

Gênero e formato na adaptação para a televisão de *Gabriela, cravo e canela*

Gedy Brum Weis Alves (UFMS/CNPq)*

<https://orcid.org/0000-0003-0217-6686>

Márcia Gomes Marques (UFMS/CNPq)**

<https://orcid.org/0000-0002-6990-648X>

Resumo:

A transposição de romances para telenovelas carrega consigo a reconfiguração das lógicas de produção e os modos de usos do produto derivado. Dentre essas mudanças estão as adequações às convenções de gênero que, nesse caso, trazem em si marcas do popular que repercutem na relação entre público e autor. Neste artigo se explora de que modo as matrizes melodramáticas e as raízes no folhetim implicam em mudanças na composição do enredo e dos personagens, ou na modalidade de alargamento da trama. A reflexão é feita a partir das adaptações do romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, para as telenovelas *Gabriela* da Rede Globo: de Walter Durst (1975) e de Walcyr Carrasco (2012). Como resultados, observou-se que a presença do popular no massivo se faz presente na ampliação das tramas, por meio de: acréscimos de episódios e personagens na versão de 1975 e em empréstimos em 2012, com a narrativa longa e episódica; o uso de ganchos e do suspense, o drama do amor proibido, a fatalidade, a presença do herói que salva a mocinha vítima da sociedade; e por meio da luta entre o bem e o mal personificada nos projetos de poder entre as lideranças locais.

Palavras-chave: Adaptação; Gabriela; Telenovelas; Melodrama; Folhetim.

Abstract:

Genre and format in the television adaptation of *Gabriela, Clove and Cinnamon*

The transposition of novels into telenovelas entails the reconfiguration of the production logic and ways of using the derived product. Among these

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Formada em Letras pela UFMS e membro do grupo de pesquisa “Mídia e mediações comunicativas da cultura” (UFMS/CNPq). <http://lattes.cnpq.br/0672531212653506>.

** Doutora em Scienze Sociali pela Pontificia Università Gregoriana – Roma/Itália, com pós-doutorado pela Universitat Autònoma de Barcelona/Espanha, é professora titular da Universidade Federal de Mato Grosso Sul e líder do grupo de pesquisa “Mídia e mediações comunicativas da cultura” (UFMS/CNPq). Mestre em Comunicación pela Pontificia Universidad Javeriana – Bogotá, com estágio de mestrado sanduíche pela Universidad Iberoamericana – México, é socióloga formada pela PUC do Rio de Janeiro. - CV: <http://lattes.cnpq.br/8378093585349941>.

changes are adaptations to genre conventions that, in this case, bring with them popular marks that have repercussions on the relationship between public and author. This article explores how the melodramatic matrices and the roots in the feuilleton imply changes in the composition of the plot and characters, or in the modality of plot enlargement. The reflection is made from the adaptations of the novel *Gabriela, clove and cinnamon* (1958), by Jorge Amado, for the telenovelas *Gabriela* from Rede Globo: by Walter Durst (1975) and by Walcyr Carrasco (2012). As a result, it was observed that the presence of the popular in the mass media is present in the expansion of the plots through the addition of episodes and characters in the 1975 version and in loans in 2012, with the long and episodic narrative, the use of hooks and of suspense, the drama of forbidden love, fatality, the presence of the hero who saves the girl who is a victim of society, the struggle between good and evil personified in the projects of power among local leaders.

Keywords: Adaptation; Gabriela; Telenovela; Melodrama; *Feuilleton*.

Introdução

A telenovela é um dos principais produtos da indústria cultural brasileira e tem feito parte da grade de programação dos canais de televisão abertos do país nos últimos 50 anos, mantendo-se continuamente no horário nobre e entre os produtos de maior aceitação de público nesse meio de comunicação. Nos quesitos produção e oferta, a Rede Globo se destaca com três títulos inéditos diários em sua programação. As telenovelas têm sido objeto de inúmeras pesquisas acadêmicas, com trabalhos que estudam as características do gênero e suas repercussões de modo geral, visando o entendimento de sua natureza (GOMES, 2002; LOPES, 2003; HAMBURGER, 2011) e do contato que estabelece com públicos específicos (SLUYTER-BELTRÃO, 1992; GOMES, 2011).

Ao longo das últimas décadas, os realizadores têm desenvolvido uma variedade de tipos de telenovelas, por vezes voltadas para nichos de públicos específicos, sendo: telenovelas urbanas e rurais, infantis ou direcionadas para o público adulto, religiosas ou com temáticas seculares, telenovelas de época ou ambientadas na atualidade, com

roteiros originais ou adaptadas de obras anteriores, prática costumaz neste setor produtivo (REIMÃO, 2004). Entre as adaptadas que tomam como ponto de partida obras literárias para desenvolver seus argumentos estão *Orgulho e paixão* (Globo, 2018), baseada no romance *Orgulho e preconceito* (1813), de Jane Austen, e *Ciranda de pedra* (Globo, 1981, 2008), adaptada do romance de Lygia Fagundes Telles (1954). A adaptação de *A Escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, deu lugar a um dos maiores sucessos de público e crítica da teledramaturgia brasileira, *Escrava Isaura* (Globo, 1976/77), refilmada posteriormente por outra emissora de televisão (Record, 2004).

Tal como em *Escrava Isaura* ou *Ciranda de Pedra*, muitas das adaptações que tiveram sucesso de público e/ou de crítica voltaram a ser propostas, com variações entre elas. Nesses casos, ainda que guardem semelhanças com as que tomam como ponto de partida um mesmo texto-fonte, alguns fatores impactam na passagem dele para a obra derivada, como as características da mídia e o tipo de produto, as convenções do

gênero de destino, contribuindo para que se distanciem umas das outras. Na televisão, o livro amadiano *Gabriela, cravo e canela* é levado para a grade de programação como telenovela, o que implica em adequação às características do produto, tais como a serialidade de longa duração; a fragmentação do relato em capítulos ou episódios; o fato de geralmente não estar finalizada quando começa a ser exibida e de ser permeável a alterações em seu enredo; devido à adesão do público e à sua manifestação de preferências.

Quanto às convenções do gênero televisivo, entre os elementos importantes na transposição para telenovela estão as suas matrizes melodramáticas e suas raízes no folhetim, que repercutem na mudança na relação entre público e autor e na presença do popular nesse gênero televisivo. A relevância de se discutir essas influências é salientada por autores que destacam que, para além dos esquematismos narrativos e estratégias mercadológicas, as telenovelas conciliam modernidade e anacronia em seus relatos (MARTÍN-BARBERO, 2004, 2006), associando matrizes culturais populares com formatos industriais. Nesse sentido, apropriam-se de temas como o drama da identidade perdida ou desconhecida, a ameaça da perda associada à fatalidade e os amores perdidos (GOMES, 2006), além de contarem história com as quais as massas se identificam emocionalmente (RINCON, 2008).

Das adaptações que tomam como texto-fonte obras literárias brasileiras, Jorge Amado se destaca entre os autores que têm suas obras recriadas para o audiovisual, com inúmeros títulos que chegaram à televisão e ao cinema. O livro *Capitães da Areia* (1937) foi adaptado em filme (2011), com direção de Cecília Amado; *Dona Flor e seus Dois Mari-*

dos (1966) estreia no cinema em 1976, dirigido por Bruno Barreto; e a adaptação de *A morte e a Morte de Quincas Berro d'Água* (1961) chega às telonas em 2010, com direção de Sérgio Machado. Na televisão, diversos livros do autor foram adaptados em telenovelas, como *Terras do Sem-Fim* (Globo, 1981-82), dos romances *Cacau*, *Terra do Sem Fim* e *São Jorge do Ilhéus*, ou minissérie, como *Tenda dos Milagres* (Globo, 1985) e *Dona Flor e seus dois Maridos* (Globo, 1997), baseadas em obras homônimas do escritor. O romance *Gabriela, cravo e canela* (1958) foi levado para o cinema (Bruno Barreto, 1983) e para televisão: uma vez pela TV Tupi (1961) e duas vezes pela Rede Globo, em 1975 e 2012.

Há um cabedal de estudos sobre as transposições das obras do escritor baiano para a televisão, que se focam na relação entre a sua literatura e os audiovisuais (GROSSI, 2013; ZAMBERLAN, 2016). No caso das adaptações da obra *Gabriela, cravo e canela* para as telenovelas realizadas pela Rede Globo, Herman (2016) analisa os caminhos da memória coletiva na teledramaturgia brasileira a partir da compreensão dos processos intertextuais que ocorrem entre as obras, concluindo que a segunda adaptação da emissora retoma e atualiza para o público elementos de memória da telenovela de 1975. Ferreira (2014) discute os conceitos de coronelismo e clientelismo na obra do escritor baiano e como esses aspectos estão presentes na adaptação de 2012, concluindo que as telenovelas podem impulsionar a aprendizagem histórica por meio do uso social que se faz desse gênero.

Com relação à transposição da obra desse autor para o audiovisual midiático, é importante compreender que, na passagem de um romance para as telenovelas, há procedimentos de atualização decorrentes das

convenções genéricas. Sobre esse tópico, neste artigo, indaga-se sobre como as raízes melodramáticas e as características do folhetim – que são elementos constitutivos desse gênero televisivo – se expressam em algumas mudanças de composição do enredo e dos personagens, ou mesmo no alargamento da trama. A reflexão é feita a partir das adaptações do romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, para as telenovelas *Gabriela* da Rede Globo: de Walter Durst (1975) e de Walcyr Carrasco (2012). Como resultados, observou-se que a presença do popular no massivo se faz presentes na ampliação das tramas por meio de acréscimos de episódios e personagens em 1975 e de empréstimos na versão de 2012, com a narrativa longa e episódica, os ganchos e o suspense, o drama do amor proibido, a fatalidade, a presença do herói que salva a mocinha vítima da sociedade, a luta entre o bem e o mal personificada nos projetos de poder entre as lideranças locais.

Do romance à televisão: um olhar sobre as obras

Dos autores da literatura brasileira, Jorge Amado está entre aqueles que despertam diferentes posicionamentos na crítica literária e no público leitor. O escritor traz em sua literatura personagens populares e subalternos que circulam num universo repleto de pluralidades, com diversidade de saberes, formas de falar e religiosidades. Esses elementos rendem ao escritor críticas desfavoráveis daqueles que viam em sua obra marcas de um Brasil que não se desejava expor na literatura brasileira da época (ALVES, 2001), que almejava seguir os cânones modernistas ocidentais.

Em 1958, lança *Gabriela, cravo e canela*, que é considerado, por alguns críticos

(ALMEIDA, 1981; BOSI, 2015), como pertencente a uma nova fase do escritor, que abandona uma literatura de fundo ideológico, revolucionária, marcada pela luta de classes e denúncias sociais, e passa a escrever livros mais amenos. Essa divisão da obra amadiana não é aceita por parte da crítica (DUARTE, 1996; ALVES, 2004), que entende que o autor discute outras temáticas, fala de histórias de amor, mas não abandona a reflexão sobre o contexto social e a realidade brasileira.

No romance, as esferas privada e pública da vida da sociedade ilheense transcorrem concomitantemente, e “à medida que se transforma a macroestrutura de Ilhéus, a mudança se reflete nas vidas individuais de seus cidadãos” (SILVERMAN, 1978, p. 151), da mesma maneira que a chegada da protagonista à cidade começa a delinear mudanças na vida política ilheense. O autor cruza, na narrativa, o privado e o público, e a discussão política vem associada às relações de gênero e classe e a suas manifestações na vida miúda, dando continuidade às questões presentes em suas obras anteriores.

A representação de personagens pertencentes às camadas populares começa a ser destacada como um dos aspectos relevantes da obra de Amado a partir da década de 1980 (DA MATTA, 1983). Esses estudos destacam que o autor presentifica em sua obra vozes esquecidas pela “alta literatura”, dá início a uma quebra de fronteiras entre o que se convencionava chamar de erudito e popular e, sobretudo, evidencia que o Brasil não é um país homogêneo. Com essas vozes e a interpelação pelo popular, abre-se a possibilidade de levar essa abordagem para outros espaços, como para as novelas televisivas.

A adaptação de *Gabriela* (1975) é exibida de 14 de abril a 24 de outubro de 1975, e

as capas de revistas e reportagens da época destacam o sucesso da telenovela entre os brasileiros e, posteriormente, em Portugal: “Gabriela foi a primeira telenovela a ser vendida para Portugal e abriu as portas de outros continentes para a compra de novelas brasileiras”¹. Sônia Braga, no papel da protagonista, estampa as capas de revistas de entretenimento e o foco se volta para a imagem da atriz. Os índices de audiência de *Gabriela* (1975) chegaram a 55 pontos no Ibope², o que indica a aceitação do produto televisivo.

Além de *Gabriela*, o “turco” Nacib (Armando Bógus), que no livro é sírio, tem destaque na costura feita na obra entre o público e o privado: o dono do Bar Vesúvio se apaixona por Gabriela, com quem se casa. O personagem não segue o costume local, pois, ao flagrar a traição da esposa, não lava a sua honra com sangue; por isso, teme ser desmoralizado, mas tem sua honra recuperada por intervenções “legais” dos amigos, que o “descasam” de Gabriela. Por fim, aceita ter um relacionamento descompromissado com a moça, que volta a servi-lo como empregada e amante. São importantes para essa associação, também, os personagens Coronel Ramiro (Paulo Gracindo) e Mundinho Falcão (José Wilker): o primeiro é mandatário de Ilhéus, representante da oligarquia rural, configurada como o atraso e a negação do progresso. O segundo é um jovem que chega de São Paulo para explorar o cacau na Região do Sul da Bahia, traz em seu discurso a representação do “novo”, embora, efetivamente, impulsione somente

as mudanças que atendem aos interesses do grupo comandado pelo moço.

A estreia do *remake* de Gabriela em 2012 é envolta em grandes expectativas, e seu lançamento contou com matérias publicadas em jornais, *blogs* e revistas. O *Blog* “O Fuxico” publica uma matéria no dia 16 de junho, prometendo dar todas as informações sobre *Gabriela*, anunciando-a como uma adaptação do “grande” escritor Jorge Amado e ressaltando a perfeição do corpo da protagonista, “com cheiro de cravo e cor de canela, o corpo de Gabriela (Juliana Paes) parece esculpido por mãos nada modestas...”³. No site “Uol”, o *Blog* de Nilson Xavier chama a atenção para alguns percalços da nova adaptação, como o destaque ínfimo dado à interpretação de Juliana Paes, e resalta como ponto alto do primeiro capítulo a *glamourização* do bordel da trama: “o único detalhe que destoa da obra é o Bataclan glamourizado na Ilhéus de 1920...”⁴.

A nova versão apresenta algumas peculiaridades na escolha do elenco, que é formado por nomes consagrados da teledramaturgia, atores que atuam na versão de 1975 e assumem novos papéis no *remake*, e por estreantes em telenovelas, como a cantora Ivete Sangalo, que interpreta o papel de Maria Machado. O desafio de retomar uma telenovela famosa, que faz parte da memória cultural brasileira, e responder ao horizonte social (KELLNER, 2001) de seu contexto, *Gabriela* (2012) é um *remake* da versão de 1975, com a qual mantém proximidade, ao passo que adapta o romance de Amado.

1 Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/bastidores/#curiosidades>. Acesso em: 20/01/2022.

2 Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/saiba-quais-foram-as-novelas-de-maior-audiencia-da-historia-da-globo-em-cada-horario>. Acesso em: 20 jan. 2022.

3 Disponível em: <https://www.ofuxico.com.br/noticias/saiba-tudo-sobre-gabriela-que-estrea-nesta-segunda-na-globo/>. Acesso em: 24 jan. 2022.

4 Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2012/06/19/na-estrea-de-gabriela-o-bordel-chamou-mais-a-atencao-do-que-a-propria-personagem-titulo/>. Acesso em: 24 jan. 2022.

O folhetim e o melodrama: o popular no massivo

Dentre os meios de comunicação, a televisão possui um forte apelo popular e grande abrangência de cobertura no Brasil. Na televisão aberta tem destaque a Rede Globo, cujas telenovelas alcançam grandes audiências entre os telespectadores brasileiros. A significativa presença desse produto cultural na cotidianidade dos indivíduos tem despertado o interesse de pesquisadores que se dedicam à compreensão desse produto cultural, que se mantém entre os preferidos do público mesmo com a ampliação da oferta de ficção audiovisual proporcionada pela televisão fechada e as plataformas de *streaming*.

Como produto da indústria cultural, as telenovelas possuem uma faceta comercial voltada para o mercado; no entanto, não é esse o fator que rege a sua aceitação junto ao público. Segundo Martín-Barbero (2006), o que atrai nessas histórias é o seu viés popular – com elementos composicionais advindos do folhetim e do melodrama –, que se mantém presente e se renova nas lógicas de produção do massivo. Para o autor, os motivos que dão prazer e sentido popular a essas narrativas vão além das estratégias ideológicas ou de inércia do formato, e estão ligados à cultura e à dinâmica da memória e dos imaginários:

[...] o que ativa essa memória e a torna permeável aos imaginários urbanos/modernos não é da ordem dos conteúdos, nem sequer dos códigos, é das ordens das matrizes culturais [...] pois falar de matrizes não é evocar o arcaico, mas fazer explícito o que traz hoje, para indagar [...] o que faz que certas matrizes narrativas ou cenográficas continuem vivas... (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 173)

Com sua estrutura alicerçada nessas matrizes culturais, esse gênero televisivo

retoma aspectos do folhetinesco – a extensão (narrativas longas), a apresentação em série, o uso de ganchos que geram suspenses – e do melodramático, com as aventuras e desventuras amorosas das personagens, as oposições binárias entre o bem e o mal, a lealdade e a traição, entre outros aspectos. O conceito de gênero adotado neste estudo diz respeito à concepção proposta por Martín-Barbero, que liga o gênero: “ao funcionamento social dos relatos, funcionamento diferencial e diferenciador, cultural e socialmente discriminatório” (2004, p. 161). Nesse sentido, os gêneros são entendidos como pontos de mediação, de interseção, em constante estado de fluxo e redefinição, que mesclam particularidades, articulam-se uns aos outros e permitem o contorno de novas sínteses resultado de mestiçagens, dos encontros entre eles.

Os gêneros situam-se, então, entre as lógicas produtivas e comerciais e as lógicas dos usos, e é na relação dessas lógicas que se configuram os formatos nos quais a ancoragem do reconhecimento cultural ocorre. Neles acontecem as combinações e trocas entre as matrizes culturais e os formatos industriais, de modo que tanto a escrita como a leitura são lugares por meio do qual se olha, se decifra e se compreende a narrativa: “são o espaço de configuração de determinados efeitos de sentido que falam da diversidade de modos de escrita e leitura, de produção e de fruição presentes em nossa sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 175).

O folhetim é uma narrativa de longa duração, na qual há a necessidade de prender a atenção do leitor por longo período, o que resulta no aumento de personagens e na presença de muitas narrativas paralelas concomitantes à trama principal. A estrutura em capítulos lança mão dos ganchos narrativos, que criam suspense para a continua-

ção da história e, conseqüentemente, para a compra do próximo número do jornal, o que mistura literatura, ainda que popular, e mercado. As histórias de amor, as temáticas de ação ou de fundo social conquistam o público consumidor. O consumo dos folhetins por setores antes excluídos da chamada “literatura erudita”, os locais de venda – o jornal, o panfleto nas fábricas ou junto com mercadorias oferecidas por vendedores domiciliares – criam um preconceito contra essa literatura popular.

Visto como um fato cultural (MARTÍN-BARBERO, 2006), o folhetim desloca o entendimento de uma perspectiva em que se lê somente a lógica dominante para outras lógicas, permitindo observar tanto a produção como o consumo:

[...] as classes populares só alcançam a literatura mediante uma operação comercial que fende o próprio ato de escrever e desloca a figura do escritor na direção da figura do jornalista. Mas o folhetim, de qualquer modo, vai falar de uma experiência cultural que inicia aí o caminho de seu reconhecimento. (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 177)

Pensado a partir da mídia de veiculação, o folhetim se desvencilha da estrutura fechada do livro e se ajusta à estrutura aberta, característica do jornal ou dos fascículos de entrega. A mudança de lógica, do romance para o folhetim, influi na produção e no uso dessa literatura de cunho popular, e expõem os seus autores à necessidade de produzir em curtos períodos, pensando, também, na questão mercadológica, visto que os escritores vendem suas histórias a fim de garantir seu sustento. A demanda de produção acelerada faz com que os escritores contratem auxiliares e o trabalho passa, assim, a ter um viés coletivo. A estrutura aberta permite a mudança de rota frente à interpelação dos leitores, e não há um distanciamento entre

quem escreve e aquele que lê, como acontece nos romances, e tanto o modo de escrever como o de ler são marcados por outra lógica.

A telenovela traz à tona o caráter popular das narrativas firmadas na oralidade, de aspectos benjaminianos, com o narrador que interage e dialoga com o público. Meyer (1996) compreende que esse gênero é uma versão atualizada dos folhetins, no qual se encontra:

[...] um produto novo, de refinada tecnologia, nem mais teatro, nem mais romance, nem mais cinema, no qual reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma “urdidura aliciante”, aberta às mudanças segundo o gosto do “freguês”, tão aberta que o próprio intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino de seu personagem. (1996, p. 387)

As telenovelas, assim como o folhetim, são produzidas com a lógica da serialização, numa apresentação fragmentada da diegese, com cortes, ganchos que geram suspense ao final dos capítulos ou no meio deles, visando o retorno da audiência no dia seguinte ou após a interrupção para os comerciais. Segundo Martín-Barbero (2006, p. 188), a narração popular vive tanto da surpresa quanto da repetição “situada entre o tempo do ciclo e o tempo do progresso linear, a periodicidade do episódio e sua estrutura *medeiam*, levantam uma ponte que permite alcançar o último sem deixar de todo o primeiro”.

Ao se tratar de produções intermediárias, do livro para a telenovela, observa-se que as formas de produção e de fruição se diferenciam entre si, demandando, portanto, outras competências de uso. A obra pronta e acabada dada ao público, no pri-

meiro caso, que pode ser lida de uma vez, ou conforme lhe convier, em lugares escolhidos pelo leitor, contrasta com a obra disponibilizada capítulo a capítulo, no segundo, que é interrompida pelas publicidades e ao final de cada episódio, para ser retomada em intervalo de tempo estipulado, segundo a grade de programação da emissora.

Ainda relacionada ao aspecto da narrativa seriada, outra característica relevante que diferencia a telenovela do romance é o fato de, tal como no folhetim, ela contemplar a participação do público. Como a obra inicia sua exibição durante seu processo de escrita, gravação e edição, possibilita que destinos sejam modificados, que personagens secundárias bem aceitas pelo público sejam postas em destaque, que ocorram processos de porosidades, nos quais assuntos da atualidade são inseridos nas discussões estabelecidas pela narrativa. O aspecto dialógico é uma característica das narrativas populares, em que o público se aproxima de quem conta a história e elas se tornam parte da vida cotidiana dos espectadores. Nessa relação, encontra-se presente o dispositivo de reconhecimento (MARTÍN-BARBERO, 2006), importante no folhetim e nas telenovelas, que produz a identificação entre o mundo narrado e o mundo do leitor.

Além de interpelar o público, a identificação e o reconhecimento também são centrais nas matrizes melodramáticas das temáticas dessas obras. Nesse sentido, “o drama da identidade perdida, desconhecida ou indefinida, e da luta por fazer-se reconhecer, caracteriza uma diversidade de situações e fundamenta parte substancial das histórias contadas pelas telenovelas” (GOMES, 2006, p. 4), e se manifesta no desconhecimento ou reconhecimento de paternidade e das origens das personagens centrais, nas perdas de memória, na posição social usurpada e

readquirida. A luta pelo reconhecimento se expressa nos trajetos de afirmação social, na elaboração de novas identidades e na conquista de legitimidade para projetos de vida. A ameaça de perda, fatalidade, separações de famílias, sequestros, assassinatos, estupros, conflitos derivados do sentimento de culpa, da luta entre o dever e a paixão, entre a lealdade e o amor são outros temas de matriz popular que se encontram nesse gênero televisivo.

Os melodramas são esquemáticos, lidam com arquétipos e são maniqueístas na polarização entre o bem e o mal, e as personagens-núcleo do melodrama estão ligadas a esse maniqueísmo. No que tange à estrutura, o espetáculo melodramático possui quatro sentimentos básicos – o medo, o entusiasmo, a dor e o riso – e quatro os tipos de situações ligadas a esses estados de ânimo – terríveis, excitantes, ternas e burlescas –, personificadas pelos personagens: Traidor, Justiceiro, Vítima e Bobo (MARTÍN-BARBERO, 2006). O Traidor personifica o mal, o vício, a sedução e a dissimulação; a Vítima encarna a inocência, a virtude – quase sempre é uma mulher condenada a sofrer injustiça. O Justiceiro salva a vítima e castiga o Traidor, cabe a ele desfazer a trama do mal; já o Bobo representa o cômico, provoca o riso, a distensão dos momentos de tensão, e essa figura também está presente no anti-herói, no herói pícaro que introduz na obra o tom irônico.

Tendo em mente a concepção de gênero como ponto de mediação entre lógicas de produção e lógicas de usos, e das matrizes da literatura popular desse tipo de ficção seriada televisiva, identifica-se a seguir como esses fatores se manifestam na transposição do romance amadiano *Gabriela, cravo e canela* para as telenovelas, a partir da análise das relações das obras televisivas com o ro-

mance, entre elas e delas com seus próprios horizontes sociais. Dessa forma, verifica-se como as matrizes culturais do folhetim e do melodrama se fazem presentes nas telenovelas *Gabriela* (1975, 2012), e são elementos diferenciadores na constituição dos reaproveitamentos desse texto literário para televisão.

Do folhetim às telenovelas: ampliação da trama e dos personagens

As telenovelas têm em seu enredo várias tramas e um número grande de personagens secundários, assim como ocorre no folhetim, com os capítulos sendo oferecidos ao longo de meses, por isso a importância de chamar a atenção do telespectador para o próximo episódio. Com isso, dentro do grande arco da narrativa, que dura o tempo de exposição do audiovisual, passando pelo clímax até chegar ao desfecho, existem arcos mais breves que prendem a atenção do espectador por períodos menores, além do arco do capítulo, interrompido para exibir os comerciais. Esses são alguns dos aspectos relevantes para entender as diferenças observadas quando um romance é transposto para um produto de ficção seriada de longa duração. As duas versões de *Gabriela* ampliam as tramas do livro, acrescentam subtramas e expandem a atuação de personagens, além de usar como recurso o empréstimo para alargar a duração da história e garantir o suspense, com os ganchos necessários a uma narrativa organizada em episódios.

Observa-se, em *Gabriela* (1975), a expansão de uma trama existente no livro, mas que na adaptação ganha relevo, gerando vários fios condutores no enredo: a morte e o posterior enterro do Dr. Osmundo (João Paulo

Adour). No romance, ele é enterrado com uma coroa de flores, que um comerciante amigo da cidade providencia a pedido do pai do rapaz, que, posteriormente, vem a Ilhéus. A visita do pai do dentista causa uma certa comoção no local, ele manda gravar no túmulo do filho a data de nascimento e de morte e a frase “Covardemente assassinado”, para que ninguém se esqueça do crime.

Na telenovela, essa trama se estende por um longo período e resulta em muitos conflitos. Jesuíno assassina sua esposa Sinhazinha e o amante dela ao flagrá-los em adultério (capítulo 25). Os acontecimentos que se seguem após o assassinato assemelham-se aos narrados no livro: os coronéis ajudam na fuga do assassino, a sociedade de Ilhéus oferece um jantar de solidariedade ao coronel Jesuíno, Malvina vai ao enterro de Sinhazinha – quebrando as regras impostas às moças solteiras da época –, poucas pessoas acompanham o velório e o enterro dos amantes. Entremeadas em outras tramas, na telenovela, no entanto, após o Dr. Pimentel chegar à cidade, Mundinho e seus aliados criam um fato político diante de “tão grande dor” de um pai e conseguem comover à cidade, inclusive às mulheres e filhas dos coronéis, que acompanham o triste Pimentel ao cemitério para prestar as últimas homenagens a Osmundo, à revelia de seus esposos e pais.

Em paralelo a essa situação, os coronéis haviam cercado o cemitério com jagunços comandados pelo cel. Amâncio e seu filho Berto. No cemitério, o Dr. Pimentel declara ódio ao assassino do filho e os homens que o acompanham abrem uma faixa com os dizeres “Covardemente assassinado”. Inicia-se um tiroteio em que um jagunço é ferido e morre, deixando viúva e um bebê. Como desdobramento, Jerusa encontra a viúva pelas ruas de Ilhéus passando fome com o filho nos braços (capítulo 41). Enterneçada com

a dificuldade da mulher, pede ajuda ao avô que se recusa socorrer a família do morto; a moça decide, então, levar a mulher abandonada ao líder da oposição, por quem já está apaixonada.

A expansão nesse caso traz em sua composição elementos de matriz melodramática. O tratamento combina os sentimentos de medo, dor e entusiasmo, com estados de ânimo que se remetem ao terrível e à ternura. Diante do desamparo da viúva do jagunço, Jerusa desempenha o papel de mocinha – moça rica, da família dos mandatários da cidade – compadece-se diante do sofrimento da mulher desamparada com seu filho e busca ajudá-la. Querendo impressionar a moça e lucrar politicamente com o ocorrido, Mundinho socorre à viúva. O gesto nobre do rapaz conquista o coração da mocinha que, embora dividida entre a lealdade devida à família e às obrigações que eram impostas às mulheres Bastos, rende-se aos amores do moço galante.

O dilema entre o amor e a lealdade à família é explorado de forma contínua na trama. Desconfiado do amor da neta pelo seu adversário político, Ramiro Bastos presenteia Jerusa com o rosário que pertenceu à avó – mulher tida como símbolo da família. A mãe de Jerusa fala da corrente das mulheres Bastos (lealdade), que não pode ser quebrada. Dividida entre a obediência à família e a atração pelo jovem exportador, Jerusa se arrepende de mentir para o avô, teme que seus atos sejam descobertos, o que causa muito sofrimento e culpa na moça, sentimentos bastante explorados no melodrama. O amor entre o casal sofre inúmeros impedimentos antes de seu desenlace feliz, incluindo o ato da moça tomar uma grande dose de medicamento para mostrar os sacrifícios que estava disposta fazer por amor, estabelecendo uma relação

com a tragédia de Romeu e Julieta da peça shakespeariana.

Na versão de 2012, a expansão da narrativa televisiva também é garantida pela ampliação de personagens e do enredo. Uma das tramas acrescentadas à telenovela é feita por intermédio de empréstimo (GENETTE, 2006) da personagem Lindinalva (Giovanna Lancellotti) de outra obra de Jorge Amado, *Jubiabá* (1935). No romance, a personagem é filha de um comendador abastado e noiva do jovem advogado Gustavo Barreiras. Os pais da moça morrem, arruinados financeiramente, ela engravida do noivo que a abandona, sem apoio de ninguém, exceto da empregada Amélia, é largada na prostituição. Na adolescência a moça é a paixão de Balduino, que é impedido de se relacionar com a jovem branca por ser negro e pobre. A telenovela traz a história da moça e a recria, dando-lhe outros nortes e relações na trama televisiva.

Na adaptação, a jovem é filha de um casal dono de um armazém e noiva do esperto Berto (Rodrigo Andrade), o filho mais velho do Coronel Amâncio e neto da vilã, dona Dorotéia (Laura Cardoso). Os pais da moça morrem em um acidente por ocasião da primeira viagem da marinete – transporte de passageiros – entre Ilhéus e Itabuna. Já com problemas financeiros, eles são roubados durante a tragédia, deixando a filha totalmente desamparada, em companhia de Zulmira, sua velha babá. Lindinalva pede socorro às irmãs Dos Reis, Quinquina e Florzinha, sua madrinha, que exigem que a moça se livre de Zulmira, caso contrário não podem lhe oferecer ajuda. Ela se recusa em abandonar a empregada e fica sozinha, sem dinheiro até para alimentação.

O noivo a assedia e a estupra, e a jovem se vê totalmente só. Num desses dias de tristeza, ela ajuda Fagundes (Jhe Oliveira) – ja-

gunço amigo de Gabriela –, que passa a nutrir por ela sentimentos de amor e gratidão. Diante do abandono, torna-se uma das meninas do prostíbulo Bataclan, onde usa o nome de Linda, e entre os múltiplos sofrimentos que passa no local, é obrigada a ter relação sexual com o próprio padrinho. O seu par romântico, Juvenal (Marco Pigossi), também é acrescentado à trama. Irmão mais novo de Berto e de índole oposta a dele, enfrenta toda sorte de resistências ao se apaixonar pela moça. Diferente de *Jubiabá*, o casal termina a história com um típico final de conto de fadas, casam-se e são “felizes para sempre”.

A história da moça acontece desde o início da trama, ela aparece pela primeira vez no capítulo oito, quando Berto tenta tocar em seu corpo sem o seu consentimento e é repreendido pelos pais da jovem. No capítulo 74, acontece sua última cena, em que a moça e Juvenal estão partindo da cidade, Berto tenta matá-los e Fagundes salva os dois, matando Berto. O desenlace da história do casal se dá no embarque ao trem, quando partem para viver longe de Ilhéus. A ampliação da trama do *remake* por empréstimo também evidencia aspectos da mestiçagem do popular com a serialidade televisiva, e o suspense conferido à subtrama fideliza o espectador à narrativa episódica. O percurso da moça é marcado por situações que chocam e comovem o espectador: o abandono a que é submetida ao procurar ajuda de seus conhecidos na cidade; a primeira noite no Bataclan; o estupro e a tentativa de assassinato comandada por Berto.

A matriz melodramática no desenvolvimento da jornada da moça se expressa na fatalidade que se abate sobre ela com a morte de seus pais, o que a deixa desprotegida e sem recursos para sobreviver. O melodrama se configura, também, na caracterização dos personagens dessa subtrama e no desenvol-

vimento de suas ações: a vítima, jovem desamparada e perseguida pelo vilão Berto, o traidor que se aproveita da vulnerabilidade da moça para tirar-lhe a virgindade e depois a abandona; o herói na figura de Juvenal, que chega à cidade depois de haver estudado na capital; o justiceiro Fagundes, que vem ao auxílio do casal e mata Berto, o que permite que o casal tenha um final feliz. Relacionada ao martírio de Lindinalva e à vilania melodramática está, também, a personagem Dorotéia, uma vilã estereotipada que é responsável por um dos piores momentos da mocinha, quando ouve, ao bater à porta da velha senhora em busca de ajuda: “neto meu não se casa com perdida”.

Como característica do folhetim presente nessa telenovela está a estrutura de obra aberta, flexível à reação dos receptores. Embora sem acesso aos registros sobre as mudanças no enredo com a subtrama de Lindinalva, a personagem foi muito bem recebida pelo público. Segundo publicações de revistas e blogs⁵ da época especializados em televisão, a história da moça rouba a atenção da protagonista e, por diversos capítulos, alavanca a audiência da obra. O acréscimo da história da jovem órfã à telenovela estabelece um diálogo profícuo com as matrizes do melodrama ao longo do enredo, fazendo com que o público se alie ao seu sofrimento e torça para que ela supere os percalços que enfrenta: como melodrama, desperta sentimentos de amor, ódio e empatia nos telespectadores, que se “convertem em seus aliados” ao testemunhar as injustiças que sofre.

Entre a virtude e o pecado: o caso amoroso de Sinhazinha e Osmundo

5 <http://zamenza.blogspot.com/>; <https://televisao.uol.com.br/>; <https://www.altoastral.com.br/>

No romance, a morte do casal Sinhazinha e Osmundo é narrada no primeiro parágrafo da obra e possui aspecto de um caso extra-conjugal entre uma jovem senhora casada e um moço. Tudo que se sabe de Sinhazinha (“morena”, “mais para gorda”) e de Osmundo (“moço elegante, tirado a poeta”) é informado por intermédio do narrador e das demais personagens:

Essa história de amor – por curiosa coincidência, como diria Dona Arminda – começou no mesmo dia claro, de sol primaveril, em que o fazendeiro Jesuíno Mendonça matou, “a tiros, sua esposa expoente da cidade local, morena, mais para gorda, muito dada às festas de igreja, e o Dr. Osmundo Pimentel, cirurgião dentista chegado a Ilhéus há poucos meses, moço elegante, tirado a poeta” (AMADO, 2012, p. 9)

Nas telenovelas, o relacionamento dos dois é alçado a uma história de amor proibido que envolve virtude, culpa e religiosidade, prende a atenção do telespectador por aproximadamente 30 capítulos nas duas versões e, como no livro, a história dos amantes termina em tragédia. A esposa de Jesuíno é uma mulher mais velha que se apaixona por um jovem rapaz, é correspondida e nem mesmo o medo de serem descobertos e a preocupação de estar cometendo algo proibido pela lei afastam o casal.

Em 1975, Sinhazinha é corporificada por Maria Fernanda, uma famosa atriz que na época da telenovela tinha 50 anos de idade, branca e magra, afastando-se da descrição da personagem no livro. A encarnação dessa atriz valida a discussão sobre o branqueamento das personagens do escritor baiano na televisão, que no romance eram descritas como fruto da mistura de raças existentes na população brasileira e baiana. A imagem da atriz indica, também, uma diferença de idade substancial entre ela e o jovem Osmundo, fato que por si só já aponta para o

improvável relacionamento amoroso entre o casal na década de 1920.

A telenovela, no entanto, constrói uma história de amor entre o casal em vertentes melodramáticas. Os encontros se dão inicialmente na igreja, porque Sinhazinha é uma mulher religiosa e sua única ocupação pública são os assuntos relacionados às liturgias eclesiais. É também pelo viés do sagrado que o interesse da esposa de Jesuíno começa a ser despertado pelo dentista, pois na visão dela, ele “parecia” São Sebastião, Santo de sua devoção. Essa semelhança é usada como justificativa para os desejos de Sinhazinha e, de certa forma, redime-a de sua culpa. A trama do casal oscila entre as virtudes da senhora que entende o envolvimento com o jovem como pecado, algo contra as regras sociais e perigoso, mas não se afasta e consome o relacionamento que é apresentado ao espectador como um amor impossível, envolvendo culpa e medo de perder o amado para mulheres mais jovens.

Na versão de 1975, Sinhazinha havia prometido a Osmundo que lhe ajudaria a conseguir mais clientes para seu consultório dentário; apaixonada, porém, a senhora recua na decisão de auxiliar o dentista. Questionada sobre o motivo de não cumprir com o prometido, ela confessa o medo de perder o rapaz para alguma moça mais nova.

Sinhazinha: Porque eu tive medo.

Osmundo: Medo de quê?

Sinhazinha: Eu fiquei muito assustada, eu fiquei com medo de que, com todas aquelas moças no seu consultório, o senhor não gostasse mais de mim.

O diálogo entre o casal, em campo e no contracampo, termina em um abraço, com as emoções no rosto do casal apaixonado em *close* (Figura 1):

Figura 1: Aspectos melodramáticos na relação de Sinhazinha e Osmundo



Fonte: Recortes de *Gabriela* (1975).

O tom melodramático em que o relacionamento dos amantes é tratado, a luta da senhora entre permanecer fiel aos seus princípios ou ceder aos encantos do jovem, o entusiasmo de Osmundo pela mulher e suas juras de amor eterno, transformam-no em um amor impossível que se encerra com o assassinato dos dois pelo esposo de Sinhazinha.

O *remake* de *Gabriela* explicita sua proximidade com a versão de 1975 na corporificação da personagem Sinhazinha (Maitê Proença). Assim como Maria Fernanda, é uma mulher madura, magra, branca, além de ter olhos claros, o que a afasta ainda mais do biotipo descrito no livro e insiste no branqueamento das personagens amadianas nas telenovelas da emissora. A diferença de idade entre o casal de amantes é outra vez acentuada. O *remake* acrescenta outras subtramas ao enredo, que acentuam o viés melodramático no tratamento dado à relação deles, abordada como um grande amor que sofre vários reveses: um marido abusivo, grosseiro e violento, a chantagem da empregada e a perseguição da vilã Dorotheia. Por outro lado, tornam-se mais apaixonados, planejam fugas e protagonizam encontros ardentes e amorosos.

Como na versão de 1975, as virtudes de Sinhazinha são associadas à religião e à sua devoção à São Sebastião, com a organização de quermesses e procissões, e permanece a explicação do fascínio da mulher pelo dentista pela semelhança dele com o seu santo de devoção. Em algumas cenas, a esposa de Jesuíno vê a imagem do rapaz enquanto reza para o santo. A igreja também é usada como álibi para os encontros do casal, que, ao contrário de *Gabriela* (1975), se dão no consultório do dentista.

As cenas na casa de Jesuíno e da esposa são frequentes, num ambiente caracterizado pela violência e a opressão, com o marido que permanentemente ressalta a inferioridade da esposa. O sexo entre o casal ocorre quando ele tem vontade, acompanhado da frase que se popularizou nas redes sociais: “Deite que eu vou lhe usar”. Quando Sinhazinha questiona Jesuíno por nunca ter lhe dado um beijo na boca, o coronel responde que: “beijo é para quenga, que gosta de oferecer o corpo. Mulher decente não gosta dessas coisas” (capítulo 6).

Nesta versão, Jesuíno (José Wilker) é caracterizado como vilão, ainda que com um viés cômico. Ele é mau, que não tem respeito pela esposa, ressaltando que nem no li-

vro ou na versão de 1975 essas características aparecem na personagem. No romance, Nacib pensa como a vida da jovem mulher devia ser difícil ao lado de um velho, na telenovela anterior Jesuíno (Francisco Dantas) é simpático, preocupado com as pessoas, mas posteriormente se torna um assassino em nome dos costumes locais. A apresentação de Jesuíno como vilão no *re-make* também faz as vezes de justificativa para a traição de Sinhazinha, uma mulher oprimida e sem amor, que trai porque se encanta com as atenções que recebe do jovem amante.

O desejo de Sinhazinha de ser amada, a vontade de ter um relacionamento romântico, com beijos na boca, conforme anunciado durante a trama, vem à tona quando ela se encontra com Osmundo. O relacionamento do casal é marcado pelo lirismo, por palavras amáveis e pelo sonho de fuga rumo à felicidade. Num dos encontros, ele percebe que a mulher está com o rosto marcado devido à violência de seu esposo. Osmundo se mostra indignado com atitude do coronel e diz a ela: “Como ele pode lhe tratar com brutalidade, se a senhora só merece amor? Amor, sim – Amor!”

Mesmo feliz em encontrar o seu grande amor – amável e romântico –, Sinhazinha permanece em conflito entre manter a virtude de uma mulher casada e religiosa, mas oprimida, ou se entregar ao pecado em nome de um sentimento nobre. No capítulo 15, o casal tem seu primeiro encontro e após a relação sexual, Sinhazinha chora abraçada ao rapaz; o diálogo entre o casal mostra a culpa da mulher diante do pecado que entende ter cometido e o romantismo do dentista, temas ligados ao melodrama:

Sinhazinha: Eu sou uma mulher casada.

Osmundo: Isso é o que mais me dói, saber que você vai voltar para junto de seu marido.

Sinhazinha: Eu não devia estar aqui. É pecado!

Osmundo: Como pode ser pecado se Deus me faz sentir assim, completamente teu, desde a primeira vez que te vi, saber que tu é feita pra mim e eu pra ti.

Na Figura 2, com a câmera em TILT, tem-se o primeiro encontro dos amantes, vista sob as folhas que se alojam na claraboia do sótão, usado como dormitório do rapaz na mesma casa que se instala seu consultório dentário.

Figura 2: Encontros de Sinhazinha e Osmundo regados de romantismo e sexualidade.



Fonte: Recortes de Gabriela (2012).

A história dos amantes Sinhazinha e Osmundo é transformada em um caso de amor impossível nessa versão televisiva, envolvendo um desejo de virtude que se esvanece diante da figura salvadora do moço que chega para libertar a mulher das garras de um vilão que a faz sofrer. Embora Sinhazinha oscile entre o desejo de manter a virtude e a consumação do amor proibido, vista sobre a égide do pecado, o último vence e o destino dos amantes, assim, como nas outras duas obras analisadas, termina de forma trágica.

Considerações Finais

Uma tendência importante na produção cultural midiática é o aproveitamento de textos “anteriores” para a composição de “novos” produtos. Os textos aproveitados têm várias origens e se remetem a lugares e a tempos mais ou menos distantes dos que configuram as obras derivadas, o que implica em adequações técnicas e artísticas no processo de transposição. Mais ainda, à diversidade de textos aproveitados se combina a variedade de tipos de produtos e de situações de refeitura das obras retomadas, sejam elas adaptadas, baseadas ou inspiradas. Da variedade de características e situações importantes, e que geram diferenças entre as obras recriadas, pode-se destacar os tipos de mídia e os gêneros dos produtos, as rotinas produtivas e os perfis profissionais e criativos implicados na realização das obras, a finalidade da refeitura, entre outros. No caso da transposição do romance para as telenovelas, dá-se a passagem da linguagem escrita para a audiovisual, da literatura para o popular midiático, da obra de autor a um modo de produção coletivo, que envolve atores, diretores, roteiristas, operadores de câmera, entre outros perfis profissionais e artísticos, cuja realização é levada a cabo

por uma empresa de comunicação, nesse caso pela líder do setor no país.

Quanto às convenções do gênero televisivo, dos elementos importantes na transposição para telenovela estão as suas matrizes melodramáticas, com a dramatização das identidades perdidas ou desconhecidas, a busca de reconhecimento, os trajetos de afirmação social, as ameaças de perdas, as fatalidades, o maniqueísmo, a luta do bem contra o mal. Importante para esse gênero televisivo, também, são suas raízes no folhetim, o que se expressa na estrutura formal das obras, na fragmentação em capítulos com intervalos, na ampliação da narrativa, na mudança na relação entre público e autor, e na permeabilidade à “entrada” de personagens no decorrer da história. Na passagem do romance para o audiovisual televisivo, destacam-se aqui as adequações às especificidades formais e genéricas, como a transformação do relato à serialidade longa, com raízes no folhetim, e a matriz melodramática das telenovelas, que são aspectos que solicitam transformações nas propostas do texto-fonte, gerando movimentos de sentido e reposicionamento das modalidades de contato e engajamento do público.

Verificou-se, aqui, como os aspectos do popular e do massivo se entrelaçam e configuram essa forma de tessitura de matrizes culturais, concordando com Martín-Barbero (2004) quando diz que a televisão apresenta um desafio particular à pesquisa: compreender aquilo que, em seu funcionamento, permite articular o discurso da modernização com a anacronia, com as formas de contar histórias marcadas pela oralidade e a cultura popular.

As telenovelas apresentam características que as relacionam à anacronia das narrativas folhetinescas e melodramáticas, combinadas às técnicas hodiernas para

levar seus relatos aos telespectadores. São textos dialógicos, no sentido bakhtiniano, que estabelecem intercâmbio com seus receptores numa continuidade dramática dia após dia, fragmentada por cortes, com ganchos geradores de suspense, um “contar a” que possibilita a participação do ouvinte, inclusive pelo fato de não estar concluída no início de sua exibição, mecanismos que configuram sua herança do folhetim. As temáticas remetem aos contos, às lendas, ao teatro popular e se firmam nos dramas gerados pelos trajetos de identidade e os projetos de vida, com esquematismo das ações, personagens planos (CANDIDO, 2007), amores proibidos, fatalidades que mudam o destino das pessoas e o maniqueísmo expresso nos projetos que se antagonizam.

A discussão sobre as transformações observadas na passagem do romance amadiano para as telenovelas *Gabriela* (1975, 2012) aponta à manifestação dessas matrizes populares na ampliação das tramas, com os acréscimos de episódios e personagens em 1975 e com os empréstimos em 2012, com narrativas longas e episódicas, costuradas por ganchos e pelo suspense, marcadas pelo drama do herói que salva a mocinha vítima da sociedade, e pela luta entre o bem e o mal personificados nos projetos de poder das lideranças locais.

As duas telenovelas expressam em sua composição a adesão ao popular e o massivo, o que as diferenciam do modo de contar e do enredo do romance amadiano. Observa-se, também, que a adaptação de 1975 tem um viés crítico mais pronunciado, com representantes da oposição que ora têm atitudes humanizadas e agem em busca do bem comum, ora agem em defesa exclusiva dos próprios interesses e em busca de poder, fato que abranda, em parte, o maniqueísmo do texto melodramático. A adaptação de

2012 ressalta a polaridade na luta entre o bem e o mal, as personagens são excessivamente estereotipadas, causando um esvaziamento crítico nas posições assumidas por elas. Os defensores do progresso estão também ligados às causas sociais, à defesa do direito das mulheres, usam dos trâmites legais para resolver seus problemas e almejam igualdade entre as pessoas.

O gênero televisivo é, nesses casos, um fator importante nas mudanças operadas na passagem do romance para as telenovelas, com as matrizes do popular ativas no popular midiático. Estabelecer as relações do popular com o midiático no estudo das transposições intermediárias do romance para telenovela permite entendê-las para além dos interesses mercadológicos, como uma estratégia que possibilita “às massas urbanas apropriar-se da modernidade sem deixar sua cultura oral” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 27). É um movimento de memória duplo, de certa forma, pois as adaptações olham para o passado da obra literária e o repropõem na duplicidade do reconhecimento e da renovação, na qual se encontra a presença ativa do residual (WILLIAMS, 1979) nas matrizes da cultural popular como um elemento desse produto televisivo.

Referências

- ALVES, Ívia. De paradigmas, cânones e avaliações – ou dos valores negativos da produção literária de Jorge Amado. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 37, n. 124, p. 197-208, jun. 2001.
- ALVES, Ívia. As mudanças de posição da crítica e a produção de Jorge Amado. In: ALVES, Ívia (Org.), *Em torno de Gabriela e Dona Flor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2004. p.09-34.
- AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura bra-**

sileira. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 51-80.

DA MATTA, Roberto. Dona Flor e seus dois maridos: um romance relacional. In: PORTELLA, Eduardo (Dir.). **Jorge Amado, 70 km**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983, p. 03-33.

DUARTE, Eduardo. **Jorge Amado: Romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

FERREIRA, Elisabete. **Aprendizagem histórica: diálogos entre a telenovela Gabriela e a historiografia**. 2014. 201 p. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de L. Guimarães e M. A. R. Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006

GOMES, Márcia. Televisión, Telenovelas y la Construcción del Conocimiento en las Sociedades Contemporáneas. **Novos Olhares**, São Paulo, v.1, n.10, p. 27-41, ag./dez. 2002.

GOMES, Márcia. **Aspectos temáticos do mundo das telenovelas: o que fica dentro e fora do que é narrado pelo gênero**. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação, 2006, Brasília. Anais XXIX Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação, 2006. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/281848920>. Acesso em: 20 mar. 2023.

GOMES, Márcia. Identificação e aproveitamento de conteúdos sociais na recepção de telenovelas. **Fronteiras**, Porto Alegre, v. 13, n.2, p. 121-129, maio/ago. 2011.

GROSSI, E. **Antropologia, intertextualidade e carnavalização na tradução do texto literário para o cinema em Vidas Secas, Macunaíma e Auto da Compadecida**. 2013. 324 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2013.

HERMAN, Gláucia Jacuk. **Os passos de “Gabriela” - adaptações para televisão (1975/ 2012)**. 2016. 127 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Paulista. São Paulo, 2016.

HAMBURGER, Esther. **Telenovela e interpreta-**

ções do Brasil. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/b4TLvPwvSFT4DfSnJqJ3fvQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 mar. 2023.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução de I. C. Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

LOPES, Maria I. Vassalo. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p., 17-34. jan./abr. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comeduc/article/view/37469>. Acesso em: 15 jan. 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. 4ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MARTÍN BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo, SP: Loyola, 2004.

MEYER, M. **Folhetim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão: correlações**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

RINCÓN, Omar. **La telenovela: um formato antropofogo**. Disponível em: <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/339>. Acesso em: 21 mar. 2023.

SILVERMAN, M. **Moderna Ficção brasileira: ensaios**. Tradução de J. G. Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

SLUYTER-BELTRÃO, Marília. Interpreting Brazilian Telenovelas. Biography and fiction in a rural-urban audience. In: FADUL, Anamaria (ed.). **Serial fiction in TV**. São Paulo: ECA-USP, 1993, p. 63-76.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZAMBERLAN, César. 2016. 350f. **Iracema no cinema: nação e identidade na passagem do literário para o fílmico**. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Recebido em: 15/04/2023
Aprovado em: 10/06/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.