



O Aproveitamento de Obras Literárias na Composição de Audiovisuais¹

Karol Natasha CASTANHEIRA²

Márcia GOMES M.³

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

Resumo

Este artigo tem por finalidade uma análise acerca da adaptação de obras literárias clássicas, no caso, as obras de Camilo Castelo Branco, (Amor de Perdição, Mistérios de Lisboa e O Livro Negro do Padre Dinis) para o audiovisual, especificamente a telenovela Paixões Proibidas. A discussão coloca em foco a diferença de suporte entre as duas obras, a importância da ubiquidade da televisão brasileira na vida das pessoas e como a ficção seriada televisiva contribui como uma bússola na rotina do público e na construção do seu imaginário coletivo.

Palavras-chave: televisão; ficção seriada; adaptação

Introdução

Atualmente, a televisão é a mídia de maior expressividade no Brasil. Até 1950, as pessoas tinham como fonte de informação e entretenimento principal o rádio, principalmente quem vivia nas zonas rurais. Mas esse quadro foi se alterando a partir da criação da TV Tupi-Difusora, inaugurada dia 18 de setembro de 1950, veiculada no canal 3, por Francisco de Assis Chateaubriand, com a programação voltada para a população de São Paulo.

Durante as últimas três décadas, a televisão tem sido o veículo de comunicação que está mais presente na vida das pessoas. Ela dita moda, agrega valores, aquece mercado, interage com o público, aborda problemas sociais e redefine fluxos e contra-fluxos que vão do internacional para o nacional, e do nacional para o regional.

¹ Trabalho inscrito no GT-Audiovisual, INICIACOM, evento componente do IX Congresso de Ciência da Comunicação na Região Centro Oeste.

² Acadêmica do curso de Comunicação Social e bolsista de Iniciação Científica da CNPQ/UFMS 2007/2008. Membro da equipe do projeto de pesquisa “Telenovela e Construção da Realidade Social”, coordenado pela profª. Dra. Márcia Gomes, que conta com o fomento da FUNDECT.

³ 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



De acordo com o IBGE de 2000, a televisão atua em 99% do território nacional e está presente em mais de 90% dos domicílios. Segundo aponta Linhares (2007), os brasileiros passam diariamente em média quatro horas, cinquenta e três minutos e vinte e dois segundos na frente da telinha, o que vem a caracterizar a população brasileira como sendo significativamente midiática.

Dentro da programação e dos gêneros televisivos, os produtos de ficção têm um grande espaço, ou seja, são quantitativamente expressivos. E o que vem a ser a ficção? Em latim significa imaginar, simular, modelar. “A imaginação é uma das múltiplas realidades do mundo em que vivemos” (BUONANI, 2000, p. 60) e é um dos elementos que contribuem para a construção do imaginário coletivo. Ela atua sobre a percepção da realidade.

Por muito tempo o estudo sobre ficção e televisão foi deixado de lado e sofreu muitas críticas, inclusive pejorativas, por abordar objetos tidos como óbvios. Atualmente este quadro está em parte alterado, embora haja ainda alguma resistência ao estudo desse tema, pois há muito que se pesquisar e muitos tabus a serem quebrados. Essa mudança de interesse se deve, inclusive, a fatores de ordem político-econômicos e mercadológicos, pois a ficção seriada televisiva aquece a indústria cultural, gera empregos, compra e vende produtos, além de resultar na importação e exportação de formatos e produtos televisivos entre os países.

Logo, a ficção seriada é uma das formas de ficção com maior rentabilidade e destaque na produção televisiva brasileira, e está fortemente atrelada tanto à parte de produção quanto à do consumo. Isto se explica inclusive pelo baixo valor da produção quando comparado ao retorno obtido com verbas publicitárias e merchandising. O que não quer dizer que não são gastos milhões por ano na produção de ficção seriada, acontece que a relação custo/ benefício é realmente muito favorável.

As ficções seriadas televisivas não são necessariamente vistas como algo oposto à realidade, pelo contrário, são condições que tornam possíveis a produção de mundo, cuja realidade, por sua vez, não se pode duvidar, já que podemos ter acesso ao inacessível inventando possibilidades (TESH, 2001, p.5).

Os produtos televisivos, principalmente as séries, minisséries e telenovelas, produzem identificação no telespectador e uma projeção fantástica, já que se trata de ficção que adentra a vida cotidiana do receptor. Quem nunca deixou de sair com a família ou com os amigos para assistir aquele capítulo da novela, ou saiu correndo do



banho, jantou mais tarde, ou deixou o telefonema cair na secretária eletrônica para ver o desenlace da trama?! Que atire a primeira pedra!

A telenovela é responsável por gerar esta ansiedade no telespectador de sempre querer saber o que está acontecendo e qual vai ser o destino dos personagens. Ela é uma forma de representação e manifestação da cultura humana e do imaginário coletivo. Portanto, ela pode ser considerada uma *praxis* social, que limita o tempo e o espaço e domestica o tempo social do ser humano.

Assim, como o telespectador se adapta à programação, esta se baseia nos seus públicos alvos para delimitar o que vai para o ar, como vai e quem vai fazer parte desta produção. Isto gera uma aproximação de expectativas entre a emissão e a recepção (gratificação, “independência” de escolha e aproveitamento). Não é por acaso que a maior emissora do Brasil, a Rede Globo de Televisão, intercala durante a programação noturna, horário em que as famílias encontram-se em casa, as novelas e os jornais, oferecendo para o telespectador entretenimento e informação.

Sendo a telenovela um dos grandes marcos da televisão brasileira, pode-se dizer que uma parcela dessa população midiática compõe uma “sociedade dramatizada”, no sentido que como afirma Lobo (2002) a presença diária da ficção interage com a experiência doméstica. As histórias narrativas têm significados culturais, são formas de representação da realidade que ajudam a compreender essa sociedade, composta de indivíduos psicossociais, inseridos em um determinado contexto histórico que expressam o que pensam, o que sentem e o momento em que vivem.

Desde o começo das produções de telenovelas, os autores se inspiraram ou usaram obras literárias para a produção televisiva. O objetivo deste artigo é refletir sobre o uso da adaptação das obras literárias na leitura de audiovisuais televisivos. Um primeiro aspecto relevante neste sentido é refletir acerca de como funciona cada um desses suportes, tanto o literário quanto o audiovisual, e como se dá essa transposição de um para outro.

Adaptação:

De acordo com o dicionário Silveira Bueno, adaptação significa acomodação, adequação, ajustar uma coisa à outra. Desde os primórdios da ficção seriada televisiva brasileira está presente a questão de adaptação de obras literárias aos meios audiovisuais. O acervo de obras que foram “ajustadas” para outro suporte é bastante extenso, entre as quais podem ser citadas desde *O primo Basílio*, *O auto da*



Compadecida, Memórias de um sargento de melícias, até Harry Potter, O senhor dos anéis, O caçador de pipas, O código Da Vinci, Tropa de Elite e assim por diante, tanto em termos cinematográficos quanto televisivos, como as novelas *Paixões proibidas, A Moreninha, Gabriela* etc..

Esta recorrência à adaptação na criação de “novas” obras é o que justifica o interesse por entender mais sobre os elementos que explicam como funcionam essas adequações.

Em primeiro lugar, é preciso explicar as características e diferenças de cada suporte. Começando pela telenovela, que é um gênero televisivo, o que implica ser um meio eletrônico, as imagens e sons chegam às telinhas através de ondas eletromagnéticas. Como afirma Cristina Costa, “a telenovela é uma forma narrativa, popular e produzida pela indústria cultural; sua natureza é sentimental, melodramática e seriada” (2000, p.78).

Como produto desta indústria cultural, ela é forte em publicidade, merchandising e comercialização de produtos, está num constante estado de fluxo e redefinição em função das adequações que deve fazer para atender ao mercado e aos seus anunciantes/financiadores (Mazzotti,2006). Um exemplo disto é a entrada de novos personagens para aumentar a audiência de uma dada novela, ou seja, no caso em que o autor transforma os planos originais de sua obra para adequar-se às exigências do mercado e aumentar os índices de audiência.

Na televisão, a telenovela envolve imagem e oralidade. É baseada em diálogos e é um produto coletivo e cotidiano, enquadrado em uma programação que se constrói em fluxo. O público muitas vezes organiza suas atividades e hábitos de acordo com os programas de sua preferência, o horário já está estipulado pela programação, o que possibilita a ordenação da rotina do telespectador. Sem contar que a presença marcante de diálogos produzem a dinâmica da história, que prende a atenção desse mesmo público.

Outra característica marcante nas novelas são os ganchos ou picos de tensão, que provocam no telespectador a ânsia de querer sentar no sofá naquele mesmo horário e descobrir as cenas dos próximos capítulos. As cenas são interrompidas justamente em seu clímax. Este efeito prende a atenção do receptor e o convida para o próximo bloco.

“O gancho ocorrendo nos momentos de tensão impede o relaxamento e a distensão que resulta da confirmação da ação esperada... Ele é um



recurso narrativo valioso, porque mobiliza forças profundas do ser, ligadas à temporalidade, ao desejo e à angústia do homem diante da vida” (Costa, 2000,p.69)

O texto literário já está inserido em um outro suporte, o impresso, o qual implica uma concepção diferente no tratamento das obras. Uma obra literária não necessita, por exemplo, de um diretor, de atores, equipe de aparelhagem técnica, figurinistas e maquiadores. O desenrolar da narrativa se desenvolve na imaginação das pessoas, já que não há exploração dos sentidos da audição e visão no que diz respeito à construção de imagens.

A tensão, de certa forma, é menor que na televisão, porque o leitor pode ler ao seu bel prazer. O autor não controla temporalmente o momento da resposta: se a história está emocionante o leitor tem autonomia para decidir ir até o fim. Não há suspense guiado pelos ganchos.

Como no texto literário não há de forma tão expressiva o caráter mercadológico, ou as exigências mercadológicas se dão de outra maneira, o autor não necessita terminar a obra com o “happy end”, e provocar uma satisfação no leitor de que o mocinho e a mocinha vão ficar juntos no final e vão ser felizes para sempre. Um exemplo disso são as obras de Camilo Castelo Branco *O Livro Negro de Padre Dinis*, Vol. I e II e *Mistérios de Lisboa* Vol I, II e III, nas quais todos os personagens da trama morrem, após serem desvirtuados pelo amor. A felicidade está além túmulo e pode ser alcançada em outro lugar menos neste mundo, no qual reinam as mazelas da sociedade.

Na novela o telespectador passa por uma pseudo-tensão. Ele pisa em chão firme (Adorno; 1973). Por mais que o herói da trama esteja passando por problemas e seja alvo de conspiração, ele sabe que no final tudo vai dar certo, que o bem sempre vence o mal e que o seu grande amor vai ser correspondido, concretizado através do casamento e do nascimento dos filhos. Como diz Nagamini (2004), na telenovela a continuação da vida cotidiana se concretiza com o nascimento das crianças.

A ordem temporal na obra literária é maior que no audiovisual, o que implica uma série de cortes da história literária narrada para a sua adaptação em uma obra de ficção televisiva. Por isso, muitas pessoas que vão ao cinema, ou assistem a uma novela adaptada de um livro ou de um romance de folhetim, não gostam muito do ajuste ao novo suporte, e observam que há muitas coisas que havia no livro e não estão presentes no filme ou na novela.



Lógico que o núcleo conflitivo permanece, devido à necessidade de reconhecer a obra original e identificar aspectos semelhantes, mas a forma de desenlace não é necessariamente a mesma. A adaptação pode se dar tanto em âmbito de linguagem, quanto de código, de veículo, de público, de personagens e nos demais itens que possam contribuir para a composição da obra. Portanto, o leque de modificações é enorme e produz contrapontos aparentes.

Dentro desse processo de adaptação de obras, um aspecto relevante é justamente a relação entre o global e o local. Obras que foram escritas em um outro tempo e em um outro espaço são reutilizadas e adaptadas para compor a programação de uma outra época.

Stuart Hall (2003) comenta que relacionado ao impacto global está a importância do local. Um não excluiu o outro, portanto é melhor avaliar os termos como uma articulação de ambos.

Analisando esta relação global/local com o estudo de adaptação, Eliane Nagamini (2004) afirma que antigamente, mais ou menos na década de 70 a fidelidade com a obra adaptada era mais evidente do que hoje, muitas vezes traços importantes são alterados e a obra adaptada ganha um outro caráter substancialmente diferente do texto original.

A novela *Paixões Proibidas*, como terceiro tópico a ser abordado por este estudo, é uma co-produção luso-brasileira (RTP/Bandeirantes), baseada nas obras literárias de um escritor português, Camilo Castelo Branco, adaptadas para uma novela brasileira. A globalização, neste caso, faz com que cada vez mais a relação entre o local (recepção brasileira) e o global (obra portuguesa) se intensifique.

Vale ressaltar essa mudança de época, porque essa novela foi televisionada em 2007, momento em que a televisão é vista como uma forma de entretenimento, informação, companhia, identificação, projeção da realidade e consumo. Sendo assim, a transposição de um meio para outro gera transformações significativas.

No período Romântico, no qual estão inseridas as obras de Camilo Castelo Branco, não havia uma necessidade explícita de realizar projeção através da obra, mas sim de que essa fosse uma manifestação artística que explicasse o momento e o drama vivido.

O termo “glocal” é marcado por certa configuração das relações humanas e dos avanços tecnológicos. Segundo McLuhan (2000) vivemos hoje em uma “aldeia global” onde as produções humanas, sejam elas em todos os âmbitos, se difundem para o resto



do mundo, agregando características locais, suas tradições e pensamentos e se projetando de forma internacional.

O Caso da novela Paixões Proibidas:

Camilo Castelo Branco é um autor considerado romântico. Suas três obras - Amor de Perdição, O Livro Negro de Padre Dinis e Mistérios de Lisboa - carregam essas características, certos traços do “mal do século”, como o pessimismo, negativismo existencial e o sentimentalismo excessivo. A Europa vivia nesse período um momento de guerra, portanto, os escritores, compositores, enfim, os homens da arte expressavam através de seus trabalhos o niilismo tanto presente nesta época, e no amor excessivo a salvação de toda a desgraça vivida.

Camilo valoriza o amor, oscila entre o lírico e o sarcástico, o que às vezes pode ser notado uma forma de realismo social. Através do trágico, o autor satiriza os costumes sociais e constrói a vida dos personagens. Ele satiriza a falsa vida conjugal feliz, e conta com a disparidade da construção de personagens femininos. De um lado, surge Teresa de Albuquerque, protagonista do livro Amor de Perdição, mulher delicada, pura e frágil, do outro, Elisa de Montfort, filha de Padre Dinis, mulher determinada, calculista e manipuladora.

A novela Paixões Proibidas é uma adaptação das obras citadas acima e foi produzida no Brasil. Porém, como é uma adequação para um meio audiovisual, as características negativistas são menos acentuadas na trama, a morte não é um guia ou um caminho para a libertação de todos os personagens. O casal que possui o verdadeiro amor gera filhos, e o bem e o mal são estipulados e se dividem de forma contraposta desde o começo da novela.

O livro Amor de Perdição foi baseado na obra de Romeu e Julieta de Shakespeare. Simão Botelho e Tereza de Albuquerque não conseguem ficar juntos, são filhos de famílias rivais. O pai de Teresa, Tadeu de Albuquerque, odiava Domingos Botelho, porque este lhe aplicara uma sentença contrária, por motivos de litígios. Deste episódio surge todo o drama do casal.

Simão, não conseguindo viver sem seu amor, tenta raptar Teresa do Convento de Monchique, localizado no Porto, mas acaba matando Baltasar Coutinho. Teresa morre no convento e Simão no navio a caminho das Índias, local para onde fora mandado por 10 anos por degredo.



Ao contrário do livro, na novela *Paixões Proibidas*, Simão consuma o amor por Teresa e a engravida. Em vez de matar Baltasar Coutinho, acerta com um tiro o irmão de Teresa, que não existia na obra literária. Casa-se com Mariana, pois ela estava grávida e o filho podia também ser seu. Teresa tem Simão como morto e como estava esperando um filho, casa-se com Baltasar Coutinho para fugir de seu pai. Simão pensa que Teresa também sucumbira, mas ao descobrir que está viva, volta e luta por seu amor. No final, Simão e Teresa casam-se e são felizes com o filho deles.

Mariana, filha do ferreiro João da Cruz, a personagem mais romântica do livro, que ama sem pedir nada em troca, que sacrifica seu próprio amor em nome da felicidade de Simão e se suicida ao saber que seu grande amor morreria, na novela ganha um ar mais individualista, manipula e é manipulada por Baltasar, e luta até o fim para ter o amor do filho de Domingos Botelho.

Os sobrenomes são trocados na novela, personagens que não tinham muita importância no livro ganham relevância no audiovisual. Por exemplo, as irmãs de Simão são mencionadas raramente na literatura, e na novela a sua única irmã Ana ganha um foco especial como uma das aliadas de Simão.

A novela junta alguns dos personagens das seis obras. João da Cruz é apaixonado por Dona Antonia, que gosta de Padre Dinis, que também gosta de Dona Antonia, mas é Padre. Neste caso, o audiovisual mistura personagens de obras diferentes, o João da Cruz, de *Amor de Perdição* como o Padre Dinis e Antonia de *Mistérios de Lisboa*. Como no livro, Elisa gosta de Alberto que é apaixonado por Eugênia, que mesmo apaixonada por Alberto se faz de difícil. No livro, entretanto, Elisa não era só maldade, arrepende-se e espia suas penas no final da obra. Eugenia não resiste minimamente às investidas de Alberto, com quem forma um par feliz desde que se conheceram. Joaquim o irmão de Teresa, que não existia no livro, abusa sexualmente Mariana, que por sua vez ilibada no livro.

Nas obras literárias, os desencontros ou o destino que impede o amor real de ser concretizado nesse mundo cheio de provações e ruindades é inevitável. Quando o Duque de Cliton, que depois se chamará Padre Dinis, se apaixona por Branca de Montfort, esta não consegue retribuir o seu carinho e apenas o estima, pois tem em sua consciência o peso de ter contribuído para a morte de seu grande amor, Ernesto Lacroze. Ao saber que Lacroze não morreria, Branca tenta ser feliz ao lado de seu marido, que não a ama mais como amara, porque duvida da sinceridade de seu amor.



Outro episódio da obra literária que marca com tragédia a vida dos personagens que se amavam é o dia em que a escuna portuguesa em que estava Eugênia e Alberto afunda no mar. Eugênia não resiste e morre antes de chegar à terra firme. Alberto ao se dar conta de que seu amor morrera se suicida.

Referências bibliográficas

ADORNO, T.W., A Televisão e os Padrões da Cultura de Massa. In Cultura de Massa. B. Rosemberg - d white (ed.), São Paulo: cultrix, 1973. P. 546-562.

ANG, I. “The nature of the audience”. In. Questioning the Media: a critical introduction. John Dowing, Ali Mohammadi and Annabelle Sreberny (org.), 1990.

BORELLI, Silvia Helena. “Telenovelas Brasileiras: Balanços e Perspectivas”. São Paulo em Perspectiva, jul./sep. 2001, vol.15, no.3, p.29-36.

BUONANNO, Milly. El drama televisivo. Identidad e contenidos sociales.2000

BRANCO, Castelo. Amor de Perdição. São Paulo: Ática, 1998

_____. Mistérios de Lisboa Vol I. Portugal: Europa América, 1981

_____. Mistérios de Lisboa Vol II. Portugal: Livros Horizonte, 1981

_____. Mistérios de Lisboa Vol III. Portugal: Livros Horizonte, 1981

_____. O livro negro de Padre Dinis Vol I. Portugal: Europa América, 1983

_____. O livro negro de Padre Dinis Vol II. Portugal: Europa América, 1983

CANDIDO, Antônio. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva. 2007.

COSTA, Cristina. A milésima segunda noite. 2000



GOMES, Márcia. “As telenovelas como texto e diálogo com o contexto: os personagens e suas trajetórias típicas”. UNIrevista, São Leopoldo: UNISINOS, julho de 2006, P.2.

HALL, Stuart. Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG /UNESCO, 2003

KELLNER, Douglas. A Cultura da Mídia. Bauru: EDUSC, 2001.

LOBO, Narciso. Ficção e Política. O Brasil nas Minisséries. Manaus: Valer, 2002.

MAZZIOTTI, Nora. Telenovela: industria y prácticas sociales. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006.

MCLUHAN, M., Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem. São Paulo: Cultrix, 2000.

NAGAMINI, Eliane. Estratégias para leitura de adaptações. São Paulo: Ed. Cortez, 2004.

PROPP, VLADIMIR. MORFOLOGIA DO CONTO MARAVILHOSO. SEGUNDA EDIÇÃO FORENSE UNIVERSITÁIA,;

SILVERSTONE, Roger. Por que Estudar a Mídia? .Edições Loyola, 2002

SIMÕES, Paula G. “Representações do amor no diálogo entre ficção e realidade: telenovela e sociedade brasileira”. Rio de Janeiro, Intercom 2005.

TESCHE, A. M. . Ficção seriada televisiva como instrumento de mediação do cotidiano. In: XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM 2001, 2001, Campo Grande - MS, 2001.

WARNIER, Jean-Pierre. A mundialização da cultura. Tradução Viviane Ribeiro.2.Ed.Bauru,SP:Ed. Da Universidade do Sagrado Coração, 2003