

O intertexto midiático: ficção seriada televisiva e adaptação de obras literárias: as ideias no fluxo das mídias

Márcia Gomes¹

RESUMO

Este artigo tem como finalidade discutir os aproveitamentos, os empréstimos e as reciclagens temáticas e situacionais que as telenovelas fazem de outros textos presentes na mídia. O foco recai, especificamente, em explorar os mecanismos de inclusão e exclusão das ideias trabalhadas nesses programas, em primeiro lugar, e os ajustes e as adequações que se realizam para efetuar a transposição entre suportes, gêneros e contextos de produção. Entre os vários tipos de texto, enfatiza-se a contribuição de obras literárias para a composição e a feitura das telenovelas. Além dos aspectos concernentes à utilização de ideias e de facetas dos personagens de obras literárias, são exploradas, também, algumas das implicações da transposição de uma obra que está em um livro ou de alguns de seus aspectos, para uma audiovisual, como a intermediação maquínica, a questão da autoria e os ajustes relativos ao manejo do tempo nos diferentes suportes.

Palavras-chave: Ficção seriada televisiva. Adaptação. Obra literária. Temáticas.

ABSTRACT

The article in hand aims at discussing the uses, borrowings and the recycling of themes and situations that the televised serial plays make of other texts present in the media. The focus centers specifically on exploring the mechanisms of inclusion and exclusion of the ideas worked out in these programs in first place, and adjustments and adaptations that take place to bring about the transposition involving foundations, genders and production contexts. From the various types of text, the contribution of literary works are emphasized for the composition and making of televised serial plays as well as aspects concerning the use of ideas and facets of the characters in the literary works. Also examined are some of the implications of the transposition of a work that is in book form, or some of its aspects, for an audiovisual presentation, with the intermediation of the plot, the question of authorship and the adjustments relative to the management of time in the different supporting areas.

Keywords: Telecasting serialized fiction. Adaptation. Literary work. Themes.

1 Doutora em Ciências Sociais pela *Pontificia Università Gregoriana* de Roma. Professora no Departamento de Comunicação Social e no Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Socióloga pela PUC do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicación Social pela Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Tem trabalhos publicados nas áreas de estudos de recepção e ficção seriada televisiva. *E-mail:* marciagm@yahoo.com

Introdução

Entre os tipos de experiências que marcam a vida dos indivíduos na atualidade, pode-se dizer que a interação que estabelecem com os diversos meios de comunicação é uma das mais significativas. Com o advento dos meios eletrônicos, no último século, e a sua entrada nas casas e nas rotinas domésticas, esses passaram a ocupar espaços seja no tempo destinado ao lazer e ao repouso diário, seja no tempo dedicado ao contato e à formação social. Entre outros aspectos, os meios passam a ser utilizados como substitutos da interação face a face e como forma de adquirir conhecimento sobre uma pluralidade de aspectos da vida social. No contato com eles, adquirem-se desde informações sobre o tempo ou sobre os resultados esportivos, até saberes sobre as atividades econômicas e culturais das mais variadas comunidades.

Dos vários meios intensamente presentes na vida contemporânea, é a televisão um dos mais usados para substituir o contato com os outros da sociedade e, por conseguinte, para suprir o ganho de conhecimento e de experiência que cada qual tem por meio do contato social. Foi a televisão, também, o meio que preencheu parte do tempo dedicado pelos indivíduos aos meios de comunicação mais difundidos antes do século XX, substituindo, de certa forma, os jornais impressos para o tratamento do factual, e os livros e a literatura no que tange à ficção.

Embora sejam meios diversos, e os novos preencham parte do espaço social ocupado pelos anteriores, vale dizer que a relação entre eles deve ser vista mais sob a ótica da complementaridade e menos sob a da suplantação. De fato, os textos dos diferentes suportes guardam entre si relações complexas, que apontam mais para o aproveitamento e a intertextualidade do que propriamente para a superação de uns pelos outros. Entre os aspectos que reafirmam essa ponte entre os suportes, e o fluxo de seus textos de um lugar para outro, está a adaptação de obras literárias para o audiovisual.

O aproveitamento da literatura é prática corrente desde os primórdios da televisão. Algumas décadas depois de seu advento, já com possibilidades expressivas próprias e com recursos humanos qualificados em todos os setores de sua produção, a televisão continua a lançar mão de textos literários para compor suas narrativas. No caso da televisão brasileira, muitos são os exemplos de atrações transpostas de livros para o vídeo, feitas nas últimas décadas. E dessas podem ser citadas algumas de grande sucesso de público, como “A escrava Isaura”, duas vezes adaptada para a televisão (Globo, 1976-1977; Record, 2004) da obra homônima de Bernardo

Guimarães; “Hilda furacão”, da história do mineiro Roberto Drummond; “Porto dos milagres” (2001) e “Tieta” (1990), adaptadas pela rede Globo dos romances “Tieta do agreste”, “Mar morto” e “A descoberta da América pelos turcos”, de Jorge Amado; “A Casa das sete mulheres”, que divulgou nacionalmente o nome da escritora gaúcha Leticia Wierzchowski, e muitas outras mais, que foram apresentadas ao público em forma de micro, mini ou macrosséries. De modo que, em lugar de se reinventar completamente, deixando para trás o que está em outros suportes, a televisão continua a se utilizar, de diferentes maneiras, do que foi e tem sido proposto, por exemplo, por obras literárias.

Muitos telespectadores, diante do impasse de escolher um dos livros de Jorge Amado para conhecer melhor esse autor, resolvem começar justamente por uma obra já vista com deleite na televisão – como Gabriela –, e já que essa leitura também foi prazerosa, resolvem, então, explorar outros romances do autor, como Capitães de areia ou Jubiabá. Como aponta Benjamin (2000), as obras reproduzidas e as obras concebidas desde a lógica da reprodutibilidade técnica chegam a lugares e a pessoas que as obras únicas e os meios de comunicação anteriores não alcançam ou mesmo que o livro e o jornal impresso ainda não atingem, de maneira que elas democratizam o conhecimento, ou melhor, popularizam o acesso às obras.

Quanto à popularização do acesso, como apontam Martín-Barbero e Rey (2004), a princípio, a adaptação de obras literárias para a TV era tida principalmente como uma forma de divulgar, ao grande público, obras e autores consagrados. Mesmo que no início fosse cobrada certa fidelidade da estrutura temática e narrativa do audiovisual para com a “obra original”, com o desenvolvimento de uma linguagem própria do meio de comunicação e de gêneros televisivos com morfologias e modelos de mundo standardizados, a relação dos produtos televisivos com as obras literárias tornou-se mais complexa e multifacetada. Ainda quando há muita proximidade entre as duas obras, o aproveitamento temático sofre intervenções das convenções estabelecidas e da linguagem do meio e do gênero, o mesmo ocorrendo com a estrutura narrativa e a maneira de propor a história. (NAGAMINI, 2004).

Dentre as inúmeras possibilidades de tipos de obras únicas ou seriadas frequentemente adaptadas para o audiovisual, as telenovelas são o foco de interesse deste estudo. Este artigo discorre acerca dos tipos de aproveitamento feitos pela ficção seriada televisiva, principalmente pelas telenovelas, de obras literárias de modo específico, e de outros textos esparramados no intertexto midiático de modo geral. Além dos aspectos concernentes à utilização temática e situacional das obras literárias, são discutidas, também, algumas das implicações da transposição de uma

obra que está em um livro ou de alguns de seus aspectos, para outra audiovisual, como a intermediação maquínica, a questão da autoria e os ajustes relativos ao manejo do tempo nos diferentes suportes.²

O quem das ideias e as ideias de quem: o que fica dentro e fora das telenovelas

Assim como nos romances (CÂNDIDO, 2007), as telenovelas ganham vida por meio do entrelaçamento entre personagens, ideias e enredo: os personagens encenam e representam ideias e são concebidos a partir das ideias que levam consigo e apresentam aos telespectadores. São as ideias, a matéria da representação – os valores, os significados, os intuitos e a visão de mundo, de sociedade e de indivíduo – que dão vida e mobilizam os personagens, os enredos e as histórias.

De onde vêm as ideias? Onde elas nascem e que caminho percorrem até serem plasmadas em uma obra midiática? No que tange às telenovelas, pode-se discernir uma série de fontes que, por assim dizer, alimentam a produção ininterrupta dessas obras, visto que nos horários para elas estipulados no palimpsesto televisivo, uma dá continuidade à outra, num sem-fim de obras que, a cada vez, inovam repetindo.

A escolha de temáticas apropriadas e de ideias a serem desenvolvidas se relaciona, primeiramente, com o repertório de conteúdos sociais abordados preferencialmente pelos distintos gêneros televisivos. Desse modo, nas telenovelas, os conteúdos se referem, antes de mais nada, à vida privada e familiar dos sujeitos: é desde o mundo da casa e seus desdobramentos que os personagens expressam seus valores em seus projetos de identidade social, e os temas tratados sucessivamente se remetem a esse universo, antes de qualquer outra possibilidade. Ainda que centrada na vida pessoal e afetiva dos personagens, a seleção de conteúdos e temáticas se vincula, também, ao espaço que os diferentes tipos de telenovela (dos diferentes países e dos vários estilos vigentes em cada um deles) abrem para que outras ordens de fatores entrem e façam parte das tramas.

Nesse sentido, enquanto algumas formas de narrar limitam fortemente o universo temático e insistem principalmente no percurso de conquista e de afirmação da

2 Este trabalho está vinculado ao Projeto de Pesquisa “Telenovela e Construção da Realidade Social”, que conta com o apoio Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul (Fundect). Participam desse projeto o bolsista CNPq de Iniciação Científica Fabrício Barbosa Cassiano, acadêmico do curso de Comunicação Social da UFMS, e a também membro do programa de Iniciação Científica da UFMS Juliana Ciambra Rahe, acadêmica do curso de Letras.

heroína, em outras, há maior proliferação de espaços sociais e de núcleos que conduzem tramas paralelas à principal, ampliando a possibilidade de porosidade da obra com o dia a dia dos telespectadores e de permeabilidade a temas da atualidade presentes, inclusive, em outros produtos midiáticos. No caso da produção brasileira, as telenovelas da Globo das 20 horas têm se caracterizado por desenvolver campanhas de sensibilização, o merchandising social, a respeito de uma variedade de temas, como a dependência química (“O clone”, 2001/2002), o casamento entre pessoas do mesmo sexo (“Senhora do destino”, 2004/2005; “Paraíso tropical”, 2007), a recuperação de crianças desaparecidas (“Explode coração”, 1995/1996), a inclusão social dos deficientes visuais (“América”, 2005) ou de pessoas portadoras da Síndrome de Down (“Páginas da vida”, 2006/2007) e gravidez na adolescência (“Senhora do destino”, 2004/2005). Nesse caso, a telenovela incorpora temáticas debatidas em outras instâncias da sociedade ou em outros lugares dos meios de comunicação e fomenta o seu debate emitindo um parecer, ou a sua versão, sobre o tema em discussão. Joana Mocarzel, a menina que interpreta “Clara” em “Páginas da vida”, e na história é rejeitada pela avó materna e vive um longo percurso até que sua mãe adotiva encontre uma escola que aceite portadores da Síndrome de Down, tem, em duas ocasiões, um pouco de sua vida pessoal abordada em revistas de circulação nacional: uma antes e outra durante a veiculação da novela. Antes de “Páginas da vida”, Joana aparece na revista IstoÉ Gente (n. 310, 25/7/05, p. 41), em uma matéria sobre o seu pai, o cineasta Evaldo Mocarzel, a propósito de seu documentário “Do luto à luta” sobre a Síndrome de Down, no qual diz que o seu interesse pelo tema veio do nascimento de sua filha, a menina Joana, que, um ano depois, interpretará Clara. Durante a telenovela, Joana Mocarzel volta a ser notícia com a repercussão da sua personagem, mas então como capa de duas revistas de perfis diferentes das que tratam prioritariamente de assuntos ligados à indústria cultural: ela é capa da revista Época (n. 435, set. 2006) e abre a reportagem tratando da inclusão de crianças com Síndrome de Down, intitulada “Normal é ser diferente”; e é capa da revista Nova Escola (n. 11, out. 2006), em uma edição especial que focou a inclusão escolar de portadores de diversos tipos de deficiência. Nesse caso, a circulação e o tratamento das ideias se dão desde a sociedade e outros meios de comunicação para a televisão e as telenovelas, e logo desde as telenovelas até outras instâncias dos meios de comunicação e a sociedade. E cada um que conta um conto aumenta um ponto!

A escolha dos temas narrados está ligada, em terceiro lugar, à produção direcionada à faixa de horário de transmissão, que limita o que pode e é adequado de ser contado de acordo com o público-alvo da programação. Assim sendo, na adaptação de “Ciranda de pedra”, de Lygia Fagundes Telles, para o horário das 18 horas, na Rede

Globo, em 2008, houve uma transformação no tratamento dado à doença mental de Laura, que foi amenizada e atribuída, de certa forma, aos maus-tratos de Natércio, seu primeiro marido, de quem se separa para viver com Daniel. A doença mental é explicada desde a perversidade do ex-marido até a fragilidade da personagem que, ao contrário do livro, mesmo em seus piores momentos, tem a aparência composta e está sempre belíssima e muito elegante. Da mesma forma, o lesbianismo de Letícia desaparece: em lugar de uma tenista masculinizada e privada de adornos, como no livro, na telenovela a personagem é extremamente feminina, suave, sorridente e sedutora. A Letícia do audiovisual dialoga com a do livro, pois é justamente a sua negação: bem-resolvida e cintilante. A adequação, nesse caso, passa, tanto pelo veto parcial ou total de certos temas centrais na obra literária como pelo tratamento dado a eles: em lugar da sobriedade e do padecimento, que marcam a atmosfera da casa de Laura e Daniel no livro, na telenovela, a casa é bem-decorada e clara, tendo Laura serelepe a contribuir para o encanto do ambiente; na obra literária, Natércio é um homem ensimesmado e austero, enquanto, na telenovela, assumindo o papel de vilão, está sempre no ataque e é perverso, muito rico, poderoso e ameaçador.

Também relacionadas à faixa de horário, as telenovelas da Rede Globo dos diferentes horários têm perfis diversos, o que implica um tratamento distinto dos temas e das situações de conflito presentes nas histórias. Fruto de convenções estabelecidas ao longo do tempo por meio da relação da emissora com os telespectadores brasileiros, alguns horários de programação narram recorrentemente histórias datadas em outros momentos da vida social e política brasileira. Assim sendo, tanto as novelas de época do horário das 18 horas como algumas minisséries que vão ao ar por volta das 22 horas contam histórias de outros tempos, que muitas vezes são adaptações de obras literárias consagradas. Mesmo quando são adaptadas da literatura, o resgate do passado nas telenovelas das 18 horas é feito a partir de uma abordagem leve e amena, com tramas elaboradas para serem assistidas em família e por pessoas de várias gerações. Nessas obras, as senzalas são limpas, e os bons das histórias (a heroína e seu galã, seus aliados e ajudantes) são delicados com os escravos. Tanto em “Sinhá moça” (Rede Globo, 1986/2006), inspirada no romance homônimo de Maria Dezonne Pacheco Fernandes, quanto em “Força de um desejo” (Rede Globo, 1999/2000), os casais protagonistas são abolicionistas e favoráveis à miscigenação racial entre negros e brancos, fornecendo uma versão conciliadora e branda dos conflitos raciais e da subjugação social e econômica dos negros e índios pelos colonizadores portugueses, pelos europeus de modo geral e por seus descendentes. Embora presentes na temática dessas duas novelas, a dominação de classe e a exploração do trabalho escravo não são tratadas desde seu viés econômico nem são histórica ou socialmente contextualizadas: são tratadas

como uma questão de índole e de caráter pessoal. Do mesmo modo, em “Ciranda de pedra” a separação de Laura e Natércio não causa estranheza, e Laura não sofre pressão dos bons da história (aqueles que sustentam projetos de identidade que associam bondade e legitimidade) por ser separada ou doente mental. Embora seja uma telenovela de época, isto é, mesmo quando a história contada se desenvolve num passado recente da sociedade brasileira, questões que então eram motivo de forte preconceito e rejeição, pois eram vistas como comportamentos desviantes, são abordadas do ponto de vista atual e cosmopolita. As roupas e os cenários são de época, mas o ponto de vista atual se expande e se naturaliza, com o predomínio de uma visão a-histórica dos costumes e comportamentos sociais.

Como um produto aberto, construído passo a passo com a transmissão de suas partes, entre as fontes que alimentam de ideias a ficção seriada televisiva, está a relação que o gênero desenvolve com o contexto de produção, com seus fatores sociais, econômicos e políticos: é desde ali que se seleciona o que é interessante e passível de chamar a atenção do grande público. É também desde os lugares sociais e a experiência de vida das pessoas envolvidas na feitura das obras que se decide o que pode “interessar a todos”, ao que “nós, brasileiros, vamos gostar de assistir”, e que se selecionam os lugares e setores sociais que cabem nas histórias contadas desde as cosmópolis criadoras e transmissoras de produtos culturais. Então, não é de menor importância para o que vem a conformar a matéria da representação das telenovelas brasileiras as origens sociais, os estilos de vida, as áreas de formação e de atuação profissional, as experiências pessoais e a visão de mundo dos profissionais envolvidos no processo de criação e execução das obras. Assim sendo, a classe social de origem, a etnia, o gênero sexual, a região de proveniência, a formação educacional e a profissional, o uso que fazem dos produtos dos outros meios de comunicação, como o cinema, o teatro ou a literatura, do conjunto de profissionais envolvidos na feitura dos programas: todos esses são fatores que se expressam em obras de autoria conjunta, como são as telenovelas.

No que tange às regionalidades que aparecem e desaparecem nas obras, as ricas cosmópolis produtoras, como regiões litorâneas, confinam com os Estados Unidos e a Europa através de seus aeroportos internacionais. Distantes fisicamente, no imaginário e na memória das extensas fronteiras secas brasileiras, a integração latino-americana não aparece nas telenovelas brasileiras nem como quimera: argentinos, bolivianos, uruguaios ou paraguaios não cabem nessas obras, extrapolam os lugares sociais da representação.

O aproveitamento das ideias que estavam em outros lugares, antes de aportarem na televisão

Se os personagens carregam ideias ou se são feitos de ideias, e são elas que definem o que será deles dentro dos enredos, a partir da visão que se quer imprimir em cada obra, pode-se afirmar que uma das fontes de matéria da representação para o que é narrado nas telenovelas são as obras desenvolvidas em outros lugares sociais, programas televisivos e meios de comunicação. Dentre os tantos lugares onde se colhem ideias já desenvolvidas e que estão por aí esparramadas, estão a literatura, o cinema, as revistas e as páginas de jornais. As experiências prévias, tanto dos criadores, que as usam para compor, como dos receptores, que as reconhecem e interligam (compondo, assim, o seu significado), sobre o que está por aí afora nos meios de comunicação é de fundamental importância para o que se faz hoje em dia em termos de ficção seriada televisiva. Não se trata, dentro dessa perspectiva, de pensar ou lançar mão, feito como pastiche (PAIVA; SODRÉ, 2007) ou como colcha-de-retalhos e bricolage, mas de entendê-lo desde a ótica do aproveitamento, do intertexto que se constrói sempre a partir de outros textos e texturas sociais, no fluxo dos textos dentro e fora das mídias, numa espiral de aproveitamentos e reciclagens. Nesse sentido, uma das maneiras com que as obras literárias interagem com a ficção seriada televisiva é fornecendo-lhes ideias, ou melhor, fornecendo-lhes personagens que carregam consigo ideias, projetos de identidade social, planos de futuro e formas de executá-los.

Uma obra pode inspirar-se em uma parte da história de um personagem, quando aproveita uma maneira específica de conduzir certa ação ou quando empresta uma sequência de ações, que provoca desfechos análogos às problemáticas apresentadas. Sendo assim, como leitor que reconhece o que já viu em outros lugares, vê-se que a Maria Paula de “Duas caras” (Globo, 2008) empresta do romance Senhora, de José de Alencar, a sua ideia de realizar um contrato pré-nupcial para se assegurar de poder se vingar de Ferraço, humilhando-o. As sequelas sentimentais deixadas pelo abandono de uma jovem senhora devido ao baixo montante de seu dote ou aos escassos recursos financeiros de sua família, são exploradas também em Razão e sensibilidade, de Jane Austen. Mas em Senhora esse acontecimento se coloca de forma diversa dentro da história: tal como na telenovela “Essas mulheres” (Record, 2005), baseada explicitamente nesse e em outros romances de José de Alencar, o casamento depois da decepção inicial é utilizado como um mecanismo de acerto de contas, que permitirá um futuro entendimento entre o casal. No caso de “Duas caras”, o aproveitamento é feito de parte da ideia desenvolvida em Senhora, visto que Maria Paula foi escolhida pelo galã, à revelia de outras, justamente por ter o maior dote. O trauma adveio da ciência de que a razão da escolha foi somente a

financeira, o que se evidencia quando o rapaz desaparece levando consigo todos os bens da jovem órfã. É feita, então, a inversão da situação inicial, pois ela não é abandonada por ser pobre, mas é a escolhida por ser rica, e a reaproximação posterior é feita por meio do filho e não pela possibilidade de poder vir a comprá-lo.

Já, *Capitu*, de “Laços de família” (Rede Globo, 2000/2001), toma emprestados aspectos da *Capitu*, de Machado de Assis. Enquanto em *Dom Casmurro* fica indefinido se ela de fato traiu Bentinho, a novela concretiza a sua dissimulação fazendo com que a personagem não deixe dúvidas de que enganava e tinha uma vida dupla. Como no romance, os dois são vizinhos e se conhecem de toda a vida, e o amor entre eles nasceu muito antes que entendessem a verdadeira natureza de seus sentimentos. À diferença do romance, como um sinal dos novos tempos para a relação entre homens e mulheres, o par de *Capitu* na telenovela a perdoa, desde que ela deixe para trás a “vida” que estava levando. Nesse caso, o nome da personagem acentua que se trata de uma menção, e o autor não deixa dúvidas do aproveitamento que faz da obra literária. Não obstante, não se trata de uma réplica da *Capitu* do livro, mas de uma citação que reelabora, ao acenar com outro desfecho para a história de *Fred/Bentinho* e *Capitu*.

Além da caracterização dos personagens que tece as ideias que esses carregam, as obras literárias fornecem à ficção de outros meios de comunicação formas específicas de encenar certas ideias ou situações. Assim, em “Chocolate com pimenta” (Globo, 2003), enamorada de Guilherme e sendo obrigada a se casar com o conde Klaus Von Burgo, Celina encontra como subterfúgio para não consumir seu casamento o adiamento através do improvável término de uma colcha: como Penélope, que tecia de dia e desmanchava de noite, para que essa [uma colcha] nunca ficasse pronta. Encenação idêntica, ideias opostas, pois em um dos casos a colcha serve para esperar o que demora para acontecer e, no outro, para adiar o que se espera que não aconteça.

O vagar dos textos no intertexto midiático

O empréstimo dos textos de outros meios, de algumas de suas partes, da abordagem que fazem ou do tratamento que dão a certo aspecto da existência humana, de uma situação específica ou de uma experiência concreta, é algo recorrente na feitura dos textos contemporâneos. Entre os tantos exemplos marcantes, pode-se citar o mito do *Pigmaleão* retomado pela peça de Bernard Shaw, por sua vez retomada pelo filme “*Pygmalion*” (1938), reproposto mais tarde pelo filme “*My fair lady*” (1964). E do mito, da peça ou de suas famosas versões cinematográficas, nascem novas versões.

Para o cinema, a aposta feita em “My fair lady” é reaproveitada para discutir se os indivíduos são o que são por suas características inatas ou por suas experiências de vida. Tal como em “My fair lady”, no filme estrelado por Eddie Murphy, “Trocando as bolas” [Trading places], dois milionários fazem uma aposta sobre a possibilidade de transformar um mendigo em uma pessoa bem-sucedida, “trocando-o de lugar” com um executivo culto e refinado. Nesse caso, porém, em lugar de aprazer-se com a troca de aparência e os supostos ganhos sociais de vir a parecer/ser mais refinado por ter mudado de casca, Billy Ray Valentine une-se a Louis Winthorpe III, o executivo destronado, para se vingar dos autores do revertério que houve na vida de cada um. Trata-se, portanto, de uma paródia de “My fair lady”, já que a troca de aparência serve justamente para se dar conta do que há de posição nas relações sociais fundadas no que se aparenta ser/ter. Nas telenovelas, por sua vez, pululam personagens que mudam a trajetória de sua vida tomando aulas de glamour, de trato social e de português, que trocam de aparência para mudar o rumo de suas vidas ou serem aceitas em ambientes e setores sociais que as rejeitavam. Algumas telenovelas apresentam a clássica transformação quase completa, na qual as personagens mudam de aparência e permanecem simples e meigas em essência, mantendo, dentro de si, muitas vezes, o amor que desencadeou o seu processo de transformação. Assim, Luciana (“El privilegio de amar”, Televisa) ou Ana Francisca (“Chocolate com pimenta”, 2003/2004), de moças simples e camponesas passam a falar bem e a se vestir finamente, com gestualidade suave e novo tom de voz, firme e autoritário, condizente com suas novas posições de classe. Outras telenovelas estilizam ou parodiam esse jogo de aparências, como a personagem Bebel de “Paraíso tropical” (Globo, 2007), que toma aulas de glamour com Virgínia, uma ex-vedete, para passar a ter “katygoria”, que seria uma sorte de categoria espalhafatosa ou Jaqueline Joy, de “Celebridade” (Globo, 2003/2004), que conta com a supervisão de estilo de Yolanda Mendes para deixar de cometer tantas gafes e se lançar como estrela de televisão.

Foi do cinema para a televisão ou chegou até a televisão por outro caminho? A comédia musical “Victor/Victória” (1982), estrelada por Julie Andrews e, por sua vez, baseada no filme alemão “Viktor und Viktoria”, de 1933, conta a história de uma cantora lírica desempregada que decide passar-se por um homem transformista para pleitear um emprego em um nightclub. De forma análoga, em “Beleza pura” (Globo, 2008), Helena se traveste de Mateus para trabalhar como farmacêutico em uma clínica e lá estabelece uma relação de amizade e confiança com o Dr. Renato. Igual a King Marchand, o gângster que faz par romântico com Victor/Victória, Renato manifesta-se em conflito por se sentir atraído por Helena: como pode ser se, até então, ele acreditava ser heterossexual? Na literatura em Um rio chamado tempo,

uma casa chamada terra (2002), um dos personagens de Mia Couto, Fulano Malta, se apaixona por uma mulher que ele crê ser um homem e vive, também, o conflito por não se capacitar acerca de como isso pôde acontecer. Da mesma maneira que Victória, Mariavilhosa, a personagem de Mia Couto, se traveste de homem para entrar em um lugar vetado a mulheres. Travestida, encanta um homem, que reencontra a paz quando vem a saber que ele é uma mulher. No cinema, na televisão e na literatura, de um para outro, ou em um e no outro, o Homo Fictus explora o interesse profundo que nasce da afinidade entre duas pessoas.

Da literatura para a televisão: os textos adaptados

A transposição dos gêneros literários para a televisão ou cinema, por exemplo, deve salvaguardar especificidades que fazem parte da história dos campos em questão. Ainda que os gêneros mantenham suas características basicamente universalizantes, neste processo de reapropriação algumas alterações podem demandar outras classificações, de maneira a permitir que modelos sejam dinamicamente recriados. (BORELLI, 1994, p. 131).

Mas o que significa adaptar uma obra que está num livro para uma novela de televisão? Mais além das citações e das menções que os textos fazem uns dos outros, o nome genérico adaptação abarca um sem-número de formas de aproveitamento de umas obras por outras, de reciclagens e de empréstimos intra ou intergêneros. (MOTTER, 2004). Em primeiro lugar, passar de um lugar para outro implica a realização de adequações de conteúdo e forma da obra de origem para a obra a ser criada, em função, por exemplo, do horário de transmissão, do público desse horário ou da emissora que transmitirá a obra, da linguagem do meio (áudio e visual) e do perfil das novelas da produtora em questão.

O câmbio de suportes implica alterações na forma de contato entre emissão e receptor, no sentido de que tecnologias diversas dão lugar a relações diferenciadas entre as partes (McLUHAN, 2000), pois se um texto foi feito para ser olhado/lido, a composição do outro requer pensar em um receptor que irá escutar (sons, músicas, diálogos) e ver (imagens, legendas, cores, movimentos) o texto em questão. Os dois suportes solicitam do receptor competências diversificadas e proporcionam deleites diferentes. Mais ainda: mesmo quando se quer manter o máximo de equivalências com a obra de origem, passar um texto para dentro do gênero telenovela implica traduzi-lo, ou seja, reajustá-lo às convenções próprias do gênero: personagens, modelos de mundo, fechamentos característicos, moral da história, tempos da ficção seriada televisiva, etc.

Em termos das ideias ou dos significados construídos do encontro do texto com os televidentes, outros fatores intervêm como a intermediação maquínica na criação, os recursos tecnológicos e de financiamento que as produtoras têm para realizar suas obras, os estilos dos autores que concebem os textos e os atores/diretores que encenam as ideias contidas nos roteiros. Além disso, toda obra dialoga com seu contexto (KELLNER, 2001), de maneira que ainda quando a obra original dialogue com outro contexto, e esse diálogo possa se replasmar em partes na obra televisiva, nessa outra haverá, ademais, os diálogos que a nova obra e seus fatores travam com o contexto da época: a visão e a versão de mundo hegemônica no momento de realização da obra às ideologias dominantes, aos discursos contra-hegemônicos a respeito das ideias ali contidas.

As mudanças advindas da adequação ao gênero, às convenções oriundas dos horários de transmissão e ao elenco da obra se fazem sentir, por exemplo, na última versão televisiva de “Ciranda de pedra” (2008). Como consta no quadro 1, a começar pela situação de partida das obras, pois elas abrem as histórias em lugares diferenciados: numa, Laura está muito doente, e Daniel muito envolvido e preocupado com a sua sorte; noutra, Laura é descrita como uma pessoa doente, mas tem uma aparência composta e o olhar centrado. No livro, Virgínia e suas irmãs são ainda crianças quando Laura já está separada e vive com Daniel e deve confrontar-se com a sensação de sentir-se inadequada e rejeitada em ambas as casas: numa, porque sua mãe está muito doente, e Daniel (que ela não sabe que é seu pai), só tem olhos para a enferma; noutra porque não se sente acolhida por suas irmãs e seus amigos e nem se sente à vontade com Natércio, que não corresponde às suas expectativas como pai. Na telenovela, Virgínia começa já moça, refinada, vivendo com suas irmãs na elegante casa de Natércio. É bonita e é correspondida afetivamente por Conrado.

<i>Texto original</i>	<i>Telenovela adaptada</i>
1. Virgínia vive com a mãe, o “tio” Daniel e Luciana, a empregada que toma conta dela e da casa. A mãe está muito doente, e o tio Daniel cuida devotadamente dela.	1. Virgínia vive com Natércio e as irmãs em uma bela casa.
2. Virgínia tem uma vizinha, Margarida, com quem brinca. Os amigos de suas irmãs são Letícia e Conrado, que são irmãos, e Afonso, que vive com sua avó em um sítio.	2. Virgínia se mostra enamorada de Conrado, mas disputa as atenções desse com sua irmã Otávia.
3. Virgínia se confessa, desde o início, apaixonada por Conrado.	3. Laura está internada em uma clínica para doentes mentais.
4. Otávia e Bruna não visitam Laura na casa dela e de Daniel.	4. Otávia e Bruna não visitam Laura na clínica.

<i>Texto original</i>	<i>Telenovela adaptada</i>
5. Virgínia visita as irmãs e Natércio, que ela pensa ser seu pai. Sente-se excluída e fora de lugar na casa e nessa família.	5. Virgínia crê que Natércio é seu pai. Natércio se mostra mais áspero e impositivo com Virgínia do que com Otávia e Bruna.
6. Virgínia se ressentida da pouca atenção que Conrado lhe dedica. Ressente-se, também, da proximidade que a irmã Otávia mantém com ele.	6. Daniel a visita, cuida de Laura, e os dois se mostram enamorados.
7. Virgínia se mostra dividida quanto ao afeto que sente por Daniel: instigada pelas irmãs a odiá-lo, sente dificuldade de expressar alguma estima por ele.	7. Natércio é sócio de Cícero, o pai de Letícia e Conrado.
8. Laura piora sempre mais, e Daniel, então, diz a Virgínia que será melhor que ela vá morar com Natércio e suas irmãs.	8. Natércio retira Laura da clínica e a leva para casa. Ao chegar em casa, Otávia e Bruna a recebem com distância, enquanto Virgínia se mostra afetuosa. Natércio tranca Laura num quarto no sótão.
9. Virgínia se muda para a casa das irmãs.	
10. Morre Laura, e Daniel se suicida.	

Fonte: Elaborado pela autora.

No livro, a personagem central é Virgínia e é sempre do seu ponto de vista e de seus sentimentos que a história é contada. Na novela, Laura e Daniel, interpretados por dois atores muito conhecidos pelo público por sua beleza e notória trajetória artística, ganham a cena e ofuscam a presença de Virgínia e suas irmãs. Como ambientes, o livro conta, grosso modo, com a casa de Laura e Daniel, a de Natércio, a de Conrado e Letícia, o sítio onde vive Afonso, o apartamento de Letícia, o colégio interno de Virgínia, o apartamento de Rogério. Já na novela aparecem outros núcleos, e há um incremento da parte pobre da trama: os que seriam os vizinhos de Daniel ganham vida e se multiplicam, trazendo consigo outros lugares: a pensão, a barbearia, a casa do barbeiro. Os pais de Letícia e Conrado encorpam sua participação: ela como uma sofisticada e sorridente esposa; ele como um imigrante italiano bonachão que enriqueceu trabalhando, repetindo o modelo dos inúmeros italianos simpáticos e trabalhadores que têm insistentemente aparecido nas telenovelas globais. E como uma telenovela da década de 50, não falta a professorinha meiga, recatada, bem-comportada, dedicada ao trabalho e muito atenciosa com seus alunos, que tem sido outro lugar comum nessas telenovelas. Afonso deixa de ser um amigo das irmãs e é agora um vigarista: um impostor. Natércio passa a ser o grande vilão: rico de família, advogado e empresário, temido e respeitado por seu poder, por sua riqueza e agressividade. Otávia deixa de ser a mais bonita de todas e disputa em beleza, seja com sua mãe, com quem no livro é parecida e na novela não o é, seja com suas duas irmãs e com sua vizinha. Nesse

caso, então, multiplicam-se os ambientes, os personagens e os conflitos, para se ajustar aos moldes das novelas das 18 horas da Globo. Proliferam-se, também, para se ajustar às exigências de volume de subtramas para preencher e gerar movimento para histórias que vão ao ar seis dias por semana, com capítulos de, aproximadamente, uma hora e que duram meses a fio. A parte do que, estando na obra, foi modificado para se ajustar aos padrões da emissora ou às exigências do gênero, como o fato de alguém ter que incorporar o vilão (e ser o responsável por todas as infelicidades e pelas adversidades vividas pelos demais) ou da heroína dever ser liberada de todas as culpas, nesse caso, foram anexadas personagens e tramas paralelas devido, inclusive, à longa duração da história.

Diferentemente de “Ciranda de pedra”, na telenovela “Paixões proibidas” (2006/2007), emergem outros fatores implicados em uma adaptação, diversos das exigências de se ajustar aos padrões fortemente estabelecidos pela empresa produtora. Adaptada a partir de três obras de Camilo Castelo Branco, Amor de perdição, Mistérios de Lisboa e O livro negro de Padre Dinis, essa obra é uma coprodução da Rádio e Televisão de Portugal (RTP) com a Rede Bandeirantes e conta a história do amor entre dois jovens, filhos de famílias rivais, como Romeu e Julieta, mas que, ao se ajustar às convenções do gênero, conseguem, depois de muitos sofrimentos, terminar juntos e ser felizes para sempre. À diferença de “Ciranda de pedra”, a maior parte dos personagens de relevo na obra é tirada desses três romances do autor português, de maneira que e de certa forma, têm o traço do autor em aspectos de suas composições. Enquanto o amor de Tereza e Simão e alguns membros de suas respectivas famílias são tirados do romance Amor de perdição, muitos outros personagens importantes nessa obra vêm dos outros dois romances já indicados. Em ambos, o personagem central é o Padre Dinis (Duque de Clinton ou Sebastião de Melo), que será um dos principais aliados do casal de jovens na telenovela e que servirá de elo entre eles e os demais personagens. Adequando-se ao gênero, a telenovela faz uma série de modificações para adequar os personagens aos papéis e às funções que caracterizam essas obras, como não atribuir ao Padre Dinis o assassinato de sua primeira esposa, Branca de Clermont, como Mariana assumir o papel e as funções de falsa heroína, aliando-se a Baltasar Coutinho para impedir o entendimento entre Simão e Tereza ou como Eugênia e Alberto de Magalhães, o “Come-Facas”, para não morrerem no fim da história (como acontece no romance), e viverem felizes para sempre como os demais casais da liga do bem. Diferentemente das obras de origem, que se passam na França e em Portugal, a telenovela transcorre em Portugal e no Brasil, de maneira que na obra televisiva há escravos, e o pai de Simão tem um romance há muitos anos com a índia Jacira, com quem tem um filho ilegítimo chamado Tabajara.

Considerações finais

No caso das telenovelas, a utilização de obras literárias para compor aspectos das tramas ou para elaborar a estória contada, como um todo, é prática corrente. Par e passo com a experiência de vida dos autores ou com os acontecimentos de um dado momento histórico-cultural, as obras literárias têm alimentado recorrentemente a ficção seriada televisiva. Mas o que significa adaptar uma obra para o audiovisual? É possível manter-se *fiel* ou fazer tal qual a obra de origem? Mais que adequar ou ajustar, as adaptações de obras literárias para o audiovisual implicam o deslocamento e a realocação de um meio a outro, de uma linguagem a outra, de uma forma de compor a outra.

A começar pelo estilo ou pela periodização do texto de “partida” e do de “chegada”, transpor de um lugar a outro implica encaixar-se em épocas ou correntes expressivas diversas e daí adequar-se às formas de fazer ou de narrar de cada uma. No caso das telenovelas, que são programas televisivos inseridos na lógica da produção por gêneros, a adaptação implica, entre outras coisas, encaixar-se no modelo de mundo proposto por essas obras, com seu universo de ação, personagens centrais, o que elas representam, as funções que desempenham e os seus atributos característicos. Por outro lado, passar da palavra escrita para a narrativa audiovisual televisiva – com seu modo específico de produção – também traz repercussões para a obra a ser gerada, entre as quais se pode citar a questão de como se dá a criação, uma individual e a outra conjunta ou os próprios recursos expressivos explorados nos dois casos.

Em linhas gerais, a produção televisiva adaptada da literatura ocorre tanto no sentido de *como fazer* – que diz respeito à encenação de situações, por exemplo –, quanto aposta no *que fazer*, aproveitando-se dos moventes das tramas *antigas* e dos temas que se mantêm atuais e continuam a chamar a atenção do grande público. Embora o vagar das ideias e o compartilhamento de interesses e preocupações sejam uma constante na produção cultural em geral, o montante de investimentos necessários para a realização dos programas/produtos e a aceleração das demandas e dos processos de produção característica dos hodiernos meios de comunicação, têm ambos participação na insistência com que se recorre, atualmente, ao já proposto com êxito de audiência. Além de *boas ideias*, é necessário dispor de muitas ideias, um sem-fim de ideias que sejam também bem-sucedidas.

O processo de adaptação aponta a duas direções: tem um olhar para a obra de origem e outro fixado na que está por ser feita. Esse voltado para o produto de

destino, no entanto, considera, necessariamente, a existência de um público que já possui expectativas em relação ao suporte audiovisual, no caso das telenovelas. Os livros, como outros textos midiáticos, continuam a ser uma rica fonte de ideias para as produções audiovisuais. E o apelo do *novo* produto, por sua vez, não impede que uma parcela do público sinta, a partir da produção televisiva, vontade de revisitar a obra em seu formato original.

Referências

BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 2000.

BORELLI, Silvia H. Gêneros ficcionais: matrizes culturais no continente. In: BORELLI, Silvia (Org.). *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*. São Paulo: Intercom, 1994.

CÂNDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CÂNDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CASTELO BRANCO, C. *Amor de perdição*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Livro negro de Padre Dinis*. Lisboa: Europa-América, 1983. v. 1 e 2.

_____. *Mistérios de Lisboa*. Lisboa: Europa-América, 1981. v. 1, 2 e 3.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.

McLUHAN, Marshall. Visão, som e fúria. In: LIMA, Luiz C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, M. Immacolata (Org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, M. Immacolata (Org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004.

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

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. Telenovela e pastiche. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., 2007, Santos. *Anais...* Santos, 2007.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.