *Gabriela* estiveram condicionadas às circunstâncias sócio-históricas concretas das produções das mesmas e às ideologias que se atribuem ao romancista, ao adaptador/tradutor e ao público. Como vimos, as *ampliações* subordinaram-se à manutenção da audiência. A televisão, assim como o cinema, é tributária de diversas linguagens, artísticas ou não.

Uma telenovela não se sustenta apenas no que está escrito em determinado romance ou no que já foi feito outrora. Mesmo que por nostalgia se reclame de modificações, essas são imprescindíveis para manter o suspense e a audiência. A criatividade do autor vai ser medida nos novos núcleos e *plots* criados, bem como nos desfechos. Carrasco, por exemplo, abusou do humor no julgamento do coronel Jesuíno, indo muito além do que pedia o romance, a obra de Durst e também ao momento social/político/histórico retratado. Ao mesmo tempo, o teor cômico que foi marca de tantos personagens, certamente foi um atrativo em níveis de audiência. Em tantos capítulos, vimos tramas paralelas sobrepujarem a protagonista e, diga-se de passagem, tratava-se de ampliações da obra de Jorge Amado.

Referências

- AMADO, Jorge. **Gabriela, Cravo e Canela**: crônica de uma cidade do interior. 85ª edição. Rio de Janeiro, São Paulo. Record. 2001.
- BALOGH, Anna Maria; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Adaptações e Remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, Maria Immacolata V. (org.). **Ficção Televisiva no Brasil**: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009.
- BRANDÃO, Cristina. **O grande teatro Tupi do Rio de Janeiro**. O teleteatro e suas múltiplas faces. Juiz de Fora: OPCOM; Ed. UFJF, 2005.
- BRAVO, Zean. Conheça Jannette Vollu, a primeira Gabriela da televisão. **O Globo on line**. Rio de Janeiro, 02/07/2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/conheca-jannette-vollu-primeira-gabriela-da-televisao-5347101>. Acesso em 13/07/2014.
- COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro**. Lisboa: Pergaminho, 1992.
- FARIA, Paula B. O papel da música na TV: em destaque a trilha sonora de Gabriela. In: XII POLITICOM. **Anais...** Juiz de Fora: UFJF, 2013. CD-ROM.
- FARIA, Maria Cristina Brandão de. **O Teatro na TV. Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, na telecriação de Antunes Filho**. Tese de Doutorado (Doutorado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004.
- GRECO, Clarice. Memória e valor de culto em remake de telenovelas: aproximações com a TV Cult. XXXV INTERCOM. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2013. CD-ROM.
- GUIMARAES, Hélio. O romance do século XXI na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tania (org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- HIRSCH, Linei. **Transcrição teatral**: da narrativa literária ao palco. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/ USP, 1987.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- LAGE, Miriam. Naufragando na crise, Caderno B, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11/03/1986, p. 8.
- MORAIS, Osvando. **Grande Sertão Veredas**. São Paulo: Edusp. 2000.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo, Perspectiva, 1999.

REIMÃO, Sandra. **Livros e Televisão: correlações**. Cotia-SP: Ataliê Editorial, 2004.

XAVIER, Nilson. **Almanaque da Telenovela Brasileira**. São Paulo: Panda Books, 2007.