



Título: Ciranda de pedra, personagens e universo feminino no eixo da adaptação¹

Nathalie Elias da Silva²

Márcia GOMES M.³

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Resumo:

Este trabalho discute, no processo da adaptação de obras literárias para a mídia audiovisual, as personagens principais, que sofrem deslocamentos de suas atribuições e ações em função dos próprios atributos que as compõe na telenovela. Também neste trabalho serão introduzidas as questões ligadas à representação do universo feminino. Toma-se com o corpus de análise a obra literária *Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles, e a adaptação mais recente para a telenovela homônima, exibida em 2008 pela Rede Globo de Televisão, no horário das 18h.

Palavras-chave: Telenovela; Adaptação; Personagens; Universo Feminino.

Introdução

Falar sobre telenovela tornou-se muito importante porque a televisão é o meio de comunicação mais presente na vida das pessoas, não só por causar uma identificação no público e por ajudar a construir o imaginário coletivo, mas por apresentar uma programação variada e atrativa. Dentre os produtos televisivos, a ficção seriada opera no Brasil como um relógio para o público. Uma das explicações para tal fato é que o seu horário é pensado e estabelecido pela programação, o que possibilita a organização da rotina das pessoas, em função do que querem ou não assistir.

Como gênero de ficção a telenovela ganha maior destaque dentre a ficção seriada atual, pois seu público é diversificado, não importando idade, classe social e sexo. Os motivos que levam o público a acompanhar o desenrolar de uma telenovela são inúmeros, vão desde o fato de verem-se representados na trama, ao prazer do entretenimento e da abstração desfrutados no momento de encanto com a cena. Através de uma estrutura narrativa distribuída em capítulos entrelaçados entre si, várias

¹ Trabalho apresentado ao Intercom Junior, na Área Temática de Comunicação Audiovisual, do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste.

² Acadêmica de Letras e membro do Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). nathalie_ms2@hotmail.com

³ Orientadora. Doutora em Ciências Sociais pela Pontificia Università Gregoriana, Roma, é professora do Departamento de Comunicação Social e do Mestrado de Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Socióloga, formada pela PUC do Rio de Janeiro, e mestre em Comunicación Social pela Pontificia Universidad Javeriana- Bogotá, tem trabalhos publicados nas áreas de estudos de recepção e ficção seriada televisiva. E-mail: marciagm@yahoo.com



personagens “vivem suas vidas”, traçam seus percursos, iniciam suas buscas e chamam o telespectador. Outro fator importante é a continuidade dos fatos, que são conduzidos por ganchos, ou pico de tensão, que no final de cada episódio, instigam o receptor à ânsia de querer saber o que vai acontecer.

Produzir uma telenovela compreende várias etapas de processos distintos, tais como: escrever vários capítulos interessantes para o público, fazer merchandising, atender aos pedidos da emissora e estar encaixado de forma correta no contexto contemporâneo, para conseguir uma dada audiência ao realizar um bom trabalho. Para elaborar a “estória” é comum, como prática de longa data, valer-se de obras literárias adaptando-as ao meio televisivo. Essa prática além de contribuir na construção do texto da telenovela, faz surgir uma nova forma de narrar o texto literário. Não numa transposição direta, mas num ajuste de roteiro que corresponda às exigências do gênero televisivo, levando em conta o que é conjunto e disjunto de um meio para o outro.

A adaptação pode ser entendida como uma relação inter-artística, mesmo no teatro, já era prática constante, como, por exemplo, a adaptação teatral do romance *O Primo Basílio* de Eça de Queirós, realizada no Brasil em 1878. Cita-se também as telenovelas mais antigas já frutos desse procedimento, tais como *Gabriela*, *Tieta*, *Agosto*, *A Escrava Isaura*, que foram exibidas por grandes emissoras.

Estudar a adaptação, dentre outros aspectos, é considerar as transformações sofridas na transposição do texto literário para a linguagem televisiva. O deslocamento de um meio de reprodução para o outro implica mudanças no conteúdo daquilo que está sendo veiculado. Mais do que ajustar, é preciso transpor de uma linguagem a outra, em outras palavras, é necessário encaixar a obra no modelo proposto pelo gênero telenovela. Trabalhar a literatura adaptada para a televisão é uma tarefa que exige conhecer mais acerca das propriedades de cada gênero, suas especificidades, suas linguagens, e a maneira como operam dentro dos sistemas em que são veiculados. Considerando essas questões preliminares, é possível pensar de forma mais abrangente e não limitada a adaptação.

Toda obra literária carrega marcas da época de escrita do texto, das tendências narrativas de determinada escola literária, ou das peculiaridades estilísticas do autor. É importante notar em que medida essas marcas, impressões e intentos do texto são transpostos numa adaptação, e como são representados. Da mesma forma, como elemento da narrativa, o foco narrativo sofre um deslocamento, considerando a forma de



narrar da televisão. Como Xavier afirma em relação ao cinema, na telenovela o diretor também vai ter outra sensibilidade não necessariamente correspondente a do escritor.

A fidelidade ao texto original deixa de ser critério de maior juízo crítico [...]. Afinal livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (2003, p.62)

Neste artigo, pretende-se explorar tais implicações a partir da telenovela *Ciranda de Pedra*, que foi adaptada da obra homônima de Lygia Fagundes Telles, exibida em 2008 pela Rede Globo de Televisão. Primeiramente, serão feitas considerações sobre o gênero telenovela e então serão analisados alguns pontos, de destaque, implicados nessa transposição, que são: a mudança do foco narrativo; a construção do universo feminino relacionado à identidade.

Telenovela, o gênero.

A narrativa seriada tem a sua origem em tempos remotos, desde a escrita, por exemplo, de *As mil e uma noites*, e das formas epistolares de literatura, como *As Cartas Persas*, de Montesquieu, publicadas em 1721, até a criação do romance folhetim no século XIX, publicado em trechos ou capítulos nos jornais como os romances de José de Alencar. Mais adiante, o surgimento do radiodrama ou radionovela soma-se também, ao papel das formas já citadas.

O seriado, no entanto, tal como se dá hoje na televisão, tem suas origens ligadas ao cinema (MACHADO, 2005). A princípio os filmes eram exibidos nos cinemas desprovidos de comodidade, por assim dizer, as exibições eram em salas, onde as pessoas sentavam-se em bancos de madeira ou permaneciam em pé. Já os longas-metragens eram exibidos em salas mais sofisticadas, e atendiam obviamente a expectadores também sofisticados. Dessa forma o seriado, não sendo tão curto quanto o primeiro nem tão longo quanto o segundo, poderia ser exibido tanto nas salas confortáveis quanto nos antigos *nickelodeons*, como eram conhecidas as incômodas e antigas salas de cinema de curta metragem.

Hoje a televisão consegue bons resultados com esse tipo de programação seriada, em primeiro lugar porque ela necessita de algo que prenda a atenção do telespectador, que em seu ambiente doméstico está sujeito a todo tipo de distração. Em segundo lugar, porque programas seriados garantem à televisão recorrência circular,



reiteração de idéias e sensações para que o telespectador não perca o fio da meada de seu programa.

Um produto adequado aos modelos correntes de difusão não pode assumir uma forma linear, progressiva, com efeitos de continuidade rigidamente amarrados, como no cinema, senão o telespectador perderá o fio da meada cada vez que a sua atenção se desviar da tela pequena. (MACHADO, 2005, p.87)

Estar diante de uma tela de televisão dentro das próprias casas, lugar em que se pode não só assistir o programa televisivo, mas também comentá-lo e se distrair ante os acontecimentos domésticos, dá a ficção televisiva um estatuto diferenciado do teatro ou do cinema. Ir ao cinema ou ao teatro já implica num deslocamento, ou seja, no ato de dirigir-se a um determinado local para assistir um filme ou uma peça, de maneira que no momento de contemplação dessas representações o público se cala por necessidade de concentração e exigência relacionada a um padrão de comportamento social. O conteúdo televisivo, portanto, considera fatores intrínsecos à ficção mediada pelo ambiente doméstico, desenvolvendo o potencial de prender o telespectador por meios diversos.

A telenovela, como parte da programação audiovisual e como gênero específico, ganha força no desenrolar dos capítulos em que o interesse deve crescer, na medida em que o entrelaçamento das várias linhas de ação começam a tomar forma; é nesse entrelaçamento que as personagens, que até então não se conheciam, travam relação, muitas vezes amorosa e/ou conflituosa. Essa forma de apresentar capítulos sucessivos e contínuos, no nível da fabulação e da trama, é feita com o intuito de conquistar o interesse de quem assiste, de manter o telespectador preso no desenrolar da história por meio de cortes dos capítulos nos momentos de clímax da narrativa, recurso próprio das telenovelas.

A telenovela utiliza o recurso do *break* para efetuar os cortes em que insere intervalos comerciais (MACHADO, *Ibid.*). Esses cortes, no entanto, visam ganhar a atenção do telespectador para o bloco seguinte ativando a curiosidade, impelindo o receptor a traçar conjeturas a respeito do que irá acontecer na cena que se seguirá. O *break* ou o gancho introduzem o momento de suspense na transição de um capítulo a outro, aguçando o imaginário e a expectativa no telespectador. Em primeira instância, o que garante a liberação do imaginário é a iniciativa da ficção em criar personagens, ações, lugares e espaços imprevisíveis (já que nunca se sabe o que vai suceder), mas que ao mesmo tempo estão abertos, oportunizando a imaginação dos possíveis desfechos. No caso da telenovela há uma “brincadeira” de realidade sobre a qual se criam



expectativas. Sobre isso Buonanno (1999, p.54) afirma: “La televisión está colocada em nuestra casa y los mundos imaginarios que nos desvela fluyen directamente dentro y se mezclan con el flujo de la vida cotidiana, tanto que atenúan la separación entre las dos ordenes de realidade”.

Há um espaço intermediário entre realidade e ficção. Existe um desejo de crer no que se está assistindo, porque no momento de contemplação imerge-se naquele universo, e por meio dessa interação do real como ficcional o receptor está suscetível a transformar a realidade da sua vida cotidiana. O melodrama propõe-se a isso, na medida em que explora o imaginário coletivo. Martín-Barbero e Rey afirmam que “O melodrama trabalha, nessas terras, um filão profundo do imaginário coletivo, e não há acesso à memória nem projeção ao futuro que não passem pelo imaginário”. (2004, p.152).

A verossimilhança da telenovela consiste em convencer que a ficção não é ficção imprimindo ao telespectador a sensação de poder interferir em sua “realidade”, se não para modificá-la, ao menos para justificá-la, explicá-la, enfim, comentá-la, compartilhá-la. É neste aspecto que a liberação do imaginário pode ser também considerada.

As maiorias que apreciam a telenovela não mais desfrutam tanto do ato de vê-la, senão mais de contá-la e é nesse relato que se faz “realidade” a confusão entre narração e experiência, em que a experiência se incorpora ao relato, que narra as peripécias da telenovela”. (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p.150)

Ciranda de Pedra: O enredo

A obra *Ciranda de Pedra* foi escrita em 1954, de autoria de Lygia Fagundes Telles, teve grande aceitação junto ao público, e hoje conta com duas adaptações para a televisão. Segundo a escritora, a obra foi escrita já num período de maturidade literária. A última adaptação para televisão, de (2008), é de autoria de Alcides Nogueira, não se trata de um *remake* da versão anterior, mas de uma nova interpretação, considerada mais atual em relação ao tratamento dado à trama no que se refere às concepções de temas controversos como: adultério, separação, homossexualismo. Sobre isso ver (GOMES, 2008). A exibição da telenovela teve início em Cinco de maio de 2008.

A trama é ambientada em 1958 e mostrará a história de Laura (Ana Paula Arósio) e Natércio Silva Prado (Daniel Dantas), casal que vive em uma mansão no Jardim Europa. Ele é um advogado conceituado de prestígio nacional, ávido para seguir uma vitoriosa carreira no mundo jurídico. Laura é uma mulher belíssima, elegante e culta. Com três filhas: Bruna (Anna Sophia Foch), Otávia (Ariela Massotti) e Virgínia



(Tammy di Calafiori). Laura e Natércio juntos formam um dos mais invejados casais da sociedade paulista, mas vivem uma relação conturbada. Laura sofre de distúrbios emocionais que a faz ter crises constantes; no decorrer da telenovela esses distúrbios são atribuídos à forma com que Natércio a trata. Desde que ficou doente, vem sendo atendida pelo atencioso médico Daniel (Marcelo Antony), que é o oposto de Natércio. Para fugir da falta de compreensão, ela busca o apoio de seu médico e os dois acabam se apaixonando. Virgínia, a filha caçula de Laura, é fruto do relacionamento dela com Daniel. Para manter as aparências, o casal decide esconder de todos a verdade, e Virgínia é criada como se fosse filha legítima de Natércio, sem imaginar que esse é o motivo para sentir-se tão diferente das duas irmãs mais velhas.

No início da telenovela, precisamente na segunda cena do primeiro capítulo Otávia introduz por meio de um diálogo com Conrado e Letícia, a personagem Laura, que no decorrer dos capítulos torna-se a protagonista. Otávia diz: “A mamãe dizia que a gente era como uma ciranda, as três filhas e vocês dois”. Explica com essa fala, o nome da obra e a ligação de cada personagem mencionado com esse.

No primeiro capítulo Laura está em uma clínica de repouso, já em vias de ganhar alta, pois precisa estar em casa no dia de sua festa de aniversário. Virgínia, mais do que Otávia e Bruna, a espera com ansiedade e saudade. O marido Natércio deseja vê-la linda em sua festa, ocasião previamente planejada para que possa tratar de negócios e travar vínculos profissionais importantes.

Do outro lado, num bairro simples, intitulado Vila Mariana, o doutor Daniel preocupa-se com Laura, sua ex-paciente e ainda mulher amada, vai, então, ao seu encontro na clínica, onde tem lugar a primeira cena do casal, dentre outros, mais apaixonado da telenovela. O amor dos dois nasce da relação paciente/ médico, em que o desvelo de Daniel torna-se importante a ponto de despertar um sentimento até então desconhecido para Laura.

Os motivos para encontrar-se casada com Natércio só são explicitados ao decorrer de vários capítulos, ocasião em que Laura, já na casa de Daniel, decide voltar para o Jardim Europa, quando necessita amparar suas filhas, pois Natércio encontra-se em uma cadeira de rodas. Nesse momento Laura revela que foi impelida a casar-se com Natércio pelo motivo deste ter pagado dívidas de seu pai. Como menina ingênua que não sabia bem o que era o amor, muito menos um casamento, aceita casar-se. Na atual conjuntura, sente-se um objeto que foi comprado; não nutre, portanto, nenhuma espécie de sentimento amoroso pelo marido.



Em relação ao papel principal da telenovela, em entrevista concedida ao Jovem Pan on-line, Alcides Nogueira afirma ser Virgínia a personagem que faz as vezes de protagonista . O papel reservado a ela é o de uma menina que está cumprindo o rito de passagem da adolescência para a maturidade, essa fase de transição é reafirmada na telenovela, pois ao mesmo tempo em que Virgínia se veste de forma infantil, tem um ar de inocência e singeleza, sua posição diante dos fatos da vida denotam um comportamento mais maduro, contrapondo-se à sua aparência de menina ingênua e mimada. Virgínia preocupa-se com questões profundas, como a tristeza da mãe, a relação desta com o pai, com as irmãs, e mais tarde com Daniel. Entretanto, o que vai marcar a passagem de Virgínia para a vida adulta é o desvelar de sua verdadeira identidade, ao reconhecer-se filha de Daniel.

As cirandas: Quem é a protagonista?

Na obra literária o mundo dado é visto e sentido pela perspectiva de Virgínia, ela é o centro da narrativa e o leitor é convidado a partilhar de seu ponto de vista. A interferência do narrador é mínima: observa os acontecimentos e penetra na mente de sua personagem, desvencilhando-se aos poucos do poder da palavra.

Lygia assimila todas as técnicas modernas de narração. Além de dar muita flexibilidade ao diálogo, emprega fartamente o estilo indireto livre, técnica de alternância do titular da fala- ora o narrador, ora a personagem- com que o leitor acompanha a evolução da consciência desta. (LUCAS, 1999, p.15)

É dessa forma que acontece em *Ciranda de Pedra*. O monólogo interior perpassa toda a obra, fica-se a par das impressões, angústias e emoções de Virgínia como se a personagem as estivesse sentindo no exato momento em que se lê o livro. Cita-se um trecho do monólogo interior: “Era tão bom quando ela dormia! Os loucos deviam mesmo dormir o tempo todo, de dia e de noite, como as bonecas que só abrem os olhos quando tiradas da caixa. Otávia tinha uma boneca assim, sempre dormindo, as pestanas tão compridas [...]” (TELLES, 1990, p.16-17)

Numa adaptação, porém, há de se considerar as mudanças impostas ao texto em favor do gênero telenovela. Os acontecimentos em vez de narrados podem ser encenados, e a câmera em questão de segundos nos mostra todo o ambiente em que se seguirá uma cena; preenche-se, com isso, o lugar da descrição. Considerando a maneira peculiar em que os fatos são narrados no meio audiovisual, o texto da telenovela precisa ser visto como um novo construto da obra em que se baseia. “A adaptação é um

processo complexo de dialogismo intertextual em que o texto é reconstruído num outro universo expressivo”. (SOBRAL, 2008, p. 4).

Nesse caso deve-se ressaltar, no processo de adaptação da obra, o deslocamento de protagonista. Ao contrário do que afirma o autor do audiovisual, a telenovela elege outra protagonista que toma o lugar anteriormente reservado à Virgínia. Como afirma Reis, “a reconstrução da personagem no relato televisivo é um momento decisivo para a fortuna boa ou má da adaptação” (2007, *apud* SOBRAL, 2008, p.8)

Não cabe aqui lançar mão de um juízo valorativo, julgando o bom ou mau sucesso da personagem; no entanto, para que se compreenda esse deslocamento no protagonismo é necessário apontar alguns aspectos que colaboram para a substituição do lugar protagônico na telenovela.

A personagem de Virgínia é interpretada por uma atriz desconhecida do público, que ainda se encontra em início de carreira, e a sua busca como heroína não é claramente posta em meio à trama. Em contraposição, Laura, a mãe, é interpretada por uma atriz de renome na televisão, e que há muito tem conquistado a atenção do público. Se não fosse só por essas razões, a personagem de Laura toma uma posição na telenovela muito mais definida, pois desde o início enfrenta desafios, carregando em si um caráter de heroína, muito mais convincente. O percurso de busca é o que identifica a heroína, e o enfrentamento de provas que ele acarreta são os percalços que a protagonista atravessa como ou sem êxito. É Laura, principalmente quem trilha esse percurso, a ela cabe superar as provas e resistir às dificuldades.

A heroína possui características que, se não próprias, são elevadas a um nível muito mais aguçado, destacando sua personalidade e força diante das lutas na trama. É ela quem, em primeira instância, recorre à mudança seja para restabelecer uma ordem inicial, seja para conformar uma nova ordem. A trajetória da heroína, além de ser a principal numa telenovela, torna-se cada vez mais importante, porque o telespectador, assim como o leitor, vive junto à personagem seus sofrimentos, angústias e aspirações. O desejo da personagem torna-se também o do espectador/leitor. Emocionado, o telespectador anseia não só pela concretização do amor proibido, mas também pela cura, sinônimo de libertação do sofrimento. A fragilização da heroína pelos constantes maus-tratos causa no receptor um sentimento de revolta e compaixão, que resultam numa expectativa da conquista empreendida pela heroína.

Laura Prado, inicialmente enfrenta problemas psíquicos, acessos nervosos, incapacidade de lidar com as próprias emoções que culminam em rompantes de surtos



mentais. Na telenovela, porém, a doença de Laura não é explicitada, nem diagnosticada a fundo. Fica a critério de o telespectador concluir, a partir das cenas de desamparo afetivo e falta de amor no casamento, o motivo da doença, que se manifesta como razão central da vulnerabilidade de Laura. Sua busca consiste não só na realização de um amor proibido pelos padrões morais da sociedade, mas em sua própria cura. Seu objetivo é conformar uma nova ordem social ao separar-se de Natércio e viver junto a Daniel.

O percurso de Laura, no entanto, é cheio de entraves e impedimentos à realização de seu ideal. Natércio, o marido legítimo e inimigo de Daniel, aproveita-se da doença de Laura para manipulá-la e prendê-la a si. A cada investida de Laura em busca da realização de seu desejo, Natércio interpõe um obstáculo fazendo com que ela se desequilibre emocionalmente, e por meio dessa fragilidade ele a prende. Por ser a heroína, Laura é obstinada, não se entrega, nela permanece a esperança de fugir da realidade que a atormenta e a torna infeliz. Portanto, Daniel além de representar sua paixão, seu ideal de amor perfeito, torna-se também o símbolo de sua libertação e cura.

O lugar de protagonista na telenovela não corresponde àquela personagem pretendida pelo autor, mas àquela a quem a obra dispõe esse lugar, e é quem o público passa a eleger como personagem central, sendo mais aclamada como heroína em consequência de sua postura e trajetória dentro da trama.

O Universo Feminino na obra e na telenovela

Quando as mulheres começam a ler, no final do século. XVIII, logo estabelecem uma relação de cumplicidade com o romance. As histórias nele contadas versam sobre amores, namoros e casamentos. Mais tarde as mesmas temáticas romanescas estarão presentes nas telenovelas, o que determina, grosso modo, seu caráter mais feminino.

As comunidades femininas presentes nas obras de Telles fazem-se representar na telenovela por comunidades formadas pelas personagens femininas que correspondem à família Prado: Laura e suas Filhas; na Vila Mariana a comunidade formada pela família de Elzinha: sua mãe, a avó, suas irmãs margarida e sua filha pequena, dentre outras. A criação dessas comunidades, irmandades de mulheres, é importante, porque a partir delas o sujeito feminino procura identificar-se independentemente do desejo masculino.

Na literatura e na mídia a mulher pode estar representada sob diversas faces do feminino. No romance Ciranda de Pedra observa-se nas relações femininas a predominância da solidão, particularmente no triângulo formado por Otávia, Bruna e



Virgínia: a comunicação entre as irmãs é falha, não chega a um termo, sua relação afetiva e comunicativa não tem êxito. “Temos em ciranda de pedra basicamente um triângulo de personagens femininas, as três irmãs, que exercitam sem êxito o jogo da comunicação” (LUCAS, 1990, p. 16).

Essa falha comunicativa aparece na telenovela desde o primeiro capítulo, em que Virgínia não compreende as atitudes das irmãs, tão pouco suas falas. No diálogo das três personagens expressa-se a diferente compreensão do mundo, que emana de suas vivências. Dessa forma, a solidão engloba não só a relação entre irmãs, mas a relação entre mãe e filhas. Otávia e Bruna recusam-se, por não compreender as razões de ser de Virgínia, a agir carinhosamente com a mãe, a compartilhar junto de Virgínia as inquietações e sofrimentos relativos à Laura. Assim, mãe e filhas estão distanciadas pela falha comunicativa, quando falta maturidade, compreensão e aceitação do outro, daquele que enuncia o diferente.

No romance o monólogo interior já revela um fluir atemporal, subjetivo, intimamente ligado ao ser feminino. A alusão ao feminino é feita por excelência no gênero telenovela, já que seleciona, desde seus primórdios, ao invés de um herói, uma heroína. Laura como heroína questiona seu papel de mulher: mesmo esposa de um homem rico, ela deseja a independência econômica e busca sua realização profissional. Cria uma grife, a *Mezon*. Maior ainda é o seu desejo de liberdade: pretende divorciar-se de Natércio para viver ao lado do homem que escolheu para amar

Dentre muitos aspectos, sua identidade feminina é construída pelo resgate da memória, com o auxílio de um gravador em que registra a sua vida, como num diário. “O resgate da memória é um dos caminhos percorridos pelas mulheres para chegar ao autoconhecimento, uma volta ao passado que ilumina o presente e o futuro” (XAVIER, 1991 p.13). Na obra, Virgínia também recorre constantemente às lembranças:

Era sob aquela sombra que as crianças faziam seus pequeniques. Era ali e Virgínia baixou o olhar até o chão-, era ali que a Fraulein desdobrava a toalha enquanto os cinco chapinhavam as margens. Mas não participara de nenhuma dessas festas, transformaram-se todas em espetáculos fantásticos, nos quais as pessoas se moviam em meio de nebulosas, etéreas. Inacessíveis. (TELLES, 1990, p.198)

Dessa forma, tanto no romance quanto na telenovela, a memória opera como meio de resgate, de autoconhecimento, e expressa a necessidade de construir o eu.

Os destinos das protagonistas, Virgínia, no romance, e Laura, na telenovela, correspondem a um mesmo propósito, o da liberdade. Virgínia decide viajar, quer



distanciar-se da ciranda de pedra, na qual nunca conseguiu entrar. A personagem aspira por esperança e liberdade. Essa longa viagem caracteriza a sua incessante busca por si mesma.

Laura liberta-se, rompe a ciranda de pedra que a impedia de viver seus sonhos e desejos. Laura e Daniel, na telenovela, vão morar numa bela ilha: lá os anos passam, e depois de desfrutarem da paz e da liberdade, correm em direção ao mar, entram em uma onda e desaparecem. Seu desaparecimento (ou morte) alude de forma otimista e por meio do *happy end*, ao início do romance em que os dois morrem. Remetem o leitor-tespectador a uma fala de Virgínia ao final do livro: “Eu tinha me perdido e me achei outra vez. Foi uma onda enorme, me envolveu inteira, me afogou, cheguei a pensar que... Mas passou, agora está tudo bem”. (TELLES, 1990, p. 201) No final da última cena do audiovisual Laura diz que uma onda os pegou em cheio, mas que agora estava tudo bem. Decerto foi a mesma onda que envolveu Virgínia.

Referências Bibliográficas

BUONANNO, Milly. **El drama televisivo**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GOMES, Márcia. Os personagens das telenovelas. Trajetórias típicas e projetos de identidade social. **Comunicação Midiática** n 7, UNESP, 2007; p.29-48.

_____. Ficção seriada televisiva e adaptação obras literárias: as idéias no fluxo das mídias. Anais do **XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Natal – RN, 2008.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Revista CULT**, São Paulo, ano 2, n. 23. p.13, Junho de 99.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Gérman. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Senac, 2001.

MIRA, Maria Celeste. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. **Cad. Pagu online**. N.21, 2003, p. 13-38. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n21/n21a03.pdf>. Acesso em: 23/04/2009.

PINTO, Cristina Ferreira-. Consciência feminista/ identidade feminina: relação entre mulheres na obra de Lygia Fagundes Telles. In: SHARPE, Peggy (org.) **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática narrativa brasileira de autoria feminina**. Goiás: Editora Mulheres, UFG, 1997.



SOBRAL, Filomena Antunes. As letras no pequeno ecrã: adaptação literária para a televisão. **I Colóquio Bi-Nacional de Ciências da Comunicação**. Natal, RN, 2008.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

XAVIER, Elódia (org.). **Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. P.9-16.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia *et all.* **Literatura, Cinema, Televisão**. São Paulo: Senac, 2003.