

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO – FAALC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**GEDY BRUM WEIS ALVES**

**MEMÓRIA E FORMATO NAS ADAPTAÇÕES PARA TELEVISÃO DE *GABRIELA,  
CRAVO E CANELA*: DO ERUDITO AO POPULAR MIDIÁTICO**

**CAMPO GRANDE / MS  
2023**

**GEDY BRUM WEIS ALVES**

**MEMÓRIA E FORMATO NAS ADAPTAÇÕES PARA TELEVISÃO DE *GABRIELA, CRAVO E CANELA*: DO ERUDITO AO POPULAR MIDIÁTICO**

Tese apresentada como parte do requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagens junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Márcia Gomes Marques.

Área de Concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes

**CAMPO GRANDE / MS**

**2023**

**GEDY BRUM WEIS ALVES**

**MEMÓRIA E FORMATO NAS ADAPTAÇÕES PARA TELEVISÃO DE *GABRIELA, CRAVO E CANELA*: DO ERUDITO AO POPULAR MIDIÁTICO**

Profa Dra. Márcia Gomes Marques  
Orientadora / Presidente  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - PPGEL/UFMS

---

Profa Dra. Gabriela Kvacek Bettella  
Membro Titular  
Universidade Estadual Paulista – Departamento de Letras Modernas -UNESP/Assis

---

Profa Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani  
Membro Titular  
Universidade Federal de São Carlos - Departamento de Artes e Comunicação –UFSCAR

---

Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins  
Membro Titular  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - PPGEL/UFMS

---

Profa Dra. Gabriela Borges Martins  
Membro Titular  
Universidade do Algarve

---

Ao meu mais novo grande amor -  
minha pequena Ana Vitória – a renovação de todas as  
esperanças.

À minha mãe Joana (*in memoriam*) – que me  
dedicou o mais puro amor que recebi na vida.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela infinita misericórdia com que me guiou, protegeu-me e me sustentou durante o percurso da realização desta pesquisa.

À Profa. Dra. Márcia Gomes, pela orientação nas inúmeras horas de estudo e pesquisa dedicadas para que este trabalho se concretizasse. E também, pelos momentos em que compartilhamos alegrias, esperanças e até angústias em tempos áridos não muito distantes.

À Profa. Dra. Gabriela Kvacek Betella e ao prof. Dr. Geraldo Vicente, pelas pertinentes observações na Banca de Qualificação que contribuíram para o encaminhamento do trabalho.

Às professoras Dr<sup>a</sup> Gabriela Borges e Dr<sup>a</sup> Josette Monzani pelos valiosos acréscimos dados ao trabalho na Banca de Defesa.

Ao meu esposo Luiz Roberto, pelo incentivo, pela companhia pela paciência e por sempre estar por perto, nos bons ou maus momentos.

Aos meus filhos Carla e Marcos, ao meu genro Etienne e minha nora Viviane, pelo incentivo, pelo carinho e por fazerem parte da minha vida.

A minha enteada Marcela, pela troca de ideias e pelo entusiasmo com que me apresentou a Bahia.

Aos meus familiares, pelo apoio.

Às amigas Aline Cristina – pela troca de ideias e pela colaboração pontual e necessária durante a elaboração desta pesquisa – e Nikaeelly – pela amizade que tornou o percurso mais leve.

À minha família de Ilhéus, que me permitiu aproximar-se da terra de Jorge Amado.

Oh! Que fizeste, Sultão,  
de minha alegre menina?

Só desejava a campina  
colher as flores do mato.  
Só desejava um espelho  
de vidro, pra se mirar

Só desejava do sol  
calor, para bem viver.

Só desejava o luar  
de prata, pra repousar.

Só desejava o amor  
dos homens, pra bem amar.

Jorge Amado

## RESUMO

Os produtos culturais contemporâneos são marcados pela presença constante de retomadas de textos pertencentes a contextos sociais pretéritos e a mídias que narram suas histórias em diferentes linguagens. Nesta pesquisa, discute-se o reaproveitamento de obras literárias para o audiovisual televisivo, e tem como objetivo analisar a relação entre memória e atualização na adaptação, em seus aspectos temáticos e genéricos, observando os elementos intertextuais e intermediáticos presentes na transposição. Com essa finalidade, faz-se um estudo de caso das adaptações do romance *Gabriela, cravo e canela*, (1958), de Jorge Amado, para a telenovela *Gabriela* (1975), de Walter George Durst, e a telenovela homônima (2012), de Walcyr Carrasco. Analisa-se, primeiramente, a transposição da obra amadiana para os produtos televisivos, discutindo adaptação, mediação e memória, com foco nas lógicas de produção no formato industrial e em novos suportes, que implicam em modificações no texto literário, atravessado pela memória - como reminiscências e vivências. Em segundo lugar, discute-se a diferença de autoria entre as duas obras, e examinam-se as mudanças advindas das adequações às convenções do gênero, posto que as telenovelas possuem matrizes melodramáticas e raízes no folhetim. Por fim, empreende-se uma análise das categorias da narrativa tempo e espaço, mapeando como as personagens femininas usam as espacialidades na perspectiva do vivido, do habitado e do praticado. Entre as conclusões alcançadas, destacam-se os seguintes pontos: observa-se que, na reminiscência dos temas da obra literária amadiana, o contexto sociocultural influencia em atualizações na composição das telenovelas como nas supressões de personagens, nos acréscimos de temas e outras operações de composição, o formato industrial traz mudanças no arco da narrativa e a antecipação da história de amor das personagens protagonistas, o efeito de encarnação e o tratamento estético diferenciado entre as obras apontam para a relevância da materialidade das mídias. Constata-se que as atualizações genéricas, presentes na concepção da narrativa televisiva, retomam aspectos do folhetim e temas do melodrama, que evidenciam a presença dessas matrizes culturais nas obras massivas. Por fim, verifica-se que as telenovelas não ampliam os espaços de atuação do feminino nos produtos culturais.

**Palavras-Chave:** Literatura. Televisão. Memória. Formato Industrial. Gabriela.

## ABSTRACT

Contemporary cultural products are marked by the constant presence of retakes of texts belonging to past social contexts and media that narrate their stories in different languages. This research discusses the reuse of literary works for television audiovisual, and aims to analyze the relationship between memory and updating in adaptation, in its thematic and generic aspects, observing the intertextual and intermedial elements present in the transposition. For this purpose, a case study is made of the adaptations of the novel *Gabriela, cravo e canela*, (1958), by Jorge Amado, to the novel *Gabriela* (1975), by Walter George Durst, and the novel of the same name (2012), by Walcyr Carrasco. Firstly, the transposition of Amadiana's work to television products is analyzed, discussing adaptation, mediation and memory, focusing on the logic of production in the industrial format and new supports, which imply changes in the literary text, crossed by memory - as reminiscences and experiences. Secondly, the difference in authorship between the two works is discussed, and the changes resulting from adjustments to the conventions of the genre are examined, given that the soap operas have melodramatic matrices and roots in the feuilleton. Finally, an analysis of the narrative categories of time and space is undertaken, mapping how the female characters use spatialities from the perspective of the lived, the inhabited and the practiced. Among the conclusions reached, the following points stand out: it should be noted that, reminiscent of the themes of Amadiana's literary work, the sociocultural context influences updates in the composition of the novels such as the deletions of characters, the addition of themes and other operations of the composition, the industrial format brings changes in the arc of the narrative and the anticipation of the love story of the protagonist characters, the effect of incarnation and the different aesthetic treatment between the works point to the relevance of the materiality of the media. It appears that the generic updates, present in the conception of the television narrative, take up aspects of the serial and melodrama themes, which highlight the presence of these cultural matrices in the mass works. Finally, it appears that soap operas do not expand the spaces for female action in cultural products.

**Keywords:** Literature. Television. Memory. Industrial Format. Gabriela.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1: Aspectos nacionais na telenovela de 1975.                                                      | 44  |
| Figura 2: A primeira aparição de Gabriela (Sônia Braga) na telenovela 1975.                              | 48  |
| Figura 3: A luta pela terra na cena inicial de <i>Gabriela</i> (2012)                                    | 49  |
| Figura 4: O trabalho nas lavouras de cacau na cena inicial de <i>Gabriela</i> (2012)                     | 50  |
| Figura 5 (fotogramas 1,2,3): a apresentação de Gabriela                                                  | 51  |
| Figura 6: Nacib encontra Gabriela no Mercado de Escravos.                                                | 52  |
| Figura 7: O elegante professor Josué (Marco Nanini) em <i>Gabriela</i> (1975)                            | 59  |
| Figura 8: A imagem desleixada do prof Josué (Anderson Rizzi) em <i>Gabriela</i> (2012)                   | 61  |
| Figura 9: O pavor de Josué diante do pai de Malvina (Vanessa Giácomo)                                    | 61  |
| Figura 10: O professor usufruindo das benesses amorosas da rapariga de Coriolano                         | 62  |
| Figura 11: Josué e Glória fogem nus pela praça pública.                                                  | 62  |
| Figura 12: a intertextualidade na composição de Josué em <i>Gabriela</i> (2012).                         | 63  |
| Figura 13: Neia de posse dos bens da patroa, após a chantagem                                            | 65  |
| Figura 14: cena de sexo protagonizada por Gabriela e Nacib                                               | 69  |
| Figura 15: primeira aparição de Maria Machado em 1975                                                    | 72  |
| Figura 16: ambientação do Bataclan em 1975                                                               | 73  |
| Figura 17: a apresentação de Maria Machado (Ivete Sangalo) no luxuoso Cabaré Bataclan na versão de 2012. | 74  |
| Figura 18: a dança do Can-Can no Moulin Rouge e no Bataclan.                                             | 74  |
| Figura 19: Sonia, cravo e canela                                                                         | 89  |
| Figura 20: o idílio amoroso de Gabriela e Nacib.                                                         | 90  |
| Figura 21: Malvina (Elizabeth Savalla) durante suas leituras proibidas para moças.                       | 90  |
| Figura 22: a glamourização do bordel no <i>remake</i> de Gabriela                                        | 92  |
| Figura 23: Lindinalva - de mocinha à prostituta                                                          | 106 |
| Figura 24: aspectos melodramáticos na relação de Sinhazinha e Osmundo                                    | 109 |
| Figura 25: encontros de Sinhazinha e Osmundo regados de romantismo e sexualidade                         | 111 |
| Figura 26: o quarto de empregada na casa de Nacib                                                        | 133 |
| Figura 27: primeiro encontro de Nacib e Gabriela no quarto de empregada                                  | 134 |
| Figura 28: Gabriela e Nacib no quarto dos fundos                                                         | 135 |
| Figura 29: Gabriela no Bar Vesúvio na primeira versão da telenovela                                      | 136 |
| Figura 30: Gabriela pelas ruas da cidade                                                                 | 136 |
| Figura 31: Gabriela tirando os sapatos na festa de casamento                                             | 140 |
| Figura 32: Gabriela na reunião de senhoras de Ilhéus                                                     | 141 |
| Figura 33: Gabriela no Bataclan                                                                          | 144 |
| Figura 34 (fotogramas 1 e 2): As leituras de Malvina                                                     | 152 |
| Figura 35: Malvina recusa o casamento arranjado com Berto                                                | 154 |
| Figura 36: o primeiro beijo do casal na telenovela de 1975                                               | 155 |
| Figura 37: A chegada de Rômulo à cidade de Ilhéus                                                        | 155 |
| Figura 38: Rômulo, em trajes de banho, observado por Malvina                                             | 156 |
| Figura 39: Malvina se despindo durante o encontro amoroso com o engenheiro                               | 157 |
| Figura 40 (Fotogramas 1 e 2): o desespero de Malvina ao perceber que fora abandonada por Rômulo          | 158 |
| Figura 41: A indignação de Malvina pela fuga de Rômulo                                                   | 158 |
| Figura 42: o destino de Malvina atrelado ao de Josué.                                                    | 159 |
| Figura 43: Malvina e Jerusa num passeio noturno na cidade                                                | 162 |
| Figura 44: Glória na janela                                                                              | 165 |
| Figura 45: Glória protesta contra a interrupção do espetáculo no circo                                   | 167 |
| Figura 46: Glória e Josué dançam na praça de Ilhéus                                                      | 168 |

|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 47: a primeira vez de Glória na janela na versão de 2012   | 169 |
| Figura 49: exposição do corpo de Glória em <i>Gabriela</i> (2012) | 170 |
| Figura 49: Glória e Josué trocam carinho nus na rua               | 171 |

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                                           |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                                                                                   | <b>12</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1: DA LITERATURA À TELEVISÃO: ADAPTAÇÃO, MEDIAÇÃO E MEMÓRIA .....</b>                                                                         | <b>19</b>  |
| 1.1 OS REAPROVEITAMENTOS DE TEXTO NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA .....                                                                                 | 21         |
| 1.2 O PAPEL DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE REAPROVEITAMENTOS DE TEXTOS .....                                                                                   | 29         |
| 1.3 AS CLASSES DE RETOMADA, OS LAÇOS INTERTEXTUAIS E A MATERIALIDADE DAS MÍDIAS NO ESTUDO DAS ADAPTAÇÕES DE OBRAS LITERÁRIAS PARA MÍDIAS AUDIOVISUAIS.... | 36         |
| 1.4 DA LITERATURA À TELEVISÃO: MEMÓRIA E ATUALIZAÇÕES NAS RELAÇÕES ENTRE AS MÍDIAS .....                                                                  | 42         |
| <i>I – O arco da narrativa .....</i>                                                                                                                      | <i>47</i>  |
| <i>II – O ritmo da obra .....</i>                                                                                                                         | <i>53</i>  |
| <i>III – A relação de derivação e as operações de composição da telenovela .....</i>                                                                      | <i>54</i>  |
| <i>V - Bataclan: ampliação e tratamento estético .....</i>                                                                                                | <i>71</i>  |
| <b>CAPÍTULO 2: DO ROMANCE À TELENÓVELA: AS VOZES DAS OBRAS E O GÊNERO .....</b>                                                                           | <b>77</b>  |
| 2.1 UM OLHAR SOBRE JORGE AMADO, A CRÍTICA E O ROMANCE GABRIELA, CRAVO E CANELA: UMA REVISITAÇÃO .....                                                     | 79         |
| 2.2 GABRIELA NA PRIMEIRA ADAPTAÇÃO GLOBAL E A PRÁTICA DOS REMAKES NO SÉCULO XXI.....                                                                      | 87         |
| 2.3 O FOLHETIM E O MELODRAMA: O POPULAR NO MASSIVO .....                                                                                                  | 93         |
| 2.4 ENTRE O ROMANCE E AS TELENÓVELAS: UM OLHAR SOBRE AS CARACTERÍSTICAS FOLHETINESCAS E MELODRAMÁTICAS.....                                               | 98         |
| <i>I –A presença de aspectos folhetinescos e raízes melodramáticas nas ampliações de tramas e de personagens em Gabriela .....</i>                        | <i>102</i> |
| <i>II – Entre a virtude e o pecado: o caso amoroso de Sinhazinha e Osmundo.....</i>                                                                       | <i>108</i> |
| <i>III – A disputa política e a luta entre o bem e o mal nas telenovelas.....</i>                                                                         | <i>112</i> |
| <b>CAPÍTULO 3: ESPAÇO, TEMPO E MEMÓRIA .....</b>                                                                                                          | <b>121</b> |
| 3.1 A DISCUSSÃO ESPAÇO TEMPORAL NA LITERATURA E NO AUDIOVISUAL .....                                                                                      | 122        |
| 3.2 O ESPAÇO HABITADO: A SIMBOLOGIA DO ESPAÇO E O ASPECTO TEMPORAL.....                                                                                   | 125        |
| 3.3. OS ESPAÇOS COMO ESFERAS DE AÇÃO SOCIAL NA TEMPORALIDADE ENUNCIADA NAS OBRAS .....                                                                    | 128        |
| 3.4 OS ESPAÇOS DAS PERSONAGENS FEMININAS  DE GABRIELA.....                                                                                                | 131        |
| <i>I - De empregada à Senhora Saad: os espaços habitados por Gabriela .....</i>                                                                           | <i>131</i> |
| <i>II - Malvina e os espaços privados destinados às filhas dos coronéis .....</i>                                                                         | <i>148</i> |
| <i>III - Os espaços destinados às raparigas e a transgressão de Glória .....</i>                                                                          | <i>163</i> |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                                                                                                         | <b>176</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                                                                                                                  | <b>183</b> |

ANEXO A .....192

ANEXO B .....193

## INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, a produção cultural é marcada pela lógica do fluxo (WILLIAMS, 2011), na qual a prática do reaproveitamento de obras anteriores e a transposição delas para outras mídias, em contextos histórico-culturais diversos, torna-se sistemática. As histórias são recontadas de variadas formas, permitindo que diversos perfis de público entrem em contato com textos ligados a diferentes tradições, como ocorre quando o cânone literário chega às mídias massivas. Nesses deslocamentos, as obras passam por sucessivas adaptações, tanto na forma quanto no conteúdo, que deixam marcas na composição dos textos derivados.

A adaptação é um conceito amplo e possui longa tradição nas artes em geral: peças teatrais, poemas, romances, quadros, músicas, danças são constantemente adaptados de uma mídia para outra, como ocorre entre pintura e poesia nos poemas de Jean-Pierre Lemaire: *Paris par la fenêtre* (1982) e *Magritte (La Victoire)* (2008) que traduzem em palavras as imagens das telas *Paris par la fenêtre* (1913), de Chagall, e *La Victoire* (1832) de Magritte. Convém ressaltar que esse fenômeno também ocorre numa mesma mídia, quando, por exemplo, um livro clássico da literatura é levado a outro espectro de público (ECO, 1977), fato observado na adaptação da obra *Os miseráveis* (1862) de Victor Hugo, adaptado por Luc Lefort (2005) para crianças.

Na produção cultural contemporânea, com o advento dos meios de comunicação de massa, as proporções e as especificidades que esse fenômeno assume, em sociedades encharcadas de mídias (GITLIN, 2003), são elevadas a grandes patamares e um cabedal de obras já existentes chegam a espaços sociais nos quais se dão as interações cotidianas dos indivíduos. Desde as texturas da experiência (SILVERSTONE, 2002), os sujeitos estão em contato com textos - a partir das próprias vivências e dos contextos sociais em que estão inseridos (MARTÍN-BARBERO, 2006) - que propiciam acesso às informações, proporcionam entretenimento, reafirmam ou modificam noções já existentes ou introduzem novas, propiciando a construção do conhecimento social que se dá na relação do sujeito com o entorno.

A memória é um dos aspectos da construção de conhecimento, nela se conciliam a experiência pessoal, com sua relativa autonomia, com a experiência do outro e a coletiva, com a qual a primeira está intrinsecamente ligada. Aqui, entende-se que a memória é composta pelo par de oposição reflexividade/mundanidade, pois quando o indivíduo se lembra de algo, também se lembra das situações do mundo, nas quais viu, experimentou e aprendeu (RICOEUR, 2007), o que consiste em entendê-la como um sistema no qual os espaços simbólicos são atualizados em diferentes contextos. Deste modo, em consonância com a proposta de Ricoeur (2007) a memória é uma experiência que precisa ser (re)significada e

re(a)presentada pelo indivíduo - que existe somente na passagem do tempo - o que insere no fenômeno mnemônico a percepção de uma marca de anterioridade, uma distinção entre o antes e o depois, constituindo-se num recurso para significar o caráter passado daquilo que o indivíduo declara ter lembrança.

Os textos que se encontram no fluxo das mídias participam na construção social de conhecimento em seus aspectos de forma e conteúdo (GOMES, 2002), e esses pontos lidam com a relação entre vivência e memória. Em se tratando de adaptações e seu caráter mnemônico, pode-se dizer que elas são constituídas por temporalidades duplas, pois lançam seu olhar em duas direções: a primeira volta-se para a obra de partida, que está na gênese do novo texto, então aponta para o passado; a segunda é atravessada pelas demandas do tempo presente da obra derivada, por isso pressupõe atualizações em sua composição. As transposições de obras literárias para a televisão fazem parte das práticas criativas que retomam obras anteriores na composição de suas histórias, nas quais há diferentes camadas de tempo.

Nessa concepção, elas plasmam e registram, como memória viva e rememoração, a presença dos vários tempos – ou destempos (MARTÍN-BARBERO, 2006) - constitutivos das sociedades: os textos literários que representam certos contextos históricos específicos são levados, nessa lógica, para os produtos culturais que os projetam para diferentes públicos e lhes atribuem renovadas significações. Dos movimentos que as ideias e os temas fazem quando uma obra da literatura de uma determinada época aporta num outro tempo possibilitam que os estudos de adaptações sejam abordados pelo viés da memória - entendida não somente como uma ferramenta de guardar dados *mnemônicos*, mas sobretudo, como a capacidade de (re)significação dessas ideias e desses temas que agora vêm atravessados pelo olhar hodierno do tempo da nova obra.

Os produtos culturais engendram em seus relatos associações entre matrizes culturais e formatos industriais (MARTÍN-BARBERO, 2006). As matrizes culturais dizem respeito às marcas da experiência social nas interações individuais e coletivas que se conectam com as vivências dos sujeitos sociais. Essas matrizes se atualizam nas interações que os indivíduos estabelecem na vida, num movimento que inclui memória cultural e cotidianidade. No formato industrial, as narrativas são construídas com o uso de aparatos tecnológicos e são atravessadas por lógicas mercadológicas que se plasmam nos modos de conceber e nas maneiras de consumir as obras.

O formato industrial envolve em sua rotina produtiva o trabalho coletivo, em moldes industriais, no qual os profissionais envolvidos desenvolvem determinados aspectos da produção. Assim sendo, as retomadas de textos trazem em si diferentes vozes, desde o autor do

livro às equipes que realizam os produtos televisivos, embora também contem com o trabalho dos denominados como autores, nesse caso os criadores, diretores e roteiristas. Complementarmente, a comercialização desses produtos visa atingir espectros amplos de público, garantindo a rentabilidade das obras, e faz uso de inovações tecnológicas para compor a materialidade do produto cultural. Acerca da retomada de textos de tradição literária na composição de produtos culturais, a questão que guia esta pesquisa é: entender como se combinam, nos produtos midiáticos, as matrizes culturais (temáticas composicionais) da obra de partida e a atualização relativa aos formatos industriais.

O estudo da relação dos textos contemporâneos com as obras literárias que são usadas para a composição de textos midiáticos se justifica tendo em vista a recorrência com que essa classe de textos configura na produção midiática atual. Entre as experiências que fazem parte da vida dos indivíduos na atualidade, encontra-se a interação que estabelece com os diversos meios de comunicação de massa (e seus produtos) com os quais entram em contato. Esses meios e os seus textos compõem as rotinas diárias dos sujeitos o que os tornam importantes para a constituição da maneira como os sujeitos dão sentido ou ressignificam a si mesmos e a sociedade. É importante estudá-los e entendê-los mais e melhor, a fim de avaliar como são aproveitados socialmente. O segundo elemento, como mencionado, é a recorrência – a intensidade de produção e, por conseguinte, de recepção –, entre os textos que circulam “por aí”, daqueles que retomam outros já existentes, o que demanda um aprofundamento sobre as relações estabelecidas entre eles, desde que os sujeitos sociais entram em contato com outras lógicas de produção e de uso, com outros procedimentos de organização de conteúdos e com novos suportes por meio dos quais os produtos culturais divulgam ideias e contam histórias.

O escritor Jorge Amado (1912-2001) possui uma vasta produção na literatura brasileira, sua obra representa o Nordeste e o Brasil, com destaque para a Bahia, com um conjunto de livros que são ambientados no Sul deste estado, região marcada pela fartura proporcionada pelo cultivo do cacau, mas também pelas desigualdades sociais. Os romances do autor abordam temáticas sociais e os personagens representam as parcelas marginalizadas da sociedade, como negros, mulheres, mestiços, operários, imigrantes. O escritor é conhecido internacionalmente, traduzido em 49 línguas, sua obra tem recebido vários reconhecimentos, com um grande número de adaptações para o cinema e a televisão, teatro, HQs. Diversos livros de Amado foram adaptados para televisão, em formato de telenovela ou minissérie, entre eles *Terras do Sem-Fim* em 1981, *Tenda dos Milagres* em 1985, *Dona Flor e seus dois Maridos*, em 1997. A obra

*Gabriela, Cravo e Canela* (1958), tem três adaptações para telenovelas, em 1961, pela TV Tupi e duas realizadas pela Rede Globo de Televisão, em 1975 e 2012.<sup>1</sup>

O romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), é ambientado historicamente em 1925, em Ilhéus, no sul da Bahia, momento de prosperidade alavancado pela economia cacaueteira, em que os coronéis (donos das fazendas de cacau) e os exportadores dessa produção enriquecem e proporcionam transformações na região. A obra é constituída pela tensão entre passado e futuro, a luta entre os coronéis, como representantes da sociedade agrária, que se unem pelo passado violento e as lutas sangrentas pela posse da terra e por aqueles que almejam a chegada do progresso econômico, da modernização no local, grupo liderado por um exportador recém-chegado. Embora algumas marcas dos novos tempos já estejam latentes na cidade, como o cinema e o Clube Progresso, destinados ao lazer dos jovens das tradicionais famílias de Ilhéus, essas mudanças não atingem o cerne da sociedade, pois os costumes, as relações familiares e sociais continuam sendo regidas por leis retrógradadas.

A primeira versão da telenovela *Gabriela* (1975), de autoria de Walter George Durst e direção de Válder Avancini e Gonzaga Blota, teve a finalidade de comemorar os dez anos da emissora. A trama exibida foi veiculada no horário das 22 horas e imortalizou a personagem Gabriela (Sônia Braga) como símbolo da mulher brasileira, o bar Vesúvio e o Bataclan - o bordel de Maria Machadão - no imaginário cultural do país. Por ocasião do centenário de nascimento do escritor Jorge Amado, a emissora lançou uma nova versão de *Gabriela* com 77 capítulos, exibidos durante aproximadamente quatro meses, no horário das 23 horas, adaptada por Walcyrr Carrasco, dirigida por André Felipe Binder, Marcelo Travesso, Noa Bressane e André Barros, com direção geral de Mauro Mendonça Filho. A estreia dessa versão é cercada de grandes expectativas pelo público e crítica televisiva que abordam diferentes aspectos da trama, desde a relação de *palimpsesto* estabelecida com a obra do escritor Jorge Amado e com a primeira versão global à perfeição do corpo de Juliana Paes que encarna a protagonista do produto.

Na década de 1970, a Rede Globo de Televisão volta-se para temáticas representativas da realidade brasileira, buscando a integração nacional almejada pelo Estado Nacional

---

<sup>1</sup> O romance *Gabriela, cravo e canela* foi adaptado para televisão pela primeira vez em 1961, na extinta TV Tupi, adaptada por Antônio Bulhões de Carvalho, com direção de Maurício Sherman e a atriz Jeannette Vollu no papel principal. A telenovela teve 40 capítulos, de 20 minutos, exibidos sem intervalo comercial, às terças e quintas-feiras. Essa obra de Jorge Amado também foi transposta para o cinema, em 1983, com direção de Bruno Barreto, Sônia Braga e Marcello Mastroianni interpretando Gabriela e Nacib.

Ditatorial e insere em sua programação temas ligados às diversas localidades do Brasil. Dentro desse projeto ocorre a primeira adaptação Global do romance amadiano, com intuito de ser uma novela inteiramente brasileira que visa despertar o sentimento de nacionalidade (ALENCAR, 2012) e de um patriotismo ufanista usado como forma de controle pelo poder político vigente na época. Em 2011, a emissora inicia uma série de *remakes*, realizados para ocupar o recém-reinaugurado horário das 23 horas e neste projeto *Gabriela, cravo e canela* ganha uma nova versão. A produção trabalha com a memória midiática dos telespectadores, fato que é visto como uma forma de aumentar as probabilidades de sucesso, na medida em que rememora uma obra já conhecida e que, em seu momento, manifestou potencial de gerar apelo de público.

Na proposição de que as adaptações têm em si um viés memorialístico, discute-se o papel da memória no processo de reaproveitamento de textos da tradição literária para obras audiovisuais, como reminiscências de um momento passado que é reproposto para o telespectador do presente, atravessado pelas demandas que o contexto do “agora” traz para a produção e a recepção das obras adaptadas, averiguando de que maneira a narrativa literária é representada na refacção dos microcosmos de cada produto televisivo.

Esta tese tem como objetivo geral analisar a relação entre memória e atualização nas transposições da literatura para o audiovisual televisivo, a partir da transformação temática e genérica do texto-fonte para aqueles contemporâneos. Essa reflexão é feita a partir das adaptações do romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, para duas telenovelas produzidas pela Rede Globo de Televisão: “Gabriela” (1975), de Walter Durst, e “Gabriela” (2012), de Waleyr Carrasco.

Entendendo as adaptações como memória, este estudo tem como objetivos específicos, os seguintes aspectos que guiam o desenvolvimento deste trabalho: 1) identificar como a obra literária amadiana é adequada aos formatos industriais (lógicas atuais de produção) de realização, com procedimentos de organização de conteúdo e em novo suporte; 2) individuar as vozes que se manifestam nas obras adaptadas, sob o viés das transformações temáticas e genéricas, entendendo-as como atualizações decorrentes do processo de adaptação que articulam momentos socioculturais distintos no qual cada texto se insere; 3) identificar como as temáticas articulam as reminiscências e vivências dos sujeitos sociais com os espaços habitados e praticados, pois rememorar e vivenciar acontecem no espaço e no tempo. Com relação à combinação entre (e a mistura de) literatura e televisão, neste caso é importante destacar o gênero dos produtos midiáticos derivados – a telenovela – que articula as matrizes culturais às narrativas populares. Toma-se em consideração, por conseguinte, o conflito de vozes que compõem a obra de Jorge Amado – com destaque para a fortuna crítica da obra

*Gabriela, cravo e canela* (1958) – e das obras midiáticas que dela se derivam, as telenovelas *Gabriela* (1975) e *Gabriela* (2012).

No primeiro capítulo deste trabalho se discute como as lógicas de produção (MARTÍN-BARBERO, 2006) das obras são elementos norteadores das transformações da narrativa do produto cultural adaptado, atravessado pela memória (RICOEUR, 2007) - como reminiscências e vivências. As relações intermediáticas e intramidiáticas (RAJEWSKY, 2012) também se constituem em ponto de discussão, desde que cada obra possui sua materialidade e um sistema de signos no qual realiza sua feitura, que são elementos diferenciadores quando as obras cruzam as fronteiras da mídia de partida para serem repropostas em outras mídias que são concebidas e recebidas em sensorialidades diferentes ou, quando, na mesma mídia, se diferenciam pelos aspectos contextuais e culturais

No segundo capítulo, discorre-se sobre as diferenças de autoria das obras - visto que a literatura possui um autor individualizado e os produtos televisivos são feitos de forma coletiva - envolvendo os elementos de uma equipe - e propõe um olhar sobre a crítica dos textos que são objetos deste estudo. Faz-se uma revisitação à biografia de Jorge Amado e os posicionamentos da crítica em relação à obra do escritor, bem como a crítica de cada adaptação, que aborda a repercussão das exibições dos produtos midiáticos em seu tempo. A seguir, discorre-se sobre a telenovela, como gênero que tem em sua composição a presença do popular e do massivo (MARTÍN-BARBERO, 2006), ou seja, discute-se as características do melodrama e do folhetim que compõem esse produto cultural e analisam-se os traços folhetinescos e melodramáticos nos produtos culturais estudados, tanto no que se referem aos aspectos formais quanto aos temas presentes no enredo.

No terceiro capítulo, discute-se as diferentes formas de habitar dos sujeitos sociais e o uso dos espaços como “esferas de ação social” (DA MATTA, 1977, p. 33) dos personagens do romance *Gabriela, cravo e canela*, observando como as telenovelas olham para o passado - retomando a obra de partida - e sobre quais os aspectos que se renovam no tempo presente de cada produto televisivo. Do conjunto de personagens que têm suas vivências atravessadas pelas regras de ocupação das espacialidades na Ilhéus de 1925, opta-se por aprofundar a discussão sobre os espaços destinados às personagens femininas – especificamente, Gabriela, Malvina e Glória - com o objetivo de mapear as ocupações dos espaços pelas mulheres no enredo literário e traçar um paralelo com as recriações propostas pelas adaptações com a finalidade de revelar se elas reconfiguram o uso social dos espaços destinados ao feminino, no movimento mnemônico de retomada do texto de partida e de redimensionamento ao tempo presente das adaptação em linguagem do audiovisual.

Como guisa de conclusão, no término deste estudo, observa-se que na retomada da literatura pela televisão, os textos derivados são atravessados pelas convenções do meio de comunicação para o qual é transposto, no que tange ao formato, às convenções de gênero, às temporalidades e às espacialidades presentes. O movimento mnemônico presente nas adaptações conciliam em si uma dupla temporalidade trazendo o prazer do reconhecimento ao mesmo tempo que apresenta a novidade, ou seja, trabalham com as reminiscências de um momento passado e com os elementos que atualizam os produtos televisivos ao seu contexto.

## CAPÍTULO 1: DA LITERATURA À TELEVISÃO: ADAPTAÇÃO, MEDIAÇÃO E MEMÓRIA

A contemporaneidade é marcada pela presença constante de textos audiovisuais de ficção na sociedade, com os quais os indivíduos estão em contato corriqueiramente: filmes, publicidades, telenovelas e séries. Esse cabedal de produtos culturais traz em seus enredos diferentes maneiras de conceber e ver o mundo. Desses textos que dão a ver (GOMES, 2019) o que há por aí, estão os que retomam outros já existentes, como ocorre quando as obras literárias são reaproveitadas pelo audiovisual.

Frente às inúmeras produções de obras midiáticas que retomam outras existentes em sua composição e são vivenciadas cotidianamente pelos sujeitos sociais, esse campo de experiência torna-se objeto de pesquisa teórica e acadêmica que discute a passagem dos textos “de um lugar a outro”, como ocorre em Grossi (2013), Batista (2015) e Zamberlan (2016). Esses autores abordam em suas pesquisas aspectos das retomadas de textos literários pelo cinema e a televisão que agregam valor à discussão do tema nas áreas das relações intermidiáticas, intertextuais e interartes.

Grossi (2013) analisa a relação entre cinema e literatura, abordando elementos presentes no processo de formação e organização da cultura brasileira: a intertextualidade e a carnavalização nos filmes *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes, baseados nas narrativas literárias homônimas, partindo do pressuposto de que todo filme é um texto. O autor identifica etapas da constituição desses processos na construção do filme como elementos que estruturam, organizam e estabelecem sentido na obra cinematográfica. Batista (2015) compara a minissérie *A Pedra d'O Reino* (2007), de Luiz Fernando Carvalho, com o romance *A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971), de Ariano Suassuna, a partir dos conceitos de transtextualidade e de hipertextualidade (GENETTE, 2006), para verificar como a questão dos procedimentos formais empregados na transposição se concretizam no texto televisivo. Por fim, Zamberlan (2016) investiga - por meio de um estudo comparado do texto literário de José de Alencar (1865), e dos textos filmicos, *Iracema*, Carlos Coimbra (1974), *Iracema*, de Jorge Bodanzky, e Orlando Senna (1974) e *Cine Tapuia*, de Rosemberg Cariry (2002) - a forma como o cinema brasileiro se apropria da personagem literária Iracema, de José de Alencar, entendida como chave para a construção da ideia de nação

no século XIX, ressignificando-a em outra forma artística – a do cinema - e em outro contexto histórico e social.

Dentre os trabalhos elencados, esta pesquisa estabelece um diálogo com Zamberlan (2016) no que concerne aos aspectos de reconstituição de uma personagem, que faz parte do imaginário nacional – *Iracema* –, assim como ocorre com Gabriela, observando de que forma os diferentes momentos históricos atualizam as representações da heroína de Alencar. Este trabalho contribui com esse campo de estudo, discutindo as adaptações de textos literários para televisão como memória que coadunam em si reminiscência e atualização, com foco na (re) proposição dos temas do texto-fonte para as obras televisivas e do gênero dos produtos midiáticos realizados em formato industrial.

Com o propósito de explorar a relação entre memória e atualização nas adaptações de *Gabriela, cravo e canela*, este capítulo as aborda desde as demandas existentes no contexto de realização e de recepção das obras derivadas. As temáticas apresentadas na obra de partida são retomadas – conciliando reminiscências e vivências dos sujeitos sociais – a partir das lógicas atuais de produção, adequadas aos formatos industriais de realização, com procedimentos próprios de organização de conteúdo e em novos suportes.

Para tanto, são apresentados aspectos que embasam a construção do cabedal teórico para análise das obras estudadas. No primeiro tópico (1.1), discutem-se dois aspectos: primeiramente, aborda-se a comunicação como mediação (MARTÍN-BARBERO, 2006) entre o indivíduo e sua realidade social, entre o indivíduo e a cultura, entre o indivíduo e a aquisição de conhecimento, com a finalidade de compreender como os produtos midiáticos – entre eles as ficções televisivas – estão inseridos na vida social e na prática dos sujeitos. Em seguida, trata-se das diferentes lógicas de produção (MARTÍN-BARBERO, 2006) existentes nas adaptações de romances para a televisão, uma vez que a literatura tem uma lógica de produção autoral e individual, e o produto midiático possui uma lógica industrial de produção. As diferenças entre lógicas são abordadas, com o escopo de entender como as especificidades do formato industrial implicam em mudanças e atualizações na realização das telenovelas estudadas.

O segundo tópico (1.2) diz respeito à memória como um conjunto de tempos que se perpassam, atualizam-se e se movimentam como algo que se (re)significa e se re(a)presenta no duplo sentido de “para trás e de novo” (RICOEUR, 2007). Nessa perspectiva, aborda-se a memória a partir da percepção de tempo (RICOEUR, 2007) - o que implica numa marca de anterioridade que distingue um antes e um depois, no ato de rememoração. A proposta é a de estudar as adaptações como memória, que têm como ponto de partida o texto literário que traz

em si o movimento mnemônico, visto que o tempo da enunciação é diferente do da escrita do livro, e é reproposto nos produtos midiáticos em dois momentos socioculturais diferentes, e cada um deles atua na atualização dos temas representados nos textos midiáticos.

Neste capítulo versa-se, ainda, sobre os graus de derivação (COMPARATO, 2000) presentes nos reaproveitamentos de textos (1.3), desde aqueles que expõem essa relação na sua gênese até aqueles que omitem sua relação com outras obras. As diferentes maneiras pelas quais as adaptações estabelecem laços intertextuais (KRISTEVA, 1974) por meio de empréstimo, de citação, de alusão, dentre outros recursos, são abordadas neste tópico. Por fim, trata-se da materialidade das mídias, como elemento formal no qual o conteúdo é desenvolvido (ELESTRÖN, 2017), interpelando as relações intermediária e intramidiática (RAJEWSKY, 2012) estabelecidas entre as obras. Esses pontos são debatidos para verificar se as relações estabelecidas entre as obras, a intertextualidade com outros textos e a materialidade das mídias funcionam como elementos de memória e atualização nos microcosmos das telenovelas. Nesse último tópico (1.4), faz-se a análise das adaptações identificando de que maneira a memória (RICOEUR, 2007) e o formato industrial (MARTÍN-BARBERO, 2006) agem como elementos que atualizam as discussões temáticas da obra de partida.

## 1.1 OS REAPROVEITAMENTOS DE TEXTO NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA

A retomada de textos anteriores para compor os seguintes tem marcado a produção e a recepção cultural na contemporaneidade e se intensifica com o surgimento da indústria cultural que aumenta de forma expressiva o fluxo de textos (WILLIAMS, 2011), colocando os indivíduos em contato com diversos produtos culturais que atuam como mediadores na construção social do conhecimento (SCHUTZ, 2008) e “ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam suas identidades” (KELLNER, 2001, p. 09).

O entendimento de que os produtos culturais atuam como mediadores na construção do conhecimento social, demanda a discussão dos estudos sobre a comunicação como mediações. As abordagens comunicacionais, que supõem a centralidade dos meios de comunicação, e o midiacentrismo, que resulta da identificação da comunicação com as mídias, não comportam esse entendimento, pois essas posições deixam à margem do campo de discussão as práticas

das situações e contextos, dos usos sociais e dos modos de apropriação dos meios de comunicação.

Nesse entendimento, Martín-Barbero (2004) fala da necessidade de haver um “descentramento do olhar” a fim de que se possa enxergar na comunicação aquilo que há também no mundo de pessoas comuns, apontando para a necessidade de os produtos midiáticos negociarem entre as lógicas do sistema comercial e a heterogeneidade cultural dos receptores. O autor compreende que todo o processo de comunicação é articulado a partir das mediações que devem ser entendidas como o processo estruturante que configura e reconfigura tanto a lógica da produção como o tempo de consumo articulados pela vida cotidiana que abarca os usos e as práticas dos dispositivos tecnológicos e discursos das mídias.

Martín-Barbero (2006) discute um deslocamento dos estudos de comunicação e propõe que no lugar de se preocupar com os meios e suas condições de produção ou mensagem, é necessário pensar nas mediações inerentes aos processos culturais, sociais e econômicos que abarcam tanto a produção quanto a recepção das mensagens da mídia. As mediações podem ser entendidas como as estruturas de construção de sentidos a que o receptor se vincula e busca colocar “a recepção/consumo como lugar epistemológico e metodológico desde o qual possa representar o processo de comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 255).

Os estudos barberianos propõem a superação de uma visão dos meios calcada pela objetividade da indústria cultural, redirecionando-os para uma visão que estabelece relações na sociedade e desloca a pesquisa para os distintos contextos da vida social com foco nas práticas dos sujeitos, sejam eles produtores ou receptores, entendendo a mediação como “esses lugares” em que se pode observar as articulações da lógica econômica e industrial e as formas de ver dos diferentes grupos sociais (MARTÍN-BARBERO, 2006). Nessa concepção, entende-se que analisar obras que são produzidas e recebidas de maneiras diferenciadas, pressupõe-se considerar que as condições específicas da produção, distribuição, comercialização, recepção deixam suas marcas na composição desses textos.

No prefácio à quinta edição castelhana de “Dos meios às mediações”, Martín-Barbero (2006) apresenta o modelo do mapa noturno. Os mapas formulados pelo autor permitem pensar as transformações sociais, políticas e econômicas ocorridas na sociedade, pois eles apresentam uma dimensão que articula produtores, receptores, mídia, mensagem e cultura; assim a análise dos fenômenos sociais relacionados à comunicação, à cultura e à política denotam a necessidade de serem abordados em contexto como parte da vida dos sujeitos.

O mapa noturno se move entre um eixo diacrônico, também chamado histórico de longa duração – constituído por Matrizes Culturais e Formatos Industriais – e outro sincrônico –

formado por Lógicas de Produção e Competência de Recepção. As relações entre os componentes de cada eixo são conectadas por diferentes mediações. As interações entre Matrizes Culturais e Lógicas de Produção são mediadas pela institucionalidade. A tecnicidade é a mediação entre Lógicas de Produção e Formatos Industriais. As relações entre Matrizes Culturais e Competências de Recepção são mediadas pela socialidade. A ritualidade se dá entre os Formatos Industriais e as Competências de Recepção.

As Matrizes Culturais não estão ligadas à evocação do arcaico, mas ao “residual” (WILLIAMS, 1979), como “veios de entrada para outras matrizes dominadas, porém ativas” (MARTIN-BARBERO, 2006, p. 258). Elas são entendidas como marcas incrustadas na experiência social dos sujeitos, que são ativadas nas interações sociais que se misturam com as novas experiências e os novos movimentos individuais ou coletivos.

Segundo o autor, essas matrizes culturais atualizam-se no (des)encontro cultural da interação social – comunicacional e/ou midiaticizada – e são também nestes encontros que se modificam, desterritorializam-se para se reterritorializarem. Elas se constituem por via das mediações sociais, e, ao mesmo tempo, são mediações para os fazeres sociais, na construção de novas identidades.

As temporalidades que se interrelacionam de forma dinâmica nas mediações culturais permitem que narrativas dominantes entrem em negociação com as residuais – aquelas que surgem no passado, mas mantêm sua presença na atualidade – e as emergentes – as matrizes culturais recentes, conforme conceitos propostos por Williams (1979). Para o crítico, um processo cultural possui determinadas características dominantes, que são observáveis nos traços e características mais marcantes; ressalta, entretanto, que é necessário reconhecer pontos com movimentos e tendências que apontam para resíduos culturais e novas formas emergentes.

Ainda temos, decerto, de falar do “dominante” e do “efetivo”, e nesses sentidos do hegemônico. Mas vemos que temos também de falar, e, na verdade, com maior diferenciação de cada, do “residual” e do “emergente”, que em qualquer processo real, e a qualquer momento do processo, são significativos tanto em si mesmo como naquilo que revelam das características do “dominante” (WILLIAMS, 1979, p. 125).

O autor diferencia residual de arcaico, que é um elemento pertencente ao passado, “a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante” (WILLIAMS, 1979, p. 125), enquanto o “residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente” (WILLIAMS, 1979, p. 125). O emergente relaciona-se ao que está por vir, com “novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relações que estão sendo continuamente criadas” (WILLIAMS, 1979, p. 126).

Quando ocorrem retomadas de um texto que estava num lugar, num tempo determinado, e passa para outro lugar e outro tempo, ocorrem sobreposições, combinações de tempos, são obras que possuem camadas sobrepostas de memórias, desde que a obra de partida se encontra em uma época, destinada a um público que interage com o texto desde o contexto sociocultural no qual se insere e os novos textos adentram em outros tempo e espaço. As temporalidades e as espacialidades que se interrelacionam de forma dinâmica nas mediações culturais permitem que narrativas dominantes entrem em negociação com as residuais e com as emergentes.

A relação entre “Matrizes Culturais e Formatos Industriais remete à história das mudanças na articulação entre movimentos sociais e discursos públicos que agenciam as formas hegemônicas de comunicação coletiva” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 16). Para o autor, é preciso entender como a mediação passa a ser a articuladora da compreensão das lógicas de produção e seus formatos industriais no encontro com as matrizes culturais e as práticas de consumo dos usuários, ou seja, as mediações culturais da comunicação.

No eixo da institucionalidade se fazem presentes os procedimentos envolvidos para se produzir uma obra ou produto midiático, as rotinas de produção e comercialização. Essa tem sido sempre uma mediação de interesses e de poderes contrapostos que envolve o Estado – na busca da manutenção do poder- e o cidadão buscando defender seus direitos, segundo afirma Martín-Barbero (2006). As tecnicidades, segundo o autor, estão menos ligadas aos aparatos dos meios, mas se constituem pelas destrezas discursivas e sua capacidade de funcionar como operadores perceptivos. Nesse sentido, o autor considera que as inovações da técnica têm consequências na transformação dos modos de percepção e de experiência social, o que tornam essas mediações mais do que um artefato, e sim uma “competência da linguagem”. A esse respeito Gomes (2021, p. 46) afirma que as tecnicidades podem ser trabalhadas desde “a competência de consumo, pois atravessam e fazem parte – como materialidade – dos produtos culturais, criados e fabricados combinando a arte e a técnica”.

No mapa noturno, a socialidade e a ritualidade são as mediações que conectam o consumo e a recepção às demais mediações. A socialidade faz ver os modos e usos coletivos de comunicação, desde as relações cotidianas que os homens “tecem” ao se juntarem e “resulta dos modos e usos coletivos de comunicação, isto é, de interpelação/constituição dos atores sociais e de suas relações (hegemonia/contra-hegemonia) com o poder” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 17). Trata-se, portanto, de indagar o que a comunicação tem de interação entre os sujeitos e compreender “as formas de socialidade que se produzem nos trajetos de consumo (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 256), percebendo que entre produção e recepção há um espaço em que a cultura do cotidiano se concretiza, que possibilita gerar processos não

hegemônicos de significação: “vista a partir da *socialidade*, a comunicação se revela uma questão de *fins* - da constituição de sentido e da construção e desconstrução da sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 18).

A ritualidade, por sua vez, permite ver a relação entre Formatos Industriais e Competências de Recepção (Consumo) e diz respeito à sua ancoragem na memória, aos ritmos e às formas e aos cenários de interação e repetição. Esse eixo convoca a olhar os diferentes usos sociais, os hábitos familiares de consumo cultural e midiático, os saberes constituídos na memória étnica, de classe ou de gênero, em relação com os formatos industriais (discursos, gêneros, programas, grades ou palimpsestos). As ritualidades “constituem gramáticas de ação - do olhar, do escutar, do ler que regulam a interação entre os espaços e tempos da vida cotidiana e os espaços e tempos que conformam as mídias” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 19). É mediada pela socialidade e ritualidade que a memória se ressignifica nas Competências da Recepção ou Uso, por intermédio das práticas sociais e das experiências dos receptores. Lopes (2014, p. 71) afirma que, por meio dos mapas noturnos, “é possível operacionalizar a análise de qualquer fenômeno social que se relaciona com comunicação, cultura e política, impondo-se como uma dimensão de articulação entre produtores, mídia, mensagens, receptores e cultura”.

A compreensão das mediações sobre os quais se configuram os mapas propostos por Martín-Barbero (2006) implica a possibilidade de abordar a comunicação e a cultura de forma articulada, como processos sociais, como uma esfera constitutiva da vida na contemporaneidade e os produtos culturais realizados pelos meios de comunicação de massa, por sua vez, contribuem para a configuração dos saberes na sociedade. Diante disso, abordar os produtos culturais em contexto, tal qual se propõe nesta pesquisa, é entendê-los como parte da vida social dos indivíduos, tanto na dimensão espacial quanto nas combinações e sobreposições de tempos existentes.

Quando o cinema acentua seu caráter narrativo, estabelece uma relação próxima e profícua com a literatura, na qual busca argumentos para seus enredos, o mesmo acontecendo com a televisão posteriormente, de modo que em lugar de se reinventar completamente, a televisão e a sétima arte, muitas vezes, optam por retomar obras literárias na concepção de seus textos. O estudo dos reaproveitamentos de textos se alicerça nos diferentes posicionamentos teóricos que o tema suscita, desde aqueles que têm como ponto balizador a proximidade entre as obras como critério de estudos, aos que entendem que as adaptações, apesar do caráter derivativo, se constituem em outra.

A primeira posição pressupõe a necessidade de fidelidade do texto derivado ao texto de origem, ou seja, a nova obra é considerada de qualidade quanto maior for sua proximidade com o texto de partida. A primeira obra literária que discute o tema foi escrita por Bluestone, em 1975, e, segundo Zecchi (2012), ela traz em seu teor um juízo valorativo entre as artes, defendendo que a literatura e o cinema possuem formas diferenciadas de serem vistas: enquanto nas mídias audiovisuais o receptor vê a história se desenrolar diante dos seus olhos, na obra literária ele é obrigado a imaginá-la. Para esse autor, a imaginação pode representar com maior precisão e sem limitação os pontos de vista, além de situar com precisão o leitor nos fatos - passado e futuro - da narrativa, enquanto a linguagem audiovisual tem limitações para retratar esses aspectos.

Diante da constância em que acontecem os aproveitamentos de textos na contemporaneidade, abre-se o caminho para a discussão desse fenômeno para além da visada que resiste à inócua distinção entre “alta cultura” e as chamadas culturas de massas e popular (ZECCHI, 2012) e outros vieses de estudo se consolidam nas relações entre as artes. Nessa visada, as adaptações são entendidas como obras que têm sua própria “aura”, sua própria “presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (BENJAMIN 1986) e devem ser vistas em sua autonomia, mesmo quando se declaram como palimpsestos (GENETTE, 2006).

O entendimento das adaptações como textos autônomos remete à concepção benjaminiana de tradução, expressa no ensaio *A tarefa do tradutor* (1987), em que o autor afirma que há uma função mediadora entre textos, culturas e momentos históricos, pois as obras são recebidas em contexto desde o lugar em que o sujeito social se constitui e constrói o seu conhecimento. Assim, o tradutor deve se preocupar em transpor a obra para um novo contexto histórico ou linguístico. O texto, portanto, é reescrito em outra língua, para um novo público que o recebe em situações diferenciadas do texto original. Esse conceito dialoga com as *teorias de adaptação* que entendem que as lógicas sobre as quais um texto é realizado, as competências de uso dos seus receptores - que envolve inclusive mudança de sensorialidade nas relações intermediáticas (RAJEWSKY, 2012) - combinações ou sobreposições de temporalidades e o contexto sociocultural de cada texto são aspectos pertinentes no campo de pesquisa na relação entre literatura e mídias audiovisuais.

Ainda abordando as perspectivas teóricas sobre tradução, que leva, também, à compreensão dos processos de adaptações de obras literárias para os audiovisuais, ressalta-se que a tradução tem natureza composta, e para uma compreensão mais ampla dos textos traduzidos é necessário considerar, ao mesmo tempo, a existência de forma e conteúdo. Nessa

abordagem, os conceitos trabalhados por Campos (1997) elucidam que o processo de tradução não deve considerar apenas a informação semântica, mas, também a estética. Campos (1977) aponta que todo processo de tradução envolve materialidade e conteúdo, e consiste num processo de recriação: “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (CAMPOS, 1977, p. 35). Considera-se, assim, que as transposições de obras do cânone literário que são retomadas em produtos culturais adequados ao gosto comum também são criações autônomas e recíprocas que envolvem forma e conteúdo.

As adaptações, portanto, são experimentadas pelos seus receptores como palimpsestos que, por meio da memória de obras já existentes, “ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2011, p. 08). No caráter de palimpsesto que uma obra derivada apresenta se faz visível o “para trás e de novo” (RICOEUR, 2007) que concilia em si o prazer do reconhecimento, diante de algo que já está na memória, somada à variação que agrega a si, o novo. Diante desses fatores, entende-se que as adaptações realizadas pelas mídias audiovisuais são recriações concebidas de forma diferenciada da literatura e possuem lógicas de produção específicas. As mídias audiovisuais são pautadas em lógicas inerentes ao formato industrial, que tem maneiras específicas de narrar suas histórias, mesmo quando retomam as matrizes culturais, presentes na memória de um povo, contam-nas utilizando outras técnicas.

Essas diferenças outorgam a possibilidade de pensar a relação entre romance e telenovelas a partir das rotinas produtivas, do tempo de trabalho, dos recursos usados, ou seja, das técnicas, bem como, de lançar um olhar sobre as questões mercadológicas que envolvem cada obra. A literatura pertence a uma lógica de produção autoral e individual, em que o autor escreve o livro para um determinado espectro de público (ECO, 1997) – o público leitor – e é, geralmente, comercializada em patamares mais reduzidos do que as obras televisivas.

O produto midiático envolve em sua rotina produtiva o trabalho coletivo, em que cabe a diferentes profissionais desenvolverem determinados aspectos da produção, como dirigir, iluminar, elaborar cenários e figurinos, entre outros. Esse fato faz com que a marca do trabalho fragmentado esteja presente no resultado da obra. Para Gomes (2021, p. 9), na construção dos relatos com trabalho coletivo há a combinação de “uma diversidade de saberes e especialidades, pois são gerados a partir da divisão técnica e social do trabalho em equipe, misturando bagagens culturais, habilidades socialmente construídas, memórias culturais diversas”. A televisão desenvolve o perfil de produções focadas no entretenimento dirigidas a várias imagens de público (GANS, 1973) ao mesmo tempo, ao contrário da literatura, que frequentemente se dirige a públicos específicos.

Estudar o aproveitamento de uma obra literária para a televisão pressupõe pensar nessas diferenças, verificando como a obra é (re)proposta nos formatos industriais e, sobre quais aspectos as técnicas e institucionalidades desses formatos repercutem na concepção do fazer artístico-cultural. Para Martín-Barbero (2006):

[...] o que importa é o que configura as condições específicas de produção, o que da estrutura produtiva deixa vestígios no formato, e os modos com que o sistema produtivo – a indústria televisiva – semantiza e recicla as demandas oriundas dos “públicos” e seus diferentes usos. (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 301)

Há instâncias e dispositivos concretos para estudar as lógicas de produção na dinâmica na televisão (MARTÍN-BARBERO, 2006): a competitividade industrial como capacidade de produção manifesta no grau de desenvolvimento tecnológico, na capacidade que a emissora tem em assumir riscos para inovação e grau de diversificação e especialização dos profissionais da empresa; a competência comunicativa que se relaciona em termos de reconhecimento pelo público ao qual se dirige; os níveis e fases de decisão na produção de cada gênero, ou seja, às escolhas do que se produz; as ideologias profissionais que envolvem as exigências do sistema produtivos, as regras do gênero, as demandas sociais, que tensionam com a iniciativa e a criatividade da equipe de produção; as rotinas de produção vistas a partir dos hábitos de trabalho que exigem rentabilidade sobre o tempo de produção e das formas de atuação, ou mesmo nas distorções, por meio das quais o “estilo” se incorpora às práticas de trabalho, e por fim, as estratégias de comercialização que imprimem sua marca à estrutura do formato, desde a maneira que se usa para fazer o corte narrativo ou por novos ingredientes que são introduzidos no decorrer da narrativa.

As mudanças nas lógicas de produção que ocorrem no formato industrial, na divisão fabril do trabalho e seus vestígios, nas técnicas empregadas e nas institucionalidades existentes na emissora televisiva para qual o texto literário é transposto repercutem na composição do produto cultural. As escolhas feitas por quem adapta não são feitas no vazio, os assuntos postos em vogas e aqueles omitidos, as personagens suprimidas ou as que possuem papéis estendidos, os núcleos e os ambientes condensados ou ampliados visam atender às especificidades que os produtos culturais demandam tanto no que concerne às lógicas sobre as quais são produzidos como pelo contexto em que se inserem. Na retomada de textos da tradição literária na composição de produtos culturais, então, combinam-se, nos produtos midiáticos, as matrizes culturais (temáticas composicionais) da obra de partida com a atualização dos formatos industriais.

## 1.2 O PAPEL DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE REAPROVEITAMENTOS DE TEXTOS

As adaptações de obras literárias para os produtos culturais televisivos presumem a relação entre textos que pertencem a tempos diferentes, no momento da enunciação - quando se escreve as obras - podendo permanecer o mesmo tempo ou apresentar diferenciação no enunciado - tempo em que os acontecimentos da narrativa transcorrem. Na transposição da obra literária para a telenovela, neste estudo, ocorrem três tempos de enunciação, o do romance - 1958 - e o tempo de cada adaptação - 1975 e 2012 - que se referem a um mesmo tempo do enunciado - o ano de 1925.

Devido a essa distância temporal existente entre os textos, as adaptações dialogam com o texto de origem e com seu próprio contexto e assim atualizam os temas da obra de partida “mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos” (XAVIER, 2003, p. 62), o que leva a uma interconexão múltipla de temporalidades. Nessa perspectiva, as adaptações são examinadas pelo viés memorialístico com o objetivo de olhar para as telenovelas como uma forma de memória que traz em si aspectos inerentes às mudanças ocorridas na sociedade brasileira e como essas transformações são elementos que atualizam as discussões temáticas e genéricas existentes nos textos adaptados.

A memória é vista, nessa pesquisa, como um conjunto de tempos que se perpassam, se atualizam e se movimentam para construção de um tempo vindouro, ou seja, a memória busca um tempo anterior, atualiza-o no presente, e ainda, supõe um tempo futuro, conforme afirma Sarlo (2007, p. 12): “fala-se do passado sem suspender o presente, e muitas vezes, implicando também o futuro”. Memória, portanto, não é compreendida aqui de forma linear e segmentada - do sujeito que se encontra no presente, rememora coisas passadas e faz previsões do futuro, como acontecimentos diversos, tempos estanques que não se imbricam, mas sim como tempos múltiplos.

Compreende-se, então, que os sujeitos estão atravessados por temporalidades que se conectam e que se atualizam, a memória é perpassada por esses tempos múltiplos (DELEUZE, 1999) os quais permitem que algo já visto possa ser dado como outro, pois o simulacro não é simplesmente a cópia, há nele a novidade (DELEUZE, 2006). Quando esses conceitos são postos para se discutir as relações entre textos e mídias – intertextuais e intermediáticas – eles retomam as abordagens que entendem que essas obras possuem uma relação *palimpséstica*, não negam que estão sendo reescritas, que há nelas o prazer do reconhecimento, mas são também ressignificadas e trazem em si a reminiscência de histórias contadas em outros contextos,

misturadas com as vivências dos sujeitos que as recebem em outra temporalidade e espacialidade.

A concepção ricoeuriana de memória - entendida como uma experiência que precisa ser (re)significada e re(a)presentada pelo indivíduo - é proposta a partir da fenomenologia husserliana que resgata da tradição grega argumentos para discutir as relações que se estabelecem entre conhecimento e memória. Ricoeur (2007) retoma o pensamento de Platão que separa os diferentes tipos de arte capazes de produzir imagem, e nesse sentido, opõe a arte de copiar (*tekhné eikastiké*) ao simulacro, que define como arte fantástica (*phantasma*). A arte ecástica relaciona-se à ideia de ter uma cópia fiel, quanto maior sua proximidade ao modelo, a cópia se realiza com mais propriedade. O filósofo grego estabelece uma ordem hierárquica entre os conceitos de arte na qual privilegia a produção de imagens que têm por base modelos reais.

Na esteira do pensamento grego, Ricoeur (2007) expõe, também, o pensamento aristotélico que introduz a categoria do tempo para refletir sobre a relação entre imagem e memória. Aristóteles entende que o indivíduo é capaz de se lembrar de algo mesmo na ausência do objeto, mas a memória só existe quando o tempo passa. Os gregos usavam duas palavras distintas para referirem-se à memória: *mnēmē*, que caracteriza a memória que ocorre de forma passiva, involuntária, “a ponto de caracterizar sua vinda ao espírito como afecção” (RICOEUR, 2007, p. 24) e *anamnēsis*, um tipo de recordação desejada, lembrança como objeto de uma busca, geralmente denominada, recordação, “a lembrança, alternadamente encontrada e buscada, situa-se, assim, no cruzamento de uma semântica com uma pragmática” (RICOEUR, 2006, p. 24).

Nessa visada, há uma oposição entre a memória como o aparelho capaz de evocação e a memória como o aparelho capaz de buscar lembranças específicas “ocorre que nos lembramos disto ou daquilo, nesta ou naquela ocasião; então, temos uma lembrança. É em oposição à busca que a evocação é uma afecção” (RICOEUR, 2007, p. 45). A ideia da memória como evocação traz à tona a problemática do pensamento de Aristóteles e de Platão - a presença do que agora já se encontra ausente - mas foi previamente percebido, experimentado e apreendido. Essa menção à anterioridade do objeto lembrado em relação à lembrança presentemente evocada relaciona-se à dimensão temporal da memória.

Ricoeur (2007) propõe três pares de oposição na fundamentação do trabalho com a memória: “hábito e memória”, “evocação/busca” e “reflexividade e mundanidade”. O primeiro par é ilustrado a partir da distinção proposta por Bergson (1999) entre memória-hábito e memória lembrança. Por memória-hábito entende-se as lições aprendidas que fazem parte do presente das pessoas, da mesma forma que andar, escrever, ou como ocorre quando se recita

algo *decor*, sem lembrar das inúmeras vezes que se estudou a lição, é algo ainda ligado ao presente, não sendo declarada como passado. A memória-lembrança, por outro lado, é aquela de algum evento singular, que ocupa um espaço e um tempo únicos na memória dos indivíduos, por ser uma representação, ela traz de volta algo que havia desaparecido do horizonte da consciência. Nos dois casos pressupõe-se uma experiência anteriormente adquirida, mas só o segundo par faz a referência ao passado, o que reitera a concepção de um antes e um depois na lembrança - um aspecto temporal.

O par de oposição evocação/busca remete à problemática da lembrança enquanto *mneme*, e *anamnesis* enquanto recordação. Na evocação ocorre o aparecimento de uma lembrança, nominada como *Pathos* por Aristóteles, ou seja, uma lembrança como afecção, na qual há: “a menção da anterioridade da ‘coisa’ lembrada em relação à evocação presente” (RICOEUR, 2007, p. 45). A recordação é designada com o termo emblemático da busca e como algo buscado, se insere num viés pragmático que remete ao fato de que lembrar é fazer algo, aspecto que causa confusão sobre a problemática da veracidade da memória. A *anamnēsis* é uma atividade consciente, em que o esforço para se lembrar pode levar a distorções da realidade, ou memórias “falsificadas”.

Apesar desse aspecto que pode levar a uma desconfiança do caráter de verdade da memória, Ricoeur (2007, p. 40) considera que a memória “é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo que declaramos nos lembrar” e que não há nada melhor que ela para dar significado a algo que passou anteriormente ao momento em que se declara lembrar dele. Segundo o autor, ainda, “nos lembramos daquilo que fizemos, experimentamos ou aprendemos em determinada circunstância particular” (RICOEUR, 2007, p. 42).

A memória é, portanto, algo que se volta para uma realidade anterior e é essa anterioridade que se infere na marca temporal da “coisa lembrada”. O autor diferencia memória de imaginação, sendo que memória é uma realidade vivida anteriormente, que possui uma marca temporal, enquanto imaginação é algo fantástico, irreal. A partir também da herança grega, Ricoeur (2007) discute o termo *Eikōn*, que se constitui no cerne da sua discussão. *Eikōn*, na concepção de Platão, tem a função de tornar presente algo ausente em que permanece “implícita a referência ao tempo passado, ou seja, marcada pelo selo da anterioridade” (RICOEUR, 2007, p. 26).

Tendo como base a concepção aristotélica de que “memória é passado”, Ricoeur afirma que essa premissa se torna a estrela-guia de sua reflexão. O tratado de Aristóteles *De memória et reminiscentia* serve de arcabouço para a exploração da primeira referência à experiência de temporalidade inerente ao ato mnemônico. Para Aristóteles, “a memória é do passado” (p. 35)

e é pelo contraste com o futuro, designado o tempo da espera e com o presente, o tempo da sensação ou percepção, que se “impõe essa caracterização primordial” (RICOEUR, 2007, p. 35).

Nos modos *mnemônicos* propostos por Casey (*apud* RICOEUR, 2007) tem-se o *recognizing*, o “reconhecimento” no qual se identifica a lembrança como algo do passado, como uma realidade que teve existência em um momento pretérito, e que traz a marca da profundidade temporal em sua manifestação presente, “pelo fenômeno do reconhecimento somos remetidos ao enigma da lembrança enquanto presença do ausente anteriormente encontrado” e por meio do reconhecimento é que a lembrança é “re(a)apresentação, no duplo sentido do re-: para trás e de novo” (RICOEUR, 2007, p. 56), pois é do lugar em que se encontra que se evoca os outros tempos.

Dois pontos são relevantes no modo *mnemônico* do reconhecimento visto acima para o estudo das retomadas das obras que são concebidas a partir de uma anterior. O primeiro é o fato de que é por intermédio da memória que se se tem conhecimento das narrativas que se encontram num texto anterior, pretérito, que traz uma marca temporal em sua existência. O segundo ponto versa sobre o fato que esse texto é visto como “re(a)apresentação”, possui essa dupla direção, pois ao mesmo tempo que se olha para trás também é visto como de agora. Infere-se que o passado chega ao presente para um receptor que o ressignifica, por meio de sua perspectiva, na sua cotidianidade, mas também a partir das socialidades, das relações com o outro, com o coletivo. Compreende-se, assim, que as narrativas audiovisuais são ressignificadas pela memória do indivíduo em relação à memória coletiva, ou seja, sob os olhares da reflexividade e da mundanidade.

O par reflexividade/mundanidade proposto por Ricoeur (2007) para discutir a fenomenologia da memória, consiste em que:

Não nos lembramos somente de nós, vendo, experimentando, aprendendo, mas das situações do mundo, nas quais vimos, experimentamos, aprendemos. Tais situações implicam o próprio corpo e o corpo dos outros, o espaço onde se viveu, enfim, o horizonte do mundo e dos mundos, sob o qual aconteceu alguma coisa (RICOEUR, 2007, p. 53).

A reflexividade é, para Ricoeur (2007), um rastro da memória na sua fase declarativa que no âmbito da interioridade possui uma relação dialética com o polo da mundanidade. A partir desse par de oposição, o autor insere na discussão o conceito de memória individual coletiva e afirma que a marca do social está presente apenas na recordação pessoal, a memória mesmo que pertencente ao coletivo encontra-se nos sujeitos, isso, no entanto, não nega a existência de uma memória coletiva, mas que ela se se atualiza por intermédio dos indivíduos.

O autor busca um princípio de coesão em que se possa considerar simultaneamente a experiência pessoal e a experiência coletiva, portanto, uma dupla dimensão que se estabelece entre o privado e o público. A memória do indivíduo é intransferível e se constitui das experiências vivenciadas pelo sujeito e é no âmbito das narrativas coletivas que elas se fortalecem.

Das concepções ricoeurianas como pontos balizadores da análise empreendida nesta pesquisa, entende-se os produtos televisivos como lugar de articulação das dimensões privada e pública da memória e analisa-se de que forma o texto literário é reproposto para os audiovisuais na conjunção de diferentes temporalidades. Infere-se que em cada momento que essas “memórias” chegam por intermédio das histórias no tempo presente, elas são ressignificadas sob os olhares da reflexividade e da mundanidade dos sujeitos que realizam suas leituras “a partir de sua vida e dos movimentos sociais em que a vida se enreda” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 185).

Analisar as transposições de obras literárias para as mídias audiovisuais pressupondo as obras como produto de seu tempo desloca o olhar na pesquisa do teor comparativo em que a obra erudita – a literatura - dita como primeira, fornece os percursos a serem elencados para os estudos das adaptações. Esse entendimento de que as transposições de obras literárias para os audiovisuais podem ser trabalhadas como memória encontra-se presente em pesquisas que discutem a relação interartes, intermediáticas e intramidiática. Assim como ocorre no estudo feito por Zamberlam (2016) - já apresentado nesta pesquisa - outros pesquisadores se propõem a discutir as adaptações pelo viés *mnemônico*.

A partir do conceito de cronotopo (BAKTHIN, 2014), Correia (2015) baliza os estudos sobre as adaptações do romance *O primo Basílio* (1878) para o cinema e a televisão com o objetivo de perceber as relações espaço-temporais no audiovisual como elementos simbólicos e plurissignificativos que permitem que as adaptações dialoguem com o romance de Eça e com o contexto de cada um desses produtos culturais. O autor pontua como as obras se organizam no cinema e na televisão ao serem transpostas para outros meios de comunicação, noutra linguagem, evidenciando os recursos lançados por estas produções audiovisuais para conservar ou redimensionar os aspectos simbólicos referentes às categorias narrativas de tempo e de espaço do romance. No levantamento dos resultados da pesquisa, o Correia (2015) ressalta que há um entrelaçamento de espaço e tempo ficcionais, que impulsionam o desenvolvimento da narrativa nas adaptações - associando essas duas categorias - e ressalta as atualizações propostas pelos audiovisuais decorrentes do contexto de produção.

Nas diversas pesquisas realizadas que têm como objeto uma obra de Jorge Amado e sua transposição para o cinema ou para televisão, existem aquelas que também abordam a relação interartes e intermídias sob a perspectivas de compreensão dos reaproveitamentos do texto de partida e as atualizações advindas do contexto social, político e histórico em que o produto audiovisual se insere. Partindo da hipótese de que o cineasta, por meio da linguagem fílmica, manifesta uma leitura atualizada da obra literária, Cabreira (2014) faz uma análise comparativa do romance *Tenda dos milagres* (1969) de Jorge Amado e do filme *Tenda dos milagres* (1977) de Nelson Pereira dos Santos, com o propósito de discutir o tempo de autoritarismo vivenciados na história brasileira durante a Ditadura Militar, pois ambas as obras foram produzidas e recebidas durante esse período. O livro amadiano evidencia o contexto de intolerância religiosa, no filme, o cineasta usa o texto literário de forma simbólica para presentificar o estado de exceção vivido no país nos anos setenta.

Esse viés memorialístico também se encontra presente na dissertação de Fernandes (2019) que estuda a transposição do livro *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado, para o filme homônimo, direção de Guy Gonçalves e Cecília Amado, com o propósito de averiguar as etapas de construção do processo de tradução de um meio a outro, buscando compreender as escolhas dos cineastas e os efeitos de sentido produzidos por essas escolhas e considerar os contextos de produção e recepção das narrativas literárias e fílmicas, observando as atualizações que contextualizam o filme no seu próprio tempo.

Dentre as adaptações que têm como objeto o mesmo romance desta pesquisa, algumas pesquisas abordam a discussão de temas que são retomados ao mesmo tempo que se atualizam nos audiovisuais. Martins (2014) opta por analisar o aspecto temático do romance acerca da prostituição no romance de Amado e na versão de 1975 de *Gabriela* e discorre sobre o contexto histórico combinado com o exame das operações composicionais predominantes nessa adaptação, tais como as ampliações e omissões. A autora conclui que em relação à temática abordada há na telenovela "permanências e mudanças". Dos aspectos que permanecem, destaca-se a visão estereotipada sobre as prostitutas que são tomadas em contraste para definição do que se entende por uma "mulher direita" ou mesmo quando são tratadas como objetos. A luta das moças do Bataclan, encabeçada por Zarolha, para participarem de um evento religioso é vista com ressignificação do conceito existente no romance, pois dá acesso a essas personagens a ascenderem a outros espaços sociais que não são ocupados no livro, fato que insere a obra audiovisual no seu tempo, no qual as meretrizes já começavam a reivindicar alguns direitos, como a fusão entre a vida pública e privada.

Dois aspectos relevantes no romance - o coronelismo e o clientelismo - são abordados por Ferreira (2014) na adaptação de 2012, explorando o diálogo da narrativa com a historiografia, com o propósito de verificar se as telenovelas podem impulsionar a aprendizagem histórica por meio de seus usos sociais. O autor conclui que a narrativa foi decodificada pelos telespectadores de acordo com contexto social, político e histórico em que se insere, o que possibilitou, ao mesmo, o contato com um conteúdo histórico e sua ressignificação a partir de sua cotidianidade.

Dentre as pesquisas que abordam a relação entre adaptações da obra *Gabriela, cravo e canela* para as telenovelas realizadas pela Rede Globo - e mantém uma proximidade com esta tese - encontra-se o trabalho de Herman (2016) que tem como objetivo analisar os caminhos da memória coletiva na teledramaturgia brasileira a partir da compreensão dos processos intertextuais que ocorrem entre as obras. A autora também destaca a importância dos *remakes* na produção audiovisual por serem considerados pelos realizadores como apostas mais “seguras”, visto que trabalham com a memória midiática dos telespectadores, fato que pode ser entendido como uma estratégia para incrementar as chances de sucesso desses produtos.

Herman (2016) salienta que as obras audiovisuais, que possuem como texto fonte uma obra literária, são compostas por aproveitamentos e acréscimos - adições - que não encontram contraponto quando comparadas as duas telenovelas e reapropriações no tempo que se constituem das recontextualizações e reinterpretações que trazem novas abordagens a personagens comuns às duas adaptações. A autora conclui que a segunda adaptação da emissora retoma e atualiza para o público elementos de memória da telenovela de 1975.

Dentre os aspectos que aproximam o estudo proposto por Herman (2016) e este trabalho, encontram-se: a compreensão da adaptação como memória; a retomada da memória midiática que envolve os produtos televisivos - pontuando alguns aspectos em comum e outros diferenciados; o entendimento da segunda adaptação como *remake* que mantém uma relação intramidiática acentuada com a primeira versão e se afasta do livro; e também a existência de alguns processos de análise de atualizações que se conectam, em especial, a intertextualidade entre o professor Josué na versão de 2012 e a personagem de Charles Chaplin.

Como pontos de inovação aos estudos sobre o tema, esta tese apresenta as modificações provenientes da mudança de formato e de linguagem - as rotinas produtivas e os perfis profissionais, as mudanças da obra de autor a um modo de produção coletivo, a passagem da linguagem escrita para a audiovisual, da literatura para o popular midiático, as matrizes melodramáticas da telenovela e as raízes no folhetim e os elementos associados à espacialidade e à temporalidade nas narrativas como categorias que agregam aspectos socioculturais ao

enredo e podem ser adotadas como rememoração do contexto ficcional e, por fim, o mapeamento das ocupações dos espaços pelas mulheres no enredo literário e nas telenovelas.

### 1.3 AS CLASSES DE RETOMADA, OS LAÇOS INTERTEXTUAIS E A MATERIALIDADE DAS MÍDIAS NO ESTUDO DAS ADAPTAÇÕES DE OBRAS LITERÁRIAS PARA MÍDIAS AUDIOVISUAIS

Este ponto tem por objetivo discutir os graus de derivação (COMPARATO, 2000) presentes nos reaproveitamentos de textos, as diferentes maneiras pelas quais as adaptações estabelecem laços intertextuais (KRISTEVA, 1974) e a materialidade das mídias (ELESTRÖN, 2017), abordando as relações intermediática e intramidiática (RAJEWSKY, 2012) existentes entre as obras, com a finalidade de subsidiar a análise proposta dos reaproveitamentos e atualizações que se fazem presentes nas telenovelas, tanto na retomada do romance, dos audiovisuais entre si e, ainda, de outros textos presentes na concepção dos produtos televisivos.

Os vínculos estabelecidos entre as obras imbricam em diferentes maneiras de aproximações que se desdobram em linhas teóricas e investigativas diferenciadas. A obra literária é entendida como um texto polissêmico que possibilita várias leituras e ao ser retomada na concepção de outro texto, alguns procedimentos adaptativos ocorrem - ampliações, supressões, atualizações - que se adequam às especificidades das mídias, às linguagens, às opções feitas pelos adaptadores e às temporalidades e às espacialidades que se inter cruzam no processo adaptativo.

Há uma variedade de classes de retomada ou reaproveitamento de acordo com os graus de derivação que podem ser categorizados em consonância com distanciamento ou proximidade da obra derivada com o texto adaptado. As classes de reaproveitamento podem se dar de forma explícita ou não explícita, o que estabelecem diferentes graus de derivação - mencionadas que se declaram desde a sua gênese como *palimpsesto*, tal qual observa Genette (2006), não mencionadas, embora tragam em sua composição sinais explícitos de derivação e textos derivados que possuem várias influências em sua composição. Um grau maior de derivação já vem anunciado muitas vezes no título de um texto reproposto, que, ou mantém o título da obra adaptada ou o replica, a obra pode, também, propor o arco narrativo da história que tem como ponto de partida ou fazer modificações.

Os graus de derivação entre as obras são usados por Comparato (2000) numa classificação que considera o grau de proximidade do texto derivado com a obra de partida. O primeiro grau é a adaptação propriamente dita, aquela que se mantém a mais próxima possível à obra adaptada, mantendo a história, o espaço, o tempo e as personagens; o segundo modo -

baseado em - apresenta algumas situações que são alteradas como nome e características de personagens, a possibilidade de novos personagens que podem ser criados ou mesmo ocorrer que outros sejam fundidos; apesar das modificações, a relação com a obra de partida é perceptível; as obras inspiradas constituem-se num terceiro grau, nelas se cria uma nova estrutura para a narrativa, preservando alguns personagens ou situações dramáticas relevantes; o quarto grau é a recriação, que guarda a menor relação com a obra adaptada, mantém-se a moral da história narrada, o plot principal, o *éthos* – implicações sociais, políticas, existenciais - e se recria todo o resto; o último grau é a adaptação livre, no qual se busca um novo aspecto dramático que dê ênfase a algo que talvez não tenha sido tão evidenciado na obra adaptada, podendo até criar uma nova estrutura narrativa.

A adaptação é formada de uma rede de referências intertextuais e transformações em que textos originam outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, segundo Stam (2000). Pode ocorrer no aproveitamento de obras, a citação ou a alusão de textos que não sejam aquela que é reconhecida (ou não) como a obra de partida. A citação é uma forma de intertextualidade que ocorre com ou sem referência precisa a textos anteriores (COMPAGNON, 1996). Nas derivações, essas citações incorporam ideias e elementos de outros textos naquele que já estabelece uma relação inicial do texto retomado.

A adaptação, geralmente, mantém um posicionamento em relação a obra de partida que pode encerrar uma transposição, um comentário, uma analogia, uma crítica, um elogio. Sanders (2006) destaca a classificação proposta por Cartmel (1999, *apud* SANDERS, 2006) que divide as adaptações como transposição, comentário e analogia. A princípio, para Sanders, todas as versões filmicas de um romance são transposições, à medida que partem de um texto em um gênero e o transformam noutro, como ocorre quando um romance é adaptado para uma telenovela. Quando o processo de adaptação se distancia de uma aproximação, apresenta-se o comentário, ou seja, de adaptações que comentam, por exemplo, o cenário político da obra, geralmente através de alteração ou adição de fatos. A analogia faz apenas uma referência ao texto anterior, não depende de que se conheça a obra da qual se parte, para que se entenda e usufrua do texto derivado. O texto derivado também pode ter um posicionamento crítico em relação à obra que adapta, contestando-a, ironizando-a, ou ainda, feito com o intuito de elogio e homenagem.

Os diferentes graus de derivação e as diversas posições que uma adaptação possui em relação ao texto de partida remetem à premissa de que nas retomadas de obras há um processo criativo por parte do adaptador (ou adaptadores) que pressupõem escolhas guiadas por questões

contextuais, estilísticas, mercadológicas, técnicas, visto que a nova obra conjuga em si repetição e diferença (HUTCHEON, 2011).

As artes, entre elas a literatura, possuem sua materialidade, dependem de substâncias que compõem a sua estética, são “formas de mídia esteticamente desenvolvidas” (ELESTRÖN, 2017, p. 49) que usam recursos para elaborar os conteúdos que transmitem. As mídias têm entre elas semelhanças e diferenças que influem nas opções criativas de quem as produz, e nas percepções e interpretações daqueles que fazem uso delas, ou seja, as condições fundamentais de cada mídia “constituem uma rede complexa tanto de qualidade tangíveis das mídias quanto de várias operações perceptivas e interpretativas executadas por seus receptores” (ELESTRÖN, 2017, p. 51).

Eleströn (2017) focaliza a concepção, a percepção e a interpretação das mídias como interfaces materiais situadas em circunstâncias sociais, históricas, comunicativas e estéticas, o que infere uma relação entre materialidade e as circunstâncias mencionadas, pois, como afirma Hutcheon (2011, p. 192), “uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura” que vão formar um todo na produção e modos de usos das obras palimpsésticas.

Quanto à materialidade das mídias, a retomada de textos pode ser feita em modalidades diferenciadas: nas intermediáticas ocorrem mudanças de linguagens, pois as mídias são constituídas em materialidades diferentes e nas intramidiáticas o fluxo do texto se dá na mesma mídia, portanto na mesma linguagem (GOMES; ALVES, 2020), tal qual ocorrem nos *remakes*, em que normalmente há transformações no enredo, na composição da história contada e também na estética da obra, visto que as novas versões são contextualizadas em temporalidades diferentes. As distinções entre essas duas modalidades não devem ser ignoradas, pois “as referências intermediáticas, por definição, implicam um cruzamento das fronteiras das mídias” (RAJEWSKY, 2012, p. 28) enquanto a intramidiática realiza-se em uma única mídia, com a mesma materialidade.

A intermedialidade, segundo Rajewsky (2012), tem três modalidades. A primeira delas abarca um sentido mais restrito de intermedialidade como transposição midiática, presentes nas adaptações cinematográficas e televisivas, nesse caso a qualidade intermediática relaciona-se com o modo de criação do produto, um produto de uma mídia transformado em outra mídia, acarretando um processo de transformação específico da mídia que obrigatoriamente será intermediático. A segunda é entendida como a combinação de mídias, podendo ser entre duas ou mais mídias, como ocorre no cinema, na ópera, no teatro, esses fenômenos também podem ser chamados de configurações multimídias, mixmídias e intermídias. As referências

intermediáticas consistem no terceiro tipo, e tratam-se de textos de uma mídia que evoca de maneiras variadas obras específicas ou qualidades genéricas de outras mídias, como a écfrase, a referência em filme à pintura, ao teatro em uma obra audiovisual. A autora também ressalta que os tipos de relação intermídias não ocorrem de forma estanque, pois numa transposição midiática, por exemplo, pode ocorrer uma combinação de mídias.

Reiterando os conceitos propostos por Rajewsky (2012), Clüver (2011) entende que o termo intermedialidade é adequado para nortear os estudos de cruzamento das fronteiras entre os diferentes meios e implica em todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias sendo que mídia é entendida como algo que transmite um signo ou a união de signos (CLÜVER, 2006), assim a passagem de um texto literário para um texto audiovisual engendra uma relação intermediática. O autor também compreende que o conceito de texto remete à estrutura de signos, independente do signo que é composto. Nessa perspectiva, o livro e a televisão são mídias que se relacionam entre si, bem como o texto literário e o televisivo.

A transposição midiática ou relação midiática como a interpretação ou tradução de signos verbais por intermédio de signos não verbais, remete ao conceito cunhado por Jakobson (1991) de tradução intersemiótica ou transmutação. A literatura e as mídias audiovisuais usam sistemas semióticos diferenciados e, conseqüentemente, constituem-se em veículos de informações diferentes. Plaza (2003, p. 30) afirma que: “[...] numa Tradução Intersemiótica, os signos empregados têm tendência de formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original”.

A tradução intersemiótica ocorre quando não se traduz de uma língua natural para outra, mas entre sistemas semióticos distintos entre si, como quando se “traduz” um romance para um filme, um poema épico para uma obra de quadrinho ou se extrai um quadro de uma poesia (ECO, 2007). No reaproveitamento de textos literários para a televisão, a linguagem de cada obra torna-se ponto de interesse, tendo em vista que a linguagem verbal do texto adaptado é transposta para uma linguagem híbrida na televisão, que narra a história por meio de imagens e também pelo uso da linguagem verbal. Resguardada as diferenças entre televisão e cinema, é na linguagem cinematográfica que o produto televisivo busca elementos para produzir seus textos, ordenando elementos significativos no âmbito de combinações reguladas que permite uma escrita (METZ, 1972).

A linguagem fílmica, da qual a televisão se apropria, é constituída pela imagem em movimento como forma de materializar a construção de um universo, que como qualquer outro meio de representação, possui códigos próprios. Martin (2005, p. 24) afirma que apesar de, numa primeira abordagem, parecer que no cinema a representação coincida com a forma exata

e unívoca com o conceito que veicula, na realidade a representação é sempre mediatizada pelo aparato de produção do filme que combinado entre si transmite a mensagem desejada e pode-se dizer que o mesmo ocorre com a televisão. A linguagem cinematográfica possui um conjunto de elementos, tais como ângulo, profundidade do campo focal, movimento, enquadramento, em que cada um possui função específica, portanto são geradores de significados (TURNER, 1997).

O cinema, assim como a televisão, é feito de enquadramentos, de montagem, de luz, de corpos, de espaços, objetos, sons, músicas, e, sobretudo, de uma relação estreita com a realidade; devido a isso, torna-se necessário aproveitar todas as informações que são postas em cena (SABOURAUD, 2010), todas as escolhas feitas para se produzir uma obra televisiva, assim como a cinematográfica, são relevantes no produto midiático, desde o roteiro, os diálogos, à escolha de atores, os figurinos, a composição de cenários, os timbres de voz, a música e a iluminação.

Diante de uma obra de ficção, o que resulta ao espectador, de acordo com Candido (2007), é a impressão de uma série de fatos, ligados a um enredo, e de uma série de personagens que vivem esses fatos; é a personagem que vive o enredo, que o torna vivo. Na literatura, as personagens são apresentadas aos leitores pelo uso da palavra escrita, e se materializam mentalmente na imaginação das pessoas: novas, velhas, feias, bonitas, são conceitos que brotam da leitura individual de cada um, inclusive da leitura do roteirista que se propõe a adaptar um texto literário. Nas mídias audiovisuais, a personagem se transforma em um corpo que se move na tela, com seus gestos, suas expressões, movimentos, que carregam com elas histórias anteriores já representadas. A personagem sofre o que Sabouraud (2010) denomina de efeito de encarnação.

Es sobre todo la inscripción de un cuerpo en el espacio que, por sus múltiples modos de expresión, envía a la cámara una multiplicidad de signos que el tiempo y los movimientos de los cuerpos y de los objetos que se inscriben en ese espacio, los gestos, las expresiones [...] (SABOURAUD, 2010, p. 5).

A personagem da mídia audiovisual é um corpo em cena, o do ator. Os atores escolhidos para desempenharem os papéis no cinema ou televisão trazem consigo outras histórias, outras imagens, marcas já inscritas em seus corpos, ou mesmo, ausência dessas marcas quando se opta por alguém ainda desconhecido do grande público, por exemplo. Por meio da encarnação de uma personagem é possível individuar quais marcas vão nortear a concepção da obra ou de um papel exercido pelo ator, tais como, a sensualidade, a malandragem, o heroísmo. Os corpos são destinados para exercerem funções sociais nos enredos, tais como, corpos negros encarnam

personagens servis ou para fazer uma higienização, apagar características locais - histórias ambientadas em espaços que a população é prioritariamente negra, mestiça e as personagens são brancas.

Essas diferenças de linguagens não são reproduzidas nos reaproveitamentos de textos quando as relações entre as obras são intramidiáticas (RAJEWSKY, 2012), pois as duas mídias possuem a mesma materialidade, por isso há laços intertextuais entre elas, no sentido que uma obra retoma a outra na concepção de seu texto, ainda que usando a mesma linguagem. O *remake*, ou uma nova versão de um filme ou de uma telenovela, também é uma forma de adaptação, embora na mesma mídia, mantendo o suporte e o gênero, é produzida em outro momento histórico-cultural, com elenco e cenários diferentes (GOMES; CAMARA, 2011). Assim como ocorre na adaptação como transposição midiática, ele suscita um olhar atravessado por temporalidades diferentes, ao mesmo tempo em que atualiza, renova uma obra, impõe que se volte à obra que está sendo reproposta.

A partir do levantamento dos *remakes* de telenovelas brasileiras da década de 1970 a 2012, Greco (2012) constata que essas novas versões, ou a maior parte delas, são obras que foram realizadas porque fazem parte da memória dos telespectadores. A escolha desse produto é feita a partir do sucesso da primeira versão da obra e da permanência do produto na memória coletiva. É possível entender esses produtos como “uma recuperação da memória audiovisual e sua readaptação ao contexto atual” (GRECO, 2012 p. 239), ou seja, embora na mesma linguagem, mas realizado em momento histórico diferente, com outras motivações e produzido por outros profissionais, apresenta modificações que advêm desse olhar para trás e para o agora (RICOEUR, 2007) que a obra entendida como adaptação solicita de quem a produz e a recebe. Nas refecturas, variados aspectos da obra podem ser ressignificados ou enfatizados, como as atualizações de conteúdo e estética, acréscimos, supressões, empréstimos de personagens e tramas, citações e menções a outras obras e, também, podem ocorrer porosidades inerentes ao momento do contexto de produção.

Assim, as relações entre os textos estão inseridas na produção cultural de uma sociedade na qual ocorre um processo de reprodução, de revisão, de atualização dos conteúdos em um intercâmbio entre a sociedade e o indivíduo, no qual a formação dos sujeitos sociais se concretiza por meio de um contínuo processo de construção de conhecimento. Adaptar pressupõe o aproveitamento de algo já existente, que traz em si um processo de interpretação e atualização, que é feita de escolhas criativas, quer sejam elas dadas a uma pessoa ou a um grupo de profissionais que trabalham em lógica industrial, como ocorre na televisão.

A adaptação constitui-se num esforço de memória, visto que há a recuperação de algo que esteve em outro tempo e é reproposto para uma nova temporalidade, que procede de um duplo olhar, tanto de quem produz como de quem recebe a obra. Quando esse processo ocorre entre mídias diferentes, na transposição intermediária, infere-se que as diferenças materiais entre elas vão ser relevantes na composição dos textos, de forma que produzir uma obra literária adaptada para televisão abarca pensar na materialidade dessa nova mídia. Caso o aproveitamento de textos ocorra na mesma mídia, as diferenças ocorrem no contexto, na estética, nas formas diferenciadas de se contar a história.

Com base nesses aspectos, busca-se, a seguir, abordar elementos que contextualizam as diferentes obras analisadas nesta pesquisa, tanto o livro e as adaptações quanto os produtos televisivos que permeados pelas semelhanças por serem obras que têm como ponto de partida outra já existente, constituem-se na alteridade em decorrência das particularidades que advém das escolhas criativas de produção e das diferentes temporalidades que trazem em seu bojo e da mídia que estão inseridas.

#### 1.4 DA LITERATURA À TELEVISÃO: MEMÓRIA E ATUALIZAÇÕES NAS RELAÇÕES ENTRE AS MÍDIAS

As relações entre matrizes culturais e lógicas de produção são mediadas por diferentes regimes de institucionalidades que, neste estudo, está representada na emissora que produz as adaptações estudadas - a Rede Globo de Televisão - de grande inserção nos lares brasileiros, sendo a telenovela um produto de longa tradição da emissora e que lhe rendeu grande sucesso no Brasil e no exterior. Ativa desde 1965, no início da década de 1970, a Rede Globo importou estratégias de comercialização, criando patrocínios e vinhetas que ajudaram a consolidá-la como a maior estação televisiva do Brasil (ALENCAR, 2012). No final dos anos de 1960, já detentora de altos índices de audiência, sua programação se baseia em telenovelas, programas importados e *shows* de auditório. Nos anos 1970, ocorreu a profissionalização na TV, a expansão em rede, melhorias de qualidades técnicas e uma preocupação com a estética do canal. A fixação da grade de programação segmentou os telespectadores por faixa etária e as exibições de telenovelas diárias contribuíram para que a Globo se consolidasse como a mais importante emissora televisiva presente no cotidiano familiar brasileiro.

A telenovela foi “alçada à posição de principal produto de uma indústria televisiva de grandes proporções” e passou a ser um dos produtos de “importantes e amplos espaços de problematização do Brasil” (LOPES, 2003, p. 25). Esse produto cultural que por anos tem

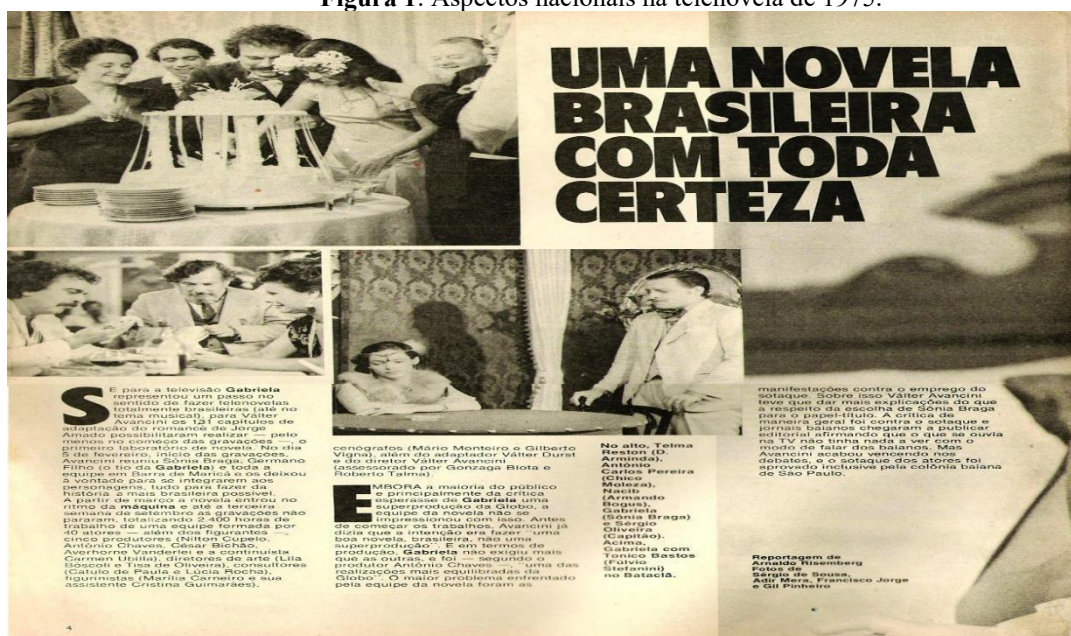
adentrado à vida das pessoas faz parte da memória individual e coletiva dos sujeitos sociais. Na década de 1970, a Rede Globo de Televisão volta-se para temáticas representativas da realidade brasileira, buscando a integração nacional almejada pela Ditadura Militar, como parte de uma estratégia para despertar um sentimento patriótico ufanista na população:

[...] a Rede Globo passa a colaborar com o projeto de Estado nacional, que era a integração por meio da comunicação. Assim, a emissora também começa a inserir em todos os seus programas, incluindo as telenovelas, temas cada vez mais ligados às diversas realidades do Brasil, que deveria ser visto como um só país. (ALENCAR, 2002, p. 61)

Dentro desse projeto diversas telenovelas são produzidas no intuito de inserir as temáticas voltadas para a realidade brasileira. Em 1970, estreia *Irmãos Coragem*, de Janete Clair, que traz em seu enredo o futebol, uma grande paixão do Brasil. *Véu de Noiva* (1970) tem como pano de fundo uma corrida de automóvel e valoriza figuras heroicas brasileiras como Emerson Fittipaldi, piloto de Fórmula 1. Como menciona Fernandes (1997, p. 135-136), a publicidade dessa telenovela acenava com o desenvolvimento de um modelo nacional de teledramaturgia: “em Véu de Noiva tudo acontece como na vida real. A novela verdade”. Em 1973, a telenovela *O Bem-amado*, de Dias Gomes, satiriza a política, o cangaço e mostra desde sua abertura imagens da Bahia. Em 1975, o horário das 18h passa a transmitir adaptações de obras literárias de escritores brasileiros reconhecidos nacionalmente.

Um dos pontos que justifica, portanto, a escolha da obra de Jorge Amado para ser adaptada, em 1975, diz respeito às temáticas abordadas pelo escritor em suas obras que se voltam para uma região do Brasil, o nordeste, com seus costumes, seu povo e sua religiosidade. Dentre as temáticas com temas nacionais, *Gabriela* (1975) é considerada “uma novela brasileira com toda certeza” (Figura 1) que representa um passo no sentido de fazer uma telenovela totalmente brasileira, desde a sua trilha musical composta somente de músicas nacionais. A Figura 1 apresenta reportagem de uma revista da época que ressalta esses aspectos em *Gabriela* (1975), destacando que para a televisão a telenovela representou um passo importante no sentido de se produzir esse gênero de forma totalmente brasileira, como exemplo, cita a trilha sonora composta, os laboratórios dos atores no Nordeste e o emprego do sotaque baiano que, apesar de criticado pelos locais da região, é usado como um elemento de identificação com a localidade em que se passa a história, conforme afirma o diretor da telenovela na reportagem.

Figura 1: Aspectos nacionais na telenovela de 1975.



Fonte: <http://revistaamiga-novelas.blogspot.com/2011/04/gabriela-1975.html>

Em 2011, a Rede Globo de Televisão iniciou uma série de *remakes* no horário das 23h, a primeira telenovela a ter uma nova versão nessa ocasião foi *O Astro* (2011), produzida inicialmente por Janete Clair, em 1975. Em 2012, são realizados os remakes de *Gabriela* (1975/2012), *Saramandaia* (1976/2013) e *O Rebu* (1974/2014). A nova versão de *Gabriela*, realizada em 2012, por ocasião das comemorações do centenário de nascimento do escritor Jorge Amado, teve 77 capítulos (quase a metade da primeira versão), exibidos durante aproximadamente quatro meses, de 18 de junho a 26 de outubro de 2012, no horário das 23h. Em entrevista ao site “Cruzeiro do Sul”, Walcyr Carrasco fala sobre a experiência de adaptar uma obra conhecida do grande público, como o romance *Gabriela, cravo e canela*, destaca a contemporaneidade da obra, que apesar de ser ambientada em 1925, possui aspectos que estão presentes no século XXI e ressalta a importância da personagem Gabriela que se recusa a exercer o papel que a sociedade patriarcal lhe destina:

O que me comove em "Gabriela" é o retrato moral, político e sexual de uma época. No caso, o Brasil no início do século 20. É engraçado que, ao adaptar, é impossível não notar que ainda existem muitos resquícios dessa sociedade no Brasil atual. Outra coisa é a liberdade que a trama carrega. Gabriela é uma personagem extremamente rica, porque ela é totalmente livre. Segue seus instintos sem pensar muito no que pode acontecer, ela ama de maneira libertária, sem interesses, é avessa a qualquer convenção social. Isso mexe comigo (CRUZEIRO DO SUL, 2012).

Para a realização da análise proposta abordam-se os seguintes pontos nesta pesquisa: (I) o arco narrativo presente no livro, as mudanças realizadas nos produtos culturais, a estrutura dramática e os diferentes ritmos de narração presentes em cada um dos produtos televisivos; (II) os graus de derivação entre as obras, as fusões, as modificações de tramas e de personagens

e a intertextualidade como aspecto de atualização na composição do texto derivado; (III) a relevância da materialidade das mídias na composição das obras e (IV) as ampliações presentes nas telenovelas e os diferentes tratamentos estéticos dados aos textos televisivos.

#### **1.4.1 O romance e as adaptações da Rede Globo**

A obra *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, é atravessada pela luta entre o velho e o novo, entre o rural e o urbano, o tradicional e o moderno que tem como elemento temático de relevo a passagem de poder entre setores da burguesia. As novidades introduzidas não promovem mudanças de fundo na sociedade ilheense, que continua regida pelas leis e costumes retrógrados, entre eles o sistema patriarcal que submete as mulheres, com o assassinato justificado em defesa da honra masculina e o confinamento do sexo feminino aos espaços privados, sem direito amplo à educação, ao trabalho remunerado e ao lazer. No livro, duas linhas narrativas se entrelaçam: no plano do público há a apresentação das vertentes norteadoras do enredo, o atraso e o progresso, enquanto no plano do individual discute-se a sujeição das mulheres e a luta pela emancipação feminina (PAES, 1991 apud AMADO, 2012). As vertentes da narrativa amadiana são conduzidas pela disputa entre as forças políticas, no plano público, e a história de amor de Nacib e Gabriela, no privado. Esses planos se intercalam e em determinado momento se fundem, como acontece quando a Senhora Saad (quando se casa a moça passa a ser chamada pelo nome do marido) se envolve em política e ajuda os coronéis a salvarem o jagunço Fagundes - que é caçado na cidade por ter atirado num simpatizante da oposição - ou mesmo pelo fato de que há mudanças nos costumes da cidade após a chegada da retirante em Ilhéus, visto que nenhuma mulher mais morre na trama para se lavar a honra do marido com sangue e também ocorre a condenação à prisão do coronel assassino no final da narrativa.

Nas telenovelas, a história de amor é elevada a foco principal enquanto as discussões políticas são arrefecidas, embora continuem presentes na composição dos produtos audiovisuais. Vale ressaltar que desde o lançamento, a telenovela de 1975 destaca o amor de Gabriela e Nacib como ponto norteador da trama e a luta política é relegada a segundo plano. Na primeira versão, percebe-se por parte da emissora Rede Globo de Televisão a intenção de relacionar a imagem da atriz Sônia Braga como ponto de destaque da novela. Reimão (2004) afirma que ao se tratar de romances adaptados, o destaque das propagandas na década de 1970 sempre foi no autor da obra literária, como forma de captar o prestígio para alavancar a audiência da telenovela. No entanto, a campanha de lançamento da telenovela *Gabriela* é

centrada na imagem de Sônia Braga, fato que se repete na versão de 2012, em que Juliana Paes é o rosto em que se firma a divulgação da nova versão.

Na análise dos aspectos que mostram a mudança de abordagem nas telenovelas que arrefece a luta política está a antecipação da apresentação da protagonista nas telenovelas para o primeiro capítulo. No livro, Gabriela é apresentada ao leitor após uma longa contextualização da sociedade de Ilhéus. No prólogo do romance, o leitor é avisado de dois fatos importantes que acontecem no mesmo dia, o início da história de amor entre Gabriela e Nacib e a morte dos amantes dona Sinhazinha e Osmundo Pimentel, assassinados pelo Coronel Jesuíno, marido de dona Sinhazinha. No entanto, o enredo se estende por diversas páginas, em torno de 50, para que a retirante seja apresentada, após a narração de fatos que situam o leitor no contexto histórico, social e político da cidade baiana.

O livro amadiano é composto de duas partes, sendo a primeira “Um brasileiro das Arábias”, em que a história de Nacib é apresentada no enredo. Gabriela, que embora dê nome a obra, é levada à categoria de protagonista somente na segunda parte do romance na qual o leitor passa a se inteirar dos pensamentos e sentimentos a partir da visão da retirante, como se vê na passagem que ela corre feliz para brincar com as crianças: “que beleza os pés pequeninos no chão a dançar! Seus pés se moviam, queriam dançar. Resistir não podia, brinquedo de roda adorava brincar. Arrancou os sapatos, largou na calçada, correu *pros* meninos” (AMADO, 2012, p. 204), ou quando reclama dos sapatos que lhe tolgem a liberdade “estava contente com o que possuía, os vestidos de chita, as chinelas, os brincos, o broche, uma pulseira, dos sapatos não gostava, apertavam-lhe os pés” (AMADO, 2012, 182).

No site “Memória Globo”, os resumos sobre as telenovelas põem em relevo a relação amorosa do casal protagonista desde o início do enredo. Em 1975, a história de Gabriela (Sônia Braga) é anunciada como uma “sensual história de amor” entre a cozinheira e o “turco”, para em seguida, afirmar que “a novela ainda aborda” a rivalidade política entre Ramiro Bastos (Paulo Gracindo) e Mundinho Falcão (José Wilker). Em 2012, o site destaca o percurso da retirante até a cidade de Ilhéus, para em seguida ressaltar que a moça será contratada como cozinheira de Nacib (Humberto Martins), para assim começar “o romance dos dois”, mas não faz referência ao viés político da novela.

A telenovela pressupõe outros acordos entre obra e público, dentre eles que o conflito matriz (COMPARATO, 2000) seja apresentado no início da obra, ou seja, os protagonistas da história devem estar presentes no primeiro capítulo, acarretando mudanças no arco da narrativa. O conflito norteador que rege a primeira reviravolta da trama e dá dinamismo ao roteiro também aparece no capítulo inicial, conforme se expõe a seguir.

## I – O arco da narrativa

O arco da narrativa diz respeito ao caminho que a história toma no desenrolar dos acontecimentos relatados no enredo. Quando um produto cultural retoma uma obra literária, podem ocorrer modificações na apresentação da ordem que esses fatos são apresentados e, também, acréscimos de tramas que não existem no livro. Com o objetivo de verificar os aspectos presentes na trama como reminiscências e as atualizações decorrentes do contexto sociocultural do tempo da adaptação e do formato industrial em que a obra é realizada, os dez primeiros capítulos da telenovela são analisados, destacando o conflito matriz em consonância com o elemento norteador sobre o qual o enredo se desenvolve.

*Gabriela* (1975) começa com uma cena no cabaré Bataclan em que Tonico (Fúlvio Stefanini) - filho galanteador do coronel Ramiro - dança com as moças do local. Em seguida, ao amanhecer, Nacib (Armando Bógus) e Dr. Ezequiel (Jaime Barcellos), que também se divertem no local, saem do bordel, bêbados, e se encontram com respeitáveis senhoras da sociedade que andam em procissão; entre elas, está D. Sinhazinha (Maria Fernanda) carregando São Sebastião, seu santo de devoção. Na próxima cena, apresenta-se no enredo o elemento que gera os conflitos existentes nos dez primeiros capítulos da telenovela, a necessidade de se realizar uma procissão para os três santos padroeiros da cidade, com o objetivo de pedir chuva para o local que enfrenta uma seca ameaçadora para as plantações de cacau - a riqueza econômica da região. Após a contextualização por meio de imagens dos estragos causados pela seca no sertão nordestino, o tio de Gabriela anuncia a um amigo que irá abandonar sua casa em busca de uma vida melhor em outro lugar. O tio chama Gabriela (Sônia Braga), que é apresentada na obra caminhando em direção a uma câmera fixa, em enquadramento contra - *plongée*<sup>2</sup>, que aumenta a figura da moça à medida que a proximidade com a câmera se torna menor. Com um saco em seu ombro - aludindo aos poucos pertences que possui - roupas simples e cabelo desalinhado (Figura 2), Gabriela encontra-se pronta para a jornada que irá empreender, fugindo da seca até a cidade de Ilhéus onde o cultivo do cacau - o ouro negro - traz prosperidade.

---

<sup>2</sup> “O tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar” (MARTIN, 2005, p. 43).

**Figura 2:** A primeira aparição de Gabriela (Sônia Braga) na telenovela 1975.



Fonte: Telenovela *Gabriela* (1975). Capítulo 1.

Paralelamente à jornada da protagonista, os núcleos da trama se movimentam em torno da necessidade de organizar a procissão, entre o anúncio do evento e o levantamento de recursos, os políticos, as senhoras da cidade, as moças do colégio de freiras, enfim, todos são convocados para rezar pela chuva, com exceção das prostitutas da cidade. No Bar Vesúvio, de propriedade de Nacib, a empregada do turco anuncia seu desejo de ir embora da cidade, fato que mais tarde gera o motivo para o encontro do casal protagonista.

A telenovela é fragmentada em momentos dramáticos - a estrutura dramática - composta de uma macroestrutura que implica na estrutura geral e nas estruturas semanais, nas quais os pontos chaves da trama precisam ser distribuídos com a finalidade de se manter a tensão dramática dos capítulos a fim de despertar a atenção do público (COMPARATO, 2000). Já apresentada a estrutura geral da telenovela, que circula em torno do relacionamento amoroso de Gabriela e Nacib, na sequência do primeiro capítulo, aparece o ponto norteador da trama que garante a suspense e gera ganchos, consequentemente o interesse do público nos primeiros dez capítulos: a solicitação das prostitutas do Bataclan para participarem da procissão e para bordarem um manto para Santa Maria Madalena. Esse *plot*<sup>3</sup> interliga as personagens de todos os núcleos, provocando conflitos, intrigas que se resumem na discussão do uso dos espaços como esferas de ação social (DA MATTA, 1977), ou seja, em torno do questionamento se as moças do cabaré têm o direito de saírem em público junto com a distinta sociedade de Ilhéus.

---

<sup>3</sup> Parte central da ação dramática.

Essas mudanças atualizam o enredo da história para as formas de narrar nas lógicas de produção industrial presentes nos produtos televisivos.

O primeiro conflito norteador do enredo se dá por um acréscimo na trama, que traz para a discussão - como já mencionado - a legitimidade da ocupação de determinados espaços sociais pelas prostitutas do Bataclan. Essa discussão consiste numa atualização realizada na telenovela que põe em voga o debate sobre os diversos papéis destinados às mulheres naquela sociedade. No romance amadiano, as prostitutas estavam presentes no evento religioso como pessoas que dependiam das roças de cacau para sobreviverem, visto que seus clientes habituais eram os coronéis e seus filhos.

O arco da narrativa na versão de 2012 se assemelha à telenovela de 1975, no entanto, o *remake* inicia contextualizando, numa narrativa linear, a luta pela terra, o poderio econômico do cacau e o poder do Coronel Ramiro (Antonio Fagundes) na cidade de Ilhéus. Na primeira cena, em um grande plano geral<sup>4</sup> (Figura 3) - que possui função narrativa - a câmera mostra os contornos de cavalos e cavaleiros com suas armas, na mata, com a legenda na imagem “Mata do Sequeiro Grande – Bahia, 1895”. Os homens armados, tendo no comando o coronel Ramiro Bastos, massacram o dono de uma fazenda que se recusa a abandonar sua propriedade.

**Figura 3:** A luta pela terra na cena inicial de *Gabriela* (2012)



Fonte: Gabriela (2012). Capítulo 1.

Nessa luta, o coronel Amâncio (Genézio de Barros) tem o olho furado e os moradores do local são dizimados, com exceção de mulheres e crianças. Os invasores queimam a casa e se apossam da terra. Num *close*<sup>5</sup>, coronel Ramiro declara: “Aqui nós vamos criar nossos filhos,

<sup>4</sup> Plano bastante aberto que serve para situar o espectador no espaço onde o filme se desenvolve.

<sup>5</sup> Mostra o rosto inteiro do personagem, definindo a sua carga dramática.

cuidar da nossa gente e vamos plantar cacau. Vamos fazer a riqueza jorrar dessa terra. Cacau é o ouro negro” (Capítulo 1). Numa elipse, a próxima cena, também em grande plano geral, apresenta Ilhéus de 1925, com a imagem, em primeiro plano dos trabalhadores do cacau, com longas varas para colher o fruto e cestos para armazená-los, cena diurna, que contrasta com a escuridão da cena anterior (Figura 4).

**Figura 4:** O trabalho nas lavouras de cacau na cena inicial de *Gabriela* (2012)



Fonte: *Gabriela* (2012). Capítulo 1.

Enquanto na obra literária e na versão de 1975, os conflitos pela posse da terra são apresentados por meio da rememoração, de diálogos entre as personagens ou da narração, na telenovela de 2012 esses pontos são expostos linearmente, com ambientação e corporificação das personagens. Na próxima cena, coronel Ramiro e coronel Melk (Chico Diaz), na praça da cidade, reclamam da seca que assola o local há mais de dois meses e Ramiro, o mandatário local, demonstra seu poder gritando “tem que chover” e aponta para o céu, como se desse uma ordem a Deus.

Após a contextualização política e econômica que abre o enredo, inicia-se a introdução do eixo romântico com o aparecimento da protagonista, a retirante Gabriela. Como ocorre na versão televisiva de 1975, o tio da moça e seu vizinho conversam sobre a seca que assola o sertão, enquanto imagens do sol forte, de animais mortos, de árvores secas ilustram de forma pleonástica o que as personagens falam. O tio diz ao amigo que atravessará o sertão rumo a Ilhéus em busca de uma vida melhor, porque nessa cidade chove dinheiro por causa do cacau. Após o velho gritar pela sobrinha, a câmera se move num *travelling*<sup>6</sup> para frente que corre sobre o chão seco do sertão, até enquadrar Gabriela lavando-se numa pequena poça d’água, em que

<sup>6</sup> A câmera se movimenta fazendo uso de um suporte móvel, este acompanhamento pode ser lateral ou frontal.

as tomadas exploram a sensualidade da personagem, mostrando, em plano próximo<sup>7</sup> - no fotograma 3 - seu rosto, seus seios (Figura 5: fotogramas 1, 2, 3).

**Figura 5 (fotogramas (1,2,3):** apresentação de Gabriela (Juliana Paes) em 2012.



Fonte: *Gabriela* (2012). Capítulo 1

Em seguida, Gabriela inicia sua jornada rumo à cidade de Ilhéus. No caminho, encontra-se com Clemente (Daniel Ribeiro) e Fagundes (Jhe Oliveira), personagens que exercem papéis de destaque na narrativa, o primeiro se apaixona por ela e o segundo atua como jagunço dos coronéis da região.

O cabaré Bataclan, apresentando seus grandes espetáculos, é o próximo núcleo a aparecer na trama. Os coronéis, os jovens da cidade, Tônico Bastos (Marcelo Serrado), Nacib, Doutor Ezequiel (José Rubens Chachá) se divertem com as moças da casa e Maria Machado (Ivete Sangalo) faz um grande *show* musical. Outro conflito norteador do enredo também é deflagrado no primeiro capítulo, o abandono de Nacib por sua cozinheira, que parte para Água Preta, e o dono do Bar Vesúvio sai desesperado pela cidade em busca de uma nova empregada, o que resulta no encontro do casal protagonista.

Assim como na versão de 1975, a organização da procissão para os três santos padroeiros da cidade é apresentada como o conflito norteador do desenvolvimento da trama nos primeiros dez capítulos da telenovela. A discussão da legitimidade da participação das prostitutas no evento religioso ganha destaque e envolve todos os núcleos da telenovela. No Bataclan, Maria Machado diz achar legítimo o desejo de Zanolha (Leona Cavalli) de bordar um manto para Santa Madalena e todas as meninas da casa se envolvem na tarefa. As mulheres da alta sociedade, defensoras da moral e dos bons costumes de Ilhéus, revoltam-se contra a ideia, tendo somente Malvina (Vanessa Giacomini) e Sinhazinha (Maitê Proença) como vozes que destoam da maioria sobre o assunto.

<sup>7</sup> O personagem é enquadrado do busto para cima, dando maior evidência ao ator

Outros pontos relevantes na constituição da identidade da personagem Gabriela são apresentados no primeiro capítulo: a morte do tio da moça durante a viagem rumo a Ilhéus que a deixa sem parentes; a posição da protagonista no relacionamento com Clemente, enquanto o moço mantinha esperança de se casar com ela, após as acaloradas noites de sexo no sertão, Gabriela o trata com indiferença, pois ela não entende o caso como símbolo de compromisso. Por fim, o primeiro capítulo termina com o encontro no Mercado de Escravos - local onde os retirantes se expunham em busca de trabalho - do par romântico Nacib e Gabriela. Na figura 6, a protagonista, em primeiro plano<sup>8</sup>, está sentada, coberta pela poeira do sertão, enquanto Nacib, em pé, em segundo plano, observa-a como uma mercadoria, as roupas brancas do turco contrastam com o desalinho da retirante após sua jornada no sertão.

**Figura 6:** Nacib encontra Gabriela no Mercado de Escravos.



Fonte: *Gabriela* (2012). Capítulo 1

O *remake* faz pequenas alterações no arco da narrativa presente nos dez primeiros capítulos, como ocorre na contextualização linear das invasões das terras pelos coronéis da região, diferenciando-se do romance e da telenovela de 1975. No desenvolvimento do enredo, a nova versão de *Gabriela* (2012) aproxima-se da primeira versão e antecipa a história da protagonista e seu encontro com o par romântico, reafirmando as características do formato industrial no qual pressupõe-se que o conflito matriz e a apresentação dos protagonistas estejam

<sup>8</sup> A profundidade de campo consiste em “escalonar as personagens (e os objetos) em vários planos (...) a profundidade de campo é tanto maior quanto o plano de fundo e o primeiro plano estão mais afastados entre si e este está mais próximo da objetiva.” (Martin, 2005, p. 207).

presentes desde o primeiro capítulo da obra. Outro ponto em comum entre os produtos culturais é a presença do mesmo conflito norteador – a participação das prostitutas na procissão - fato que aproxima a segunda versão da telenovela da primeira e lhe dá característica de *remake*.

## II – O ritmo da obra

Na década de 1970, o ritmo das telenovelas era lento, essas diferenças são observadas no desenrolar da trama que, na primeira versão, acontece de forma vagarosa - o encontro dos protagonistas se dá no capítulo dezoito – as subtramas ou tramas paralelas são levadas a grandes proporções, ocupando muitos capítulos do produto televisivo. Na versão de 1975, nota-se também a presença de longos diálogos, menos ação e diferenças no uso dos recursos técnicos na gravação das cenas. Os primeiros 20 capítulos de Gabriela foram gravados com câmera fixa que só ganha mobilidade após a chegada do personagem Mundinho Falcão (José Wilker) que simboliza a modernidade e a mudança no contexto da história.

Os aspectos que norteiam o desenrolar do enredo aparecem de forma vagarosa, a trama se concentra, inicialmente, na discussão da legitimidade de participação das prostitutas na procissão e outros pontos também são inseridos no enredo: o abuso de poder da oligarquia rural, a recusa de promover o progresso, a preparação para a chegada do líder da oposição, a voz discordante de Malvina (Elizabeth Savalla) contra os papéis exercidos pelas mulheres na sociedade, os primeiros vestígios do amor proibido de Osmundo (João Paulo Adour) e Sinhazinha. Um ponto de destaque dessa versão é a construção do conflito vindouro que é o foco dos próximos capítulos da telenovela, a primeira virada no conflito se dá com a apresentação do caso amoroso entre o jovem Juca Viana (Pedro Paulo Rangel) e Chiquinha (Cidinha Milan), a rapariga do coronel Coroliano (Rafael de Carvalho).

Em relação ao ritmo da telenovela observa-se que as tecnicidades (MARTÍN-BARBERO, 2006) possuem um papel relevante na composição do enredo, quer seja pelos recursos tecnológicos disponíveis na época ou pelas escolhas feitas pelos realizadores da obra. As tomadas são feitas em planos próximos, sem uso de movimento de câmera nos primeiros capítulos, que também liga a ideia de atraso existente na cidade antes da chegada do exportador que representa o progresso. O contexto sociocultural da época também justifica o desenrolar da trama de forma vagarosa, pois a própria sociedade vivia num ritmo menos acelerado que na atualidade em que tudo se modifica com rapidez.

Na versão de 2012, o ritmo é mais rápido - cenas de aproximadamente dois minutos, enquanto na versão de 1975, as cenas constantemente têm duração superior a três minutos. Os

fatos do enredo acontecem de forma dinâmica, as tramas se aceleram e várias subtramas são apresentadas nos dez primeiros capítulos, os diálogos são breves, muitas vezes possuem um fundo pleonástico que combina fala e ação. Os recursos de linguagem também são responsáveis pelo dinamismo da telenovela, algumas cenas são enquadradas em grandes planos gerais que contextualizam a narrativa, os movimentos de câmera são constantes com o uso de *travelling*, panorâmicas<sup>9</sup>, além da ambientação do núcleo Bataclan receber um tratamento *glamourizado* (GOMES; SILVA, 2015).

Nos dez primeiros capítulos do *remake* são apresentadas as tramas que norteiam o enredo até o desenlace, o atraso atribuído à oligarquia rural e suas ações em não promover o progresso, os primeiros atos do benfeitor que já se apresenta como o futuro líder da oposição, a ocupação dos espaços da cidade e seus usos sociais, a violência contra as mulheres nos espaços privados, a voz de desacordo de Malvina em relação ao papel destinado às mulheres na sociedade patriarcal, o desapego de Gabriela às regras sociais, a tragédia anunciada da mocinha Lindinalva (Giovanna Lancelotti) que é enganada pelo vilão Berto (Rodrigo Andrade), o relacionamento proibido de Osmundo e Sinhazinha, o eterno problema do porto da cidade, que não permite a exportação do cacau direto aos compradores, e a chegada do novo - representada na figura da personagem Mundinho Falcão.

A telenovela de 2012 é anunciada pela emissora como *remake* e baseada no livro *Gabriela Cravo e Canela*. Os *remakes* também são adaptações que possuem liberdades de escolhas advindas da mudança de contexto sócio-histórico e cultural, das escolhas criativas feitas pelos autores, da institucionalidade e da tecnicidade presentes na emissora que os produzem e no contexto em que se insere. A presença de recursos tecnológicos avançados na emissora no século XXI e a sociedade da época que vive em ritmo acelerado, fazendo uso de tecnologia digital, são fatores que fundamentam a composição da trama dentro de outros padrões de linguagem, assim, as mudanças se justificam porque a morosidade das cenas, a câmera fixa e o uso reiterado de enquadramentos próximos não dialogam com o contexto sociocultural da época em que Gabriela foi realizada pela segunda vez.

### **III – A relação de derivação e as operações de composição da telenovela**

As adaptações são vistas como obras que possuem em sua concepção um movimento de olhar para um tempo passado – e para seu próprio tempo, conjuga em si, portanto, diferentes temporalidades. Nessa perspectiva, discute-se, a seguir, o grau de derivação das telenovelas em

---

<sup>9</sup> Movimento da câmera sobre seu próprio eixo.

relação ao romance de Jorge Amado e as operações de composição realizadas na composição dos produtos televisivos: fusões, supressões, modificações de personagens, empréstimos, citações e alusões feitas a outras obras e como esses aspectos podem ser entendidos como elementos que atualizam a obra.

#### **a) Relação de derivação**

A relação de derivação estabelecida entre a telenovela *Gabriela* (1975) e o livro de Jorge Amado é declarada pela emissora que a informa no site “Memória Globo” como “adaptação livre”. Nesse sentido, apreende-se a obra como “revisitação” deliberada, anunciada ou estendida da obra que lhe é anterior, tal qual entende Hutcheon (2011), exposta a relação desde o título pelo uso de parte do nome do romance. O expediente usado pela emissora, que acrescenta a palavra livre ao termo adaptação, indica um grau de liberdade que o canal almeja ter ao realizar as suas escolhas no processo de adaptação.

A telenovela de 1975 é baseada (COMPARATO, 2000) na obra de Amado, uma transposição - à medida que parte de um texto em um gênero e o transforma noutro, um romance adaptado para uma telenovela - em que a relação com a obra de partida é perceptível e anunciada, mas que algumas situações são alteradas: nomes e características das pessoas, acréscimos de personagens e tramas, mudança de destino e ainda fusões de personagens.

A primeira versão global estudada ocorre durante o Regime Militar em que a censura é usada para estabelecer o controle social e a desarticulação da veiculação de posicionamentos contrários ao regime ou mesmo que, segundo eles, se distanciam dos “valores morais” do regime autoritário. Segundo Garcia (2017):

[...] as produções artísticas e intelectuais não poderiam estimular por razões sociopolíticas e de segurança interna a luta de classes, deturpação da hierarquia, a exploração de antagonismos ou tensões sociais, a rebeldia, a luta de classes, a violência, subversão ou preconceito étnico, racial ou religioso; cenas de guerrilha, terrorismo, sequestro, tortura e revolta estudantil. Com relação aos costumes integravam a lista dos assuntos proibidos elementos que degenerassem os valores morais como a pornografia, a vulgaridade, exploração do sexo ou vício.

Somada ao desejo de evitar a censura - uma espécie de autocensura - e mesmo com uma certa liberdade por ser exibida às 22h, com proibições para menores de 16 anos, os produtores também se preocupam com a mentalidade da sociedade, não acostumada a tocar em temas considerados tabus como a sexualidade, por exemplo, e não tratam, de forma explícita, de algumas questões presentes no livro e suprimidas na telenovela.

Na luta política entre os velhos mandatários de Ilhéus, representados pelos coronéis, contra o novo poder, que se consolida na figura do exportador representante da burguesia urbana, é interessante observar a supressão, em 1975, da figura do Coronel Altino - proprietário

de grandes fazendas, aliado de Ramiro Bastos - que muda de posição política no decorrer do enredo, abandonando o atraso representado pela oligarquia rural e dando apoio a Mundinho Falcão em nome do progresso que a cidade precisa, “penso que Mundinho tem razão, Ilhéus precisa de nova gente para governar. Fico com ele” (AMADO, 2012, p. 189). Na telenovela de 1975, o coronel dissidente que abandona o poder vigente em nome de novos tempos, novas formas de governo, pode ser entendido, no Regime Ditatorial, como uma voz que ressoa “rebeldia” e traz “tensões sociais”.

Altino é uma personagem que possui um papel importante na obra de Jorge Amado em pontos fulcrais da narrativa; cabe a ele, por exemplo, tentar fazer um acordo entre os dois poderes políticos da cidade e sugerir que os interesses entre os homens sejam conciliados por meio do casamento, em que a mulher é usada como moeda de troca - é Altino que sugere o casamento entre o exportador Mundinho Falcão e a neta do coronel mandatário da cidade, Jerusa. A solução encontrada pelos adaptadores da telenovela de 1975 é fazer a fusão entre duas personagens: Altino e Jesuíno (Francisco Dantas), o coronel que mata a esposa em nome da honra.

No romance, Altino convida Mundinho para conhecer a sua fazenda de cacau. Na conversa entre os dois, o exportador tenta convencer o coronel que Ilhéus precisa de um novo governante que traga o progresso para cidade, Altino não discorda do moço, mas afirma que o exportador é um forasteiro, não é igual a eles que estão no lugar desde as lutas pela terra, embora o próprio coronel também seja de fora. Diante dos planos expostos pelo jovem de participar da política local, o coronel sugere a Mundinho um casamento por interesse: “Mulher tem muita serventia, o senhor nem imagina. Ajuda até na política. Dá filho *pra* gente, impõe respeito. Pro resto, tem as raparigas [...]” (AMADO, 2012, p. 157).

Altino continua argumentando, diz que o moço tem razão, Ilhéus precisa de progresso, de melhorias nas estradas, no porto da cidade, mas apesar disso, quem tem os votos é o velho Ramiro Bastos, por isso insiste que Mundinho faça um arranjo; “E se juntar os dois? Vosmicê com sua cabeça, seus olhos de ver, ele com o prestígio, os eleitores. Ele tem uma neta bonita, vosmicê não conhece?” (AMADO, 2012, p. 157).

Com a supressão de Altino - que no romance mais tarde torna-se membro da oposição - em *Gabriela*, (1975), Jesuíno, que é padrinho de Jerusa, assume a função de levar Mundinho para conhecer a sua fazenda de cacau e tenta convencê-lo a se casar com a neta de Ramiro. A junção das personagens de Amado na telenovela de 1975 diminui a força subjacente em Altino que, apesar de ser um velho coronel, acostumado a votar em Ramiro, é capaz de analisar o

atraso a que a cidade está submetida por interesses dos mandatários da região. Na telenovela de 1975, Jesuíno faz a seguinte observação a respeito do exportador:

**Jesuíno:** O senhor me parece ser um homem de muito merecimento, pensa em tudo, progresso, na precisão da terra, pena o senhor não ser casado. (Capítulo 22),

Diante do questionamento do jovem para saber o motivo pelo qual ele deveria ser casado, Jesuíno sugere para Mundinho fazer um trato com Ramiro Bastos e pede ao moço que suponha que ele tenha razão em relação às necessidades de Ilhéus, do progresso, mas ele pode ter razão, mas o coronel Ramiro tem o apoio das “gentes” de Ilhéus, amigos, famílias, comadres, os eleitores.

**Jesuíno:** Por que não se juntar os dois? O senhor com a sua cabeça, com seus olhos que vê. O coronel Ramiro com o prestígio, o eleitor (Capítulo 24).

Jesuíno sugere que esse trato seja feito pelo casamento, pois segundo ele o casamento pode ser feito também “por precisão” e ressalta:

**Jesuíno:** O coronel Ramiro tem neta bem bonitinha você vai conhecer, filha do Dr Alfredo.

Logo após essa conversa, o coronel recebe da mão de Mundinho uma carta anônima, denunciando a traição de Sinhazinha. Jesuíno se prepara e segue para cidade para assassinar a esposa e Osmundo (Capítulo 25). O coronel apaziguador, que dá certa legitimidade às ideias progressistas do exportador, transforma-se de um capítulo a outro no coronel assassino da obra, levando o espectador a desacreditar nas possibilidades de mudança.

A versão de 2012 restabelece o papel de Altino (Nelson Xavier), ampliando sua participação nos eventos-chave da trama. Ele se torna um apoiador de Mundinho na defesa da chegada do “novo” em Ilhéus, assim como ocorre no livro, no entanto, seu papel ganha intensidade e Altino passa a ser caracterizado como um dos ajudantes do herói. Ele é baleado pelos jagunços do coronel Ramiro, quando, junto com Mundinho, tenta salvar o prédio do jornal da oposição que está sendo incendiado por mando do intendente e seus apoiadores. No contexto em que a trama ocorre, já na segunda década do século XXI, o regime de exceção não se encontra mais no comando do país e a sociedade permite retomar a personagem do coronel que representa a voz que se ergue contra o atraso representado por Ramiro Bastos e seus apoiadores.

Desse modo, enquanto na primeira versão a adesão do coronel torna-se desacreditada pela fusão que concilia os ideais de progresso de Altino com a truculência de Jesuíno, o assassino da história, no *remake*, o desenvolvimento do personagem é esvaziado, tornando-se esquemático - o ajudante do herói - que apoia à ascensão política dos representantes da burguesia configurada no exportador e seus apoiadores que vencem os vilões da história - a

oligarquia rural. Assim, apesar dessa retomada do coronel, há na trama um viés conservador no tratamento de Altino, padronizando o seu desenvolvimento no enredo, tornando-o um personagem plano (FORSTER, 1949 *apud* CANDIDO, 2007).

Outro personagem que tem alterações de relevo nas adaptações televisivas é o professor Josué, suas atitudes e seu caráter são modificados nos produtos televisivos. No romance, Josué apresenta um aspecto risível em sua composição, é um professor do colégio de meninos, pobre e poeta que, apaixonado por Malvina - aluna do Colégio de Freiras - passeia na praça tentando chamar a atenção da moça enquanto ela cuida de seu jardim, nesse caminhar ele passa também em frente à janela de Glória, a rapariga do coronel Coroliano. O percurso é feito vinte vezes ao dia pelo moço, que ao mesmo tempo, que suspira pelo amor de Malvina, fixa o olhar nos seios “pujantes” da bela moça à janela. No romance ele é descrito da seguinte maneira:

O professor Josué, de gravata – borboleta azul com pintas brancas, o cabelo reluzente de brilhantina e as cavadas faces de tísico, alto e espigado (“como um triste eucalipto solitário” definira-se ele num poema) um livro de versos na mão. (AMADO, 2012, p. 83)

Após um breve namoro com Malvina, em que se mostra ciumento, longe dos ideais que a moça almeja para si, rejeitado por ela, faz poema demonstrando grande sofrimento e acusa as mulheres de serem frívolas. Não tarda, porém, em iniciar um relacionamento proibido com a amante do coronel e se embrenha pelo campo do erotismo, proporcionando ao leitor momentos risíveis. Considerando um “ato revolucionário” o professor adentra a fortaleza da rapariga, apesar dos perigos iminentes narrados em antigas histórias de traição feitas a Coriolano. Romântico, Josué propõe à amada morarem juntos, ela, no entanto, sensata prefere conciliar a boa vida proporcionada pelo coronel e o amor e prazer recebido do jovem professor. Ao serem descobertos por Coriolano, são postos “porta afora” com malas e tudo, mas sem a violência prenunciada na cidade, logo Glória conquista outro fazendeiro rico, coronel Ribeirinho, e os três são vistos juntos nos eventos da cidade.

Na adaptação 1975, Josué (Marco Nanini) é professor do Colégio de Freiras onde Malvina estuda, alto, magro, usa gravata borboleta, chapéu panamá, flor na lapela e carrega consigo um livro e um guarda-chuva (Figura 7). Apesar de muito tímido, Josué é bem articulado, um homem de boa índole, muito protetor.

**Figura 7:** O elegante professor Josué (Marco Nanini) em *Gabriela* (1975).



Fonte: <https://www.mundonovelas.website/2012/04/gabriela-vamos-recordar.html>  
Acesso em: 18 mai 2022

Sua timidez o põe em algumas situações vexatórias e ocasionalmente engraçadas, no entanto, em geral, ele se apresenta como uma personagem idealista, honesta, corajosa e chama a atenção dos membros da oposição por atitudes que são consideradas honradas. Na morte do casal de amantes – Sinhazinha e Osmundo - cabe a Josué preparar o enterro do dentista Osmundo quando os membros da oposição desistem de organizar o féretro por medo de futuros prejuízos políticos. É o professor também que surge como uma voz que discorda do uso do pai do dentista nos intuitos de alcançar prestígio por parte dos membros da oposição. Numa conversa com Malvina (Capítulo 34), ele diz à namorada que irá avisar a Pimentel (Rubens de Falco) do perigo que o velho senhor corre ao fazer uma visita junto com a oposição ao túmulo do filho. Questionado pela moça por que tomou a decisão, ele responde:

**Josué:** É um problema de consciência, eu fiz os primeiros contatos com o Sr. Pimentel e prometi ajudá-lo em tudo que fosse possível aqui na cidade.

**Malvina:** É, eu sei...

**Josué:** E agora eu estou me sentindo o principal culpado nisso tudo. E eu não posso deixar o velho fazer tudo que o Mundinho quer sem saber que está sendo usado (Capítulo 34).

Sílvia Bastos (Sônia Oiticica), mãe de Jerusa (Nívea Maria), oferece dinheiro e prestígio ao professor Josué para que ele vigie sua filha e conte a ela sobre as amigas e o namoro da moça. O professor sente-se ofendido com a proposta:

**Josué:** D. Sílvia, a senhora me desculpe, mas a senhora está me ofendendo!

**Sílvia:** O que é um professor na ordem das coisas?

**Josué:** Na verdade já pensei muito sobre esse assunto e cheguei à triste conclusão que não é nada mesmo.

**Sílvia:** Ainda bem que o senhor é honesto.

Embora tentado pela proposta de conseguir riqueza e prestígio que poderiam ajudá-lo a reconquistar Malvina, Josué recusa a oferta de Sílvia e mais tarde conta à Jerusa sobre as intenções da mãe dela.

Comparadas as atitudes de Josué na obra amadiana à telenovela de 1975, percebe-se um enaltecimento no caráter de Josué no audiovisual, enquanto no livro, ele se mostra um moço tímido, medroso, ciumento e cômico, na obra televisiva, ele se torna uma pessoa que mantém uma postura ponderada e humana, excetuando os momentos que, com ciúme aflorado, tenta controlar a vida da namorada Malvina e naqueles que se acovarda diante da vontade dos coronéis que dominam a cidade. Da mesma forma que acontece no livro, há uma denúncia das condições precárias em que ele vive por ser professor, uma crítica à sociedade que não valoriza de forma adequada o saber e a educação. Nesta versão, adiciona-se a associação da profissão com o idealismo e a ética nas ações do personagem, que fulgura em suas atitudes sinais de rebeldia em um ambiente que não permite manifestação contrária ao sistema vigente.

O professor Josué sofre modificações em seu comportamento na versão de 2012, acentuando o caráter cômico da personagem por meio do recurso da citação, perdendo o idealismo presente da primeira versão. Os aspectos engraçados da personagem são evidenciados, desde seu vestuário até as atitudes do professor que são sempre atrapalhadas, tornando-se responsável por um dos aspectos risíveis da obra. Josué é uma figura romântica, atrapalhada, ingênua e tímida. Usa bigode e um pequeno cavanhaque, chapéu coco e óculos. Suas roupas constituem-se de paletó, colete, gravata, lenço no bolso e sua calça é grande, comprida demais para sua estatura, o que dá um aspecto de desleixo em seu visual (Figura 8). Ele não é altivo como a personagem da adaptação de 1975, anda rapidamente, arqueado, olhando para baixo. Ele ministra aulas no colégio das moças de Ilhéus e nessa versão deixa de ser professor do Colégio de Freira.

**Figura 8:** A imagem desleixada do prof Josué (Anderson Rizzi) em Gabriela (2012).



Fonte: Gabriela (2012). Capítulo 6

O Josué se apaixona por Malvina e, como no livro, a observa da praça. Quando o coronel Melk (Chico Diaz), pai da moça, descobre o interesse do professor por sua filha, desqualifica-o e o humilha. O coronel corta um cacau na mesa de Josué e diz a ele que o fruto é riqueza produzida pelos coronéis, mas que o professor é invisível, não é ninguém e teve a ousadia de olhar para a filha dele. Diante das ameaças, ele treme de medo, sua e não ousa falar, nem olhar para Melk, obedece às ordens do pai da moça sem fazer nem um gesto que mostre dignidade. A figura 09 (fotogramas 4, 5 e 6) mostra, em plano próximo, as reações do professor frente ao pai de Malvina.

**Figura 9:** O pavor de Josué diante do pai de Malvina (Vanessa Giácomo)



Fonte: Gabriela (2012). Capítulo 10

O professor protagoniza cenas engraçadas e próximas à comédia pastelão que se acentuam nos encontros entre ele e a rapariga do coronel Coriolano (Ary Fontoura) – Glória (Suzana Pires). Josué também encarna cenas calorosas com a amante, permeadas de momentos de comicidade que trazem descontração ao enredo. Na figura 10, o desajeitado professor

encontra-se deitado na cama de Glória na casa que o coronel Coriolano mantém a rapariga, com seu visual desajeitado, olha a moça sensual à sua frente.

**Figura 10:** O professor usufruindo das benesses amorosas da rapariga de Coriolano.



Fonte: Gabriela (2012). Capítulo 24.

Ao serem descobertos, os amantes são trancados na casa e Coriolano e seus jagunços ameaçam os dois, dizendo que eles pagarão pela traição. Amedrontada, Glória não vê em Josué uma saída quando percebe que o professor molhou as calças de tanto pavor. O coronel entra na casa e os expulsa totalmente nus (Figura 11), a população espalhada pela cidade zomba dele.

**Figura 11:** Josué e Glória fogem nus pela praça pública.



Fonte: Gabriela (2012)

O caráter conservador da versão de 2012 se manifesta também na caracterização do Josué, que perde todos os vestígios de idealismo existentes na versão de 1975 e torna-se um personagem plano (FORSTER, 1949 *apud* Candido, 2007), próximo ao bobo no melodrama (Martín-Barbero, 2006), sua função na obra se resume praticamente a provocar o riso, nos encontros com a amante, ou quando vai para escola todo torto por passar a noite dentro de um

baú, escondido do flagrante de Coriolano. As condições materiais precárias do professor são acentuadas, suas vestimentas grandes em demasia, os sapatos furados - que levam Glória a refletir sobre a desvalorização do conhecimento, visto que, após anos de estudo ele não tinha dinheiro para ter um calçado decente - o último trocado gasto no sorvete para Malvina são alguns pontos que mostram a ausência de valorização da profissão de Josué.

### **b) Memória midiática: intertextualidade, referência e citação**

A relação intermediária ou intramediária (RAJEWSKY, 2012) que as obras estabelecem entre si é norteadora para a construção do sentido da obra, dos rumos e dos caminhos interpretativos pelos quais o espectador explora o reconhecível e a novidade de um texto em associação a outro, no entanto, existem outras formas que frequentemente se associam a outros texto na composição das obras derivadas - como a intertextualidade, a referência, a citação - que misturam as experiências dos sujeitos do tempo do relato com as novas temporalidades da realização.

No *remake*, a caracterização de Josué faz referência ao personagem de Charles Chaplin em *The Vagabond* (1916) na pobreza e nos traços cômicos das personagens: a roupa desalinhada, a maneira desengonçada de andar, os sapatos furados que remetem à precariedade econômica vivida pelos dois e o modelo do chapéu coco estabelecem intertexto com a personagem cinematográfica (figura 12). A citação do personagem constitui numa atualização que dialoga com o espectador do século XXI e expande o perfil de público ao proporcionar o prazer do reconhecimento pelo viés da memória midiática.

**Figura 12:** a intertextualidade na composição de Josué em *Gabriela* (2012).



Fonte: Gabriela (2012), Capítulo 73 e o personagem de Charles Chaplin (*The Vagabond*, 1916).  
<https://legendaculturalblog.wordpress.com/2017/02/18/o-nobre-vagabundo>. Acesso em: 09 jun 2023.

O acréscimo de personagens também é um expediente usado nas telenovelas adaptadas de texto literário que auxiliam a expansão deste produto televisivo exibido por um longo período de tempo. O acréscimo tanto pode se dar pela introdução de elementos que não constam no texto de partida como pela ampliação da participação na obra derivada. As duas telenovelas - dentre outros personagens - ampliam a participação de Sinhazinha e Osmundo no enredo das telenovelas, eles são corporificados (SABOURAUD, 2010), estabelecem interações com as demais personagens e tem trilha sonora e cenários próprios como o interior da casa de Sinhazinha.

Nesse aspecto, a adaptação de 2012 retoma a versão de 1975, com a ampliação da presença do casal de amantes na trama, e acrescenta uma personagem - Neia (Yaçanã Martins) - a essa subtrama, que exerce a função de empregada na casa de Jesuíno. A empregada observa a patroa sair constantemente e começa a vigiá-la, questionando onde Sinhazinha vai em seus passeios. Segue seus passos, desafia-a e logo dá a entender que sabe dos segredos da patroa que mantém um relacionamento com o dentista. Numa das vezes em que segue Sinhazinha, Neia vê o casal se beijando e inicia a chantagem com a esposa do coronel Jesuíno:

**Neia:** A senhora chegou tarde ontem outra vez!

**Sinhazinha:** Eu tava na igreja, Neia. Mas quem lhe deu autoridade para controlar os meus horários?

**Neia:** A senhora vai me desculpando que quando a senhora sai eu vou atrás, vou atrás prá ver se vosmecê não desmaiou na rua.

**Sinhazinha:** Tu sai atrás de mim, Neia?

**Neia:** Hoje mesmo vi com o senhor dentista, sabe, D. Sinhazinha me admirei!

**Sinhazinha:** Admirou com quê? Meu marido sabe que estou em tratamento.

**Neia:** Logo que a Senhora entrou o moço fechou a janela.

**Sinhazinha:** Ah... mas é por conta desse calor aqui de Ilhéus que você se referiu agorinha. Bate muito sol lá no consultório.

**Neia:** Mas claro que sim, que outro motivo poderia existir para o moço fechar a janela? (Capítulo 21)

A personagem acrescentada ao *remake* faz uma citação, não declarada, à Juliana, da obra *O Primo Basílio* (1878) de Eça de Queiroz, que nutre muito rancor pelos patrões - Luísa e seu esposo Jorge. Ao descobrir em uma carta que Luísa tem um relacionamento amoroso com o primo Basílio, ela passa a chantagear a patroa. Diante da situação, com medo de ter seu segredo revelado ao marido, Luísa aceita todas as humilhações impostas pela empregada, dando-lhe seus pertences, fazendo os serviços domésticos destinados à Juliana, sujeitando-se a diversas humilhações para evitar que o esposo saiba da traição que cometeu.

Semelhantemente, em *Gabriela* (2012), Neia também começa a se apropriar dos pertences de Sinhazinha. Numa cena exibida no capítulo 24, ela pega um vestido da patroa e diz “quando será que Deus vai me dar uma oportunidade de usar um vestido como esse? ”. A

patroa dá a roupa a Neia - mas as chantagens, assim como ocorre com Luísa - não param. Logo a serviçal quer sapatos, dinheiro, chapéus, anda pela casa usando os vestidos de Sinhazinha (Figura 13), sai para passear quando quer, despertando, assim, a desconfiança do coronel Jesuíno.

**Figura 13:** Neia de posse dos bens da patroa, após a chantagem.



Fonte: *Gabriela* (2012), Capítulos 21 e 24.

O destino de Neia é trágico, tal qual Juliana. Com as constantes chantagens da empregada, Luísa, numa tentativa de dar fim ao problema, conta tudo a Sebastião, melhor amigo de Jorge. Sebastião interpela a empregada e consegue recuperar a carta que compromete a patroa. A empregada, assustada, sofre um ataque cardíaco e morre. Em *Gabriela* (2012), D. Doroteia (Laura Cardoso), desconfia das atitudes da esposa de Jesuíno e, em nome da preservação da moral e dos bons costumes da cidade, empenha-se em descobrir o que está acontecendo. Esperta, a velha senhora percebe que a empregada está usando as roupas e os acessórios da patroa e sai com dinheiro para se divertir, então, Doroteia contrata jagunços para espancar violentamente Neia para que ela conte o segredo de D. Sinhazinha. Ela conta o segredo à D. Doroteia que, em seguida, relata tudo ao coronel, fato que resulta no assassinato do casal de amantes. Neia, muito machucada, perde as regalias e, após a morte da patroa, é expulsa da casa de Jesuíno.

O acréscimo da empregada ao *remake* dá um teor dramático ao enredo, o telespectador acompanha o sofrimento de Sinhazinha perseguida pela empregada gananciosa; no entanto, a intertextualidade com o texto de Eça Queiroz só é realizada por aqueles que conhecem a citação feita na composição do audiovisual. Essas relações entre diferentes obras remetem às práticas constantes de reaproveitamentos na composição de textos na produção cultural contemporânea.

#### IV A materialidade da mídia e o efeito de encarnação

A materialidade das mídias (ELESTRÖN, 2017) atua nas opções criativas de quem a produz, e nas percepções e interpretações daqueles que fazem uso delas, os receptores. Na transposição midiática entre literatura e televisão ocorre uma mudança na linguagem - os signos verbais são traduzidos por intermédio de signos não verbais (JAKOBSON, 1981). Um dos pontos que se discute nesta pesquisa em referência às linguagens das mídias é o efeito de encarnação (SABOURAUD, 2010) ou a corporificação de personagens que no livro se encontram no imaginário do leitor e na televisão ganham um corpo, que traz consigo outras histórias ou mesmo novidades ao telespectador. Essas escolhas são feitas a partir do propósito que os produtos televisivos querem passar, como sensualidade, inocência, heroísmo, entre outros.

Em entrevista dada a Raillard (1999, p. 277), Jorge Amado afirma que Gabriela é “quase um símbolo do povo em sua inocência, sua ignorância do comprometimento, fora de todas as regras, de todas as convenções inventadas pela sociedade”. Ainda segundo o autor, Gabriela é uma mulher que “modifica as regras do jogo, ou que ao menos ajuda a modificá-la, uma mulher simples, tão despojada quanto o povo” (AMADO, 1999, p. 277). No livro de Jorge Amado, Gabriela é uma retirante nordestina, que chega a Ilhéus fugindo da seca - sem origem, sem parentes, sem documentos, sem virgindade e coberta de poeira.

Só Gabriela parecia não sentir a caminhada, seus pés como que deslizando pela picada muitas vezes aberta na hora a golpes de facão, na mata virgem. Como se não existissem as pedras, os tocos, os cipós emaranhados. A poeira do caminho da caatinga a cobria tão por completo que era impossível distinguir seus traços. Nos cabelos já não penetrava o pedaço de pente, tanto pó se acumulava (AMADO, 2012, p. 76).

A retirante segue para o “Mercado de Escravos”, lugar em que fazendeiros do cacau vão em busca de trabalhadores e jagunços. Nacib a contrata para ser cozinheira, após um banho que a livra da poeira que se impregna sobre seu corpo, a moça é descrita, no romance, como uma mulher bonita e sensual, com a pele da cor de canela e o cheiro de cravo, que encanta o patrão:

Entrou de mansinho e a viu dormida numa cadeira, os cabelos longos espalhados nos ombros. Depois de lavados e penteados tinham-se transformado em cabeleira solta, negra, encaracolada. Vestia trapos, mas limpos, certamente os da trouxa. Um rasgão na saia mostrava um pedaço de coxa cor de canela, os seios subiam e desciam levemente ao ritmo do sono, o rosto sorridente (...) Caído o braço roliço, o rosto moreno sorrindo no sono, ali adormecida, parecia um quadro. Quantos anos teria? Corpo de mulher jovem e feição de menina (AMADO, 2012, p. 117).

Logo Gabriela revela também suas qualidades de cozinheira, “melhor tempero de Ilhéus”, seus quitutes fazem sucesso no bar de Nacib e suas habilidades de amante. Ela se torna, então, uma mulher de dupla serventia (PATRÍCIO, 1999), que serve Nacib na cama e na mesa.

Três meses e dezessete dias a comer comida e temperada por ela, não havia em todo Ilhéus cozinheira que se lhe pudesse comparar. Três meses e dezesseis dias dormindo com ela, a partir da segunda noite, quando o luar lambia-lhe a perna e no escuro do quarto saltava um seio da rota combinação [...]” (AMADO, 2012, p. 149).

A retirante também se apresenta como uma mulher que gosta de fazer suas próprias escolhas - algo negado às mulheres da época - age de forma impulsiva, como quando larga os afazeres para brincar com as crianças:

Abandonou tabuleiros e panelas, salgados e doces, a mão a suspender a saia. Dançavam agora os dois, o negrinho e a mulata, sob o sol do quintal [...] Gabriela volteava, a saia voando, os braços indo e vindo, o corpo a dividir-se e a junta-se, as ancas a rebolar, a boca a sorrir (AMADO, 2012, p. 140).

A sensualidade é uma característica de Gabriela reiterada na obra que desperta os olhares dos homens da cidade: coronéis, juiz e outros almejam “por-lhe casa”, dar-lhe roça de cacau para ter direito a seus favores sexuais. O bar Vesúvio logo enche, curiosamente nos horários em que Gabriela leva os quitutes, os homens ilheenses se sentem fascinados, não só com a comida, mas com a beleza, a malemolência, a cor e o cheiro da mestiça.

A moça não se encanta com essas benesses e escolhe os homens com quem deseja ter relacionamentos. João Fulgêncio ressalta a ideia de que a moça nasceu para ser livre ao alertar Nacib que ela não é mulher para casar “Tem certas flores, você já reparou?, que são belas perfumadas enquanto estão nos galhos, nos jardins. Levados *pros* jarros, mesmo jarros de pratos, ficam murchas e morrem” (AMADO, 2012, p. 106).

Na versão de 1975, Sônia Braga corporifica a personagem Gabriela, - com um pouco de sol para escurecer o tom de pele - conforme afirma a atriz em entrevista ao site “Uol” (2019), com vestidos de chita e cabelos longos e soltos ao vento, a atriz encarna a imagem da mulher híbrida, da mistura de raças, da “cor de canela” descrita na obra amadiana. A atriz estreou na Rede Globo em 1970, na novela “Irmãos Coragem”, de Janete Clair, e posteriormente atuou em diversas telenovelas e casos especiais na mesma emissora, mas foi com “Gabriela” (1975) que se tornou conhecida no Brasil e internacionalmente.

A imagem de Gabriela (Sônia Braga) é muito difundida na imprensa especializada de entretenimento da época, é elevada a símbolo da mulher brasileira, elogiada pela imprensa e amada pelo povo. A cena (que não existe no livro) em que ela sobe no telhado para pegar uma pipa faz parte da memória midiática brasileira (HERNAN, 2016). Machado (2018) em artigo intitulado “Gabriela, um clássico de Jorge Amado” afirma que a telenovela ajuda a encavar a

personagem Gabriela no imaginário de homens da sua geração: “Quem não pensa em Gabriela, no corpo da bela Sônia Braga, em cima do telhado buscando a pipa? ”.

Aparentemente, pode-se pensar que a escolha da referida atriz para o papel foi recebida de forma unânime, no entanto, há questionamentos sobre o fato de Sônia Braga ser uma atriz branca e que, na televisão, personagens negras ou mestiças são, não poucas vezes, representadas por atores brancos. Conforme Araújo (2014), a telenovela é um produto presente no cotidiano das pessoas, produto de exportação vendido para vários países, o que influencia o imaginário e o comportamento do público; no entanto, apesar dessa visibilidade, nas adaptações da obra de Jorge Amado não se mantém uma coerência com a obra adaptada, “pois os personagens negros e mulatos são representados por atores brancos. Esse fenômeno, que se repete por um longo período da história da teledramaturgia, tem como consequência a invisibilização da população negra [...]” (ARAÚJO, 2014, p. 31).

Vera Manhães foi candidata para representar Gabriela. A atriz tinha a seu favor a cor natural, próxima da personagem descrita por Jorge Amado, mas foi recusada pela direção da Rede Globo de Televisão por “não ter o tipo físico ideal para interpretar a personagem”. A escolha representa para muitos uma tentativa de embranquecimento da personagem, prática recorrente na televisão brasileira, reiterando a posição de Araújo (2014).

Apesar das contradições levantadas, Sônia Braga empresta à Gabriela, seu corpo, sua sensualidade, seu balanço, sua voz, sua pele (clara) e seu talento. O foco da telenovela na história de amor entre a retirante e o dono do Bar Vesúvio, a publicidade concentrada na imagem da atriz, o sucesso da telenovela, alavancada pelo desejo de representação do povo brasileiro na televisão e pela qualidade do elenco, entre outros fatores, leva a adaptação da obra amadiana a se consolidar como uma das melhores telenovelas brasileiras, com sucesso também no exterior. *Gabriela* (1975) é exportada para o exterior, por exemplo, para Portugal, onde obteve grande sucesso. Sônia Braga torna-se símbolo da mulher brasileira e a atriz leva consigo as marcas de ter encarnado essa personagem que faz parte da memória do audiovisual nacional e internacional.

Na segunda versão da telenovela, Juliana Paes é escolhida para viver a personagem título da obra. O nome da atriz resulta em polêmica por parte da imprensa e de fãs. Segundo Aguinaldo Silva, ela não possuía os requisitos necessários para ser Gabriela, principalmente por sua idade, pois aos 32 anos, já não tinha o encantamento de uma personagem de vinte anos, sensual e que usa vestido curto. A atriz revela em entrevista, posteriormente, que até na emissora recebeu críticas por ser uma Gabriela “trintona”. Os críticos à escolha da atriz argumentam que Juliana Paes não tinha a sensualidade, a brejeirice, a musicalidade que a

personagem exigia. A comparação com a imagem de Sônia Braga, já consolidada no imaginário nacional como a “eterna” Gabriela, também suscita discussão, fato que leva Paes afirmar que mexer com Gabriela é quase como mexer com o sagrado.

Uma característica que as duas atrizes compartilham é o biotipo, ambas são mulheres sensuais, com cabelos longos e, cor de pele clara que precisam de um bronzamento para atingir as cores descritas na obra de Jorge Amado, mas encarnam uma imagem que é compartilhada no exterior como identidade da mulher brasileira, o que pode ter servido de argumento para a escolha.

Apesar das polêmicas, Gabriela é corporificada por Juliana Paes na versão de 2012. A escolha da atriz aponta para a opção em realçar a sensualidade da personagem presente na imagem de Juliana. A história da atriz é marcada por personagens sensuais, como Karla de *O clone* (2001), que apesar de pertencer ao núcleo secundário da telenovela, esbanja sensualidade, destacando-se na trama, Jacqueline Joy em “Celebridade” (2003), uma jovem que corre atrás da fama, ou Creuza, a beata que, às escondidas, se torna uma mulher sedutora, em “América” (2005). Além disso, Juliana Paes posa para capa de revistas masculinas e figura na lista das cem personalidades mais bonitas do mundo, na revista *People*.

No *remake*, a sensualidade e a sexualidade são exploradas, a atriz protagoniza cenas de nudez explícita, durante a trajetória em que se deita com o retirante Clemente ou nas inúmeras cenas de sexo que vive com o patrão (Figura 14), com uma intensa objetificação do corpo feminino.

**Figura 14:** cena de sexo protagonizada por Gabriela e Nacib.



Fonte: *Gabriela* (2012). Capítulo 6.

A primeira versão foi realizada durante o período da Ditadura Militar no Brasil, o que faz com que - tanto para evitar a censura ditatorial ou agradar as concepções vigentes na sociedade da época - as cenas envolvendo o tema sexualidade é sugerido em cenas comedidas e veladas, sem a exposição explícita do corpo da atriz. No entanto, a objetificação do corpo da atriz também é explorada na telenovela, embora seja de forma menos explícita. A cena do telhado que pode ser entendida como, por um lado, como um vestígio do espírito livre de Gabriela que não se enquadra nas regras da sociedade, por outro, explora a sensualidade da personagem, corporificada na atriz, para alavancar a audiência do audiovisual.

Ambientada no início do século XXI, o *remake* se insere dentro de um período democrático, com uma liberdade mais ampla para discutir diversos temas - dentre eles a sexualidade que se faz presente na televisão em diferentes programas exibidos em variados horários. Na minissérie *A presença de Anita*, exibida pela emissora em 2001, Mel Lisboa aparece completamente nua e protagoniza ardentes cenas de sexo, o *remake* da telenovela *Astro*, no ano anterior à Gabriela, *também* possui cenas íntimas ousadas protagonizadas por Rodrigo Lombardi e Carolina Ferraz. O programa de auditório *Amor & Sexo* discutiu o tema sob os mais variados aspectos, de forma aberta, no comando de Fernanda Lima, do ano de 2009 a 2018. Em diálogo com esse contexto, Juliana Paes encarna cenas em que a sexualidade é expandida e apresentada de forma explícita na segunda adaptação do livro de Jorge Amado.

A personagem Gabriela literária é uma jovem mestiça, sensual, avessa aos compromissos que lhe roubam a liberdade, principalmente no que concerne ao seu próprio corpo. Não se pode negar, no entanto, que há nela concepções estereotipadas como a presença da sensualidade que resulta da sua raça. Também se faz presente a objetificação do corpo feminino - como quando, por exemplo, grande parte dos homens de Ilhéus se reúnem no Bar Vesúvio para apreciar o corpo da moça. Porém, a personagem perpassa esse aspecto, recusando-se a exercer os papéis que lhe são destinados - rapariga de coronel e até mesmo de esposa - e constrói seu próprio destino sem se atrelar às regras sociais vigentes.

Nas telenovelas, a escolha do corpo em cena da personagem recai sobre os aspectos da sexualidade e sensualidade estereotipados no imaginário nacional e internacional da “mulata brasileira”. A escolha de Sônia Braga para representar Gabriela (1975) apresenta para o espectador uma versão sensual da personagem trazendo uma sexualidade velada, fato que não impede que o corpo da atriz seja explorado nas cenas do produto televisivo. Em 2012, a atriz Juliana Paes traz para a telenovela sua história de sensualidade. Nessa versão, a sexualidade se

faz presente de forma marcante em diversas cenas protagonizadas pela atriz, reforçando a visão conservadora da telenovela que esvazia de forma mais proeminente outros aspectos sobre as questões femininas que vêm entremeadas no romance e presentes na primeira versão.

## **V - Bataclan: ampliação e tratamento estético**

O Bataclan funciona como um elemento de atualização importante nas duas adaptações. Na obra literária, o bordel é um dos cabarés frequentados pelos homens que detêm o poder na cidade de Ilhéus, o Trianon é outro local que é citado como um importante bordel da Região “O Bataclan e o Trianon eram os principais cabarés de Ilhéus, frequentados pelos exportadores, fazendeiros, comerciantes, viajantes de grandes firmas” (AMADO, 2012, p. 115). Maria Machadão é apenas citada no romance amadiano, como sendo a dona do bordel, e o ambiente do prostíbulo é descrito no romance como um cabaré em que uma pequena orquestra anima as danças, com lâmpadas azuis e, como todos os prostíbulos do local, possui sala de jogo.

Das prostitutas presentes no livro aparecem mencionadas apenas aquelas que se relacionaram com Nacib: Risoleta, com quem o sírio teve uma relação antes de conhecer Gabriela “Sorriu ao recordar a sergipana da véspera, seu olho um pouco vesgo, sua sabedoria na cama. Iria vê-la novamente naquela noite? ” (AMADO, 2012, p. 105); Rosalinda, uma loira ambiciosa que Nacib encontra em outro cabaré, quando está sofrendo pela separação com a retirante “durante semanas frequentara cada noite o cabaré, jogando roleta e bacará, pagando champanha para Rosalinda. Essa loira interesseira arrancava-lhe notas de quinhentos mil-réis [...]” (AMADO, 2012, p. 303); e Mara, uma amazonense “que fazia a vida” na casa de Machadão. Nacib abandona Rosalinda por ela “conquista menos espetacular, mais modesta, contentando-se com cerveja e alguns presentes” (AMADO, 2012, p. 303).

Na primeira versão da telenovela, esse núcleo sofre uma ampliação e se torna destaque no desenrolar da trama. A personagem Risoleta, mas conhecida por Zarolha, é interpretada pela atriz Dina Sfat e continua sendo uma prostituta de origem sergipana que mantém encontros com Nacib, com quem tinha um “chamego”, um relacionamento que envolvia carinho, e ela dava, em retorno, uma certa exclusividade ao dono do Bar Vesúvio para ter sua companhia. O papel de Zarolha é ampliado na telenovela em 1975, cabe a ela atitudes de enfrentamento à sociedade de Ilhéus quando, após um sonho, decide bordar o manto para Santa Madalena e sair na procissão junto com as demais moças do cabaré. Outras prostitutas também fazem parte do elenco, com destaque para Jandaia (Maria Lúcia Dahi) e Aurora (Natália do Vale), a primeira uma jogadora de baralho, e a segunda, uma mulher que ama frequentar igrejas. Nesse núcleo

acrescenta-se ainda a subtrama de Mariquinha (Margareth Boury), afilhada virgem da dona do bordel que aguarda um coronel que queira levá-la para ser sua rapariga – amante que era levada para uma casa e sustentada pelo seu protetor em troca de exclusividade em seus favores sexuais.

Nessa versão, a dona do bordel é representada por Eloísa Mafalda, atriz já conhecida do público televisivo na época, principalmente por interpretar Dona Nenê no seriado *A Grande Família* (1972-1975). A menção à Maria Machadão como dona do bordel é feita desde o início da trama televisiva, no entanto, ela só é apresentada ao público no capítulo 36, num encontro com Pimentel, em que sua imagem aparece na penumbra, com roupas escuras, com seu rosto oculto (Figura 15). Importante ressaltar que Maria Machadão tem um papel de relevo na telenovela de 1975, após esse episódio, ela começa a fazer parte da trama com frequência, tem o respeito dos coronéis, dos jagunços e estabelece regras na “sua casa” – maneira como a personagem se refere ao cabaré - onde só ficam aqueles que as respeitam, o que ressalta na obra é sua postura como chefe do maior cabaré do local e não sua imagem.

**Figura 15:** Primeira aparição de Maria Machadão em 1975.



Fonte: Telenovela *Gabriela* (1975). Capítulo 36

A ambientação do cabaré de Machadão em *Gabriela* (1975) acontece com poucas luzes, em cores em tons claros, filmados em plano próximo, plano americano, *closes*, em que as moças dançam com os fregueses – coronéis, os filhos deles, advogados, comerciantes – ao som de uma pequena orquestra e, ainda, alguns clientes jogam cartas. As moças do Bataclan usam vestidos longos, sapatos de salto alto, joias, adorno para o cabelo e plumas. Na figura 16, tem-se a imagem do bordel, em primeiro plano, os jogadores sentados, ao fundo um casal dança e no terceiro plano aparece a pequena orquestra. A mobília do local apresenta um certo requinte, com mesas de tampo vermelho, quadros dourados, um candelabro ao centro e cortinas, mas não há um excesso de luxo e a pouca luminosidade faz do local um ambiente um pouco sombrio.

**Figura 16:** Ambientação do Bataclan em 1975.



Fonte: Telenovela Gabriela (1975). Capítulo 1.

Na versão de 1975, o Bataclan é alçado ao único cabaré frequentado pelos homens de melhor condição econômica da cidade que gastam o dinheiro advindo do cacau. Em relação ao romance, esse ambiente é ampliado e o núcleo do bordel ganha relevo no enredo televisivo desde a primeira cena, no entanto, no tratamento estético dado ao bordel há uma certa penumbra, como um espaço, que embora centralizado na cidade, ainda apresenta um tom marginal e melancólico na sua composição.

A versão da telenovela de 2012, em contrapartida, apresenta um tratamento estético requintado, notado principalmente no núcleo do Bataclan, que põe em cena personagens com figurinos *glamourizados*, coreografias que dialogam com famosos sucessos *hollywoodianos* (GOMES; SILVA, 2015) e traz uma cantora de sucesso – Ivete Sangalo – na encarnação da dona do bordel. Assim, o cabaré apresenta um aspecto de sofisticação e riqueza no qual, com frequência, a dona do bordel faz *shows* musicais, além de também acontecer apresentações de danças coreografadas. As personagens do local trajam figurinos e adereços luxuosos, tudo é envolto em jogos de luzes e com móveis e decoração sofisticados. A apresentação do espaço com essas características difere do contexto de ambientação da obra que se desenrola na década de 1920 numa cidade do interior baiano.

A cantora Ivete Sangalo traz para a trama sua trajetória de famosa cantora baiana e Maria Machado passa a fazer parte das atrações do bordel. Diferente da personagem de 1975, a dona do Bataclan aparece no primeiro capítulo, numa cena que se inicia com danças, risos e bebidas. Em câmera próxima, vê-se alegria, sapatos que dançam animadamente, afagos entre idosos coronéis e moças bem-vestidas, usando joias exuberantes e muitas taças de champanhe se

enchem e são consumidas. Num corte, a câmera gira lentamente e enquadra Maria Machadão encostada no guarda-peito, sorrindo, com um luxuoso vestido, enfeite no cabelo, observando moças e clientes que dançam. Ao fundo, em segundo plano, vê-se a grandiosidade do bordel (Figura 17).

**Figura 17:** A apresentação de Maria Machadão (Ivete Sangalo) no luxuoso Cabaré Bataclan na versão de 2012.



Fonte: Gabriela (2012). Capítulo 1.

Devido a esse investimento estético o cabaré Bataclan começa a ser chamado, nas reportagens sobre a telenovela, de *Moulin Rouge* do Agreste, fazendo uma referência ao filme *Moulin Rouge*, dirigido por Baz Luhrmann, num clube noturno em que ocorrem apresentações de musicais, encontros e *Can-Can*, dança francesa popular nos salões de música na década 1840. Gomes e Silva (2015) também ressaltam o empréstimo das categorias do filme americano *Cabaret* (1972) dirigido por Bob Fosse, e a citação de alguns personagens e dançarinas que remetem ao musical *Chicago* (2002) de Bob Marshall (Figura 18) no *remake*.

**Figura 18:** A dança do Can-Can no Moulin Rouge e no Bataclan.



Fonte: <https://esquinamusical.com.br/danca-cancan>. Acesso em 08 jun 2023. Gabriela (2012), Capítulo 03.

Com esse clima de constante espetáculo, o prostíbulo ganha um ar de festejo permanente em que as discussões referentes à posição marginal e a opressão das moças que fazem parte daquele local são raramente mencionadas em prol da representação de um espaço requintado, em que mulheres, quase eufóricas e decididas, vendem seus corpos para os clientes. Na primeira versão, durante um regime de recessão, a ampliação do núcleo do Bataclan apresenta um ar de crítica social revelando aspectos escondidos da realidade social brasileira que denuncia a hipocrisia da sociedade patriarcal que, na esfera da aparência, se apresenta conservador, porém é complacente com a vida sexual dos homens que têm o aval para frequentarem esses espaços. No *remake* esse núcleo é espetacularizado - a diversão, as cenas de sexualidade, as coreografias inundam o ambiente - e a denúncia social se esvanece nas festas regadas a champanhe, no brilho e nas plumas dos figurinos das mulheres que oferecem seus corpos aos frequentadores do local.

### **Conclusão do capítulo**

Na retomada da literatura pela televisão, as convenções desse meio de comunicação atravessam o produto derivado, no caso das adaptações do romance *Gabriela, cravo e canela* para as telenovelas, elas se apresentam na serialidade longa, na apresentação da história em episódios e na modalidade de ficcionalidade, com as características genéricas do produto derivado. A mudança de formato presente na transposição do romance para as telenovelas implica no hibridismo do contrato comunicativo que se estabelece com os espectadores, por um lado, e com matrizes culturais e tecnicidades específicas, por outro lado, nesse caso relacionadas à televisão e à sua história social. O formato industrial do produto televisivo possui lógicas de produção e competência de usos diferenciadas da obra de partida, o que resulta em mudanças na composição: as alterações no arco da narrativa e o acréscimo de subtramas ao enredo, na definição dos personagens que se destacam, sofrem fusões ou são suprimidas.

A institucionalidade constitui-se num ponto relevante de discussão no caso estudado, visto que a Globo é a maior produtora de telenovelas do país, e conta com um “padrão” de produção próprio, que imprime características estéticas, artísticas e mercadológicas nos produtos midiáticos. Mesmo quando a emissora aproveita uma obra produzida e lançada em outro suporte e associada a outro campo artístico, o literário, a transição de lógica neste caso vem combinada com o modo de fazer da empresa, com as políticas internas de produção, de relação com o mercado e com seus consumidores, com a legislação vigente e as políticas governamentais que orientam esse setor produtivo. A posição do produto na grade de horário e

os índices de audiência obtidos no decorrer do desenvolvimento da trama, por exemplo, são fatores que repercutem na realização daquilo que é feito pelo canal televisivo.

As adaptações televisivas trabalham com a memória cultural, retomando textos que, com frequência, fazem parte da bagagem cultural comum, reafirmam sua importância, reforçam a vigência das questões colocadas pela obra de partida, que permitem entender mais sobre o passado, ou porque continuam presentes não só como resíduo, mas estão ativas atualmente – como ocorre com o patriarcado e com o direito masculino ao corpo e à vida das mulheres nas obras estudadas. Assim, a adaptação repete e recria tais fatores, olhando para o agora e apontando para frente, “para trás e de novo”.

Dentre as alterações identificadas na transposição do livro para o audiovisual, observa-se, também, a ampliação necessária de elementos significativos, com a corporificação dos personagens (as formas dos corpos, as etnias, os gestos, os padrões de beleza) e a associação dos atributos (figurino e penteado) conferidos a eles com a trajetória profissional e o imaginário que trazem consigo os atores que desempenham os papéis (BENJAMIN, 2000) e as informações trazidas pelo tom e a cadência da fala, pela introdução de música diegética<sup>10</sup>, os “ruídos do ambiente”, as trilhas sonoras que acompanham e caracterizam os personagens, são alguns dos aspectos que se acrescentam à descrição, às vezes sumária, feita pela obra de partida.

A intermedialidade é, portanto, um fator decisivo para a movimentação do sentido da obra, dos rumos e caminhos interpretativos pelos quais o espectador explora os elementos adicionados, associam-se a outras obras, a partir dos vínculos que o novo texto estabelece com outras mídias e outros textos, misturando a experiência social do tempo do relato com aqueles de realização dos textos mencionados nas adaptações. A repetição e os empréstimos não são abrandados nesses produtos que se aprofundam na lógica da retomada e se vinculam a uma variedade de textos, numa teia de relações nas quais reaproveitam situações, caracterizações e conflitos de outras obras conhecidas, alimentando-se de memória midiática e contribuindo para desdobrá-la.

---

<sup>10</sup> Música presentes no universo ficcional em que se passa a ação, como ocorre nos shows e danças no Bataclan.

## **CAPÍTULO 2: DO ROMANCE À TELENVELA: AS VOZES DAS OBRAS E O GÊNERO**

A telenovela possui um lugar de destaque na produção da indústria cultural brasileira, estando presente na grade de programação dos canais abertos do país nos últimos 50 anos, no horário nobre, com grande aceitação de público. A Rede Globo se destaca na produção e oferta desse produto cultural, apresentando três títulos inéditos em sua programação diária. No conjunto de obras realizadas encontra-se uma variedade de tipos de 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 e adaptados de obras anteriores. Dentre os roteiros adaptados de obras anteriores estão aquelas que têm como ponto de partida os textos literários – tema de discussão desta pesquisa. Nesse caso, ainda que o produto televisivo guarde semelhanças com a obra literária que retoma, alguns fatores impactam na passagem dela para a obra derivada, como a mudança na concepção de autoria – do individual para o coletivo – e alterações advindas das convenções do gênero de destino.

No que concerne ao conceito de autoria, o ponto em destaque se dá pelo fato de que a literatura concede a criação da obra a um indivíduo, a televisão, conforme mencionado (tópico 1.1), produz em modo colaborativo em que diferentes profissionais estão envolvidos – o câmera, o roteirista ou escritor, o diretor, os atores – enfim, a autoria é diluída, multiplicada (AVERBUCK, 1984). Apesar disso, a noção de autoria encontra-se presente tanto no cinema como na televisão, em estudos como os de Bernardet (1994) e de Nogueira (2002), princípio que se nota quando o diretor é indicado como autor no cinema e o escritor ou roteirista, na televisão. No entanto, pelo fato dos audiovisuais serem sempre um trabalho coletivo em que os elementos da equipe interferem no produto final, o conceito de autor não pode ser entendido na mesma proporção dada ao escritor literário, apesar de que, no decorrer dos tempos, essa concepção tenha sofrido uma substancial revisão (FOUCAULT, 1992), incluindo, na discussão sobre autoria, a figura do leitor (JAUSS, 1984).

Na televisão comercial, o receptor é acrescentado à noção de autoria, visto que interfere nas escolhas feitas na produção da obra, orientando mudanças que visam satisfazer suas expectativas. Nas telenovelas, em específico, a participação do espectador pode mudar o destino de um personagem, fazer uma trama crescer ou reduzir, pois como obra aberta – entregue ao público antes da finalização – ela sofre influência da recepção que se adequa aos anseios daqueles que assistem a esse gênero midiático.

No tocante às convenções do gênero televisivo, entre os elementos importantes na transposição para telenovela estão as suas matrizes melodramáticas e suas raízes no folhetim. 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), em narrativas longas, seriadas e abertas.

Diante dos pontos expostos, este capítulo aponta dois aspectos na composição dos produtos televisivos que retomam a ficção literária na sua concepção: 1) as diferentes vozes existentes no conjunto dessas obras e 2) as atualizações genéricas presentes nos produtos televisivos. Para tanto, primeiramente, versa-se sobre os diferentes olhares de autoria das obras literária e televisiva (2.1), empreende-se uma revisitação sobre a crítica dos textos que são objetos deste estudo, abordando os temas tratados nos textos de Jorge Amado, com destaque para o romance objeto desta pesquisa, e examina-se, ainda, as diferentes abordagens críticas existentes no conjunto da obra amadiana. A fortuna crítica de cada adaptação também é averiguada com o intuito de analisar como os textos foram concebidos e recebidos no tempo em que se inserem.

O próximo passo consiste em averiguar-se os procedimentos de atualização decorrentes das convenções genéricas (2.2), indagando-se como as raízes melodramáticas e as características do folhetim – que são elementos constitutivos desse gênero televisivo – se expressam em mudanças de composição do enredo e dos personagens, ou mesmo no alargamento da trama, ou seja, discutem-se as marcas do popular que interpela o receptor a partir do massivo (MARTÍN-BARBERO, 2006) no gênero telenovela (2.3), a fim de apreender como o formato repropõe as matrizes culturais nos meios de comunicação de massa.

Observa-se, já em face de conclusão do capítulo, que a presença do popular no massivo se efetiva 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 presença da fatalidade, a existência do herói que salva a mocinha vítima da sociedade, o dualismo configurado na luta entre o bem e o mal, personificado nos projetos de poder entre as lideranças locais.

## 2.1 UM OLHAR SOBRE JORGE AMADO, A CRÍTICA E O ROMANCE GABRIELA, CRAVO E CANELA: UMA REVISITAÇÃO

A noção de autoria passa por diferentes etapas no percurso das produções literárias, desde o momento que é considerada como um processo individual, dada a um escritor a quem o receptor curva-se diante do “gênio” e se esforça para penetrar em suas intenções, àquele em que surgem pensamentos que visam questionar a autoridade da criação como algo absolutamente original. Em 1968, Barthes escreve *A Morte do Autor* (1988) texto em que afirma que há um desligamento dessa figura em relação à escritura, propondo metaforicamente a “morte” do autor a favor do “nascimento” do leitor. Ao rejeitar o autor, Barthes (1988) não defende a dissolução do ser criativo, do artista, mas alvitra uma nova visão para a crítica literária da época, que vê o texto como uma declaração do autor e cujo entendimento está alicerçado na biografia e na psicologia do escritor, desviando, portanto, segundo Barthes, a atenção do texto para quem o escreve.

Também na esteira de questionar o papel do autor, em *O que é um autor?* (1992), Michel Foucault conecta o problema dessa noção com um quadro mais amplo, que vai além do espaço literário e aborda as formas de criação e circulação de discursos em geral e as práticas de constituição da subjetividade. O interesse de Foucault (1992) não está nas questões de teoria e crítica literárias, mas nos procedimentos internos de controle e delimitação dos discursos. Para ele, o autor tem a função de criar e organizar certos discursos em determinada época e cultura, exercendo também um papel coercitivo, como qualquer outro procedimento de controle. Embora questione o papel do autor, encontra-se expressa em sua concepção a “função do autor” como modos de “existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos” (FOUCAULT, 1992, p. 46), que enunciam “uma imagem do autor”. Ele, também, ressalta os modos de formular “o nome do autor” que estabelece ligações do nome de quem faz com aquilo que foi feito, ou seja, com o tipo de obra, os gêneros narrativos, os temas tratados e o modo de organização poética dos textos e da linguagem.

Excetuando-se tanto a figura do gênio criador, cultivada no romantismo, como a morte do autor, acredita-se, aqui, na autoria como ideia de que se cria algo, não no vazio, nem isento de discursos ideológicos, mas em contexto, atravessado por particularidades que remetem a outros textos e situações já existentes, mas na qual se cria “uma imagem do autor” (FOUCAULT, 1992), um conjunto de obras que por motivos peculiares estão ligadas a uns nomes, a um conjunto de vozes.

Dentre os escritores existentes na literatura brasileira, o nome de Jorge Amado traz à tona discursos que despertam diferentes posicionamentos na crítica literária, bem como no público leitor. O escritor possui uma vasta produção na literatura brasileira, sua obra é ambientada no Nordeste, sendo parte dela no Sul da Bahia, região marcada por um intenso desenvolvimento econômico proporcionado pelo cultivo do cacau na década de 1920, mas também pelas diferenças sociais entre os trabalhadores e os donos da terra. Nos romances amadianos circulam as parcelas marginalizadas da sociedade, de nível popular e subalterno que trazem para a ficção um mundo cheio de diversidades em que se discute outros saberes, outras formas de falar, outras religiosidades, enfim, uma realidade repleta de pluralidades. Esses temas rendem ao escritor baiano inúmeras críticas negativas advindas daqueles que viam em sua obra marcas de um Brasil que não se desejava expor na literatura brasileira da época que perseguia enquadrar-se aos cânones modernistas ocidentais.

Jorge Amado nasceu em 10 de agosto de 1912, em Itabuna, Bahia. Como escritor, identifica-se com a Geração de 1930 do Movimento Modernista, do qual fazem parte José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz e Erico Verissimo, entre outros escritores de aspectos regionais. Exatamente por conter esse viés que abarca as características de um determinado local do país, os autores pertencentes a essa corrente são considerados “menores” diante daqueles pertencentes ao eixo Rio-São Paulo, que se intitulam os “legítimos representantes” (ALVES, 2013) da literatura brasileira.

Nesse embate entre o que pode ser caracterizado nacional - representação do Brasil como um todo - e o que é específico de uma região - que por motivos não muito claros torna-se menos valorizado - constrói-se, então, a partir da concepção do centro, uma crítica pejorativa para os autores denominados regionalistas, do qual a obra e a pessoa de Jorge Amado são os principais alvos (ALVES, 2004). Desde a publicação de seu primeiro livro, conforme observa-se em Álvaro Lins, os ataques ao escritor baiano extrapolam a análise de cunho acadêmico, com afirmações muitas vezes ofensivas: “[...] o principal problema do sr. Jorge Amado é o da ignorância, o da sua falta de contato com a cultura, o da sua inexperiência literária” (LINS, 1963, p. 248).

Aos dezoito anos, Amado publica seu primeiro livro, *O país do Carnaval* (1931), aos vinte, filia-se à Juventude Comunista e escreve o segundo livro *Cacau* (1933). Nos anos seguintes publica *Jubiabá* (1935) e em 1937, *Capitães de Areia*, obras de destaques em sua carreira. Nessa época, enfrenta problemas por sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), em 1936, é preso - acusado de ter participado da Intentona Comunista - fato que se

repetiu em 1937, após a instalação do Estado Novo e novamente em 1941. Seus livros são queimados em praça pública em Salvador.

Com a posição ideológica voltada para o socialismo, Jorge Amado se desloca do modernismo (simbolizado pelas máquinas e indústrias) e passa a ver a extrema desigualdade social e racial da Bahia. É dentro desse eixo que ingressa no Partido Comunista e é dentro dessa visão política que irá escrever seus livros, ora situando a ação em Salvador, ora situando a ação nas fazendas de cacau de Ilhéus (ALVES, 2013, p. 104).

No ano de 1952, se afasta da militância comunista, após se decepcionar com atos dos líderes do partido. O posicionamento político de Amado também é um fator que lhe rende muitas críticas, elogiado por aqueles que partilham de suas ideologias, mas em contrapartida, amplamente depreciado por aqueles que discordam delas. Dentre as críticas relacionadas às escolhas políticas do escritor estão as acusações de suas narrativas serem panfletárias - ideologicamente comprometidas - obras sem valor estético, com descuido formal, cheias de gírias e palavras de baixo calão. Bosi (2015) considera que nem na obra revolucionária que Amado se propôs a fazer, ele consegue realizar seu intento: “o populismo literário (de Jorge Amado) deu uma mistura de equívocos, e o maior deles será por certo o de passar por arte revolucionária” (BOSI, 2015, p. 327).

Em 1958, Amado lança *Gabriela, cravo e canela* e a crítica se apressa em se posicionar sobre a publicação do livro, preocupada em definir o que o romance representa em relação ao conjunto de sua obra. Alves (2001) afirma que “a crítica da época, entre admirada e extasiada, se engalfinha para classificar a obra (*Gabriela, cravo e canela*) em relação ao conjunto anterior” (ALVES, 2001, p. 12). O romance é considerado, por alguns críticos, 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 outros críticos que entendem que o autor discute outras temáticas, fala de histórias de amor, mas não abandona o contexto social e a discussão da realidade brasileira. O próprio autor afirma: “minha obra é unidade, do primeiro ao último momento” (RAILLARD, 1990, p. 267).

*Gabriela, cravo e canela* (1958) apresenta aspectos já presentes em romances anteriores do escritor que não abandona as discussões sociais, as representações de classes, as convicções ideológicas, permeadas, agora, por um tom jocoso e irônico. A chamada “crônica de costumes” traz, lado a lado com a história de amor de Gabriela e Nacib - no plano individual -, a esfera pública na qual se desenrolam as lutas políticas entre a oligarquia rural e o exportador citadino, a exploração do trabalhador nas roças de cacau e a insurgência das vozes femininas contra os

costumes patriarcais presentes na sociedade, conforme já discutido no primeiro capítulo desta pesquisa.

A esfera do privado e do público andam concomitantemente na vida da sociedade ilheense, pois “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 personagem protagonista à cidade começa a delinear mudanças no modo de vida da política ilheense. Dessa forma, o autor cruza a narrativa política com o percurso de classe e as relações de gênero, e continua discutindo as questões já existentes em sua obra anterior (REIS, 1993).

Em 1963, o escritor é eleito para a cadeira vinte e três da Academia Brasileira de Letras e publica *Os velhos marinheiros*, composto pela novela *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* e pelo romance *O Capitão-de-longo-curso*. Entre a sua obra ainda figuram títulos como *Os pastores da noite* (1964), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tenda dos milagres* (1969), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), *Tieta do Agreste* (1977), entre outros. Em 06 de agosto de 2001 Jorge Amado morreu.

Os juízos críticos sobre a obra de Amado são marcados por oscilações, há vertentes que o consideram um dos maiores escritores brasileiros e universais e outros o desvalorizam em função do seu engajamento político-social, de sua maneira de narrar - como um contador de histórias - e, ainda, ressaltam um desleixo estilístico e despreocupação com a linguagem em seus livros. Proença Filho (2013) afirma que é possível propor o reexame e a reformulação dessas posições, que muitas vezes tentam deixar a obra amadiana relegada a um plano inferior. Alves (2004) considera importante revisitar a produção ficcional de Jorge Amado por meio “dos instrumentos e teorias atuais” para repensar a crítica existente. Segundo ela, os críticos dos anos 1930 e 1940 seguem modelos das metrópoles ocidentais, desconsideram qualquer produção que não se situe no eixo Rio Janeiro, São Paulo e Minas Gerais e desses *lôcus* formam seus juízos de valor sobre as obras da época. Duarte ressalta que nos livros de Amado:

O Brasil nunca aparece como algo uno ou unívoco, mas sim, como um Brasil cheio de fissuras. O país que encontramos em seus livros caracteriza-se pela diversidade, os textos apontando para o Outro, para o que não é idêntico, para a alteridade, para as diferenças. E a miscigenação presente em sua obra tem um sentido peculiar, porque não é homogeneizadora (DUARTE, 2013, p. 46).

Para o autor, a ausência de entendimento desse aspecto heterogêneo ou a predisposição de não o aceitar, é o fator que faz com que as correntes críticas tomem um posicionamento de desvalorização da obra do escritor baiano.

Entre 1920 e 1950, a Crítica de Rodapé povoa os periódicos, emitindo opiniões sobre a obra de Amado, as opiniões favoráveis geralmente estão relacionadas a consonâncias

ideológicas dos apoiadores do Partido Comunista. As críticas desfavoráveis, por sua vez, possuem basicamente dois aspectos: críticos que discutem os vieses ideológicos e discordam deles e aqueles que destacam questões estilísticas e problemas na construção da narrativa, não necessariamente de forma separada. Os críticos de rodapé são advogados ou homens que têm apreço pela leitura, mas não possuem formação acadêmica específica para analisar com isenção as obras, são denominados posteriormente de “críticos do calor da hora”. Para Coutinho (1963, p. 19): “o rodapé envolve o indivíduo que o enche de uma auréola de falso prestígio, geralmente mais condicionado pelo jornal onde aparece, do que pelo valor intrínseco”.

Ainda que Jorge Amado não seja um escritor hermético e possui uma linguagem que se aproxima do modo de falar do povo, sua obra faz parte do cânone da literatura brasileira, ele usa uma forma de expressão literária que requer compreensão desse universo:

é a dimensão fundadora da linguagem, multissignificativa e reveladora de marcas universais do nosso psiquismo, aliado a singularidade da realidade baiana e brasileira que nela se presentifica, que assegura a permanência e a atualidade da obra ficcional de Jorge Amado (PROENÇA, 2013, P. 37).

Foram os críticos do “calor da hora”, principalmente do Rio de Janeiro – que sem perceber que Jorge Amado, no prefácio de sua primeira obra, declara-se não modernista, julgam-no pelos seguintes fatores: baseados nas linhas teóricas do “bom gosto e bem escrever”, paradigmas do Modernismo ocidental e por não compreenderem a avalanche de livros vindo do Nordeste (ALVES, 2013) - os primeiros romances de Amado foram publicados de dois em dois anos. Duarte (1996) toma de empréstimo de Agripino Greco três tipos de críticas e faz uma classificação dos posicionamentos existentes entre os anos de 1930 e 1970, dividindo-os entre aqueles que só veem a beleza – a crítica da beleza –, aqueles que só veem os defeitos – a crítica dos defeitos-, e aqueles que conseguem ver os dois lados, que nomina da crítica da compreensão e do equilíbrio. Apesar dessas diversas vozes ressoarem, Duarte (1996) assinala que cada uma é fértil de marcas temporais e de ideologias que atravessam o discurso do intelectual, como afirma Said (1990).

Empenhado em ressaltar os defeitos, Álvaro Lins, que escreve no jornal *Correio da Manhã*, torna-se o mais célebre crítico da obra amadiana, firmado nas faltas e defeitos. Ideologicamente, Lins e Amado estão em lados opostos e o teor das críticas de Lins tem um fundo destruidor, que atinge a obra e a pessoa do escritor. Dos pontos elencados por Lins (1963) destacam-se os erros gramaticais e a ideologia política de Amado, ele chega a afirmar que seu desejo é levar Jorge Amado a um aperfeiçoamento em sua escrita. Para Lins (1963, p. 245), na obra do escritor baiano se vê “miséria estilística, o desconhecimento da técnica, o desleixo da composição e o primarismo dos processos e construções” que poetizam a desgraça.

Outros críticos, principalmente aqueles oriundos do Sudeste, ratificam o discurso de Lins. Bosi (2015) proclama que Amado é um “fecundo contador de histórias regionais” (BOSI, 2015, p. 406), que a obra amadiana possui índice de tensão mínima - critério adotado a partir de Goldmann -, suas personagens não têm aprofundamento psicológico e que o romancista se volta para populações marginais, como bêbados e prostitutas, entendendo essa particularidade do escritor como defeito.

Para Alves (2013), a análise de Benjamin sobre o narrador permite repensar a produção de Amado a partir da acusação dele ser um “mero contador de história” (BOSI, 2015, p. 406), não mais vista como algo menor, mas como uma “forma artesanal de comunicação” em que “a experiência que passa de pessoa para pessoa e é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1986, p. 198).

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade – é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1986, p. 205).

O contador de histórias, o narrador, o cronista, na concepção benjaminiana imprime nas narrativas a marca de quem conta, como Jorge Amado “um baiano romântico e sensual” que traz em seus enredos uma representação da Bahia em sua diversidade, em seus saberes e sabores, em sua religiosidade, aspectos que marcam a constituição do povo brasileiro. Contar histórias com maestria, extraídas do povo e da vida do próprio contador resgata essa característica peculiar do escritor, que narra “outras histórias”, não àquelas vindas das regiões que se denominam como legítimas representantes do país, “história do povo baiano, dos desvalidos, dos moradores das proximidades da Sé, da Baixa do Sapateiros, do Pelourinho, da gente do cais da Bahia [...]” (PROENÇA FILHO, 2013, p. 37).

Para Amado, representar as vozes dessas personagens que se situam à margem em seus enredos constitui a beleza de sua obra, conforme ele afirma no livro *O menino Grapiúna*:

Que coisa tenho sido senão um romancista de putas e vagabundo? Se alguma beleza existe no que escrevi, provém desses despossuídos, dessas mulheres marcadas com ferro em brasa, os que estão na fimbria da morte, no último escalão do abandono (AMADO, 2010, p. 31).

Bosi (2015) ressalta ainda que a obra de Jorge Amado é pitoresca e os aspectos regionais presentes em sua ficção não permitem que o autor tenha uma linguagem estética elaborada e que seus livros se destinam a leitores glutões. O crítico destaca que, na obra de Amado “tudo se dissolve no pitoresco, no saboroso, no apimentado, no gorduroso do regional” (BOSI, 2015, p. 406-407). A posição de Bosi em *História concisa da literatura brasileira* influencia de forma

substancial a maneira como Jorge Amado chega aos estudantes na Educação Básica, pois o estudo historiográfico do crítico torna-se um “livro paradigmático” (ALVES, 2013) para os autores de livros didáticos, e apesar de Bosi dedicar somente uma página e meia para estudar a produção amadiana, a sua posição homogeneizadora e valorativa contribui para a criação de uma visão preconceituosa contra a produção do escritor. Galvão (1976), que segue os mesmos parâmetros de Bosi (2015) para emitir sua crítica a Amado, compara a obra do romancista à literatura para as massas - entendida como algo de qualidade inferior -, que objetiva atender às exigências mercadológicas dos *best-sellers*. Numa análise que empreende sobre o livro *Tereza Batista cansada de guerra*, ela considera o romance frágil, com posturas populistas e pornográficas.

As vozes da crítica que se posicionam com favoravelmente à obra do escritor baiano nos anos de 1930 a 1960 são silenciadas em favor das opiniões dos críticos renomados do Sudeste, conforme afirma Alves (2013, p. 113): “Nordeste era visto como símbolo do atraso, uma mancha sombria, um povo que teria que ser escondido em favor do progresso e da economia possante e cosmopolita do espaço de onde vinham suas vozes”.

Logo após a publicação de *Gabriela, cravo e canela* (1958), Tristão de Athayde (1959), embora faça restrições ao livro, principalmente pelas críticas aos religiosos, considera-o melhor romance do conjunto da produção literária do escritor até aquele momento. Destaca as duas vertentes presentes no romance, a história de amor de Gabriela e Nacib e a discussão sobre o contexto político e social, por isso faz restrição ao título da obra e sugere “Gabriela ou o crepúsculo dos coronéis” como um nome adequado para o livro. O crítico afirma que a ideologia de Jorge Amado não é um ponto relevante na composição de sua obra, ser marxista ou não, não é crucial para se analisar a produção do autor. Como aspectos importantes no romance, ressalta a noção inovadora de liberdade e de vida, o domínio da palavra por Amado e prevê que os personagens amadianos se imortalizarão na literatura brasileira.

A representação de personagens pertencentes às camadas populares da sociedade brasileira começa a ser destacada como um dos aspectos relevantes da obra de Amado a partir de estudos realizados na década de 1980. A propósito das representações do povo, da mistura de raças, da religiosidade de origem afro-brasileira, Goldstein (2006, p. 300) diz que Jorge Amado consegue transpor “poeticamente para a literatura formas populares de viver e narrar”, formas essas não presentes anteriormente na literatura brasileira. Para a autora a mestiçagem, a heterogeneidade e, sobretudo, as desigualdades sociais estão presentes na sociedade e o escritor baiano elas se tornam enredos literários, esses personagens “miúdos” ganham voz e suas histórias deixam de ser secundárias.

Após *Gabriela, cravo e canela*, um dos primeiros deslocamentos teóricos que aparecem na crítica é feito por Eduardo Portella, em 1959, que oferece uma leitura de procedimentos de análise a partir da categoria da ironia. O crítico entende que o humor é o elemento novo que o romance traz - e junto com a presença do picaresco, do riso e da sátira - contribui para outras interpretações da produção de Amado. A partir de estudo realizado sobre esse romance, Silverman (1978) também colabora para uma mudança no viés de análise da obra amadiana, ele entende que os personagens crescem nos aspectos individuais e ganham liberdade e importância, a individualidade não se subordina mais aos aspectos políticos, sendo que cada um pode seguir suas próprias peculiaridades.

As discussões da obra de Jorge Amado são permeadas, ainda, pelos estudos antropológicos. Da Matta (1983) apresenta a obra *Dona Flor e seus dois maridos* como um romance relacional, assim como a sociedade brasileira, em que “o básico, o valor fundamental, é relacionar, misturar, juntar e confundir” (DA MATTA, 1983, p. 12). Com base no conceito de carnavalização da literatura, cunhado por Bakhtin (1982), o antropólogo defende que a partir de *Gabriela, cravo e canela*, “tudo está carnavalescamente invertido”: a sátira é utilizada como técnica narrativa e “como modo não acadêmico de fazer falar o escritor sem pompas e filosofias [...]” (DA MATTA, 1983, p. 16).

Sant’anna (1983) também faz a leitura do romance *A Morte e a Morte de Quincas Berro D’água* (1958) de Amado, sob o viés da teoria da carnavalização. Nesse estudo, o autor destaca as bases da literatura carnavalizada e afirma que o romance tem como fonte o folclore e o popular que promovem uma simbiose entre a vida e a morte e desperta o riso zombeteiro, segundo Sant’anna (1983), o riso e a morte são temas caros para a carnavalização. Na esteira dos estudos antropológicos, Goldstein (2006) realiza uma leitura da obra amadiana em que analisa as representações do Brasil e dos brasileiros no discurso do escritor. Segundo a autora “os escritos e pronunciamentos de Jorge Amado fazem referência – com maior ou menor rigor – à formação histórica do país, à mestiçagem bio-cultural e as características do brasileiro” (GOLDSTEIN, 2006, p. 112), por isso, visualiza-se nos livros de Amado traços da identidade nacional.

Outro aspecto a partir do qual a obra do escritor passa a ser estudada é a perspectiva da crítica feminina. Da Matta (1983) destaca a importância das personagens como mediadoras das relações pessoais na obra amadiana. Stromzeberg (1983), no artigo “Gabriela cravo e canela ou as confusões de uma cozinheira bem temperada”, discute sobre quais aspectos a categoria do feminino é representada, quais papéis lhe são destinados no âmbito da sociedade patriarcal na qual se ambientam as narrativas.

Patrício (1999) segue caminhos semelhantes no estudo realizado da mesma obra, discutindo como às mulheres atuam na sociedade de Ilhéus de 1925 em que são expostas as inúmeras interdições determinadas pelos homens e identifica as vozes que transgridem as regras impostas:

[...] intenta-se em analisar os papéis atribuídos aos diversos “tipos” de mulher. Em consequência, verificam-se os comportamentos femininos considerados transgressivos aos modelos impostos pela sociedade, bem como os impasses e as soluções suscitados pelos conflitos” (PATRÍCIO, 1999, p. 16).

Muitos críticos e pesquisadores evidenciam essas novas leituras da obra de Amado: alguns a dividem em duas fases, outros entendem as mudanças existentes como um amadurecimento sem contanto mudar sua ideologia. No entanto, cumpre ressaltar que a obra de Amado passa a ser abordada para além das perspectivas negativas e ideológicas no seu conjunto desde *O País do Carnaval*, seu primeiro livro. Passando pelos livros chamados panfletários, ideológicos, resguardadas as posturas políticas de cada um, Amado presentifica em sua obra essas vozes esquecidas pela “alta literatura” e inicia uma quebra de fronteiras entre o que se convencionou chamar de erudito e popular e, sobretudo, evidencia que o Brasil não é um país homogêneo. Diante do exposto, busca-se resgatar que, para além de uma crítica pejorativa, que considera o escritor baiano sem estilo, descuidado, inculto, “um mero contador de história” e destinado a leitores glutões, há o olhar que fixa a abordagem em outros aspectos que vão para além do localizado e parcial. A permanência no âmbito da literatura nacional e internacional, como escritor traduzido e lido mundialmente, rompe com a ideia de sua obra ser apenas um conjunto panfletário, sem estilo literário delineado, com linguagem desleixada ou um escritor que visa apenas o mercado editorial.

## 2.2 GABRIELA NA PRIMEIRA ADAPTAÇÃO GLOBAL E A PRÁTICA DOS REMAKES NO SÉCULO XXI

As discussões sobre autoria se intensificam quando se aborda um produto da Indústria Cultural que envolve os meios técnicos de reprodução. Se na literatura decreta-se a “morte do autor” (BARTHES, 1988) por não se crer na sua soberania na criação da obra, esse conceito torna-se mais polêmico quando envolve autorias coletivas em formato industrial, tal qual ocorre nas realizações dos produtos televisivos.

A noção de autor no cinema é outorgada aos cineastas, a partir do entendimento que ele dá uma contribuição individual que se esboça na elaboração do estilo, na maneira

cinematográfica como conduz a narrativa, no ritmo, na atmosfera criada para contar o enredo (ARNOUX *apud* BERNARDET, 1994). Já na televisão a autoria é creditada ao roteirista ou escritor, como ocorre nas telenovelas brasileiras que desde os créditos iniciais estabelecem que as obras são “de” alguém, fato que não muda a concepção de que os produtos televisivos são concebidos numa lógica de produção coletiva.

O roteirista da primeira versão -Walter Durst - tem uma trajetória extensa nos meios de comunicação de massa que se inicia em rádios. No seu primeiro trabalho televisivo, na extinta TV Tupi, idealiza os teleteatros que vão ao ar no horário nobre da emissora. Associado a nomes como Cassiano Gabus Mendes e Lima Duarte, torna-se responsável pela teledramaturgia da emissora. Na TV Bandeirantes dirige o *Teleteatro Cacilda Becker* e na TV Cultura destaca-se na criação do *Teatro 2*. No cinema, Durst escreve e dirige filmes como *Toda a vida em Quinze Minutos* e *O Sobrado*, na década de 1950. Em 1975, fica em grande evidência, já na TV Globo, ao assinar as telenovelas *Gabriela* e *Nina*, com as quais ganha duas vezes o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como o melhor “autor” de telenovela. Ainda constam em suas produções episódios do seriado *Carga Pesada* (1978), a telenovela *Terras do Sem Fim* (1981), também adaptada da obra de Jorge Amado, e a minissérie *Anarquistas, Graças a Deus* (1984), adaptação do romance da escritora Zélia Gattai. Durst também adapta para televisão outro grande romance da literatura brasileira *Grande Sertão: Veredas*, (1956), de Guimarães Rosa, para a minissérie homônima em 1985, na Rede Globo.

No que concerne à *Gabriela* (1975), Durst declara, em entrevista da época, seu posicionamento sobre o processo de adaptação:

Não acredito em transposição pura e simples. Só entendo adaptação como realização de um trabalho novo, respeitando-se é claro, o espírito da obra e o pensamento do autor. Ou seja, concedendo-se inteira liberdade para que o adaptador possa fazer uma conversão total dos valores de uma obra original para um outro veículo de comunicação escolhido. Uma espécie de releitura, ou talvez para ser mais claro ainda, uma recriação. Tentei fazer assim com *Gabriela*, respeitando tudo que me pareceu valores no livro de Jorge Amado, sua sensibilidade, seu baianismo, sua profunda ironia.<sup>11</sup>

As capas de revistas da época e reportagens mostram o sucesso que a telenovela fez entre os brasileiros e posteriormente em Portugal, segundo o site “Memórias Globo” a telenovela foi a primeira “a ser vendida para Portugal e abriu as portas de outros continentes para a compra de novelas brasileiras”. Sônia Braga, a protagonista da história, estampa as capas de revistas de entretenimento, como a revista *Amiga*, de 1975, tendo em vista que o foco da adaptação se volta para a imagem da atriz. Em uma compilação de personagens ficcionais, que

<sup>11</sup>Informações disponíveis em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/walter-george-durst/>. Acesso em: 20 jan 2022.

ajudam a entender o mundo real, coordenada por Lazar, Karlan e Salter (2007), Gabriela é citada como a personagem que “colou” na atriz e na memória coletiva. Na Figura 19, o anúncio relaciona os predicativos, cravo e canela, do nome da personagem Gabriela ao nome de sua intérprete expressando uma pretensa junção entre atriz e personagem.

**Figura 19:** Sonia, cravo e canela

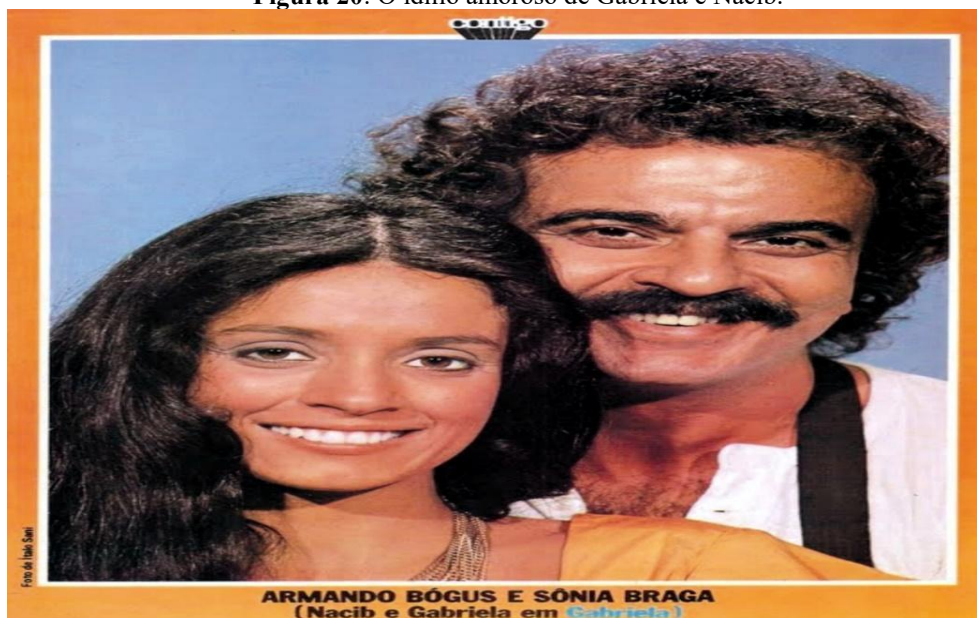


Fonte: <http://revistaamiga-novelas.blogspot.com/2011/04/gabriela-1975.html>

Os índices de audiência de *Gabriela* (1975) chegam a 55 pontos no Ibope e demonstram a aceitação da telenovela pelo público, *Gabriela* marca a história da televisão brasileira e Sônia Braga é alçada a símbolo da mulher brasileira. Em entrevista à revista “TV.tudo”, em 1975, a atriz fala da repercussão da telenovela e como o fato do romance adaptado já ser conhecido do público estabelece “uma espécie de equilíbrio entre quem faz e vê a novela”. Segundo a atriz, o público se sente mais à vontade para participar, influenciando mais no que acha poder influir.

Armando Bógus faz o papel de Nacib, o ator, assim como Sônia Braga, também conquista o público e a imagem do casal estampa as revistas de entretenimento de 1975, conforme se vê na figura 20.

**Figura 20:** O idílio amoroso de Gabriela e Nacib.



Fonte: <http://astrosemrevista.blogspot.com/2012/04/sonia-braga-em-gabriela.html>.

Dentre as inúmeras personagens de *Gabriela* (1975) que despertam o interesse do público e da imprensa, ressaltase a jovem Malvina (Elizabeth Savalla), que, como no livro, constitui uma voz feminina que discorda dos papéis destinados às mulheres na trama. Empreendendo uma luta diária contra as regras patriarcais que oprimem as mulheres, Malvina luta pelo direito à educação, a fazer suas próprias escolhas, a ler os livros que gosta, apesar dos castigos a que sempre é submetida pelo pai autoritário. A Figura 21 apresenta Malvina durante a leitura do livro proibido *O crime do Padre Amaro* (1875), de Eça de Queiroz.

**Figura 21:** Malvina (Elizabeth Savalla) durante suas leituras proibidas para moças.



Fonte: [memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/bastidores/](http://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/bastidores/)

A versão de 2012 apresenta Walcyr Carrasco como o realizador da novela, formado em jornalismo pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ele inicia a carreira nos jornais “O Estado de São Paulo”, “Folha de São Paulo” e no “Diário Popular”. Na

televisão, o referido escritor estreia com a novela *Cortina de Vidro* (1989), exibida no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Por conseguinte, participa, também, de produção de minisséries, destacando-se, dentre elas, *O Guarani* (1991) e a telenovela *Xica da Silva* (1996) para a extinta TV Manchete. Na Rede Globo, estreou com a telenovela *O cravo e a Rosa* (2000), um grande sucesso do horário das 18h, e entre outros destaques das produções de Carrasco encontram-se títulos como *Chocolate com Pimenta* (2003) e *Alma Gêmea* (2005).

A estreia do *remake* de Gabriela é envolta em grandes expectativas, e seu lançamento conta com matérias publicadas em jornais, blogs e revistas, abordando a nova produção da Rede Globo. O blog “O Fuxico” publica uma matéria no dia 16 de junho de 2012, prometendo dar todas as informações sobre *Gabriela*, anunciando-a como uma adaptação do “grande” escritor Jorge Amado e ressalta 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 [...]”. O jornal “Folha de São Paulo”, de 19 de junho de 2012, informa que “*Gabriela* bate recorde e estreia com audiência maior que a antecessora”, logo no primeiro capítulo, o *remake* alcança o índice de 30 pontos no Ibope, superando *O Astro*, apresentado anteriormente pela emissora.

Já o site “Uol”, no Blog de Nilson Xavier, também no dia 19 de junho de 2012, chama a atenção para alguns percalços da nova adaptação do livro amadiano, como o destaque ínfimo dado à interpretação de Juliana Paes e ressalta 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: “lembrou um *Moulin Rouge* na Chicago dos *gangsters*. Woody Allen teria gostado. O Bataclan chamou mais atenção do que a própria personagem-título [...]”. A figura 22 mostra as bailarinas do bordel, com suas roupas luxuosas, tendo ao centro Maria Machado.

**Figura 22:** A glamourização do bordel no *remake* de Gabriela



Fonte: <http://gshow.globo.com/novelas/gabriela/batacla-na-intimidade/platb/2012/09/04/wallpaper-do-bataclan>

O *remake* apresenta algumas peculiaridades na escolha do elenco, que é formado por nomes consagrados na teledramaturgia brasileira, atores que atuaram na versão de 1975 e assumem novos papéis na segunda versão e, estreantes em telenovelas, como a cantora Ivete Sangalo que corporifica o importante papel de Maria Machadão. A irreverente Malvina ganha vida na interpretação de Vanessa Giácomo que conquista a simpatia do público, conforme afirma Carvalho (2012), “se existe uma personagem no *remake* de *Gabriela* que chama a atenção e faz os telespectadores torcerem por ela é a menina Malvina, vivida pela atriz Vanessa Giácomo [...]”.

O ator José Wilker que interpreta Mundinho Falcão na versão de 1975, em 2012, faz o papel do vilão Coronel Jesuíno Mendonça, que com um viés irônico e uma atuação marcada pela experiência do ator, desenvolve uma relação muito próxima com o público e os bordões usados pelo coronel - de viés machista - viram *memes* na internet. Duas personagens, que não existem na primeira versão, também merecem destaques na trama de 2012. D. Doroteia, interpretada por Laura Cardoso, que personifica uma vilã que cerceia a vida dos habitantes da cidade, submetendo a todos a seus julgamentos impiedosos e a jovem Lindinalva (Giovanna Lancelotti), tomada de empréstimo de outra obra de Jorge Amado, *Jubiabá* (1935), que corporifica a mocinha, vítima da sociedade ilheense.

Nessa constante negociação entre retomar uma obra televisiva que faz parte da memória cultural brasileira e se inserir no seu próprio tempo, respondendo ao horizonte social

(KELLNER, 2001) de seu contexto, Gabriela (2012) aproxima-se como *remake* da versão de 1975, com a qual mantém proximidade, ao passo que adapta o romance de Amado.

### 2.3 O FOLHETIM E O MELODRAMA: O POPULAR NO MASSIVO

Dentre os meios de comunicação, a televisão aberta possui um forte apelo popular e grande abrangência de cobertura no Brasil e 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*. A significativa presença desse produto cultural na cotidianidade dos indivíduos tem despertado o interesse de pesquisadores que se dedicam à compreensão de suas especificidades. Segundo Martin-Barbero (2006, p. 295), “não se pode entender o modo específico que a televisão emprega para interpelar a família sem interrogar a cotidianidade familiar enquanto lugar social de uma interpretação fundamental para os setores populares”.

A segmentação da programação é uma das formas dos produtos televisivos se fazerem presentes no cotidiano dos indivíduos. Com esse propósito, a Rede Globo fixa, em sua grade diária, os horários e temas de telenovela e padroniza a duração das histórias e dos capítulos na década de 1970. A compreensão de quais telenovelas, com quais marcas na produção, quais temas a serem discutidos, quem faz uso delas em determinado horário, em que momento a família está reunida, quando se pode ousar na apresentação de assuntos mais controversos como a sexualidade, orientam a escolha da programação da emissora. Segundo Seixas (1995, p. 80), a Rede Globo leva às últimas consequências a divisão da programação em faixas, “investindo na criação de uma identidade própria para cada faixa, passou a dedicar um horário só para adaptações (18h), outro para comédias românticas (19h), outro para dramas românticos (20h) e um quarto para histórias de temática social (22h) ”.

O horário das 22h destina-se às tramas para adultos, um pouco mais livres de intervenções da censura, ousa discutir temáticas que abordam sexualidade, políticas (embora veladas) e análises de comportamentos sociais. Visando essa fatia de público é que a emissora lança, em 1975, a primeira versão da telenovela *Gabriela*. Na década do *remake* (2012), a divisão em faixas da emissora já não apresenta as mesmas características de 1970, o horário das 18h exibe histórias românticas, podendo ser de época ou regionais, entre elas, algumas telenovelas são adaptações de obras literárias, como *Orgulho e Paixão* (2018), de Marcos Bernstein, baseada no romance *Orgulho e Preconceito* (1813) de Jane Austen. As telenovelas das 19h continuam adicionando às suas tramas drama e comédia. No mesmo ano do *remake* de

*Gabriela*, a emissora apresenta também uma segunda versão da bem-humorada *Guerra dos Sexos*, de Sílvio de Abreu.

As telenovelas que originalmente eram denominadas “novela das oito”, nos anos 2000 passam a ser exibidas na faixa das 21h e tratam de questões polêmicas, com um viés realista: em 2012, a emissora exibe *Avenida Brasil*, de João Manuel Carneiro, que em seu enredo discute temas como traição e vingança. A faixa de horário das 22h é retomada em 2011, com exibição de telenovelas e seriados. *Gabriela* (2012) é a segunda obra a ser apresentada neste horário.

Esse gênero televisivo retoma aspectos do folhetim – a extensão (narrativas longas), a apresentação em série, o uso de ganchos que geram suspenses – e do melodrama, com as aventuras e desventuras amorosas das personagens, as oposições dualistas entre o bem e o mal, a lealdade e a traição, entre outros pontos.

O conceito de gênero adotado nesta pesquisa diz respeito à concepção trabalhada por Martín-Barbero (2004, p. 161), que liga o gênero “ao funcionamento social dos relatos, funcionamento diferencial e diferenciador, cultural e socialmente discriminatório”. Os gêneros, para o autor, são pontos de mediação, de interseção e estão em constante estado de fluxo e redefinição, mesclando particularidades, articulando-se uns aos outros, permitindo o contorno de novas sínteses resultados 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: “os gêneros 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 surge na França no início do século XIX. Inicialmente designa uma parte do jornal, o rodapé da primeira página, posteriormente torna-se romance popular publicado em episódios. As condições específicas de publicação influenciam a estrutura narrativa das obras e criam uma forma diferenciada de composição. Para Martín-Barbero (2006, p. 176), o folhetim é o primeiro tipo de texto escrito no formato popular das massas, um fenômeno cultural mais que literário que “conforma um espaço privilegiado para estudar a emergência não só de um meio de comunicação dirigido às massas, mas também de um modo de comunicação entre as classes”.

Nos rodapés de jornais ou em fascículos de entrega nos quais esse tipo de literatura era veiculado, havia a necessidade de prender a atenção do leitor por um longo período, o que resulta no aumento de personagens e muitas narrativas paralelas concomitantes com a trama principal. A estrutura em capítulos deixa ganchos narrativos, cria suspense para a continuação da história e, conseqüentemente, para a compra do próximo número do jornal, o que mistura literatura e mercado. As histórias de amor, as temáticas de ação ou de fundo social conquistam o público. 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 a literatura folhetinesca.

Para Martín-Barbero (2006, p. 176), o folhetim, visto como um fato cultural, desloca a leitura de uma perspectiva em que se lê somente desde uma perspectiva dominante para se lançar o olhar também para diferentes lógicas, tanto na produção como no 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)

Segundo o autor, é a inclusão do literário no âmbito dos processos e das práticas de comunicação que o leva a se situar no espaço da cultura. Destinada a um meio de comunicação, a escritura, na qualidade de processo de enunciação, desvencilha-se da estrutura fechada do livro e se ajusta à estrutura aberta, característica do jornal ou dos fascículos de entrega. Os folhetins expõem os seus autores à necessidade de se produzir em curtos períodos e pensando na questão mercadológica, pois eles necessitam vender suas histórias a fim de que garantam seu salário.

A demanda de produção acelerada faz com que os escritores contratem auxiliares e o trabalho passa a ter um viés coletivo. O folhetim não possui a estrutura fechada de um livro, que só chega ao receptor pronto e com a história acabada; detentor de uma estrutura aberta, permite a mudança de rota diante da interpelação de seus leitores, não há um distanciamento, portanto, entre quem escreve e quem lê a narrativa, assim, tanto o modo de escrever como o modo de ler são outros que não os mesmos do livro.

A telenovela, assim como o folhetim, traz à tona o caráter popular das narrativas firmadas na oralidade, de aspectos benjaminianos ao falar do narrador que interage e dialoga com o público. Para Meyer (1996), a telenovela é uma versão atualizada dos folhetins:

[...] 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 estilizada 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 também são produzidas com a lógica da serialização, numa apresentação fragmentada da diegese em diversos capítulos, com cortes, ganchos geradores de suspense, que ao final do capítulo ou no meio dele visam a garantia de audiência. 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.”

A serialidade pode ser entendida como um tipo de apresentação descontínua e fragmentada, em que o enredo é estruturado sob formas de capítulos ou episódios, separados em blocos menores, interrompidos durante a exibição pelos *breaks*, espaços nos quais os comerciais são inseridos. Os capítulos, geralmente, possuem uma contextualização com a dupla finalidade de relembrar fatos aos telespectadores assíduos e situar os novos no enredo. No final de cada gancho narrativo, insere-se um suspense que mantém o interesse do telespectador para o próximo bloco ou capítulo. Machado (2002) atribui à organização da telenovela aos princípios do folhetim como um dos motivos de seu sucesso junto ao público.

Ao se tratar de produções intermediárias, observa-se que a forma de produzir a telenovela se diferencia do livro, assim como acontece com a relação entre o romance e o folhetim. A obra pronta e acabada dada ao público, que pode lê-la de uma vez, ou conforme lhe convier, em lugares por ele escolhido, possui uma forma de fruição; a obra que se estende capítulo após capítulo, é interrompida por comerciais e no final de cada episódio diário, para ser retomada no dia seguinte, em horário estipulado pela grade de programação de uma emissora, possui outras competências de usos.

O modo de usos da televisão está relacionado à serialização, porque o consumo de uma telenovela se dá em ambiente doméstico, no qual a atenção do receptor atende ao mesmo tempo outras demandas, por isso, o foco pode ser disperso, distraído, assim a fragmentação, a retomada e a circularidade evitam que a atenção do espectador se perca.

Ainda relacionada ao aspecto da narrativa seriada, outra característica relevante que diferencia a telenovela do romance é o fato dela permitir a participação do público. Como a obra inicia sua exibição durante seu processo de escritura, de gravação e de edição, possibilita que destinos de personagens sejam modificados, que personagens secundárias bem aceitas pelo público sejam postas em destaque, que ocorram processos de porosidades (MARTÍN-BARBERO, 2006), em que assuntos da atualidade são inseridos nas discussões da narrativa:

[...] o envolvimento com as obras estimula a curiosidade e a troca de ideias sobre o que irá acontecer no futuro das histórias – como os fatos irão se desenrolar, qual a

solução apresentada pela obra para os dilemas propostos – e sobre o que ocorreu no passado e pode vir a justificar as opções presentes dos personagens (GOMES, 2006, p. 2).

Esses aspectos podem ser entendidos apenas como exigências mercadológicas; no entanto, o aspecto dialógico é uma característica das narrativas populares, na qual o público se aproxima de quem conta a história. Essas narrativas tornam-se parte da vida cotidiana das pessoas. Nessa relação encontram-se presentes os dispositivos de reconhecimento (MARTÍN-BARBERO, 2006) - também evidenciados na estrutura do folhetim - que produzem a identificação entre o mundo narrado e o mundo do leitor.

[...] porque a telenovela é um texto dialógico ou segundo uma proposta brasileira que se baseia na bahktiniana, um texto carnavalesco onde ator, leitor e personagem intercambiam constantemente suas posições”. Intercâmbio que é confusão entre o que vive o personagem e o que sente o espectador, marca de identidade dessa outra estética que conta e se mantém “aberta” às expectativas e reações do público. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 172)

Assim como ocorre no folhetim, o produto midiático em questão também mantém o contato com seu público - intensificado de maneira relevante nos tempos das mídias digitais - o que atua como elemento diferenciador entre livro e telenovela.

A telenovela tem em sua composição, ainda, a presença de temas que possuem raízes melodramáticas. O melodrama é um gênero que se origina no século XVIII, seu desenvolvimento se dá no contexto histórico da Revolução Francesa, cuja estética tem sua gênese especialmente no teatro e seu público é formado pelas classes populares. O melodrama constitui-se em uma matriz cultural (MARTÍN-BARBERO, 2004), ou seja, trata-se de uma fórmula ou estrutura narrativa que mesmo se repetindo ao longo do tempo, atualiza-se produzindo novos sentidos na vida de um determinado público. Entende-se, assim, que uma narrativa melodramática se renova em outras mídias, como as que possuem o formato industrial na concepção de suas histórias.

Segundo Martín-Barbero (2006), o espetáculo melodramático, no que tange ao ponto de vista da estrutura, possui quatro sentimentos básicos que são o medo, o entusiasmo, a dor e o riso. Também são quatro os tipos de situações ligadas a esses estados de ânimo: terríveis, excitantes, ternas e burlescas, que são personificadas por quatro personagens, o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e Bobo. Ao se juntarem, essas personagens formam a mistura dos quatro gêneros: o romance de ação, a epopeia, a tragédia e a comédia. Os melodramas são esquemáticos, lidam com arquétipos e são maniqueístas na polarização entre o bem e o mal e suas personagens-núcleo do melodrama estão ligadas a esse binarismo.

O Traidor personifica o mal, o vício, a sedução, a dissimulação; a Vítima, por sua vez, encarna a inocência, a virtude - quase sempre é uma mulher condenada a sofrer injustiça -, o

Justiceiro exerce a função do herói, é a personagem que salva a vítima e castiga o Traidor, cabe a ele desfazer a trama do mal; o Bobo representa o cômico, provoca o riso, a distensão dos momentos regidos por fortes graus de tensionamento. A figura do Bobo também está presente no anti-herói, no herói pícaro que introduz na obra o tom irônico.

[...] o melodrama da televisão conserva uma forte ligação com a cultura dos contos e das lendas [...] conserva o predomínio da narrativa, do contar a, com o que isso implica de presença constante do narrador estabelecendo dia após dia a continuidade dramática; e conserva também a abertura indefinida na narrativa, sua abertura no tempo – sabe-se quando começa, mas não quando acabará – e sua permeabilidade à atualidade do que se passa enquanto a narrativa se mantém, e as condições mesmas de sua efetivação. (MARTÍN -BARBERO, 2006, p. 308-309)

A telenovela traz em suas discussões temas básicos dos melodramas. A respeito dos temas discutidos nesse produto midiático, Gomes (2006, p. 4) afirma que “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”. Esse drama se manifesta de diversas formas - no desconhecimento ou reconhecimento de paternidade e das origens das personagens centrais, nas perdas de memória, em posição social usurpada e readquirida. A luta pelo reconhecimento se expressa nos trajetos de afirmação social, na obtenção de legitimação de projetos de vida, na conquista de novas identidades. As telenovelas também apresentam suas raízes no melodrama pela discussão de temas como a ameaça de perda, a fatalidade, as separações de famílias, os sequestros, os assassinatos, os estupros, os conflitos derivados do sentimento de culpa, da luta entre o dever e a paixão, entre a lealdade e o amor.

Tendo a concepção de gênero como ponto de mediação entre lógicas de produção e lógicas de usos e as considerações feitas que permeiam as discussões sobre a presença das matrizes da literatura popular presentes nas narrativas massivas, analisa-se a seguir, como esses fatores influenciam a transposição do romance amadiano *Gabriela, cravo e canela* para as adaptações televisivas da Rede Globo estabelecendo as relações das telenovelas com o romance de Amado, entre elas e também com seu próprio tempo. Dessa forma, verifica-se a seguir como o folhetinesco e o melodramático se consolidam nas telenovelas *Gabriela* (1975) e *Gabriela* (2012) e se constituem em elementos diferenciadores na composição dos textos literários para televisão.

#### 2.4 ENTRE O ROMANCE E AS TELENÓVELAS: UM OLHAR SOBRE AS CARACTERÍSTICAS FOLHETINESCAS E MELODRAMÁTICAS

A telenovela assim como o folhetim é uma narrativa longa, quando vista nos canais de TV aberta, levada ao público durante um largo espaço de tempo, diariamente, em um horário previamente estipulado, conforme discutido no tópico 2.3 deste trabalho. *Gabriela* (1975) é transmitida por mais de seis meses e a versão de 2012 dura quatro meses. Essa especificidade dos produtos televisivos – quando assistidos capítulo a capítulo na televisão aberta - os diferencia do livro que está disponível ao leitor dando maior autonomia de acesso e possibilitando escolhas no momento de começar e parar a leitura.

O livro é dividido em duas partes: a primeira é introduzida por um resumo sobre a origem de Nacib e localiza Ilhéus no contexto histórico em que passa a narrativa, todas essas informações são sintetizadas no título “UM BRASILEIRO DAS ARÁBIAS”. O primeiro capítulo é intitulado de “O langor de OFENÍSIA (que muito pouco aparece, mas nem por isso é menos importante)” com o poema “RONDÓ DE OFENÍSIA”, que coloca em versos o amor da moça pelo Imperador e os sofrimentos dela por ser impedida pelo irmão de viver esse relacionamento. Esse capítulo fala dos problemas enfrentados pelos fazendeiros devido à falta ou excesso de chuva; dos costumes da cidade, do passado e do futuro que se misturam na rua; apresenta Mundinho Falcão como líder da oposição que, vindo de fora, almeja ao desenvolvimento econômico do local - e ao seu em particular - e os líderes políticos que detinham o poder na época; descreve as dificuldades enfrentadas por Nacib após ser abandonado pela cozinheira, o nascimento e a nacionalidade de sírio, destacando como era possível fraudar documentos nos cartórios daquele lugar; conta sobre a desesperada busca do dono do Bar Vesúvio por uma cozinheira e apresenta, ainda, o Coronel Ramiro como o líder político da situação e suas ideias retrógradas e patriarcais. O capítulo termina com a introdução dos retirantes Gabriela, seu tio, Clemente e Fagundes no enredo, enquanto eles atravessam o sertão rumo a Ilhéus, fugindo da seca e da miséria.

O segundo capítulo intitulado “A solidão de GLÓRIA (na sua janela a suspirar)” inicia-se com o poema “LAMENTO DE GLÓRIA” que disserta sobre as dores de Glorinha, a rapariga do coronel Coriolano. O capítulo discorre sobre o descontentamento das mulheres de Ilhéus pela exposição de Glória, com seus seios fartos, na janela da casa do coronel, que se localiza no centro da cidade. Em seguida ressalta o desejo de Josué pela rapariga e a paixão do professor por Malvina, uma jovem estudante, filha do coronel Melk, um dos representantes do poder conservador de Ilhéus. A segunda parte é destinada à notícia do assassinato de D. Sinhazinha e do Dr. Osmundo, mortos pelo marido em nome de uma lei não oficial, chamada de Lei Cruel, que dá aos homens o direito de assassinar a esposa e seu amante para lavar sua honra ferida. O capítulo segue mostrando a posição dos cidadãos que, mesmo os detentores de ideais

progressistas, concordam com a morte do casal de amantes. O episódio das meias pretas que Sinhazinha usava na hora da morte provoca desejos secretos nos homens e fortes críticas das mulheres.

Tonico Bastos, filho do líder político da região, chamado de simpático vilão - elegante, perfumado, despreocupado - que vive tentando conquistar mulheres comprometidas, é apresentado no romance. Nacib, na busca por uma nova cozinheira, vai até o Mercado de Escravos, local onde os retirantes se expõem em busca de empregos, encontra Gabriela e a contrata como cozinheira. A narração dos velórios e enterros de Sinhazinha e Osmundo mostram o aspecto cruel da sociedade ilheense que, embora religiosa, se sente no direito de julgar o casal e não comparecer aos exercícios fúnebres dos dois. Sinhazinha recebe uma flor em seu caixão e orações da jovem Malvina, que enfrentando os olhares de todos, presta homenagem à senhora assassinada, enquanto a sociedade de Ilhéus oferece um jantar de apoio ao coronel assassino. O jornal da cidade anuncia o problema do abandono da Barra, local em que os navios encalham, por isso não permite a exportação de cacau direto de Ilhéus.

A segunda parte do romance também possui diversos subtítulos, desde as alegrias e tristezas de uma filha do povo nas ruas de Ilhéus, passando pelo percurso de Gabriela que vai da cozinha ao altar e ressalta também questões políticas, atentados, fuga, jornais em chamas, os grandes cargueiros que chegam à Barra após o aprofundamento do local, a lei cruel derrotada e, por fim, todos esses aspectos são resumidos no título “GABRIELA, CRAVO E CANELA”.

“O SEGREDO DE MALVINA (nascida para um grande destino, presa em um jardim)” é o terceiro capítulo do romance que na abertura traz o poema “Cantiga para ninar Malvina” em que há um pedido de socorro da moça que se sente presa em seu jardim, sob regras patriarcais que lhe tiram a liberdade. O capítulo começa com as idas de Gabriela ao Vesúvio para levar os tabuleiros de doces e salgados e o almoço de Nacib. Livre, brincando com as crianças, num andar cheio de gingado, um sorriso nos lábios, a moça desperta desejos de vários cidadãos ilheenses que a querem tomar por cozinheira e amante, oferecem-lhe casa, roça de cacau, presentes que ela recusa, principalmente dos homens mais velhos, pois a retirante gosta de escolher com quem vai se deitar, e sua preferência é por “moços bonitos”. Por esse tempo, o engenheiro Rômulo chega à cidade para iniciar as obras da Barra, recebido por Mundinho, que havia solicitado sua presença na cidade, fato que traz preocupações aos coronéis que apoiam Ramiro Bastos. Malvina e Rômulo se conhecem e, a moça, que sempre desejou se casar com um homem de fora de Ilhéus, interessa-se por ele. Os ciúmes de Nacib começam a tirar o sossego da retirante, tomado por um imenso medo de perder Gabriela que pode se render às generosidades dos homens poderosos da cidade. O sírio deseja, então, casar-se com a moça e

começa lhe ofertar presentes: brincos, um pássaro sofrê - que ela solta da gaiola - e sapatos apertados que lhe tiram a liberdade.

O pai de Osmundo chega à cidade e, junto com Mundinho e seus companheiros, visita o túmulo do filho. Dr. Ezequiel, membro da oposição, advogado que vive bêbado, mas impressiona quando está nos tribunais, agita o caso da morte do casal a fim de conseguir a condenação de Jesuíno. Gabriela, por sua vez, não deseja se casar, entende que não possui os requisitos que a sociedade exige de uma esposa e não quer se adequar às regras que são impostas às mulheres casadas, tem anseio de liberdade, de deitar-se com moços de sua escolha, mesmo assim se casa com o Nacib.

O quarto e último capítulo, “O LUAR DE GABRIELA (talvez uma criança, ou o povo, quem sabe) ”, inicia-se com o poema “CANTAR DE AMIGO DE GABRIELA” em que o eu-lírico questiona a alguém nominado sultão o que fez de sua alegre menina. A resposta do sultão relaciona os bens materiais que deu à menina, palácio real, sapatos, joias, mas ela só queria coisas simples, da natureza: as flores, o sol, o luar e o amor dos homens “*prá* bem amar”. O sultão continua ressaltando que levou a alegre menina a bailes, com belos vestidos, apresentou a pessoas importantes, deu-lhe as melhores comidas e o melhor vinho. O eu-lírico diz ao sultão que a menina deve ser mandada de volta ao fogão, ao quintal de goiabas, a seu dançar, aos seus vestidos de chita, a sua simplicidade de pensar, à veracidade de seu sorriso e questiona qual o motivo de querer mudar a moça. Este capítulo narra, ainda, os equívocos da Senhora Saad e as dificuldades que Nacib encontra em fazer com que a esposa entenda e se adeque às regras impostas às esposas na época. O relacionamento de Nacib e Gabriela esfria, a moça se sente triste por não viver mais a intensidade de sentimentos anteriores, as noites calorosas passadas com o dono do Bar Vesúvio se extinguem.

Por outro lado, as lutas políticas se intensificam, Ramiro e seus apoiadores ressaltam que Mundinho é forasteiro, não merece oportunidades em Ilhéus. Entre o privado e o público, a vida vai se desenrolando, Malvina, que lê livros proibidos em vez de literatura cor-de-rosa, logo descobre que príncipe encantado não existe e o único meio de fugir das regras injustas da cidade é partindo sozinha. Gabriela não resiste aos encantos de outro “moço bonito” - Tonico. Nacib flagra os dois na cama, não lava a honra com sangue, mas também não ganha o título de corno, porque os amigos vêm em seu socorro e descobrem leis para anular o casamento. Josué inicia um caso amoroso com Glória e ela lhe compra roupas e sapatos, com o dinheiro do coronel Coriolano, para ele ficar apresentável na sociedade.

No plano público, as obras da Barra se iniciam, coronéis mudam de lado e se aliam ao exportador Mundinho, antigos métodos voltam a ser usados e o intendente de Itabuna é atingido

por um tiro. Os apoios a Mundinho aumentam, aliados de Ramiro Bastos sabem que a eleição está perdida, mas ele se recusa a aceitar o fato. Os costumes da cidade começam a mudar, os coronéis já não têm o poder de dizer aos seus subordinados em quem votar, a oposição intensifica a campanha pela Região do Cacau, Nacib finalmente assume um lado na disputa - o de Mundinho. Coronel Ramiro morre deitado em sua cama, o jornal da cidade solta nota dizendo que em momento de dor as divergências cessam, o enterro do coronel é prestigiado por todos na cidade. Nacib, num movimento circular, procura Gabriela e a traz para o quartinho dos fundos de sua casa. Gabriela retoma sua função de cozinheira e poucos dias depois também de amante, voltando a sua dupla função.

No campo político todos têm por certa a vitória da oposição. Um grande cargueiro chega a Ilhéus causando efervescência na cidade, numa cerimônia simbólica, o exportador e os coronéis carregam um saco de cacau até o navio: o primeiro a ser embarcado diretamente de Ilhéus para o estrangeiro. E a história de amor de Gabriela e Nacib termina com o renascimento da chama do desejo. Em seguida, sob o título “Do *Post-Scriptum*”, o narrador conta que *pela* primeira vez na história de Ilhéus um coronel de cacau é condenado à prisão por matar a mulher, Jesuíno vai para prisão: a civilização e o progresso chegam a Ilhéus.

## **I –A presença de aspectos folhetinescos e raízes melodramáticas nas ampliações de tramas e de personagens em *Gabriela***

Assim como no folhetim, as telenovelas têm em seu enredo várias tramas e um número grande de personagens secundários, o que decorre das especificidades do gênero (MACHADO, 2000), que possui um longo tempo de duração e precisa prender a atenção do telespectador diariamente (tópico 2.2). Isso faz com que dentro de um arco grande da narrativa televisiva, que leva o tempo de exposição do produto audiovisual para chegar ao clímax e partir para um desfecho, existam os pequenos arcos que prendem a atenção do leitor por menores períodos, bem como, o arco do capítulo, interrompido para exibir os comerciais (COMPARATO, 2000), tendo em vista que as telenovelas são produtos que obedecem à lógica mercadológica.

Esses aspectos são fatores relevantes para se estabelecerem as diferenças encontradas quando se compara uma obra literária que é transposta para o produto televisivo. As duas versões de *Gabriela* ampliam tramas do livro, acrescentam outras e expandem a atuação de personagens, além de usar o recurso do empréstimo com a finalidade de alongar a duração da

história e garantir o suspense para gerar os ganchos necessários a uma narrativa organizada em episódios.

Dentre as tramas e personagens presentes na telenovela por meio desse recurso, discute-se a seguir um exemplo significativo de cada telenovela. O primeiro, referente à *Gabriela* (1975), versa sobre a expansão de uma trama existente no livro que ganha relevância na telenovela gerando vários fios condutores no enredo televisivo. O segundo exemplo presente em *Gabriela* (2012) é feito por empréstimo de outra obra do escritor Jorge Amado.

Na versão de 1975, amplia-se a trama que expõe as consequências da morte e posterior enterro do Dr. Osmundo. No livro, o dentista 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 lugar, ele manda gravar no túmulo do filho a data de nascimento e morte e a frase “Covardemente assassinado” para que ninguém se esquecesse do crime. Na telenovela, essa trama se estende por um longo período e resulta em muitos conflitos.

No capítulo 25, Jesuíno assassina sua esposa e o amante dela ao flagrá-los em adultério. Os acontecimentos que se seguem após o assassinato de Sinhazinha e Osmundo assemelham-se aos narrados no livro: os coronéis ajudam o assassino na fuga, a sociedade de Ilhéus oferece um jantar de solidariedade ao coronel Jesuíno, Malvina vai ao enterro de Sinhazinha - quebrando as regras determinadas as moças solteiras da época e poucas pessoas acompanham o velório e o enterro dos amantes. Entremeadas a outras narrativas, Dr. Pimentel, pai de Osmundo, chega à cidade. Mundinho e seus aliados criam um fato político diante da “tão grande dor” de um pai e conseguem comover Ilhéus, inclusive mulheres e filhas de coronéis, que à revelia dos esposos e dos pais acompanham o triste Pimentel ao cemitério para prestar as últimas homenagens ao filho morto.

Ocorre que, paralelo a esse episódio, os coronéis haviam cercado o cemitério com jagunços comandados por Berto e seu pai Amâncio. No cemitério, o Dr. Pimentel declara ódio ao assassino do filho e os homens abrem uma faixa com os dizeres “Covardemente assassinado”. Inicia-se um tiroteio em que um jagunço é ferido e morre, deixando mulher e filho pequeno. Como desdobramento desse fato, Jerusa - neta de Ramiro Bastos - encontra a viúva pelas ruas de Ilhéus, passando fome com o bebê nos braços (capítulo 41). Enternecida com a dificuldade da mulher, ela pede ajuda ao avô que se recusa a socorrer a família do jagunço, a moça decide, então, levar a mulher abandonada ao líder da oposição, por quem já está apaixonada.

A ampliação descrita acima reporta à presença de modos de escritura e leitura presentes no folhetim que se renovam no gênero televisivo - combinando anacronia e modernidade (MARTÍN-BARBERO, 2006) – envolvendo os dispositivos de sedução na organização por episódios nos aspectos da duração e do suspense. Quanto a duração, o episódio que vai da chegada do pai de Osmundo até a fuga da viúva de Ilhéus se desenvolve por 30 capítulos. Durante o desenrolar dos fatos, o telespectador tem o tempo necessário para se identificar com as demandas dos novos personagens que são inseridos na história – a viúva, a babá de Jerusa, que a auxilia na missão – e acompanhar as várias ações e peripécias desencadeadas, como ocorre nos relatos dos folhetins.

Os fatos gerados por essa ampliação também são responsáveis por diversos momentos de suspense que garantem os ganchos (MACHADO, 2000) na telenovela. Na preparação da ida do Dr. Pimentel para visitar o túmulo, alguns pontos prendem a atenção dos receptores, como a revolta das mulheres da cidade por serem proibidas de irem ao cemitério, a abertura da faixa de protesto contra a morte do dentista e o tiroteio no túmulo. Nos próximos capítulos, a história se desdobra no destino a ser dado à viúva e seu filho, desde o envolvimento de Jerusa ao pedir proteção para os dois a Mundinho até a destruição da livraria de João Fulgêncio a mando dos coronéis devido à proteção que ele dá à família do jagunço.

A expansão do episódio que relata a visita do pai de Osmundo ao cemitério e seus desdobramentos contém temas de matriz melodramática (MARTÍN-BARBERO, 2006). Diante do desamparo da viúva do jagunço, Jerusa desempenha o papel de mocinha - moça rica, da família de mandatários da cidade - compadece-se diante do sofrimento da mulher abandonada e de seu filho e busca ajuda para eles. O tratamento dado ao melodrama, nesse episódio, combina os sentimentos de medo, de dor e de entusiasmo, com estados de ânimo que se remetem ao terrível e à ternura (MARTÍN-BARBERO, 2006).

Mundinho querendo impressionar a moça e, aliado aos seus desejos políticos, socorre à viúva. Esse gesto nobre do rapaz conquista o coração de Jerusa que, embora dividida entre a lealdade devida à família e às obrigações que eram inerentes às mulheres Bastos, rende-se aos amores do galante moço. O dilema entre o amor e a lealdade 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 dela – 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, 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 intertextualidade (KRISTEVA, 1974) com a tragédia de Romeu e Julieta na peça shakespeariana, no entanto, o casal tem um final feliz no final da história após a morte do avô de Jerusa.

Na versão de 2012, a expansão da narrativa televisiva também é garantida pela ampliação de personagens e do enredo. Uma das tramas acrescidas à telenovela é feita por intermédio de empréstimo (GENETTE, 2005) da personagem Lindinalva de outra obra de Jorge Amado, *Jubiabá* (1935). A personagem Lindinalva em *Jubiabá* 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 foi a paixão de Balduino - rapaz negro e pobre - que é impedido de se relacionar com a jovem branca e, posteriormente, torna-se seu protetor, a telenovela traz a história da moça e a recria, dando-lhe outros sentidos e relações na trama televisiva.

No *remake*, a personagem é filha de um casal dono de um armazém e noiva do esperto Berto, o filho mais velho do Coronel Amâncio e neto da vilã D. Doroteia. Os pais da moça morrem em um acidente por ocasião da primeira viagem da marquete – transporte de passageiros - entre Ilhéus e Itabuna. Já com problemas financeiros, eles são roubados durante a tragédia, deixando a jovem filha totalmente desamparada, em companhia de Zulmira (Rejane Maya), sua velha babá. Lindinalva pede socorro às irmãs Dos Reis, Quinquina (Angela Ribeiro) e Florzinha (Bete Mendes), sua madrinha, que exigem que a moça se livre de Zulmira, caso contrário não podem lhe oferecer ajuda. Ela recusa abandonar a velha babá e fica sozinha, sem dinheiro nem para alimentação.

Berto assedia-a e a estupra, obrigando a moça a trajar seu vestido de noiva durante o ato sexual. Após esse fato, a jovem se vê totalmente só; num dos dias de tristeza, ela ajuda Fagundes, o jagunço amigo de Gabriela, que passa a nutrir por ela sentimento de amor e gratidão. Diante do abandono, a moça decide se tornar uma das meninas do prostíbulo Bataclan, usando o nome de Linda, e entre os múltiplos sofrimentos é obrigada a ter relação sexual com o próprio padrinho.

A Figura 23 mostra a transformação de Lindinalva após sua chegada ao Bataclan. Na primeira imagem, a jovem usa vestidos fechados, com luvas brancas, chapéu e maquiagem leve, vestimentas adequadas para uma moça simples da época. Na segunda, a sensualidade da moça

é ressaltada, no vestido justo e bordado com *strass*, enfeite no cabelo, joias grandes e maquiagem forte que resalta seus olhos e sua boca.

**Figura 23:** Lindinalva - de mocinha à prostituta



Fonte: Gabriela (2012).

Outra personagem acrescentada à trama é Juvenal (Marco Pigossi), irmão mais novo de Berto, com índole oposta ao irmão, apaixona-se pela moça, tira-a do prostíbulo e enfrenta toda sorte de resistências da família e da sociedade. O casal termina a história com um típico final de conto de fadas, partem de Ilhéus para casar e serem “felizes para sempre”.

A ampliação da trama do *remake* por empréstimo também evidencia aspectos da mestiçagem (MARTÍN-BARBERO, 2006) entre a narrativa popular e a serialidade televisiva no gênero telenovela. Como ocorre na versão de 1975, os dispositivos de sedução na organização por episódios concernentes à duração e ao suspense estão presentes nesse acréscimo. A história da moça está presente desde o início da trama. Ela aparece pela primeira vez no capítulo oito, quando Berto tenta tocar em seu corpo sem consentimento e é repreendido pelos pais da moça. 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, assassinando Berto. O desenlace da história do casal se dá no trem, os dois partem para viverem sua história de amor longe de Ilhéus.

O suspense que o empréstimo da história de Lindinalva traz à telenovela é um elemento que fideliza o espectador na narrativa episódica (MACHADO, 2000). O percurso da moça é responsável por muitos momentos que chocam e causam comoção no espectador: o estupro da jovem pelo noivo; o abandono a que ela é submetida ao procurar ajuda na cidade; as

humilhações que sofre da avó do noivo; a primeira noite no Bataclan; a tentativa de assassinato comandada por Berto e o desdobramento da história de amor vivida com Juvenal.

Outra característica do folhetim que está presente na telenovela é a estrutura de obra aberta (MARTÍN-BARBERO, 2006), que é flexível diante da reação do receptor. Embora não tenham sido encontrados registros de mudanças no enredo da obra sobre a trama envolvendo o papel de Lindinalva, pode-se afirmar que ela foi muito bem recebida pelo público. Segundo publicações de revistas especializadas em narrativas televisivas da época, a história da moça rouba a atenção da protagonista e, por diversos capítulos, alavanca a audiência da obra.

O acréscimo da história de Lindinalva à telenovela estabelece um diálogo profícuo com as matrizes do melodrama (MARTÍN-BARBERO, 2006) durante toda a exibição do enredo, fazendo com que o público se alie ao sofrimento dela ao testemunhar os percalços vividos por ela e torça para que a jovem supere as dificuldades que enfrenta capítulo a capítulo, despertando sentimentos de amor, de ódio, de empatia também nos espectadores.

O primeiro tema que se apresenta na jornada da moça é a fatalidade que se abate sobre ela configurada na morte dos seus pais, deixando-a desamparada, sem proteção familiar e sem recursos financeiros para sobreviver. O segundo tema é representado por meio das ações de quatro personagens que compõem o melodrama (MARTÍN-BARBERO, 2006): a vítima – moça desamparada, repudiada pela sociedade e perseguida pelo vilão; Berto – o vilão que se aproveita do desespero da moça para tirar-lhe a virgindade, o bem mais precioso da mulher, de acordo com os preceitos morais da sociedade da época, e depois a abandona; o justiceiro, corporificado em Juvenal – o herói – que chega de fora da cidade, com outros valores, apaixona-se pela moça, tira-a do prostíbulo e casa com ela e o ajudante do herói – Fagundes – o jagunço que mata Berto e permite que o casal tenha um final feliz.

Relacionada aos maus-tratos à Lindinalva encontra-se também a personagem Doroteia, uma vilã estereotipada, que encarna em si todos os tipos de maldade que se expandem em direção aos diversos núcleos da telenovela. A avó de Berto é responsável por um dos momentos de maior sofrimento da mocinha, quando a jovem bate à porta da velha senhora em busca de ajuda, Doroteia diz a ela “neto meu não se casa com perda” e expulsa a moça de frente de sua casa.

Os folhetins eletrônicos (MEYER, 1996) confirmam a existência das matrizes do melodrama e a estrutura do folhetim (MARTÍN-BARBERO, 2006) na exploração dos temas e na estrutura formal que acarretam um engajamento dos espectadores na sedução daquilo que se repete e nas novidades que cada obra apresenta.

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

Outra história de amor, com viés melodramático, existente nas telenovelas é a de Sinhazinha e Osmundo. No romance, o casal é retomado por intermédio da memória (RICOEUR, 2006), enquanto no produto televisivo eles são corporificados (SABOURAUD, 2010) e protagonizam um relacionamento amoroso impossível, que termina em tragédia, e prende a atenção do telespectador por aproximadamente 30 capítulos nas duas versões, além dos desdobramentos que a história dos dois geram após o assassinato deles. No romance, a morte de Sinhazinha e Osmundo é narrada no primeiro parágrafo da obra literária e possui aspectos de um caso extraconjugal entre uma jovem senhora casada e um moço. Tudo que se sabe de Sinhazinha - “morena”, “mais para gorda”, “dada às festas na igreja” 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, esse relacionamento envolve virtude, culpa e religiosidade. A esposa de Jesuíno é uma mulher mais velha que se apaixona por um jovem rapaz, é correspondida e nem mesmo o medo de ser descoberto pelo marido e a preocupação de estar cometendo algo errado afastam o casal. Em 1975, Sinhazinha é corporificada por Maria Fernanda, uma importante atriz de teatro, cinema e televisão, que na época da telenovela tinha 50 anos de idade, branca e magra, afastando-se da descrição do livro. A encarnação dessa atriz valida a discussão sobre o branqueamento das personagens (ARAÚJO, 2004) do escritor baiano na televisão, que no romance eram descritos como fruto da mistura de raças existentes na população brasileira. A imagem evidencia, também, uma grande diferença de idade entre ela e o jovem Osmundo, representado por João Paulo Adour, 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 errado e perigoso, e o desejo de consumir o relacionamento que envolve culpa e medo, mas lhe traz momentos de felicidade.

Na telenovela de 1975, Sinhazinha havia prometido a Osmundo que o ajudaria a conseguir clientela para o consultório dentário do rapaz, apaixonada, a senhora recua na sua decisão de auxiliar o dentista. Questionada por ele sobre o motivo de não cumprir com o prometido, ela confessa o medo de perder o rapaz para uma moça mais nova.

**Sinhazinha:** Porque eu tive medo.

**Osmundo:** Medo de quê?

**Sinhazinha:** Eu fiquei muito assustada, fiquei com medo de que com todas aquelas moças no seu consultório, o senhor não gostasse mais de mim. (Capítulo 22)

O diálogo entre o casal termina em um abraço apaixonado, mostrado em campo e contracampo<sup>12</sup>, que em *close*, o rosto do casal apaixonado mostra as emoções vividas por eles (Figura 24).

**Figura 24:** Aspectos melodramáticos na relação de Sinhazinha e Osmundo



Fonte: Recortes de *Gabriela* (1975). Capítulo 22.

O tema do amor proibido reaparece, embora não nos mesmos moldes de Jerusa e Mundinho, pois aqui há um impedimento que se refere não só às divergências políticas, à lealdade às regras familiares, mas ao fato de Sinhazinha ser uma mulher casada. Apesar disso, 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 parceiro, o entusiasmo de Osmundo pela mulher e suas juras de amor eterno, transformam-no em um amor impossível que se encerra na tragédia anunciada – o assassinato dos dois pelo esposo de Sinhazinha.

<sup>12</sup> Alternância de planos orientados em sentidos opostos.

O *remake* de *Gabriela* evidencia sua proximidade com a versão de 1975 na corporificação da personagem Sinhazinha. Maitê Proença é escolhida para encarnar a esposa de Jesuíno. Assim como Maria Fernanda, ela é uma mulher madura, magra, branca e de olhos verdes, afastando-se ainda mais do biotipo da personagem descrita no livro e reafirmando o branqueamento das personagens amadianas nas telenovelas da emissora. A diferença de idade entre o casal de amantes também é acentuada. O *remake* acrescenta outras tramas ao enredo que evidenciam o viés melodramático da relação, transformando a história em um grande amor que sofre vários reveses: um marido abusivo, grosseiro e violento; chantagem da empregada; perseguição da vilã. Por outro lado, Sinhazinha e Osmundo, se tornam mais apaixonados, planejam fugas e protagonizam encontros ardentes e amorosos.

Como na versão de 1975, as virtudes de Sinhazinha são ressaltadas no âmbito do religioso, na sua devoção a São Sebastião, na organização de quermesses e de procissões, também permanece na trama a justificativa do interesse da mulher pelo dentista pela semelhança ao santo de devoção, em algumas cenas, a esposa de Jesuíno vê a imagem do rapaz enquanto faz suas rezas. A igreja também é usada para justificar os constantes encontros do casal, mas eles se concretizam no consultório do dentista.

As cenas no âmbito privado de Jesuíno e da esposa são constantes, e nesse ambiente, ela sofre diversas humilhações. O sexo entre o casal ocorre quando ele tem vontade, sempre acompanhado da frase que se popularizou nas redes sociais “Deite que eu vou lhe usar”. Em algumas cenas, ela sofre violência doméstica e psicológica, o marido resalta a inferioridade das mulheres em relação aos homens. Nesta versão, Jesuíno tem as características de vilão (MARTÍN-BARBERO, 2006) - ainda que também tenha um aspecto cômico. Ele é um homem mau, que não tem nenhum respeito pela esposa - essas características não aparecem nem no livro nem na versão de 1975. No romance, Nacib pensa como a vida da jovem mulher devia ser difícil ao lado de um velho, na telenovela anterior Jesuíno é simpático, preocupado com as pessoas, mas posteriormente se torna um assassino em nome dos costumes (tópico 1.4). O esposo, apresentado como vilão no *remake*, também funciona como uma justificativa para a traição de Sinhazinha, uma mulher oprimida, sem amor, que se encanta com o tratamento que recebe do jovem amante.

O desejo da esposa de Jesuíno em ser amada, a vontade de ter um relacionamento que envolva romance, 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 românticas e pelo sonho da fuga para viverem felizes. Num dos encontros com a amada, ele percebe que a mulher está com o rosto marcado devido à violência de seu esposo, Osmundo se

mostra indignado com a atitude do coronel e diz a D. Sinhazinha “Como ele pode lhe tratar com brutalidade, se a senhora só merece amor? Amor, sim- Amor! ” (Capítulo 11).

Mesmo feliz em encontrar o seu grande amor - amável e romântico - Sinhazinha se vê em constante 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 (Capítulo 14).

Na Figura 25, com a câmera colocada acima do cenário, numa movimentação no sentido vertical sobre o eixo horizontal – em tilt<sup>13</sup> (MARTIN, 2005) – tem-se a imagem do 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 25:** Encontros de Sinhazinha e Osmundo regados de romantismo e sexualidade.



Fonte: Recortes de Gabriela (2012). Capítulo 14.

A partir da análise feita acima, verifica-se que o melodrama está presente na composição da história de Sinhazinha e Osmundo, transformando um caso amoroso descrito no livro em

<sup>13</sup> Movimento da câmera sobre seu próprio eixo na vertical.

uma intensa história de amor, envolvendo um desejo de virtude que se desvanece diante da figura salvadora do mocinho 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. O destino dos amantes, assim como nas outras duas obras analisadas, termina de forma trágica. Na comparação das telenovelas, percebe-se que a versão de 2012 amplia o viés melodramático na história dos amantes, o que ressalta o caráter dualista da trama.

### **III – A disputa política e a luta entre o bem e o mal nas telenovelas**

O romance de Jorge Amado tem como elemento temático de relevo a passagem de poder entre setores da burguesia - configurados como defensores do atraso e do progresso - que lutam entre si. No entanto, independente do posicionamento político, conservadores ou progressistas, em algum momento da história eles têm um discurso marcado por interesses individuais, com posturas que impedem de serem vistos de forma tão dicotômica.

No romance, o leitor é constantemente informado que por trás do imenso desejo de progresso, do bem do povo - representado pela oposição aos membros da oligarquia rural - sempre há um interesse particular de poder, de reconhecimento, de vantagens financeiras que os movem. Um dos aliados de Mundinho, o Capitão, sempre desejou mandar na política local, mas não era fazendeiro, não tinha dinheiro para gastar e, assim, “estava explicada sua amizade com Mundinho [...]” (AMADO, 2012, p. 116). O exportador e seus aliados defendem novos tempos para à cidade de Ilhéus, condenam o uso da violência na resolução dos problemas - velha prática dos coronéis que usam os jagunços para eliminar inimigos, forjar resultados de eleição, apropriar-se das terras cacauceiras e incendiar jornais, quando necessário. No entanto, ao se sentirem temerosos em não conseguir terminar as obras da Barra, não titubeiam e utilizam os jagunços para protegerem os engenheiros: “Das fazendas de Altino Brandão e de Ribeirinho desceram jagunços. Os engenheiros, durante algum tempo, andaram acompanhados de estranhos guarda-costas” (AMADO, 2012, p. 231). A oposição, no entanto, justifica seus atos no discurso alicerçado na necessidade de vencer o atraso na cidade.

Quando do assassinato de D. Sinhazinha e de Osmundo, a cidade fica cheia de efervescência, todos buscam por notícias, querem satisfazer a curiosidade sobre o ocorrido e os comentários sobre o fato se espalham pelo local. No dia do assassinato, o bar de Nacib fica lotado, as mesas enchem, as pessoas presentes comentam e discutem o ocorrido, o narrador do

livro afirma “unanimemente davam razão ao fazendeiro, não se elevava voz – nem mesmo de mulher em átrio de igreja – para defender a pobre formosa Sinhazinha” (AMADO, 2012, p. 87). Membros da oposição, defensores do progresso, também concordam com os velhos costumes ilheenses, como se vê na passagem em que o narrador discorre sobre a posição do aliado de Mundinho “Ele também, Capitão, não desculpava a mulher casada esquecida de seus deveres” (AMADO, 2012, p. 93) A ideia de que apesar dos arranjos políticos, os homens de Ilhéus não possuem um posicionamento que clama pela renovação dos costumes retrógrados é confirmada pelo narrador: “Só numa coisa estavam todos de acordo: em matar mulher adúltera [...]” (AMADO, 2012, p. 132).

O personagem João Fulgêncio - “homem de muito saber, dono da Papelaria Modelo, centro da vida cultural de Ilhéus” (AMADO, 2012, p. 09), aliado de Mundinho na luta pela chegada do progresso, mesmo sendo visto como uma pessoa instruída, progressista, considera Glória, a rapariga do coronel Coriolano, como “uma necessidade social [...]” (AMADO, 2012, p. 124), pois na visão dele, a presença da amante do coronel na janela, com seus seios fartos, sua beleza, fazia bem para o casamento dos homens ilheenses, pois após observarem a moça, eles relacionavam-se com suas mulheres mais felizes, pensando em tão bela figura, que exposta pode ser usada em favor das necessidades masculinas. Assim, tanto os homens que representam o velho como aqueles que são adeptos ao novo enunciam em seus discursos e têm em suas atitudes posições que visam manter o poder vigente e advogam, ainda, em favor de seus interesses pessoais.

A dicotomia entre o bem e o mal é um paradigma elementar presente no melodrama. O aproveitamento desse tema (GOMES, 2006) nas telenovelas é recorrente e esse dualismo se faz presente no enredo das adaptações de *Gabriela, cravo e canela*. Na versão de 1975, desde o início da trama, os coronéis mostram os métodos usados para manter o poder na cidade. Cel. Ramiro nega recursos para a edição diária do jornal de Dr. Pelópidas, afirmando que políticos não precisam dessas publicações que, a qualquer descontentamento, podem se voltar contra eles (Capítulo 03). Os velhos coronéis não hesitam em usar jagunços para castigarem Juca Viana e Chiquinha, rapariga do coronel Coriolano, quando descobrem o caso amoroso do casal; embora o chefe da intendência diga discordar de métodos violentos, não faz nada para impedir sua utilização e afirma que os jagunços “são um mal necessário” (Capítulo 13). Ramiro Bastos se apresenta como um homem que defende as leis patriarcais e os costumes da sociedade de Ilhéus, ele entende que o lugar de mulher é em casa, conforme Jerusa diz à amiga Malvina (Capítulo 14).

Mundinho é apresentado como um jovem paulista, com ligações com o Governo do País no Rio de Janeiro, exportador de cacau que tem interesse no desenvolvimento econômico na cidade cacaueira. Apesar desses posicionamentos inovadores, espalham-se pelo enredo diversos indícios de que as intenções dos personagens que representam os desejos de progresso são também permeadas por interesses individuais, e que eles possuem posições retrógradas quando se trata das mudanças no cerne da sociedade. Assim como ocorre na obra literária, no episódio em que o coronel Jesuíno assassina sua esposa Sinhazinha e o dentista Osmundo em “defesa da honra”, a postura dos homens da oposição não difere do demonstrado pelos coronéis que protegem o amigo e defendem que o ato praticado foi legítimo. O Dr. Ezequiel (Jayme Barcellos), advogado alinhado aos ideais progressistas, insiste em afirmar que a culpa do ocorrido é de D. Sinhazinha, porque mulher “vira a cabeça da gente, é tentação, é o diabo” (Capítulo 27), para logo a seguir defender que ela não tem desculpa pelos atos, mas que Osmundo, por ser homem, “não podia recusar uma mulher bonita” (Capítulo 27).

Na efervescência causada pelo crime na cidade, o Capitão Cazuya (Sérgio de Oliveira), quando questionado por seus companheiros sobre sua posição diante do ocorrido, responde: “Eu não tenho opinião, eu só quero acompanhar os fatos para tirar as vantagens que interessam a nossa linha política” (Capítulo 27); mais tarde, quando Mundinho expressa o desejo de cuidar do enterro do dentista, é aconselhado pelo Capitão a não fazer isso, porque no futuro, quando eles fossem pedir votos, as pessoas iam lembrar que ele havia apoiado um rapaz que desgraçou uma importante família de Ilhéus.

O Doutor Pelópidas (Ary Fontoura), também adepto à chegada do progresso, homem considerado inteligente, autor de artigos polêmicos publicados no jornal local, afirma a respeito da organização do enterro do amante de D. Sinhazinha: “como político acho que ele (Dr. Ezequiel) tem toda razão”. Diante dos argumentos dos amigos e de seus próprios interesses, Mundinho desiste da nobre função de fazer o enterro do amigo.

Quando o exportador aceita proteger a viúva e seu filho a pedido de Jerusa, ele é alertado pelo Capitão das benesses políticas que esse fato pode trazer ao grupo, mesmo dividido entre a fidelidade à neta de Ramiro, por quem já nutre um sentimento amoroso, ou em angariar dividendos políticos, opta pela segunda opção. No capítulo 42, os dois membros da oposição discutem se devem ou não publicar um artigo no jornal local, denunciando os atos dos coronéis:

**Capitão:** Bom, Mundinho, vamos buscar o Doutor para fazer o artigo?

**Mundinho:** Que artigo?

**Capitão:** Sobre a mulher do jagunço. Vamos perder essa oportunidade? Essa moça deu de mão beijada um grande trunfo contra o avô dela.. Imagina o depoimento que vamos publicar sobre a mulher do jagunço, que foi atirada na miséria por obra e graça dos coronéis.

**Mundinho:** É isso pode dar muito barulho, mas por outro lado é uma traição danada com Jerusa.

**Capitão:** Ah isso é, mas o que importa mais: a campanha ou ela? (Capítulo 42).

Mundinho autoriza o Doutor a escrever o artigo para o jornal, mostrando que os seus interesses políticos precedem até mesmo sobre o bem-estar da mulher que diz amar.

A descrição desses pontos de *Gabriela* (1975) aponta que embora a telenovela tenha em sua composição elementos presentes no melodrama (MARTÍN-BARBERO, 2006) e em vários momentos esses aspectos ficam visíveis na dicotomia entre o bem e o mal, a versão de 1975 acena para discussões críticas sobre essa relação se aproximando do romance. Isso, no entanto, não impede que a luta política seja marcada pelo novo – como símbolo do progresso - ligada às boas ações e pelo velho – como símbolo do retrocesso.

Apesar desse teor crítico que não toma as personagens em polos totalmente opostos, são os mandatários de Ilhéus que praticam as ações ligadas ao vilão: incendiam jornais, destroem livrarias, mandam jagunços matar adversários, perseguem os desafetos, atravancam o progresso da região e assassinam mulheres. Em contrapartida, os representantes da oposição que almejam o progresso, conseguem as melhorias do porto, a equiparação do ginásio, apoiam a criação do clube Progresso para o lazer da família e a chegada do cinema na cidade e, ainda, são mantenedores da imprensa na cidade. Esses fatos dividem as personagens da telenovela em bons e maus e mantém a visão maniqueísta (MARTÍN-BARBERO, 2006) do melodrama.

No *remake*, a polaridade da visão maniqueísta é acentuada e as personagens são claramente divididas entre os que pertencem ao lado do bem, representadas como as defensoras do progresso na disputa política, e os pertencentes ao mal, aquelas que defendem o atraso por meio da manutenção do poder vigente. Mundinho é convidado pelos membros da oposição para liderá-los, aceita a missão e promete trazer o progresso para Ilhéus. Dentre suas lutas estão as melhorias do Porto da Barra, melhoria nas estradas que dão acesso à cidade e, prontamente, começa a patrocinar o jornal diário de Ilhéus. Ramiro Bastos, por sua vez, mostra sua postura política conservadora ao negar apoio ao jornal, não investe no porto, pois tem um compromisso com o governo da Bahia (Salvador) de que todo o cacau exportado deve passar pela Capital a fim de gerar lucros para essa cidade em troca de apoio político ao coronel e seus aliados (Capítulo 11).

Para manter o poder, Ramiro Bastos não poupa de suas ofensas e ameaças nem os próprios familiares. Alfredo (Bertrand Duarte), seu filho e deputado da região, é constantemente ofendido e chamado de nomes de baixo calão por não conseguir atender aos interesses do pai.

O coronel ofende sua neta Jerusa, a quem diz amar, e afirma que é melhor vê-la morta do que ao lado de Mundinho (Capítulo 16). Na luta entre o coronel e o exportador encontram-se diferenças entre o livro e entre as duas telenovelas, tanto no posicionamento de Ramiro Bastos quanto de Mundinho Falcão. Na versão de 2012, Ramiro não hesita em usar os serviços dos jagunços para amedrontar os adversários, fazer suas vinganças pessoais e manter a cidade sob seu jugo.

Uma diferença entre Mundinho de 2012 e as outras obras estudadas está na recusa de usar jagunços na resolução de seus problemas. A melhoria da estrada que liga Ilhéus e Itabuna é uma das benfeitorias conseguidas por Mundinho após o acidente com a marinete. Ao ficar sabendo que as obras estão sendo feitas, Ramiro manda seu parceiro coronel Melk trazer jagunços de sua fazenda para assustar os trabalhadores, matar o chefe da obra e destruir os equipamentos no local. Ao saber do ocorrido, Mundinho diz que vai pedir tropas federais para proteger os trabalhadores e garantir o prosseguimento do trabalho (capítulo 46). Ao enunciar que recorrerá a um poder constituído para proteção dos trabalhadores, o exportador se firma como um homem de bons princípios, que não busca justiça usando métodos ilegais e se diferencia do opositor que faz justiça com uso de meios espúrios, reforçando presença da matriz do melodrama nesta versão.

Outra atitude de Mundinho que lhe confere a marca do Justiceiro no *remake*, encontra-se no posicionamento do rapaz após o episódio de violência do coronel Ramiro contra o mágico Príncipe Sandra (Emílio Orciollo Neto) e a bailarina Anabela (Bruna Linzmeyer) (capítulo 44). O casal de artistas tenta aplicar um golpe no coronel para roubar o dinheiro dele. Ao descobrir as intenções dos artistas, Ramiro leva-os para um local isolado e junto com seus jagunços, espancam-nos e depois manda um dos seus subordinados castrar o Príncipe Sandra. Ao saber desse fato, Mundinho enfrenta o coronel, em detrimento de perder qualquer oportunidade de ter um relacionamento com a neta do coronel (capítulo 44):

**Mundinho:** Coronel Ramiro, quero lhe dizer com todas as letras: o senhor é um monstro!

**Ramiro:** É o quê? Veio me ofender na minha casa!

**Mundinho:** Eu vim porque tudo que eu tenho para dizer para o Senhor, está aqui ó (mostra a garganta) entalado na minha garganta. O Senhor é um homem sem lei. Devia estar atrás das grades.

**Ramiro:** Moleque! Cuidado com suas palavras!

**Mundinho:** Por quê? Vai me capar como fez com o príncipe?

**Ramiro:** Oh... está cheio de dores por causa daquele infeliz [...]

O episódio da castração do mágico envolve uma proporção de crueldade extrema, a perversidade do vilão (MARTÍN-BARBERO, 2006) é uma alteração da história do livro para os tons melodramáticos do folhetim eletrônico, ressaltando que esse episódio também não existe na versão de 1975.

No *remake*, as posições políticas também refletem nas personagens no que concerne às posturas em relação aos costumes atrasados que ainda estão presentes na sociedade ilheense, principalmente, no que diz respeito às leis patriarcais que cerceiam a vida das personagens femininas. Os representantes da oligarquia rural refletem, no âmbito de suas atitudes e discursos a desvalorização da mulher na sociedade e o cerceamento de sua liberdade e direitos.

O coronel Melk, um dos maiores defensores dos ideais representados pelo grupo do coronel Ramiro, expressa em seus diálogos uma visão extremamente pejorativa das mulheres, como ocorre quando as prostitutas fazem greve para poderem participar de uma procissão para que chova e as roças de cacau sejam salvas. Sua filha Malvina argumenta que elas também têm o direito de participarem do evento religioso, o pai responde que “direito de quenga é receber quando abre as pernas!” (Capítulo 9). A fala do coronel reafirma a visão de que cada mulher tem um papel dentro daquela sociedade, as prostitutas desempenham uma função relevante na visão masculina na obra, cabe a elas, assim como às raparigas – moças mantidas como amantes pelos coronéis – propiciar prazer aos homens da cidade.

Por outro lado, os personagens defensores do progresso econômico para a cidade são caracterizados como possuidores de ideais nobres, e isso se manifesta também na forma como tratam as mulheres, nos discursos que pronunciam em relação ao tratamento desigual que elas sofrem e nos relacionamentos amorosos que vivem. Juvenal é um rapaz sensível que ao retornar a Ilhéus, ao término dos seus estudos, vê-se obrigado a frequentar o Bataclan, o prostíbulo da cidade, para satisfazer aos anseios do pai e cumprir com o papel destinado aos moços na sociedade. No bordel, ele diz a Teodora, uma das jovens da casa, que é virgem, porque “o corpo de uma mulher merece muito amor” (Capítulo 18) e ele só quer se deitar com alguém que ame de verdade. O discurso de Juvenal difere da concepção corrente da época, ao mostrar respeito por seu corpo e pelo corpo das mulheres.

O assassinato de D. Sinhazinha e de Osmundo pelo esposo causam reações distintas entre as personagens na telenovela de 2012. Os coronéis apoiam Jesuíno e validam a ação de matar a esposa. Coronel Ramiro afirma a respeito da atitude do correligionário “ [...] homem que é homem não aceita traição, mostrou que é macho” e coronel Amâncio se revolta contra as “novas” leis que inventaram e permitem que se abra processo contra um homem que lava a honra com sangue “[...] agora homem é obrigado a ser corno” (Capítulo 44).

Em contrapartida, os membros da oposição discordam da atitude brutal do coronel Jesuíno e consideram o ato um homicídio. Juvenal replica D. Doroteia, que defende a morte de Sinhazinha como necessária para preservar a moral e os bons costumes, afirmando: “a senhora me perdoe minha avó, mas eu penso que respeitar a moral não dá o direito de ninguém matar

ninguém”. Mundinho Falcão, por sua vez, assume a organização dos velórios dos dois assassinados, manda publicar uma notícia sobre o ocorrido, ressaltando que “Assassinato. Foi o que aconteceu aqui: um assassinato. E o coronel Jesuíno vai ter que pagar” (Capítulo 31).

Assim, nota-se que a adaptação de 2012 evidencia a polaridade na luta entre o bem e o mal, as personagens são excessivamente estereotipadas, causando um esvaziamento crítico nas posições expressas por elas. Os defensores do progresso estão também ligados às causas sociais, à defesa do direito das mulheres, usam de formas legais para resolver seus problemas e almejam igualdade entre as pessoas, enquanto os conservadores são incapazes de ações que beneficiem outros, estão sempre voltados para seus próprios interesses e usam métodos espúrios para alcançarem seus objetivos.

### **Conclusão do capítulo**

Na transposição do romance amadiano para as telenovelas da Rede Globo, dá-se a passagem da linguagem escrita para a audiovisual (ELESTRÖN, 2017), da literatura para o popular midiático, da obra de autor a um modo de produção coletivo (MARTÍN-BARBERO, 2006), que envolve atores, diretores, roteiristas, operadores de câmera, entre outros perfis profissionais e artísticos que implicam em formas diferenciadas de se contar uma história.

Quanto às convenções do gênero televisivo, cabe notar as matrizes melodramáticas da telenovela (MARTÍN-BARBERO, 2006) que se manifestam no esquematismo das ações e na caracterização dos personagens, com a divisão bipolar entre bem e mal, o maniqueísmo e a construção de personagens planos (ROSENBERG apud CÂNDIDO, 2007), a dramatização das identidades perdidas ou desconhecidas, a busca de reconhecimento, os trajetos de afirmação social, as ameaças de perdas, as fatalidades (GOMES, 2006). Também é importante ressaltar as raízes no folhetim (MARTÍN-BARBERO, 2006) expressas na estrutura formal das obras audiovisuais, 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.

O popular e o 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 pela cultura popular.

Na telenovela de 1975, destaca-se uma ampliação na narrativa que se mantém na trama por 30 capítulos e acrescenta ao enredo personagens não existentes no livro. Esse acréscimo permite a aproximação do casal Mundinho e Jerusa e provoca muitas desavenças entre os mandatários de Ilhéus e os representantes da oposição. No *remake*, a ampliação se dá por empréstimo (GENETTE, 2006) de outra obra literária de Jorge Amado, a história de Lindinalva, que permanece no enredo da telenovela por praticamente toda a obra televisiva, despertando sentimentos de compaixão, ódio e revolta que contribuem para garantir os ganchos que geram suspense na narrativa por episódio. Outro aspecto que se destaca nessa ampliação diz respeito à telenovela ser uma obra aberta (MARTÍN-BARBERO, 2006) que permite um *feedback* dos espectadores, no caso, de Lindinalva ressalta-se a imensa simpatia que a história da menina sofrida gera no público.

No que concerne aos temas melodramáticos (MARTÍN-BARBERO, 2006), observa-se que os mesmos estão presentes nas duas adaptações. A ampliação da trama com acréscimo da viúva e seu filho na versão de 1975 destaca os seguintes temas melodramáticos (GOMES, 2006): a lealdade às origens da mocinha *versus* o amor proibido, representada nos sentimentos de Jerusa, que se via dividida entre a fidelidade à família e o amor de Mundinho; em consonância a esse sentimento da moça, há também o amor proibido, que se configura na desaprovação dos Bastos ao seu amor pelo líder da oposição. O empréstimo realizado pela telenovela de 2012 possui uma vertente melodramática muito forte, com os seguintes temas: a fatalidade configurada na morte dos pais da mocinha, o engano da vítima pelo vilão que lhe traz grandes sofrimentos, o encontro da heroína com o justiceiro que a salva e, ainda, é marcado pela presença do ajudante do herói que mata o vilão.

As telenovelas transformam o caso do casal - Sinhazinha e Osmundo - em um amor proibido entre uma mulher mais velha e um rapaz. A história dos dois circula no âmbito da virtude e do pecado, em que Sinhazinha transita, ora querendo manter sua honra, ora entregando-se ao amor do dentista; o relacionamento extraconjugal é por justificado uma questão religiosa – a mulher se apaixona pelo moço por sua semelhança ao seu Santo de devoção. Destaca-se, entretanto, que o viés melodramático é muito mais acentuado na versão de 2012 que acrescenta à história dos amantes um marido abusivo e perseguições das vilãs.

Esse gênero televisivo apresenta um aspecto maniqueísta acentuando a diferença entre os bons e os maus. A polarização é feita por intermédio da luta que se trava pelo poder em Ilhéus. No entanto, pode-se constatar que a adaptação de 1975 tem um viés crítico mais profundo e mostra os defensores do progresso em posições menos dualistas, nem sempre bons e nem sempre maus. São homens que defendem seus interesses, almejam outra ordem política

para o local, baseada num deslocamento do poder que sai da oligarquia rural para a burguesia urbana, constituída por interesses próprios de seus integrantes. A telenovela aproxima-se da visão do romance e mantém a dualidade nas personagens pertencentes à oposição, que ora agem com atitudes humanizadas, em busca do bem de todos, e ora em defesa de seus próprios interesses em busca do poder.

A adaptação de 2012 evidencia a polaridade na luta entre o bem e o mal, os personagens são excessivamente estereotipados, causando um esvaziamento crítico nas posições expressas por elas. Os defensores do progresso estão também ligados às causas sociais, à defesa do direito das mulheres, usam de formas legais para resolver seus problemas e almejam igualdade entre as pessoas, enquanto os conservadores são incapazes de ações que beneficiem outros, estão sempre voltados para seus próprios interesses.

Os pontos analisados buscam enfatizar aspectos em que o popular e o massivo (MARTÍN-BARBERO, 2006) se entrelaçam e configuram novas formas de tessitura de diferentes matrizes culturais, um espaço de entrecruzamentos, remetendo ao pensamento de Martín-Barbero (2004) para quem a televisão é alimentada pelas matrizes culturais, por isso apresenta desafio particular à pesquisa da comunicação que consiste em compreender aquilo que em seu funcionamento permite articular o discurso da modernização, com a exploração de outros dispositivos de narração - conforme visto no primeiro capítulo deste trabalho - com formas de contar histórias existentes na cultura popular.

No gênero, como funcionamento social dos relatos (MARTÍN-BARBERO, 2004) que atravessa as condições de produção com as de consumo se faz presente a modernidade e a anacronia. Nas análises expostas, percebe-se o quanto dessas matrizes culturais estão presentes nos folhetins eletrônicos (MEYER, 1996), produtos narrados com o uso de outras técnicas (MARTÍN-BARBERO, 2006), mas que retomam aspectos estruturais das narrativas populares que se atualizam nas mídias audiovisuais e atraem os espectadores para o consumo desses produtos midiáticos.

### CAPÍTULO 3: ESPAÇO, TEMPO E MEMÓRIA

As transposições de obras literárias para televisão e cinema possuem uma marca temporal, já que elas retomam uma história no passado e a repropõe no presente da adaptação; trazem em si a marca de anterioridade da obra de partida e as atualizações para o agora do produto audiovisual, o qual se remete à memória (RICOEUR, 2007). O romance *Gabriela, cravo e canela* é ambientado em um tempo anterior ao da sua escrita, o que configura um lapso temporal entre o enunciado no enredo e a sua enunciação, denotando que os temas propostos já estejam atravessados pelo olhar do agora do momento da sua elaboração. As adaptações para televisão realizam um movimento semelhante, pois se valem da anterioridade da obra de partida e a propõem nas telenovelas realizadas no presente de cada adaptação.

Quando o indivíduo recorda de algo, relembra também o lugar em que estava, da casa em que morava, da cidade conhecida, de forma que “é daqui que eu evoco todos esses ‘lás’ onde eu estava” (RICOEUR, 2007, p. 57), visto que o tempo se dá nas vivências que ocorrem no espaço. As adaptações retomam esses tempos, desde seus espaços do agora. No caso específico desses produtos audiovisuais, reelaboram e representam esses tempos-espaços em outra linguagem – imagética e sonora. Temporalidades e espacialidades contextualizam as narrativas e trazem consigo marcas culturais, políticas, sociais e econômicas das sociedades e dos indivíduos dos enredos - quer sejam elas históricas, cotidianas ou ficcionais.

A forma como os espaços são habitados pelos indivíduos não é homogênea. Os sujeitos são configurados pelos e nos espaços que lhes são possíveis ou permitidos para que habitem e se relacionem com as ações que desejam ou podem exercer. A categoria de espaço habitado (RICOEUR, 2007) permite pensar a temporalidade em consonância com a experiência da espacialidade, na qual se movimentam os personagens dos fatos contados. O autor fala do espaço como experiência viva, ancorado na extensão do corpo e de seu ambiente; o espaço não é uma categoria demarcada apenas geograficamente, mas é atravessado por temporalidades e pela existência do sujeito.

Nessa perspectiva, o presente capítulo discute as temáticas situadas no espaço do habitar e do praticar, os quais conciliam as reminiscências e as vivências dos sujeitos sociais, visto que tanto rememorar como vivenciar acontecem articulando espaço e tempo. A experiência das pessoas com o tempo e o lugar, na perspectiva do vivido (RICOEUR, 2007), possibilita a discussão sobre as diferentes formas de habitar dos sujeitos, dos usos dos espaços como “esferas de ação social” (DA MATTA, 1977, p.33) dos personagens do romance e das telenovelas. Desse conjunto de personagens que têm suas vivências atravessadas pelas regras

de ocupação das espacialidades na Ilhéus de 1925, opta-se por aprofundar, nesta pesquisa, as espaços destinados às personagens femininas. Essa escolha se dá pela representatividade delas no conjunto da obra amadiana, mesmo antes de 1958, quando o autor inicia, com *Gabriela, cravo e canela*, um ciclo de romances intitulados por nomes femininos.

Personagens como Livia, de *Mar Morto*, já mostram a força da mulher, quando ela se nega a ser mais uma viúva de marinheiro e decide comandar o saveiro do marido após sua morte. Outras personagens de Jorge Amado também transgridem e superam os códigos das desigualdades impostas ao feminino, entre as quais se pode citar Dora, em *Capitães de Areia*, Tereza Batista, em *Tereza Batista cansada de guerra* e Tieta, em *Tieta do Agreste*. No romance, objeto desta pesquisa, algumas mulheres também quebram a ordem estabelecida da sociedade contextualizada na obra. Três delas se destacam por terem em si a chancela da transgressão (MOUTINHO, 2004) das normas e valores que lhes são atribuídos na organização local vigente, pois não se enquadram nos papéis que lhes são franqueados e subvertem as espacialidades a elas reservadas pelos homens: Gabriela, Malvina e Glória.

Entendendo os elementos associados à espacialidade e à temporalidade nas narrativas como categorias que balizam os aspectos socioculturais no enredo, e expressam a rememoração do contexto ficcional, neste capítulo, mapeiam-se as ocupações dos espaços pelas mulheres no enredo, como articulação das condições sociais da experiência feminina nas obras. Traçando um paralelo com as recriações propostas pelas adaptações, verifica-se como elas reconfiguram o uso social dos espaços atribuídos às personagens femininas, no movimento mnemônico de retomada do texto de partida e de atravessamento do tempo presente nas adaptações em linguagem audiovisual.

Na esteira dessa argumentação, observa-se que nas telenovelas as mulheres mantêm-se restritas aos mesmos espaços enunciados no livro, sem que haja uma expansão no âmbito do exercício de novas profissões, de conquistas femininas no âmbito público. Na telenovela de 2012, há um esvaziamento dos papéis femininos por meio da expansão do uso do corpo feminino nas cenas de sexualidade (Gabriela), do esquematismo na discussão de pontos relevantes para luta feminina (Malvina) e da comicidade acrítica, na atuação de Glória: as três personagens que concentram as discussões sobre o papel da mulher na sociedade patriarcal descrita na obra amadiana.

### 3.1 A DISCUSSÃO ESPAÇO TEMPORAL NA LITERATURA E NO AUDIOVISUAL

Nas discussões espaço-temporais, tanto na teoria literária quanto nos estudos sobre cinema e televisão, autores como Lotman (1978a), Bakthin (2014) e Soethe (2007), na literatura, e Gaudreault e Jost (2009), Casetti e Chio (1999), Sabouraud (2010) e Martin (2005), no cinema/televisão, discutem o entrelaçamento dessas categorias na narrativa, visto que são fontes potenciais de significações nos textos artísticos (LOTMAN, 1978a). Essas categorias são aqui associadas ao conceito de espaço habitado Ricoeur (2007), que o define como um meio de: “mudar de signo conjuntamente o espaço no qual se deslocam os protagonistas de uma história narrada e o tempo no qual os acontecimentos se desenrolam” (RICOEUR, 2007, p. 156), de modo que essa relação é compreendida como uma experiência viva, ancorada na extensão do corpo e de seu ambiente.

As ações que se articulam em um enredo ficcional, independente do suporte em que é constituído, estão ligadas por sequências espaciais e temporais. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, há o que vem antes e o que vem depois ao olhar do receptor, seja na tela, no palco ou no texto (XAVIER, 2003). Na literatura, o escritor utiliza palavras para demonstrar o transcorrer ou retroceder do tempo e localizar o leitor no ambiente em que as ações se desenrolam. Nos audiovisuais, o tempo – invisível – é preenchido pelo visível do espaço ocupado pela sequência de imagens (SABOURAUD, 2010). A televisão, assim como o cinema, utiliza-se do mundo imagético para traçar o percurso temporal que é representado por meio das ligações entre as cenas, das elipses, da imagem diurna ou noturna, das lembranças de fatos já ocorridos e para compor os ambientes - ricos, pobres, centrais, marginalizados, internos, externos - do enredo.

O estudo do espaço na literatura apresenta modificações em sua concepção no decorrer dos tempos, anteriormente era analisado a partir da descrição dos lugares em que a ação ocorria por meio do olhar dos personagens e do narrador, como uma categoria secundária. Dentre os estudiosos que possuem esse entendimento encontram-se: Lukács (1968) – o qual salienta a importância da narração na escrita realista, em detrimento da descrição; Todorov (1976) - que põe em relevo, em sua abordagem, os personagens, o narrador o tempo, e não problematiza o espaço; e Genette (2015) – também se valendo de uma abordagem por meio da dicotomia entre narração e descrição, cabendo a esta a competência de instaurar as espacialidades da narrativa literária. Como Lukács (1936), o autor acredita que o descrever é inferior ao narrar.

Um teórico que destoa do posicionamento acima descrito é Lotman (1978a), que defende que “os modelos históricos e nacionais linguísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma ‘imagem de mundo’ – de um completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura” (LOTMAN, 1978a, p. 361). Nesse entendimento, o

espaço deixa de ser visto apenas como um acessório e passa a ser compreendido como fonte potencial de significações no texto artístico, como um elemento que aloja em si múltiplos sentidos culturais.

A noção de topos<sup>14</sup> articula-se à noção de cronos, no conceito proposto por Bakhtin (2014) em que a definição dos gêneros na literatura é determinada especialmente pelo cronotopo - a conjunção entre as relações espaciais e temporais da narrativa. Para Bakhtin (2014, p. 212), o cronotopo “determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica”. Percebe-se, dessa maneira, a relevância que o autor atribui ao tempo e ao espaço como definidores dos gêneros. Ao lidar com esse conceito, ele coloca o elemento temporal numa posição superior ao espacial, pois, conforme assinala, o princípio condutor é o tempo, porém ressalta que no cronotopo artístico - literário há a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto.

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo (BAKHTIN, 2014, p. 2012).

A importância do espaço literário é ressaltada por Soethe (2007), o qual o entende como um conjunto de referências discursivas “a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelos personagens ou narrador em seus elementos constitutivos, e as múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si” (SOETHE, 2007, p. 223). Na percepção do autor, o espaço, seja ele material ou simbólico, “constitui o entorno da ação e das vivências das personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra (SOETHE, 2007, p. 223), assim a categoria espacial é entendida como agente que transforma a trajetória de um personagem, mas também é transformada pela presença do sujeito e atua como um elemento composicional da obra.

No cinema e na televisão, tempo e espaço são categorias importantes, visto que essas artes representam um modelo de mundo verossímil, por meio da linguagem audiovisual, e tem como unidade básica a imagem. Essas artes impõem ao artista o seu próprio sistema de equivalências do tempo e do espaço objetivos (LOTMAN, 1978b), mas é natural que o artista busque não refletir no cinema (ou na televisão) os espaço-temporais da realidade. Essas categorias se fazem diante das câmeras, antes das gravações, na composição da cena em

---

<sup>14</sup> Relações espaciais: lugar, localidade, país, território.

enquadramento, no plano, na perspectiva que melhor represente a mensagem a ser repassada. A câmera não é neutra nem imparcial, pois está a serviço daquele (ou daqueles) que a conduz (em); há, atrás dessa escolha, uma autoria coletiva – aspecto discutido no segundo capítulo desta pesquisa – a qual monta, recorta, extrai, direciona e que organiza a narrativa e, por meio da montagem, a orientação espaço-temporal se problematiza.

Diferentemente da literatura que impõe ao espaço, por um determinado período, um papel de apoio, o audiovisual apresenta “ao *mesmo tempo*, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência dela” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 105). O espaço é entendido como um dado impossível de se contornar, visto de forma simultânea, em sincronia, e o tempo se inscreve na narrativa nas espacialidades apresentadas nas imagens sucessivas dos fotogramas. Embora Martin (2006, p. 201) note que o cinema é “primeiramente uma *arte do tempo* [grifo do autor], já que é esse o dado mais imediatamente perceptível em todo esforço de apreensão do filme”, ele assinala que é na representação do espaço que se implica a noção de tempo. Desse modo, essas categorias se articulam na linguagem do cinema, ou da televisão, para dar significação ao produto audiovisual.

No audiovisual, as imagens informam sobre categorias espaço-temporais como: disposição dos elementos arquitetônicos, os elementos cenográficos, as cores, as luzes, os movimentos dos sujeitos pela cena, que contribuem para a compreensão dos significados simbólicos que transmitem os elementos ali representados:

[...] tanto a nível directo, es decir, ‘denotativo’ (la escenografía significa ‘salón’, ‘casa’, ‘sala del juzgado’), como a nível indirecto, es decir, ‘connotativo’ (el salón significa un cierto estatus social; la sala del juzgado remite a una cierta idea de ‘americanidad’, etc.). [...] Esta categoría comprende también las referencias de los sujetos que están en escena a los significados espaciales construídos por los sujetos representados [...] (CASSETTI; CHIO, 1999, p. 276)

Casetti e Chio (1999) reiteram que um filme está dotado de uma dimensão de espaço e de tempo orgânica e unitária, que define seus caracteres, ao mesmo tempo que os coordenam e os articulam entre si. Os autores afirmam que não há espaço sem que apareça um tempo relativo que guie sua exploração; assim como não há nenhum tempo sem que haja um espaço que lhe dê suporte. Dessa forma, o cinema, assim, como a televisão, permite agregar essas duas categorias para a análise, tanto num aspecto denotativo – os lugares ocupados pelos personagens – como conotativo – o que significa estar naquele lugar (CASSETTI; CHIO, 1999), que é o ponto central deste capítulo.

### 3.2 O ESPAÇO HABITADO: A SIMBOLOGIA DO ESPAÇO E O ASPECTO TEMPORAL

O entendimento do espaço como habitado, praticado, vivido (RICOEUR, 2007; CERTEAU, 1999; MARTÍN-BARBERO, 2006) em que os movimentos dos sujeitos acontecem e criam relatos, sejam eles de proximidade ou de distanciamento, possibilita analisar as relações estabelecidas pelos sujeitos nos enredos. No caso desta pesquisa, sobre a transposição do romance para as telenovelas, essas categorias são indicativas da maneira como a sociedade enunciada nas obras se organiza: como são divididos socialmente, a quais indivíduos se destinam os espaços públicos, privados, marginalizados.

O espaço habitado está intrinsecamente relacionado à memória produzida pela subjetividade do indivíduo; Ricoeur (2007) destaca que o sujeito associa a recordação a lugares. Um exemplo esclarecedor do entrecruzamento do tempo com o espaço nas experiências de memória se manifesta na afirmação “Eu estava lá”, sendo o verbo imperfeito gramatical – indicador de tempo – e o advérbio “Lá” – indicador espacial, o que permite pensar espaço não como uma categoria simplesmente demarcada geograficamente, mas sim atravessada por temporalidades, pela existência do sujeito que veicula a memória por meio de seu testemunho.

Essa malha espaço temporal dos acontecimentos históricos, discutida por Ricoeur (2007), também está presente nas narrativas de ficção em que os personagens habitam lugares, fazem deslocamentos, constituem relações sociais, rememoram fatos que trazem consigo elementos do momento descrito nos enredos. Dessa forma, uma narrativa ambientada na década de 1920, numa cidade do interior da Bahia, tem suas especificidades quanto às questões do uso social dos espaços que não são os mesmos de outras épocas e lugares. Assim sendo, quando esse enredo é enunciado em diferentes contextos sociais do país, em mídias distintas, infere-se que tanto a materialidade da mídia quanto as espacialidades e as temporalidades influem na composição das obras derivadas.

Com base nas experiências vivas do corpo mencionadas por Merleau-Ponty *apud* Ricoeur (2007) aborda-se os conceitos de localização e deslocamentos, entendendo que é sobre as alternâncias de repouso e de movimento que se engasta o ato de habitar, com suas polaridades: residir e deslocar-se, abrigar-se sob um teto e sair para o exterior. Merleau-Ponty (1999) entende que o corpo é o ponto de referência de estar no mundo, antes de qualquer ideia preconcebida, é o ponto de partida da condição existencial, entrelaçando diversos movimentos que estabelecem relação com o entorno. Os deslocamentos do corpo, ou mesmo sua permanência num lugar, não podem ser experimentados sem referência ao espaço geométrico. Os espaços construídos, de fixação ou de circulação, consistem em:

um sistema de gestos, de ritos para as principais interações da vida. Os lugares são localizações onde qualquer coisa acontece, onde algo acontece, onde mudanças temporais seguem caminhos efetivos ao longo dos intervalos que separam e conectam os lugares (RICOEUR, 2007, p. 165).

O corpo é um ponto de referência o qual se desloca de acordo com outros pontos do lugar que marcam a espacialidade. Ricoeur (2007) caracteriza “lugar” como o local onde está o corpo, em que ele se desloca e se coloca, associados às expressões e dimensões vividas. No espaço vivido é que se situa o ato de habitar, que se estabelece pelo construir. A cada nova construção que se edifica, abre-se no espaço uma nova narrativa ligada às já existentes na cidade. Um espaço constituído tem uma temática, é um espaço povoado que vem acompanhado de histórias, experiências e edificações erguidas no decorrer do tempo. E, com isso, os locais que os seres ocupam, abandonam, encontram e constroem tornam-se espaços vivido e habitado.

Certeau (1999) faz uma distinção entre lugar e espaço, sendo o primeiro relacionado à ordem, de acordo com as quais elementos são distribuídos nas relações de coexistência, sendo cada um situado num lugar “próprio” e que implica uma indicação de estabilidade. O segundo é tomado em relação aos “vetores de direção, quantidade e a variável tempo” (CERTEAU, 1999, p. 202), é animado pelos movimentos que nele se desdobram. “Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (CERTEAU, 1999, p. 202). O autor entende que “o espaço é um lugar praticado”, como ocorre com a rua que é “geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (CERTEAU, 1999, p. 202).

O espaço praticado (CERTEAU, 1999), que dialoga com o conceito de Ricoeur (2007), compreende que as espacialidades são especificadas pelas ações dos sujeitos históricos, são os relatos que transformam os lugares em espaços e organizam as relações mutáveis que os sujeitos estabelecem entre si: “a opacidade do corpo em movimento, gesticulando, andando gozando, é que organiza indefinidamente um aqui em relação a um *alhures*, uma “familiaridade” em confronto com uma “estranheza” (CERTEAU, 1999, p. 217).

As espacialidades também são evocadas por Martín-Barbero (2006), sobretudo aquelas ligadas à casa, à escola, à feira, ao bairro, à cidade e à nação. O autor salienta que as interações são realizadas em lugares físicos e simbólicos, perpassadas pelas relações intersubjetivas, pelos imaginários e pelas identificações subjetivas e coletivas, o que revela a dimensão relacional do espaço, uma vez que ele é relativo aos sujeitos, aos usos, às práticas sociais e às interações que o configuram, ideia que dialoga com o entendimento de Ricoeur (2007) e de Certeau (1999).

Sob esse viés, o espaço só existe quando inscrito no processo temporal das conexões relacionais, de forma que ambos se definem e articulam – de forma sensível. O espaço habitado, na obra de Martín-Barbero (2006), refere-se ao entorno físico, às rotinas associadas a uma temporalidade do cotidiano que se desenrola na casa, na feira, no bairro. Em certa medida, esse entendimento se aproxima do espaço praticado, outro conceito presente na obra do autor; no entanto, este último aponta uma dimensão mais transitória nas cidades modernas, aludindo às “práticas” de Certeau (1999), como trajetos, usos e apropriações dos caminhantes. Ambos os tipos remetem a ações dos sujeitos com e no espaço, sendo que o habitar demarca uma relação temporal no dia a dia, enquanto o praticar está ligado aos sujeitos estranhos e diversos que se movem pela cidade.

A partir das categorias narrativas de espacialidade e temporalidade – na literatura e na televisão - este tópico visa analisar os espaços habitados (RICOEUR, 2007) nas transposições do romance *Gabriela, cravo e canela* para as telenovelas *Gabriela* (1975/2012). Observa-se como os signos imagéticos do audiovisual se articulam para ambientar os fatos contados nas adaptações, visto que com o deslocamento de suporte e linguagem esses aspectos suscitam novos olhares. No decorrer deste capítulo, pontuam-se os efeitos, os recursos e os elementos lançados pelas produções audiovisuais que possibilitam um diálogo, um resgate, uma aproximação com a obra literária e aqueles que se constituem como reconfiguração nos produtos culturais televisivos.

### 3.3. OS ESPAÇOS COMO ESFERAS DE AÇÃO SOCIAL NA TEMPORALIDADE ENUNCIADA NAS OBRAS

Um dos aspectos importantes na discussão dos usos feitos sobre espaços como “esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados” (DA MATTA, 1977, p. 33), em diferentes épocas, diz respeito à divisão de gênero masculino e feminino. O conceito de espaço público e privado traz em si perspectivas diferenciadas e relacionais na maneira como são ocupados, nas quais os sujeitos sociais se inserem em espacialidades e temporalidades distintas e, ao mesmo tempo, complementares. Entende-se por espaço público não aquele pertencente somente a uma instituição governamental, mas aquele que é conhecido como tal, exatamente por ser destinado à sociedade como um todo. Em oposição ao sentido de coletividade, o espaço destinado a uma célula social,

a família, formada por um grupo de indivíduos que compartilham a mesma intimidade constitui-se no espaço provado.

No que tange ao tempo, Da Matta (1997) diz que ele é dividido, socialmente, entre as atividades que se estabelecem nas rotinas diárias e nas situações extraordinárias, sendo o tempo ordinário do trabalho marcado pela família e pelas rotinas estabelecidas para a manutenção do corpo, como comer, dormir, reproduzir-se, com o grupo primário e com o indivíduo em particular. O tempo extraordinário é momento dos rituais, das festas, das comemorações que exigem a transformação da família ou a sua substituição por outro grupo da mesma sociedade. Sendo que, no mundo diário, a mulher pode ser o centro de todas as rotinas familiares, mas os ritos políticos de poder concedem aos homens essa centralidade, segundo o autor.

Na concepção discutida por Da Matta (1975), a casa é um espaço por excelência da mulher, entendida como um ser mais frágil, que precisa ser protegida, cabe a ela habitar esse local de tempo cíclico e linguagem desprovida de poder. A rua é o espaço de poder, destinado ao homem, capaz de dominar essa temporalidade impessoal, numa linguagem calcada em princípios legais, de relacionamentos conturbados, de malandragem. Por outro lado, há espaços transitórios e problemáticos ao conflito ou à contradição como as regiões pobres ou de meretrício que ficam em ambientes periféricos ou escondidas por tapumes, são vistos como locais de transição, locais liminares.

O autor também ressalta que há espaços concebidos como eternos e transitórios, legais e mágicos, individualizados e coletivos. O poder político tem uma conotação duradoura ou eterna, é evidenciado pelos monumentos e palácios.

Não é, pois, por mero acaso que sinalizamos os espaços urbanos que se pretendem eternos com palácios e igrejas, mercados, quartéis; ou seja, tudo aquilo que representa a possibilidade de emoldurar a vida social num sistema fixo de valores e de poder. (DA MATTA, 1997, p. 31)

O mundo da casa (espaço privado) pode ser definido como o local da moradia, da calma e da tranquilidade. É o refúgio em que há a concepção de ser membro perpétuo de uma corporação e remete à ideia de que as coisas são belas, boas e decentes. Em contrapartida, o mundo da rua é o espaço reservado ao movimento, ao perigo, à tentação, ao logro. Na rua, as pessoas são indiferenciadas e desconhecidas, o “povo” e “massa”. É o lugar da luta (trabalho), da batalha, em que a “dureza da vida” pode ser melhor percebida ou sentida, o mundo tenebroso, da selva. Assim, a ética da “casa” é fincada no prisma pessoal, familiar e doméstico e a ética do mundo da “rua” é pautada na impessoalidade, na disciplina e na lei, que acaba assustando

aquele que vem do aconchego familiar e se depara com a crueza da igualdade e da universalidade impostas por esta, segundo Da Matta (1977).

Os usos desses códigos também se relacionam às classes sociais a que o indivíduo pertence, a camadas dominadas, inferiorizadas ou "populares" utilizam como fonte para sua visão de mundo a linguagem da casa, num ponto de vista mais humilde, naturalizando as relações sociais que muito raramente são percebidas como históricas e arbitrária. Os discursos dos segmentos dominantes tendem a tomar o código da rua e assim produzem uma fala totalizada, fundada em mecanismos impessoais em que leis são os pontos focais e dominantes, ocorre uma reificação abusiva de conceitos e relações, numa visão onde ninguém pode modificar o seu lugar.

Dentro da própria casa há uma rigorosa gramática de espaços e de ações e de reações, existe um espaço especial para as visitas nas casas, salas construídas com a finalidade de receber pessoas estranhas à família, há espaços destinados às mulheres - espaços íntimos - e espaços arruados. A presença do visitante na casa reflete as lógicas de convivência dos moradores com a sociedade, como se os dois campos semânticos estivessem em contato (DA MATTA, 1997) em tal momento. Como a dinâmica da casa é afetada pela presença da "rua" – representada pelos visitantes – no seu interior, a frequência com que esse espaço se abre às visitas pode influenciar a concepção de moradia. Por outro lado, ponderando sobre os comportamentos distintos que o indivíduo estabelece em cada espaço, o momento de receber visitas em casa funciona como um ritual capaz de promover uma unificação do sistema (DA MATTA, 1997), onde ambas atitudes e visões de mundo se fundem, mantendo um equilíbrio e uma totalidade.

Embora a rua e a casa possuam regras diferentes de ocupação, não é uma oposição estática, mas sim complementar, dinâmica e relativa que na gramaticalidade dos espaços se reproduzem, visto que há espaços na rua que podem ser fechados ou apropriados por um grupo, categoria social ou pessoas, tornando-se sua "casa", locais ocupados permanentemente por aqueles que ali vivem. A projeção da casa na rua ocorre quando se recria no espaço público um ambiente que se aproxima do caseiro e do familiar.

Assim como a rua tem espaços de moradia e/ou de ocupação, a casa também tem seus espaços "arruados" que porque fazem a ponte entre o interior e o exterior. No âmbito doméstico, Griz, Amorim e Loureiro (2008) apontam que a estruturação binária da organização espacial e de usos da casa brasileira remete à herança de uma sociedade patriarcal, quando se delimitou fortemente paralelos como: público x privado; visitante x morador; coletividade x privacidade.

Os usos feitos dos espaços pelas personagens femininas na obra de Jorge Amado guiam as análises empreendidas neste capítulo que mapeia em quais espaços as mulheres podem

habitar, circular e frequentar no enredo do romance, observando como eles são retomados e ressignificados nas telenovelas.

### 3.4 OS ESPAÇOS DAS PERSONAGENS FEMININAS |DE GABRIELA

Conforme mencionado no primeiro capítulo, embora as mudanças nos costumes não fossem totalmente ausentes, elas ocorriam de forma lenta em Ilhéus, algumas novidades, entretanto, já se faziam notar na sociedade grapiúna em 1925: os médicos realizavam parto, ofício anteriormente destinado somente às parteiras; aconteciam bailes e tardes dançantes para mulheres de família no Clube Progresso; filmes eram exibidos para os jovens no Cinema Vitória. Essas “modernidades” configuram alguns dos sinais de modernização nos hábitos enraizados da população local .

Os pensamentos conservadores arraigados na cidade se refletem principalmente nos papéis sociais impostos às personagens femininas na sociedade patriarcal ilheense. Patrício, (1999), destaca que as atribuições das mulheres são bem definidas na sociedade patriarcal descrita na obra amadiana: “esposas, filhas, irmãs, solteironas, solteiras (casadoiras), raparigas, prostitutas, empregadas domésticas, todas direta ou indiretamente estão sob o ‘jugo’ ou ‘controle’ de algum homem” (PATRÍCIO, 1999, p. 22).

Na obra de Amado, a circulação pelos espaços é marcada pela questão de gênero, os homens estão para o público, assim como as mulheres para o privado. Biroli e Miguel (2014) entendem que a naturalização da separação das esferas pública e privada deve ser contestada, pois ela marca a relação de poder existente na vida cotidiana e nega ao feminino o acesso aos espaços de atuação de poder. Embora haja uma série de regras que cerceiam a vida feminina na espacialidade de Ilhéus, identifica-se, na narrativa, vozes que se insurgem contra essas interdições e se contrapõem à mentalidade da época, buscando conquistar outras esferas para atuar. Dentre as mulheres que quebram a ordem estabelecida estão Gabriela, Malvina e Glória, que resistem a se enquadrar nas normas que lhes são reservadas na organização local vigente e rejeitam os papéis que lhes são franqueados; elas têm, portanto, a chancela da transgressão (MOUTINHO, 2004).

#### **I - De empregada à Senhora Saad: os espaços habitados por Gabriela**

Gabriela afasta-se do modelo de mulher da época enunciada no enredo. Criada sem um controle social rígido, a moça guia suas atitudes e escolhas por seus sentimentos, com a finalidade de satisfazer seus desejos. Ainda menina, após a morte dos pais, vai morar com o tio que lhe agride e abusa sexualmente dela. Mesmo diante disso, Gabriela de certa forma justifica os atos do agressor, “mas não era ruim, era pobre demais, não podia ser bom” (AMADO, 2012, p. 204), demonstrando a ausência de rancor em seu julgamento.

A jovem introduz no enredo a discussão sobre amor e sexualidade desde sua jornada pelo sertão, quando Clemente se mostra ressentido pelo fato dela dormir com ele e, no dia seguinte, agir como se nada houvesse acontecido. Gabriela separa sexo de relacionamento, gosta de dormir com moços bonitos, sem que isso venha a incorrer em futuros compromissos. Fagundes alerta Clemente que a retirante é uma mulher que não se sujeita a ter um dono. A esse propósito, Stromzeberg afirma:

Os homens não conseguem classificar Gabriela, mulher que não tem dono mas que prende os homens, Gabriela não tem explicação (...) Gabriela se acha, portanto, no exterior das categorias socialmente previstas de mulher. Não aceita, portanto, a submissão à máscara social. (STROMZEBERG, 1983, p. 87)

Esse aspecto da personalidade da retirante é retomado nas duas telenovelas em que ela é uma jovem humilde, criada pela caridade alheia, abusada sexualmente pelo tio, frequentando desde cedo espaços marcados pela miséria e pela falta de acolhimento. Na primeira versão, na dura jornada que empreende pelo sertão, Gabriela tem claro o que deseja para si, e quando Clemente lhe oferece casamento, a moça recusa. Tal qual a personagem literária, a jovem não vincula sexo a compromisso, ela gosta de se deitar com o rapaz, entende que a viagem ficou mais curta e mais divertida ao lado dele, mas ao chegar em Ilhéus argumenta que cada um deve seguir seu destino. Clemente tenta convencê-la a ir para a roça com ele, plantar cacau, para que os dois possam ficar ricos, ela se nega “Vou para o mato não, Clemente” (Capítulo 11). A retirante almeja habitar outro espaço, ser cozinheira, lavadeira ou qualquer trabalho que lhe dê o direito de recomeçar a vida na cidade.

Na versão de 2012, há uma alteração na ordem dos fatos narrados: Clemente aparece na casa de Nacib, após a moça já ser cozinheira do sírio e lhe faz a proposta de casamento “quatro ou cinco anos, vou botar roça minha. Venha comigo. Case comigo, Gabriela, lhe dou meu nome” (Capítulo 4). Assim como ocorre nas obras anteriores, a moça diz não querer se casar e que prefere ficar na cidade. Nesse episódio nota-se a posição de Gabriela que a diferencia de outras mulheres, pois a maioria tem o casamento como principal objetivo, enquanto a moça rege sua vida por outros princípios, expressa-se como um ser que tem desejos – característica

que na época só era legítima para os homens – demonstrando sua intenção de ocupar outras espacialidades no decorrer da história.

A retirante não se enquadra nos moldes de um casamento convencional, ela rejeita pela primeira vez, em Clemente, o papel social de esposa para ascender a outros espaços. Gabriela se expõe para buscar trabalho na marginalidade do local destinado aos famintos e aos sujos retirantes – o Mercado de Escravos –, para em seguida ocupar o quartinho do fundo da casa do patrão e, posteriormente, à posição de amante dele. Na divisão dos espaços sociais das casas de família, cabe às empregadas a marginalidade dos quartos do fundo, “Nacib mostrou-lhe o quarto do quintal, antes ocupado por Filomena [...]” (AMADO, 2012, p. 113). Esse momento da história de Gabriela encontra-se presente nas duas telenovelas: a moça faz a travessia pelo sertão, vai para o Mercado de Escravos e de lá vem para casa de Nacib, a fim de lhe prestar serviços de cozinheira. Na função de cozinheira, Gabriela logo que chega à casa do patrão ocupa o espaço destinado às empregadas na estrutura da sociedade.

A personagem encontra-se periodicamente sobre as alternâncias de repouso e de movimento que intercalam o ato de habitar com suas polaridades de residir e se deslocar, conforme afirma Ricoeur (2007). Em *Gabriela* 1975, ao chegar em casa, Nacib fala a cozinheira: “Lá no quintal tem o quarto onde morava a cozinheira, D. Filomena” (Capítulo 18), ratificando que esse é o espaço habitado pelos serviçais da casa em que ela deve se alojar. Na versão de 2012, o sírio apresenta a casa à moça e, em seguida, leva-a para conhecer o quarto dos fundos (Figura 26), desculpando-se pelo tamanho do aposento. Na cena, pela janela, é possível reconhecer o desmembramento do quarto da empregada da casa do patrão, Nacib e Gabriela estão na frente da casa do sírio se dirigindo ao aposento em que a moça ocupará. Os móveis são simples: a cama, a penteadeira com alguns objetos em cima, uma moringa, a tina, em que Gabriela se banha, e algumas coisas que parecem estar guardadas no local, sem uma função específica no ambiente. Paradoxalmente, esse quarto da imagem é enorme, comparativamente com os chamados quartos dos fundos em que as empregadas eram destinadas.

**Figura 26:** o quarto de empregada na casa de Nacib.



Fonte: *Gabriela* 2012. Capítulo 02.

É, também, na marginalidade desse ambiente que Gabriela oferece os prazeres sexuais ao patrão:

Os olhos perscrutaram a escuridão. A réstia de luar subia pela cama, iluminava um pedaço de perna. Nacib firmou a vista, já excitado (...). Agora via o corpo moreno de Gabriela, a perna saindo da cama. Mais do que via, adivinhava-o sob a coberta remendada... (AMADO, 2012, p. 133).

Ao ser tomada como cozinheira por Nacib, ela revela ao turco suas habilidades na cozinha e, logo em seguida, na cama, caracterizando-se como mulher completa, de dupla serventia (PATRÍCIO, 1999). A moça encanta o patrão com a sensualidade, a beleza, sua malemolência, com a cor de canela e o cheiro de cravo. Tal qual o romance narra, nas telenovelas, Gabriela e Nacib iniciam um relacionamento sexual na segunda noite em que ela passa no quartinho. A figura 27 (fotogramas 1, 2 e 3), da telenovela de 1975, mostra os momentos em que Nacib vai ao quarto da jovem para entregar um vestido de presente e vê, pela fresta da porta, a perna da moça. Em seguida, o corpo de Gabriela aparece coberto por um lençol, que impede que a nudez da personagem seja revelada. Após entregar o vestido à moça, já sentado na cama, o casal começa a se tocar e, a partir de então, as visitas do patrão ao quarto da cozinheira tornam-se frequentes.

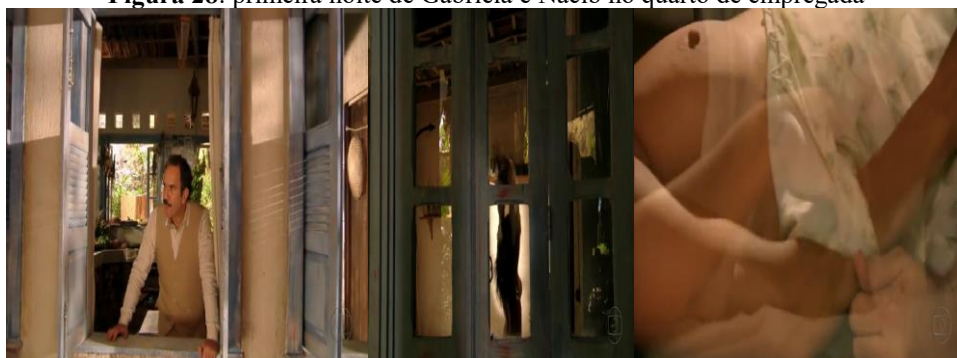
**Figura 27:** primeiro encontro de Nacib e Gabriela no quarto de empregada



Fonte: *Gabriela* 1975. Capítulo 20.

No *remake de 2012*, os encontros amorosos do casal no quarto dos fundos se iniciam também rapidamente, e o vestido – que Nacib traz para a moça – também é o pretexto para a ida do patrão ao quarto da empregada. Ao receber o presente, Gabriela se apressa em ir até ao quarto para experimentá-lo. Na figura 28 (fotogramas 1, 2 e 3), o sírio aparece na janela de sua casa, numa panorâmica a câmera acompanha o olhar do personagem e enquadra Gabriela no momento em que ela tira o vestido e seu corpo está à mostra. Após essa cena, o sírio dirige-se até os aposentos da empregada e, em seguida, eles têm o primeiro relacionamento sexual. Diferentemente da primeira versão, em que a nudez de Gabriela é velada, em *Gabriela 2012* (fotograma 3) a câmera filma em plano próximo a exposição do corpo da cozinheira no momento que o patrão tira seu vestido. A partir de então, ela passa a ser amante do patrão, situação aceita naqueles tempos na cidade de Ilhéus, até mesmo quando os homens eram casados.

**Figura 28:** primeira noite de Gabriela e Nacib no quarto de empregada



Fonte: *Gabriela*, 2012. Capítulo 05.

Os usos dos espaços sociais destinam às mulheres de família os espaços privados, como ocorre com as esposas e filhas de coronéis e às solteironas; já as mulheres do povo possuem o direito de circular pelos espaços públicos, tal qual as vendedoras de cuscuz na Banca de Peixe ou nas feiras da cidade. Gabriela, como empregada, possui o direito de ir e vir, de passear pelas ruas, de frequentar o Bar Vesúvio nos horários de maior movimento, de fazer compras nas feiras, de brincar com as crianças, alheia ao conjunto de regras morais que tanto preza a sociedade ilheense.

Abandonou tabuleiros e panelas, salgados e doces, a mão a suspender a saia. Dançavam agora os dois, o negrinho e a mulata, sob o sol do quintal. Nada mais existia no mundo (...) Gabriela volteava, a saia voando, os braços indo e vindo, o corpo a se dividir e a juntar-se, as ancas a rebolar, a boca a sorrir” (AMADO, 2012, p. 140).

A ocupação desses ambientes por Gabriela ocorre, também, nas adaptações televisivas. A figura 29 mostra a moça frequentando o Bar Vesúvio, um importante ponto de encontro da cidade, ocupado prioritariamente por homens, onde somente as mulheres do povo, como as empregadas domésticas, esporadicamente transitam.

**Figura 29:** Gabriela no Bar Vesúvio na primeira versão da telenovela.



Fonte: *Gabriela* 1975. Capítulo 23.

As espacialidades de Ilhéus, nas quais os sujeitos circulam e se encontram –como os bares –, espaços construídos “em um sistema de sítios para as interações mais importantes da vida” (RICOEUR, 2012, p. 159), destinam-se a atender as necessidades masculinas. As mulheres só são vistas circulando desacompanhadas nas ruas, nas feiras, se pertencentes às camadas sociais mais pobres, geralmente trabalhando. Esse aspecto também é explorado no *remake*, na liberdade de deslocamento que a cozinheira de Nacib possui, conforme mostra a figura 30, em que Gabriela anda sorridente pelas ruas da cidade.

**Figura 30:** Gabriela pelas ruas da cidade.



Fonte: *Gabriela*, 2012. Capítulo 07.

Ao desejar se casar com Gabriela, Nacib almeja também restringir a ocupação dos espaços nos quais ela circula, remetendo ao conceito de público como algo perigoso, sem proteção (Da Matta, 1977), onde a sua amada estava exposta aos galanteios, às propostas de trabalho, às ofertas de “casa posta” e de roças de cacau. A tentativa de domínio da moça passa, então, pelo interdito dos deslocamentos que ela realiza. Nas três obras, Nacib empenha-se em impedir que a jovem vá levar os quitutes no bar, que ela brinque com as crianças, que ande livremente pelas ruas.

O sírio, no processo de convencimento para que ela restrinja seu espaço de circulação e aceite a sua proposta de casamento, oferece-lhe presentes, alguns deles com uma simbologia implícita de restrição de liberdade: os sapatos que lhe apertam os pés e o pássaro sofrê na gaiola. A moça, no entanto, resiste ao casamento e, em conversa com D. Arminda, vizinha de Nacib, expressa sua resistência ao matrimônio relacionando-o ao desconforto de calçar sapatos:

- E você não tem vontade de ser uma senhora, mandar numa casa, sair de braço com seu marido, vestir do bom e do melhor, ter representação?
- Era capaz de ter de calçar sapato... Gosto não... De calçar sapatos (AMADO, p. 164).

Nas telenovelas, os sapatos que Gabriela recebe do patrão também são ligados à ideia da perda de liberdade. A mudança do papel de empregada para o de esposa implica em assumir outras funções e circular por outros espaços sociais pelos quais Gabriela não tem simpatia e, também, não se acha capaz de ocupá-los. Na adaptação de 1975, no capítulo 37, D. Arminda questiona se a jovem não gostaria de casar com Nacib, na resposta de Gabriela observa-se a mesma consciência da personagem literária, no que diz respeito ao cerceamento de sua liberdade, representado simbolicamente no uso do sapato: “De casar até que gostava, mas era capaz de ter que usar sapato todo dia, D. Arminda. Sapato não gosto não” (Capítulo 37).

No *remake*, acontece situação semelhante quando a cozinheira ganha o presente de Nacib, que entusiasmado lhe diz “Sapato de salto, forrados de seda”, e Gabriela, mostrando decepção diante do luxuoso presente, indaga: “Sapato prá que, seu Nacib? (...) Eu não sou de lordeza.” (Capítulo 18). Nessa versão, Gabriela argumenta com o dono do Bar Vesúvio que, para eles terem um relacionamento, ela não precisa daqueles presentes que ele lhe dá. Quando Nacib diz que ela precisa acostumar-se com os sapatos apertados, ela indaga:

**Gabriela:** Acostumar com sapato apertado prá quê?

**Nacib:** Prá tu ser uma senhora. Tu casando mais eu, Gabriela, tu vai ser uma senhora. Tu não entendeu ainda?

**Gabriela:** Eu entendo que o Senhor, o povo todo precisa de muita coisa prá gostar. Vestido de seda, sapato apertado (...) que diferença faz chamar eu de senhora, se eu já sou tua Bié. Prá gostar de seu Nacib não preciso de vida de senhora, nem de vestido de seda, seu Nacib, precisa de vestido nenhum. Gostar é simples, seu Nacib (...) prá ser feliz precisa de amor e só.

A recusa do casamento nas três obras aponta para o fato de que a personagem não está interessada em mudar o papel que exerce na sociedade ilheense e deixar de fazer usos dos espaços que são destinados às mulheres de sua classe social. Mesmo diante dos argumentos de D. Arminda, que reitera que ela entraria para sociedade, que Nacib lhe daria o nome dele e ela seria uma senhora de respeito, Gabriela mostra-se reticente em galgar essa função e frequentar as espacialidades próprias de uma mulher casada.

Quando, vencidas as resistências, a moça aceita o pedido de casamento do sírio e eles ficam oficialmente noivos, Gabriela vê-se obrigada a ocupar um outro espaço devido às convenções sociais existentes na cidade naquela época: “Desde que lhe falara em casamento, Nacib mandara Gabriela para a casa de dona Arminda. Não ficava bem ela dormindo sob o mesmo teto que o noivo” (AMADO, 2012, p. 211). Convém ressaltar que essa preocupação do sírio se limita a cumprir regras impostas pela sociedade, pois à noite, a noiva pulava o muro baixo que dividia as duas casas para que ambos dormissem juntos.

Na adaptação de 1975, Gabriela também é alojada na casa da vizinha, pois Nacib pensa que não tem cabimento os dois dormirem na mesma casa, pois agora são noivos. Essa regra não é compreendida pela moça, que não consegue entender a lógica dos dois ficarem separados, visto que eles têm um relacionamento amoroso há muito tempo. Em *Gabriela* de 2012, a norma do casal não ficar junto após ficarem noivos permanece, porém, a solução para o problema acontece de forma diferenciada. D. Doroteia, a mulher que se apresenta como o pilar moral da cidade, vai até à casa de Nacib, disposta a convencer Gabriela a desistir do casamento, “porque homem que casa com mulher desvirginada, perde o respeito” (Capítulo 33); no entanto, diante

dos deliciosos doces que a cozinheira faz, D. Doroteia apresenta uma saída para o “grave” problema que está causando desconforto no local:

**Doroteia:** Mas já tenho uma solução para que o casamento com seu Nacib não seja mau exemplo para a juventude desta cidade. Tu vai para minha casa.

**Gabriela:** Na casa da Inhora?

**Doroteia:** Até o dia do casamento. É que noiva nenhuma vai prá igreja da casa do amante.

O casamento constitui-se num mecanismo de controle sobre a vida das mulheres de Ilhéus. Em geral, elas saem de um espaço privado em que são subjugadas pelo poder paterno para outro de mesma conotação, a casa do marido, sob um novo jugo, conforme observa Malvina na obra. Gabriela, sem nome, sem parentes, estabelece na história um caminho diferente das mulheres de família: de retirante, de cozinheira, de moça livre e sem amarras à esposa do dono do Bar Vesúvio. Primeiramente ela ganha um sobrenome “Silva” – forjado pelo dono do cartório – o mulherengo Tônico - para que possa se casar e, posteriormente, torna-se a Senhora Saad.

Com o matrimônio, a personagem empreende mais uma mudança de espaço em sua trajetória: assume a posição de esposa. O casamento compreende uma outra maneira de fazer uso dos espaços sociais, conforme o esposo lhe alerta: “Ouça, Bié, já te disse: você agora não é mais uma empregadinha. É uma senhora. A Senhora Saad. Precisa se compenetrar disso” (AMADO, 2012, p. 224). É assim que Nacib tenta incutir em Gabriela as novas regras a que ela fica sujeita diante do papel que agora desempenha.

Além da mudança do quarto dos fundos para a casa principal, a Senhora Saad passa a ter locais que lhe são proibidos devido a sua condição de esposa o que resulta na redução da atuação dela na esfera pública da sociedade, visto que cabe à mulher de família “o recato do lar e as obrigações do matrimônio, zelando pela honra do marido” (PATRÍCIO, 1999, p. 26).

Stromzeberg (1983, p. 80) afirma que “tudo estava nos seus lugares enquanto Gabriela era a excelente cozinheira com quem Nacib deixava à falta de outra coisa a fazer”. Quando a retirante é alçada à posição de esposa do patrão, no entanto, as pessoas se ressentem de que ela se torne uma das mulheres de família de Ilhéus e suas atitudes passam a ser vigiadas pela elite ilheense e ela própria se sente inadequada para desempenhar esse papel.

Pelo braço de Nacib, enfiado na roupa azul do casamento, vestida como uma princesa, os sapatos doendo, atravessou as ruas de Ilhéus e subiu, desajeitada, as escadas da intendência. O árabe parava para cumprimentar amigos e conhecidos, as senhoras olhavam para Gabriela de alto a baixo, cochichavam e sorriam. Ela sentia-se sem jeito, atrapalhada, com medo (AMADO, 2012, p. 227).

Nas adaptações, Gabriela tem dificuldades semelhantes para se adequar à função de esposa, ao mesmo tempo que se nega a ocupar os espaços sociais que são destinados a uma mulher casada. Retomando a simbologia dos sapatos apertados como um objeto que prende a moça às amarras de sua nova função na sociedade ilheense, na versão de 1975, durante a festa de casamento, Gabriela tira o adereço desconfortável (Figura 31).

**Figura 31:** Gabriela tirando os sapatos durante a festa de casamento.



Fonte: Gabriela, 1975. Capítulo 42

Nacib chega, vê o sapato jogado no chão e diz à esposa:

**Nacib:** Agora não pode mais não, né.

**Gabriela:** O quê?

**Nacib:** Andar sem sapato.

**Gabriela:** Por quê?

**Nacib:** Porque agora você é uma senhora.

A afirmação de Nacib deixa implícita todas as responsabilidades que o título de esposa traz para a vida da agora Sra Saad. Por outro lado, a ex- cozinheira não consegue se desapegar das antigas espacialidades - principalmente a cozinha - que ocupava anteriormente ao casamento. Assim, em vez de ensinar às empregadas contratadas pelo esposo a realizar as tarefas domésticas, ela prefere fazê-las, provocando a ira de Nacib que insiste que agora ela é uma senhora de posse e de representação. Gabriela, entretanto, diz para si mesma “Senhora de sapato não fico não, seu Nacib, de sapato não” (Capítulo 72). Essa postura evidencia a predisposição da moça em não se sujeitar ao papel social que é destinado a ela.

No *remake*, a protagonista também recusa a se adequar às inúmeras amarras que são prescritas às esposas, embora frequente a reunião de senhoras (figura 32), presa em roupas desconfortáveis, sapato apertado e chapéu que lhe incomoda. O esposo se alegra com a

participação da mulher na reunião das mulheres de coronéis, pois lá ela “estava na companhia da boa sociedade de Ilhéus” (Capítulo 40). Orgulhoso, o dono do Vesúvio acredita que a Sra Saad está ocupando os espaços adequados para uma pessoa da posição dela.

**Figura 32:** Gabriela na reunião de senhoras de Ilhéus.



Fonte: *Gabriela* (2012). Capítulo 40.

No entanto, para além das enfadonhas reuniões de senhoras casadas, Gabriela também frequenta os ensaios da dança de Terno de Reis que acontecem nas ruas da cidade, atitude que deixa Nacib extremamente aborrecido:

**Nacib:** Gabriela, agora você é uma dama, uma mulher de sociedade!!

**Gabriela:** E que tem? Eu fui dançar e só!

**Nacib:** O que tem é! Quer saber o que tem? É que uma mulher de sociedade não dança na rua!

**Gabriela:** Eu sempre dancei. De onde eu vim também tem terno de Reis. (Capítulo 42)

Nacib fala à esposa que agora ela não é a mesma pessoa, antes ela era uma retirante, cheia de poeira, afirma que Gabriela não era nada, mas que após o casamento carrega consigo o nome dele, tem uma posição “tu subiu de lugar” (Capítulo 42). As alegações de Nacib se baseiam no uso social feito do espaço, a principal regra a ser seguida, no novo papel de Gabriela, é a de frequentar as espacialidades destinadas a uma mulher de sua classe social, abdicando-se dos ambientes de prazer nos quais ela se sente bem. Em conversa com Zanolha e D. Arminda, a moça questiona se a função do casamento é “para mulher obedecer ao marido?” (Capítulo 52), posição da qual ela discorda totalmente, entendendo que não precisa que homem nenhum cerceie as suas escolhas: “Eu atravessei a caatinga, D. Arminda, o tio morreu no meio do

caminho, eu continuei sem ter o de beber, o de comer. Antes também cuidei de mim, preciso não que homem me diga o que tenho que fazer”. (Capítulo 52)

A fidelidade de Gabriela à vida de esposa é uma farsa, pois, dissimuladamente, ela continua satisfazendo seus desejos e frequentando locais proibidos para uma respeitável esposa da cidade. Vai ao circo, escondida do marido, diverte-se despida das convenções sociais a que sua natureza não deseja obedecer, expressa seus sentimentos de forma espontânea. A manutenção da fidelidade à sua origem de mulher do povo configura o caráter subversivo da personagem, ela se nega a ser a senhora Saad e preserva a personalidade de Gabriela.

Na dualidade a que se vê exposta em ser a esposa necessária aos desejos de ascensão social de Nacib, de exercer o papel que lhe franqueado após o casamento e de frequentar espaços que lhe são desconfortáveis causam um arrefecimento no desejo do casal - antes marcado por sensualidade e erotismo, agora morno e cheio de desavenças. Mas Gabriela desde o início da obra se apresenta como uma mulher que faz distinção entre relacionamento e sexualidade, e assim busca, mesmo casada, satisfazer seus desejos. Assediada pelo galanteador filho do Cel Ramiro, a esposa de Nacib é flagrada em adultério, porém não vitimizada pela lei cruel - supostamente pela bondade do marido - mas na verdade pelo prenúncio que desde sua chegada à cidade já se fazia presente: as concepções arraigadas na sociedade ilheense iniciam um processo de mudança, quase que imperceptível, mas já expresso no fato de que nenhuma mulher mais havia morrido vítima da “lei cruel” desde o aparecimento de Gabriela na história.

Após a traição da moça e a anulação do casamento, Gabriela precisa abandonar o espaço destinado às esposas e se abrigar na casa de D. Arminda que a recolhe e “Foi assim que a sra Saad voltou a ser Gabriela” (AMADO, 2012, p. 282). Na casa da parteira, ajudando com as costuras, ela pensa sobre os acontecimentos e se sente culpada, não pelo fato de estar na cama com Tonico, mas por ter se casado com Nacib. Refletindo porque se casara, ela conclui que teve vontade de ocupar um lugar que não era seu - o de esposa. A retirante não se ressentia da surra que levou de Nacib quando ele a encontra na cama com outro homem, nem da anulação do casamento ou mesmo por perder o papel de esposa. Sua única tristeza é não poder frequentar a casa do ex-patrão, de dormir com ele afagando seu corpo, de cozinhar para o sírio, ou seja, de servi-lo na cama e na mesa. Do tempo de casada, ela não sente saudade “De sapatos, gostava não. Nem de ir de visita às famílias de Ilhéus. Nem das festas...” (Amado, 2012, p. 283), mas gostava dele e “da casa na ladeira, do quintal de goiabas, da cozinha e da sala, do leito do quarto” (AMADO, 2012, p. 283).

Gabriela não compreende porque o fato dela estar com Tonico era motivo para tantos problemas, se bem que recordava que o marido lhe dissera que o homem casado podia matar a

esposa caso a encontrasse com outro “Havia uma lei, não era permitido. Só o homem tinha direito, a mulher não tinha” (AMADO, 2012, p. 283). Sem a compreensão total dos costumes que regiam de forma diferenciada a vida de homens e mulheres, a moça sente muito o fato de ser afastada daquele ambiente que tanto amava, a ponto de ir escondida à casa do sírio para realizar as atividades domésticas. Hospedada na casa de D. Arminda, a sociedade pouco fala sobre ela, afinal nunca fora de fato uma mulher casada, apenas uma rapariga de casa montada que “tem um pouco o direito de se divertir. Não fora casada, não tinha importância” (AMADO, 2012, p. 286).

Gabriela deseja voltar a ser a empregada de Nacib, mas mesmo quando o dono do Vesúvio abre um restaurante prefere trazer cozinheiro do Rio de Janeiro, diante da tristeza da moça, seus amigos expulsam o cozinheiro de Ilhéus e, assim, Nacib outra vez, anda pela cidade desesperado sem ter quem cozinhe para ele. A solução, assim como acontece no início da história, é a ex-retirante: “Foi assim que nessa noite, nadando em alegria” (AMADO, 2012, p. 313) ela volta para o quartinho dos fundos da casa do patrão. Alguns dias depois, Nacib chega em sua casa, olha pela janela “a porta do quartinho dos fundos estava entreaberta, ele espiou. A perna de Gabriela pendia da cama, ela sorria no sono. Um seio crescia no colchão e o cheiro de cravo tonteava” (AMADO, 2012, p. 313) e assim a moça volta a servir o patrão na cama também.

Se por um ângulo, esse retorno ao lugar de origem do relacionamento dela e de Nacib pode representar a inadequação da jovem para o casamento, pois uma mulher pobre, mestiça, sem família, sem origem e sem virgindade não estava preparada, segundo os costumes locais, para ocupar os espaços sociais destinados às mulheres de família, por outro, ele representa a recusa da moça em se adequar às convenções de uma sociedade calcada, costumeiramente, em aparências. Na sua trajetória desde o agreste, Gabriela sempre expressou seu desejo de guiar sua vida por escolhas próprias, tanto nos relacionamentos como nos espaços que almejava frequentar.

Gabriela retorna à relação de patrão e empregada e de amante e assim “termina a história de Nacib e Gabriela, quando renasce a chama do amor de uma brasa dormida nas cinzas do peito (AMADO, 2012, p. 321). A reiteração da voz da retirante como uma personagem que busca mudar as concepções impostas às mulheres nos diversos espaços ilheenses perpassa toda obra e culmina com a condenação do coronel Jesuíno por assassinar a esposa.

Nas telenovelas, o percurso feito pela personagem após ser flagrada pelo marido na companhia de Tônico na cama do casal é semelhante, porém apresenta algumas diferenças. Assim como ocorre na obra literária, o relacionamento do casal começa a apresentar desgastes.

Na telenovela de 1975, após denúncia de Chico Moleza - empregado do Vesúvio - Nacib flagra a esposa e o filho do coronel Ramiro na cama. O sírio não mata o casal, Tonico foge e Gabriela é expulsa da casa. A moça recebe abrigo da parteira e os amigos dele se apressam em conseguir a anulação do casamento por erro essencial de pessoa por causa dos documentos falsos da personagem, tal qual ocorre na obra literária.

Nessa versão, Gabriela é ameaçada por D. Idalina - esposa do Cel Melk - “Em nome de todas as senhoras respeitáveis daqui de Ilhéus, viemos lhe dar um aviso, Gabriela. Você tem três dias para deixar a cidade ou então entrar para o Bataclan” (Capítulo 83). Embora a moça não queira ir para o prostíbulo, acuada e para evitar prejudicar Nacib - que tenta ajudá-la - ela entra para o cabaré. Na figura 33, ela aparece com joias, plumas e maquiagem que a caracterizam como uma das moças que trabalham para Maria Machado.

**Figura 33:** Gabriela no Bataclan



Fonte: Gabriela 1975. Capítulo 85.

O dono do Bar Vesúvio vai à sua procura, irritado, oferece pagar a moça por sua companhia, a que Gabriela responde:

**Gabriela:** Seu Nacib, pelo amor de Deus, nunca mais diga isso na sua vida, eu vou com o Senhor prá onde o Senhor quiser, vou até o fim do mundo, vou pro mato, mas pagando não. Pagando não, com o senhor e nem com ninguém. Daqui eu não saio, mas nem arrastada (Capítulo 85).

A personagem se recusa a ocupar esse espaço, Gabriela prima por escolher os homens com quem vai se deitar, ela não aceita ter um relacionamento sexual com nenhum homem em

troca de bens materiais - rejeita casa, roças de cacau e outros benefícios - assim como se nega a vender seu corpo no Bataclan. A moça volta, então, para casa de Nacib, ocupando o quarto dos fundos, trabalhando de cozinheira - sua profissão - e dias depois divide a cama com o patrão. Na telenovela de 1975, ocorre um movimento de ocupação espacial diferente da obra literária, em poucos dias, a moça volta a servir o patrão na mesa e na cama, porém no quarto dele - mais amplo e mais arejado, segundo afirmação do sírio.

A versão de 2012 apresenta um acentuado maniqueísmo na divisão dos personagens em bons e maus - tema discutido no capítulo 2 deste trabalho -, esse aspecto contribui para algumas modificações no *remake* na composição da história do casal. Enquanto no livro e na primeira versão, Gabriela se envolve de maneira espontânea e silenciosa com o galante Tônico, em *Gabriela* (2012), a relação dos dois é envolta em uma série de acontecimentos, provocados pelo filho do Coronel Ramiro e a prostituta Zarolha, que dão à retirante um ar de vítima de tramas sobre às quais ela não tem controle. Zarolha aparece nas três obras como uma das moças do Bataclan com quem Nacib tem um envolvimento antes de conhecer a futura esposa. Em 2012, no entanto, essa trama é ampliada e a prostituta ressentida de ser abandonada pelo sírio, vingasse de Gabriela ajudando Tônico a conquistá-la e, posteriormente, ela mesma denuncia o caso amoroso dos dois ao dono do Bar Vesúvio.

Pega na cama com o dono do cartório pelo marido, a esposa de Nacib é expulsa de casa, enquanto Tônico foge pelas ruas com as roupas nas mãos. Tal qual ocorre nas duas obras anteriores, D. Arminda dá abrigo à Gabriela e os amigos de Nacib se apressam em anular o casamento para livrar o sírio de ser rotulado como homem traído que não foi capaz de lavar a honra com sangue. A atitude do sírio é louvada pelos seus parceiros, Mundinho elogia-o “o Senhor é um gênio, enquanto os coronéis matam as mulheres, o Senhor não matou ninguém e saiu da situação de cabeça erguida. É admirável” (Capítulo 67), assim Nacib passa a ser visto como um homem bom - que embora tivesse o direito de matar - poupa a vida da mulher.

Gabriela, por sua vez, não se ressentida da anulação do matrimônio, sem, no entanto, não entender como algo que de fato aconteceu, simplesmente podia ser dado pela sociedade como inexistente. Na conversa que tem com zarolha, quando esta vem lhe contar que era responsável pelo fim do casamento da retirante, a personagem expressa seus pensamentos relativos à instituição:

**Gabriela:** Eu lhe agradeço, gostava não de ser casada, moça. Fazer isso, fazer aquilo por causa de sociedade, me livrei de sapato de salto, vestido de seda, de tanta obrigação. Queria ser só eu, Gabriela (...) Oh, moça, eu era passarinho preso na gaiola e tu abriu as portas, agora posso voar (Capítulo 62).

Ela se sente livre das obrigações que o papel de esposa lhe impunha, no entanto se entristece em não poder voltar à sua antiga função: a de cozinheira. D. Arminda alerta que Nacib jamais a aceitará de volta para a cozinha dele, fato que parece se consolidar com a chegada de um chefe de cozinha para trabalhar no restaurante que o sírio abre em sociedade com Mundinho. A rejeição na função de cozinheira leva-a a se sentir uma pessoa inútil, atitude muito diferente da postura que demonstra pelo fim do casamento: “Seu Nacib não quer mais minha comida, não. Sou um traste jogado fora. Não sirvo prá mais nada” (Capítulo 68), reafirmando que ela se considera apta para ocupar os espaços sociais destinados a esse papel e não o de mulher do sírio.

Assim, como nas outras duas obras, os amigos de Gabriela expulsam o chefe da cidade e, diante dos argumentos de Mundinho, Nacib se convence a procurar a moça para trabalhar de cozinheira para ele. Na mesma noite e sem um convite formal do patrão, a cozinheira retorna ao quarto de empregada que ocupava anteriormente. O sírio é incisivo em pontuar que ela irá exercer apenas a função de empregada e que nunca mais eles terão um relacionamento, pois Gabriela havia traído-o. O dono do Bar Vesúvio volta a frequentar o Bataclan assiduamente, no entanto parece sempre insatisfeito. Maria Machado o aconselha a esquecer o orgulho e viver o amor que ele sente por Gabriela. Na mesma noite ele retoma as relações amorosas com a cozinheira no quartinho dos fundos, no entanto, ainda demonstra preocupação quanto estar com a moça sem casamento, ela então argumenta:

**Gabriela:** Casar prá quê, Seu Nacib? Prá quê? Eu sou feliz assim, sou feliz feito o vento que precisa não de regra prá ventar. Sou feliz feito a terra, seu Nacib, que precisa não de ordem para deixar as plantas crescerem. Sou feliz feito a chuva que precisa não de sociedade prá dizer se pode ou não chover. Sou feliz feito o fogo que brilha sem ninguém precisar dizer se é certo ou não brilhar.

O discurso final de Gabriela consolida seu posicionamento durante todo percurso da telenovela, a personagem nunca se achou uma moça adequada para o casamento e nem tinha desejo de ocupar essa posição na sociedade de Ilhéus. Não gostava de regras para comer, se vestir, amava os espaços relacionados ao prazer, como o circo, as brincadeiras com as crianças, as danças do Terno de Reis. Nacib tenta afastá-la dos espaços públicos e trancafiá-la no reduto da casa e utiliza-se, para isso, da instituição que dá ao homem poder sobre a vida, o corpo e os desejos da mulher: o casamento. Com a recusa da cozinheira em desempenhar os papéis que o matrimônio lhe traz, o sírio retorna à função de patrão e amante da morena de cor de canela, é assim que na última cena do *remake*, Nacib carrega Gabriela pela praia nas costas e os dois tomam banho de roupa no mar, despreocupados com qualquer regra.

A personagem é marcada pelos constantes deslocamentos, inicialmente como retirante ela se desterritorializa e posteriormente se reterritorializa - ela sai do agreste, vai para o Mercado de Escravo, torna-se cozinheira que habita o quarto do fundo do patrão, com o casamento muda de lugar e passa habitar a casa principal, podendo também frequentar os locais destinados à mulheres de família da cidade, espaços esses, que “contêm visões de mundo ou éticas particulares” (Da Matta, 1977, p. 33) as quais Gabriela não se preocupa em se adequar, seja por rebeldia ou por falta de compreensão das dinâmicas que os regem. O fato é que a moça mantém o mesmo comportamento em todos eles, fala alto no cinema, ri espontaneamente nas festas, rejeita as vestimentas das senhoras da alta sociedade, não se preocupando com a interpretação desses códigos diferenciados. Como pessoa do povo, ela guia sua vida pela familiaridade dos códigos da casa, sem desejar alçar aos patamares do público que rege a classe dominante da próspera cidade do Sul da Bahia no início da década de 1920.

A inadequação - proposital ou não - da antiga cozinheira para fazer usos desses espaços sociais fica evidente nas três obras analisadas nas atitudes de Gabriela: usar sapatos apertados e vestidos de seda, assistir a enfadonhos recitais de poesia, dançar no salão de baile e tantas outras regras que a privam de ser espontânea e a faz tão prisioneira como o pássaro sofrê que Nacib lhe dá. As vivências da personagem se dão num tempo, nos espaços descritos nas obras - pela linguagem verbal ou audiovisual- e é a gramaticalidade de ocupação dessas espacialidades que traz à moça o contentamento ou descontentamento. Mesmo quando atravessa o sertão, nas agruras da falta de comida e de água, com a morte rodando os retirantes, ela não perde sua alegria, sorridente, envolve Clemente em seus encantos. Suja de lama, exposta no Mercado de Escravos, Gabriela sorri e elogia a beleza do Sírrio, nos quartos do fundo serve ao patrão na cama e na mesa com a espontaneidade que lhe é peculiar. Mas quando, cerceada pelo sírrio apaixonado e ciumento, começa a ocupar uma espacialidade que não se adequa às suas experiências de vida - exercendo o papel de Sra. Saad - ela se aflige, perde o brilho e o encantamento, só recuperado na clandestinidade dos braços de Tônico.

Na transposição da obra literária para as telenovelas, os aspectos acima descritos permanecem nos produtos televisivos, Gabriela é representada como uma mulher sensual que transgride as normas que regem a sociedade da época por se preocupar em atender aos seus desejos à revelia da segurança de ter um casamento, uma casa, uma posição social. Nas telenovelas, essas personagens trazem para discussão aspectos semelhantes aos apresentados na obra literária. Na versão de 1975, Gabriela, sem muito falar, assume a direção de sua vida por meio das suas escolhas, não casa com Clemente, reluta em tornar-se a senhora Saad, recusa às regras sociais, deita-se com Tônico e até atua politicamente numa manifestação contra

invasão dos soldados ao circo, numa alusão ao tempo do Regime Militar que proibia diversas manifestações culturais na época da telenovela, constituindo-se, portanto, numa porosidade à atualidade do tempo desse produto televisivo, visto que a telenovela é um produto dialógico, tal qual afirma Martín-Barbero (2006).

Ao contrário das personagens anteriores que se posicionam muito mais pela esfera do fazer do que pelo do falar, Gabriela da versão de 2012 torna-se uma mulher loquaz, que defende seus posicionamentos por meio de discursos como ocorre quando afirma que por sua história de vida, não precisa de homem para dizer o que fazer ou quando compara o amor com a ausência de regras na natureza. Essa eloquência da personagem do *remake* relaciona-se ao presente da produção da telenovela, no início do século XXI, em que os direitos das mulheres já estavam mais consolidados, com atuação do feminino em diversos campos da sociedade - sendo que o Brasil era governado pela primeira vez por uma mulher neste ano - do que pela retomada da cozinheira no tempo do enunciado patriarcalista do romance, e mesmo da primeira versão em que o regime de exceção controlava os discursos por meio da censura.

A encarnação da personagem em corpos que almejam atrair à atenção do público para as cenas de sexualidade entre os protagonistas em 2012, e a espetacularização de cenas como a de Gabriela subida no telhado em 1975, são pontos destacados que diferenciam as obras derivadas do romance e contribuem para esvaziar as discussões sobre a representatividade de Gabriela como uma mulher que se nega a conduzir sua existência pelos princípios masculinos e almeja atuar nos espaços que ela escolhe como adequados para si.

## **II - Malvina e os espaços privados destinados às filhas dos coronéis**

Malvina é filha única de Melk Tavares, estudante do colégio de freiras, seu futuro consistia em ser uma das “futuras mães de família” de Ilhéus (AMADO, 2012, p. 148), papel destinado às filhas de coronéis. A moça anseia por se libertar das amarras que a prendem às regras sociais da época, não se conforma que os homens tenham todos os direitos garantidos e as mulheres sejam confinadas a uma vida no interior do lar, com a missão de cuidar dos filhos, da família e que a igreja seja o único lugar público que elas possam frequentar sem a presença de um acompanhante masculino. Tal aspecto corrobora a discussão proposta por Da Matta (1997) no que concerne ao privado como um tempo do ordinário em que as mulheres exercem a principal função nessa célula, de cuidar, de nutrir, enquanto aos homens cabe a atuação no âmbito do extraordinário – espaços de poder.

Nos discursos proferidos por Malvina, há diversos questionamentos sobre a legitimidade dessa divisão dos espaços ocupados pelo masculino e pelo feminino que vislumbra a possibilidade de se emoldurar a vida social num sistema fixo de valores e de poder (DA MATTA, 1977). Ao confrontar o pai sobre o destino dado às mulheres, a moça afirma “[...] não vou me enterrar na cozinha de nenhum fazendeiro... quero trabalhar, entrar em escritório” (AMADO, 2012, p. 193). Como uma voz insurgente na obra, Malvina almeja a conquista de espaços essencialmente masculinos, como o acesso à faculdade e a um trabalho remunerado no âmbito do público. Em resposta às reivindicações da filha, Coronel Melk afirma: “Não quero filha doutora. Vai para o colégio, aprender a costurar, a contar e ler, gastar seu piano. Não precisa mais. Mulher que se mete a doutora é descarada, que quer se perder” (AMADO, 2012, p. 196), confirmando que o trabalho fora dos limites do lar não é destinado às mulheres. Mesmo diante da negativa do pai, a moça não se sujeita e permanece firme em seu propósito de que “jamais, jamais, nunca, jamais se deixaria prender” (AMADO, 2012, p. 196).

Os filhos dos coronéis estudam na capital do Estado, frequentam ginásios e faculdades, gastam o dinheiro dos pais com orgias e têm liberdade para disporem de suas vidas. As filhas, por sua vez, frequentam o Colégio de Freiras, aprendem prendas domésticas e são instruídas para serem futuras esposas e mães de família, na concepção de que “mulheres deveriam ser mais educadas que instruídas [...]” (AMADO, 2012, p. 41). As moças são dadas em casamento como moeda de troca para acordos políticos e financeiros que interessam ao patriarca da família. Contra a demarcação desses espaços socialmente cristalizados - onde os ritos das principais interações da vida acontecem (Ricoeur, 2007) - Malvina se propõe a questionar a sua trajetória.

Desde a primeira aparição da moça que era “nascida para um grande destino, presa em seu jardim” (AMADO, 2012, p. 137), já se marca a contestação da ocupação dos espaços destinados às personagens femininas. Para o espanto de todos, ela aparece no velório de D. Sinhazinha, com um ramo de flores e faz orações pela alma da morta. A indicação de que a presença dela era inadequada no local vem por meios da fala do narrador, em discurso indireto-livre, no qual se mistura narração e pensamentos das personagens “Que vinha fazer ali, no funeral de uma esposa morta por adultério, essa moça solteira, estudante, filha de fazendeiro? Nem que fossem amigas íntimas” (AMADO, 2012, p. 121). O excerto acima expõe pontos que associam espacialidade e temporalidade vistos como esfera de ação social. No ano dos fatos enunciados - 1925 - as mulheres tinham acesso restrito a espaços públicos, só por esse fator, Malvina já não deveria estar num velório desacompanhada, como agravante havia o fato da morta ser uma adúltera e a moça uma futura esposa e mãe da sociedade ilheense. Naquele

momento a esposa assassinada do coronel Jesuíno se distancia de forma cabal do papel social que a filha do coronel Melk exerce na cidade de Ilhéus.

Outro ponto que revolta Malvina é a função que cabe às mulheres no casamento. Observando o relacionamento dos pais no qual ele tem “todos os direitos, de tudo decidindo” (AMADO, 2012, p. 196), enquanto a mãe fenece em casa, dá-lhe a certeza de que deseja outra maneira de viver. A personagem entende que, quer a moça escolha o esposo ou o pai decida por ela, os homens sempre se tornam donos da mulher “guardiões de sua honra” (AMADO, 2012, p. 196). Diante disso, ela sonha em se casar com um homem de fora da cidade, que pense de forma diferenciada daqueles que ali vivem e que a liberte do seu destino, do jugo paterno e a leve para um lugar onde tenha acesso a espaços interditados ao feminino em Ilhéus. Nesse ponto, ela associa o espaço habitado com o retrocesso - Ilhéus - e mudança - outra cidade.

As leituras de Malvina também são ressaltadas na obra, pois elas são indicadoras do caráter transgressor da personagem. As moças da época deviam ler os livros da Biblioteca Cor de Rosa ou Biblioteca das Moças – coleção de romances que produz literatura destinadas para jovens mulheres nas décadas de 1920 a 1960 no Brasil, pela Companhia Editora Nacional - com temas em que um herói nobre salva uma mocinha plebeia, como nos contos de fadas. Nesses enredos, as mulheres estão restritas a ambientes privados nos quais aguardam os homens - que têm a liberdade de circular por espaços públicos e de poder - virem ao encontro delas, como ocorre em Ilhéus. Malvina, por sua vez, explora outras prateleiras na livraria de João Fulgêncio, com obras não permitidas para as mocinhas. Ao descobrir que a colega de sala Iracema fora proibida por seu irmão de ler o livro *O crime do Padre Amaro* de Eça de Queiroz, os olhos da filha do coronel Melk cintilam com “aquela estranha luz rebelde” (AMADO, 2012, p. 158), em seguida, ela compra na Livraria Modelo o romance proibido.

No plano dos relacionamentos, o professor, Josué desperta o interesse da filha de Melk Tavares, pois ele é amante de literatura - um poeta sensível. Apesar desse primeiro encantamento, menos de um mês após o início do namoro, ele se revela ciumento e controlador, o que resulta no fim do namoro dos dois, pois o comportamento do professor não se enquadra nas perspectivas que a moça tem sobre o homem que a libertará do retrocesso do local. Quando o engenheiro Rômulo chega à cidade para fazer o projeto de melhoria na Barra, Malvina logo se encanta pelo moço vindo de fora, com outra mentalidade e eles iniciam um namoro. Rômulo lhe fala do Rio de Janeiro, de uma vida em que a mulher tem liberdade para trabalhar e estudar e ela sonha em se libertar pelos braços do engenheiro.

Não demora muito, porém, para que a notícia de que Rômulo é casado se espalhe pela cidade, Malvina não se importa com os falatórios, afirma ao namorado que casar é uma simples

convenção. Essa atitude desperta a fúria do pai da moça que lhe espanca quando descobre o relacionamento impróprio da filha com um homem casado, mesmo assim, a jovem não se dobra e marca um encontro nos rochedos com o intuito de fugir com o namorado. A moça espera “no alto dos penedos” (AMADO, 2012, p. 199), mas logo percebe que o engenheiro é um fraco, que assustado pelas ameaças do cel Melk, não comparece ao encontro. Decepcionada pensa em se atirar nos rochedos, mas rapidamente percebe que o seu desejo é viver e decide seguir seus sonhos. Assim, ela compreende que apesar de não ser leitora dos livros da Biblioteca Cor-de-rosa, seu desejo de ser livre das amarras da sociedade ilheense com a ajuda de um homem está relacionado aos ideais difundidos nesse tipo de literatura. Malvina se questiona “por que não partir com seus pés, sozinha, um mundo a conquistar?” (AMADO, 2012, p. 199). Levada para um colégio interno, ela foge para iniciar uma nova vida longe das amarras que a cidade lhe impunha e, posteriormente, os moradores de Ilhéus têm notícias que ela está trabalhando em um escritório em São Paulo.

A personagem chega às telenovelas com seu caráter questionador, recusando-se a ocupar os espaços destinados às moças de família rica da época e protagoniza uma luta para se libertar do jugo patriarcal. No site *Memória Globo*, Malvina é definida como uma “jovem ousada”, que se rebela contra o jugo da sociedade em que vive. Não teme a opinião alheia e defende com coragem posições excessivamente liberais para a sociedade local. Como ocorre na obra literária, a moça rejeita o papel que lhe é destinado na composição da sociedade, recusando-se a ocupar os espaços destinados às moças de família rica.

Em consonância com o romance, tanto em 1975 quanto em 2012, a filha do coronel Melk questiona a ocupação das espacialidades permitidas aos homens e às mulheres, a preparação educacional dada às moças, sonha em fugir de Ilhéus, deseja fazer faculdade e trabalhar fora de casa, faz leituras proibidas e se relaciona com Josué e depois Rômulo. Esses aspectos recorrentes nas obras - literária e audiovisuais - são mapeados como retomada e, em seguida, os pontos diferenciados entre o livro e as duas telenovelas e entre os produtos televisivos são identificados como acréscimos à composição das obras derivadas.

Nas telenovelas, Jerusa - neta do coronel Ramiro - tem sua atuação ampliada e torna-se a melhor amiga de Malvina, exercendo um papel de interlocutora que inicialmente busca moderar as atitudes da filha do coronel Melk, aconselhando-a a evitar o comportamento intempestivo, e posteriormente, passa, também, a romper com as regras que são impostas às personagens femininas. A presença de uma amiga para estabelecer um diálogo com Malvina pode ser explicitada pela diferença existente entre a narrativa literária e a audiovisual, sendo que a primeira é ligada ao modo contar - característica do gênero pictórico em que ocorre o

discurso indireto e a segunda está ligada ao modo mostrar, característica do gênero dramático que se constitui pelo discurso direto (FRIEDMAN, 2002). Com a ausência do narrador nas telenovelas - que na literatura explicita os pensamentos de Malvina - eles se transformam em diálogos com a melhor amiga.

Em *Gabriela* de 1975, já nos capítulos iniciais, Malvina encontra-se lendo um livro na sala de aula, quando Jerusa chega (Figura 34: fotograma 1) e alerta que a amiga era muito imprudente em trazer o livro para a escola “você é maluca, trazer esse livro aqui (...) é melhor você esconder logo, antes que alguém veja” (Capítulo 2). Na fala da neta do coronel Ramiro encontra-se implícito que Malvina estava lendo um livro inadequado para ela, segundo as regras que moças deveriam seguir, a transgressão torna-se mais arriscada por ela trazer o romance - que logo sabemos pela fala de Malvina tratar-se da obra de Eça de Queiroz concretizando a intertextualidade com o texto amadiano - a um lugar público. Em seguida, o próprio professor Josué reforça a ideia de que o romance não é apropriado para ser lido em público, numa cidade como Ilhéus, num Colégio de Freiras.

Na versão de 2012, a personagem toma conhecimento do livro proibido e fica muito interessada pela história de amor entre um padre e uma moça. De posse do romance “inapropriado para moças” - conforme lhe alerta Jerusa - leva-o para escola e lê durante a aula de Josué (Figura 34: fotograma 2), ele pede para ver a leitura que a moça faz e se mostra assustado:

**Josué:** Este livro é de maior importância para a literatura portuguesa, do grande Eça de Queiroz, mas...

**Malvina:** Mas o quê?

**Josué:** Leia depois da aula. (Capítulo 7)

**Figura 34** (fotogramas 1 e 2): As leituras de Malvina



Fonte: *Gabriela*, 1975. Capítulo 02. *Gabriela*, 2012. Capítulo 07

A figura 34, fotograma 1 enquadra Malvina em primeiro plano, lendo concentradamente o romance, enquanto a amiga Jerusa observa-a preocupada. No fotograma 2, o professor aproxima-se da personagem para verificar sua leitura. Nas duas cenas, Malvina é orientada a buscar um espaço adequado para fazer uso do livro, isso só acontece diante da condescendência do professor que já está apaixonado pela moça, pois de fato na sociedade de Ilhéus, o romance é considerado leitura proibida para a jovem em qualquer espacialidade.

Nas telenovelas, Malvina expressa ao pai o desejo de ir para Salvador para fazer faculdade, argumenta que já existem mulheres que se formaram doutoras e que ela sonha em ter um trabalho. Melk é taxativo em dizer que sua filha não será doutora e que o trabalho de mulher é cuidar do marido. O conjunto de regras a que as moças são expostas é constantemente questionado pela personagem. Em 1975, Malvina escreve uma redação falando sobre a finalidade da educação dada às moças “tem o colégio de Freira para moças onde ensinam bordado, piano e uma porção de coisas inúteis para amenizar um pouco o nosso triste futuro de mulher de algum coronel da guarda- nacional” (Capítulo 06).

O mesmo espírito questionador encontra-se presente no diálogo estabelecido pela filha do coronel Melk e Jerusa, no *remake* (Capítulo 6) a respeito das normas sob quais são obrigadas a guiarem suas vidas:

**Malvina:** Pense, Jerusa, pensa! Será certo vivermos presas a tantas regras. Regras de como se vestir, regras de como se comportar, regras de como amar. (...) Quem inventou essas regras?

**Jerusa:** Eu não sei, eu só sei que elas existem para gente viver em sociedade. (...)

**Jerusa:** O mundo é dos homens, Malvina. E os homens não aceitam essa ideia de a gente ter direito igual.

**Malvina:** Se a gente ficar calada, é nunca que eles vão aceitar.

Nas duas adaptações, a filha do coronel Melk empenha todos os seus esforços em não se adaptar a tais princípios. Em Gabriela (1975) após chegar do velório de D. Sinhazinha, questionada por sua mãe porque foi a um lugar inadequado para uma moça de família, ela diz que foi por que sentiu pena da mulher morta e afirma que os casamentos arranjados são culpados pela morte das esposas dos coronéis.

**Malvina:** O que aconteceu não começou ali uns dias antes dos tiros do coronel Jesuíno. Começou bem lá pra trás quando a família casou D. Sinhazinha com um homem do dobro da idade dela. Quando eles obrigaram ela a se casar e ter a vida que eles quiseram.

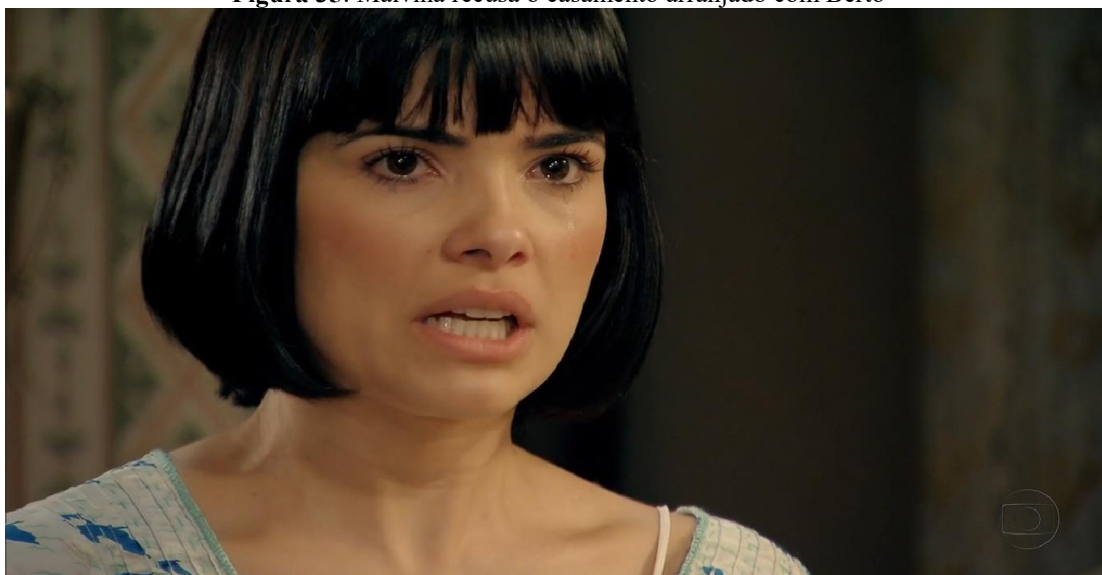
**D. Idalina:** Mas isso aconteceu com todos nós e eu não me queixo.

**Malvina:** A senhora tem força pra isso, mas outros não tem. D. Sinhazinha, por exemplo, não teve e pagou muito caro por isso, porque reclamou. (Capítulo 29)

No *remake*, a personagem não aceita um casamento arranjado pelo pai com Berto, filho do coronel Amâncio que abusou da noiva, muita exaltada, gritando, ela afirma “eu não me caso

com um homem que não respeita os sentimentos de uma mulher, não me caso com um homem que quer mandar em mim” (Capítulo 31). Questionada pelo pai porque desobedeceu às suas ordens, ela responde “Eu não vou viver debaixo do tacanho de homem nenhum, meu pai, nunca” (Capítulo 31). Na figura 35, com o enquadramento em *close*, a câmera capta as emoções de Malvina após a difícil discussão em que ela enfrenta as duas famílias para impor suas convicções sobre os casamentos arranjados.

**Figura 35:** Malvina recusa o casamento arranjado com Berto



Fonte: *Gabriela*, 2012. Capítulo 31

Quebrando as expectativas da sociedade em se tornar uma esposa de fazendeiro, enclausurar-se em um espaço privado das casas ricas da cidade, a personagem almeja, também, na telenovela, não só escolher seu futuro marido, mas encontrar um homem que possua uma mentalidade diferente daquela que reina em Ilhéus. A tentativa de namorar o professor Josué advém da crença da moça que um poeta atenderia esse critério. Mas o relacionamento com o professor logo começa a apresentar problemas. Tímido, Josué não tem as atitudes desejadas por ela, impaciente a filha do coronel toma iniciativas que na época eram reservadas aos homens. Na primeira versão, ela pede ao professor em namoro (Capítulo 29) e na segunda, cansada de esperar que o professor lhe beije, ela dá o primeiro beijo em Josué (Capítulo 17). O namoro termina assim que o professor começa a ter atitudes dominadoras, mostrando-se ser semelhante aos homens que a moça não deseja ter como marido.

Assim, como no livro, é Rômulo que traz em si os ideais de homem que a moça almeja: chega de fora, é moderno, gentil e galanteador. Na telenovela de 1975, Malvina diz à Jerusa que está preocupada, porque ela já havia concluído que o libertador estava dentro dela mesma,

“mas daí aparece esse homem que tem tudo que eu chamo de libertador”. Apesar da consciência que ela só conseguiria transpor os limites das espacialidades por seus próprios esforços, sem ajuda de um homem como acontece na literatura açucarada que lhe indicavam no colégio, Malvina se entrega ao ideal imaginado de um príncipe libertador que pode tirá-la dos limites da cidade e inicia um namoro com o engenheiro (Figura 36), aceitando o fato dele ser casado.

**Figura 36:** o primeiro beijo do casal na telenovela de 1975



Fonte: *Gabriela*, 1975. Capítulo 78

Em *Gabriela* (2012), no capítulo 32, Malvina fala para as amigas que sonha com uma grande paixão “como nos livros, quero um amor que me faça sonhar, quero um amor prá sempre”, após a manifestação do desejo da moça, há um corte na cena e um homem desce de um carro - filmado de cima para baixo - a câmera enquadra Rômulo (Figura 37), apresentando uma certa imponência. Bem vestido, com um leve sorriso, o rapaz parece ser a resposta aos anseios da personagem:

**Figura 37:** A chegada de Rômulo à cidade de Ilhéus



Fonte: *Gabriela* (2012). Capítulo 32.

No mesmo dia Malvina vê o engenheiro em trajes de banho na praia (Figura 38), diante do espanto de Jerusa, que se assusta com a quase nudez do forasteiro, a amiga explica que ela viu na revista que é comum usar essas vestimentas nos grandes centros, em Ilhéus não se tem o hábito porque o povo é atrasado e conclui “é bem apanhado, é um homem assim que eu queria conhecer” (Capítulo 32). Os comentários da filha do coronel Melk anunciam que ela identifica no engenheiro as características desejadas no homem que a iria libertar de Ilhéus, ele é de fora, moderno, bonito e com atitudes ousadas.

**Figura 38:** Rômulo, em trajes de banho, observado por Malvina.



Fonte: *Gabriela* (2012). Capítulo 32

A personagem de 2012 faz o mesmo trajeto que as anteriores: inicia o namoro, descobre que o rapaz é casado, porém mantém o relacionamento. No *remake*, a sexualidade e a sensualidade encontram-se latentes - aspecto já discutido no item 1.4 desta pesquisa - o que leva o namoro da filha do coronel com o engenheiro a um patamar diferenciado das outras

obras. O casal passa a ter encontros solitários na praia da cidade e logo Rômulo começa a pedir “uma prova de amor” à namorada, que no início se assusta, mas, posteriormente, promete ao amado que lhe dará a prova que ele deseja. No capítulo 56, Malvina, após um conluio com Jerusa - que na mesma noite se encontra com Mundinho- dirige-se ao Hotel Coelho e adentra um espaço improvável para uma filha de um coronel - o quarto de um rapaz - onde o casal protagoniza uma ardente noite de amor (Figura 39). A ampliação da trama de Malvina no relacionamento com Rômulo consiste numa atualização advinda da normalidade da presença de sexo nas telenovelas no ano de produção do *remake*, embora com um certo grau de inverossimilhança se levado em consideração os espaços de circulações que eram permitidos às moças de famílias no ano enunciado no enredo - basicamente o privado e o religioso.

**Figura 39:** Malvina se despindo durante o encontro amoroso com o engenheiro



Fonte: *Gabriela* (2012). Capítulo 57.

O desenlace do relacionamento do casal apresenta semelhança entre as três obras, após a descoberta da situação cível de Rômulo, as ameaças, os castigos físicos também acontecem nas telenovelas, fatos que não inibem Malvina de tentar fugir com o namorado, que desaparece sozinho da cidade. À diferença da personagem literária que toma consciência nos rochedos que não precisa de um homem para se libertar dos interditos que Ilhéus impunha à sua vida, as personagens dos audiovisuais não chegam a essas reflexões no momento que percebem que foram abandonadas pelo engenheiro. Em 1975, cabe ao doutor Ezequiel ir ao Rochedo e pedir à Malvina que não pule nas pedras (Figura 40: fotogramas 1 e 2). No fotograma 1, Malvina, filmada em ângulo *plongée*, encontra-se no alto do rochedo, com o olhar fixo para baixo, numa postura de quem está decidindo se pula sobre as pedras, no mar revolto. No fotograma 2, Dr

Ezequiel, filmado em *contra-plongée*, numa indicação que está sendo visto do alto pela moça, grita desesperadamente para que ela desista do salto que a levará à morte.

**Figura 40 (Fotogramas 1 e 2):** o desespero de Malvina ao perceber que fora abandonada por Rômulo



Fonte: *Gabriela* (1975). Capítulo 82.

Em 2012, a própria personagem corre pela cidade até o Hotel Coelho para pedir informações sobre Rômulo, avisada que ele fugiu da cidade, Malvina vai para sua casa, desesperada, ela repete a frase: “Partiu sem mim. Covarde! Covarde! ”. A figura 41, em câmera próxima, mostra os sentimentos de desolação da jovem diante da conclusão que havia sido abandonado pelo seu libertador.

**Figura 41:** A indignação de Malvina pela fuga de Rômulo

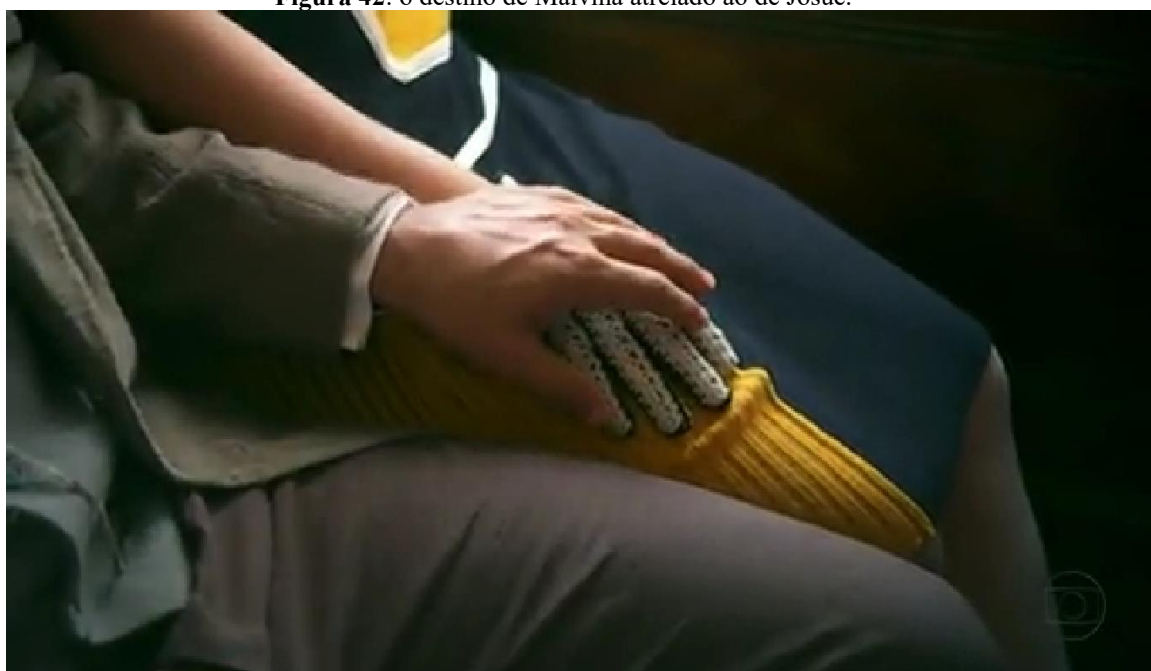


Fonte: *Gabriela* (2012). Capítulo 67.

Embora as duas personagens televisivas não façam a mesma reflexão de Malvina na literatura e naquele momento de abandono não percebiam que a liberdade que almejam não está condicionada a ter ao lado delas um homem para guiá-las, nenhuma delas se sujeita às interdições que lhes impõem após o ocorrido. Em 1975, o pai de Malvina a envia para o convento, e de lá, ela foge em busca da liberdade que tanto sonha. Em 2012, o destino de Malvina sofre algumas alterações que denotam um espírito conservador dessa versão. A personagem não desiste de suas lutas e quando o pai lhe impõe um novo casamento arranjado, ela decide fugir e recorre então a Mundinho Falcão que lhe ajuda comprando a passagem e a levando à estação para que realize seu intento.

Lá a moça encontra Josué - que desiludido amorosamente e desempregado - também deixa a cidade. Malvina convida-o para irem juntos: “vamos embora prá Salvador, professor, assim, ajudamos um ao outro. Quero não depender de homem, quero ter uma vida independente” (Capítulo 73). Embora o discurso de Malvina prometa independência, quando o trem parte, professor Josué coloca a mão sobre a dela, ela aceita o gesto (Figura 42), deixando implícito que eles possam retomar o relacionamento amoroso. Esse desenlace para a personagem, atrelando seu libertar da cidade de Ilhéus à ajuda de um homem e a presença de Josué ao seu lado na viagem não condiz com os discursos e as atitudes de Malvina durante a telenovela: uma mulher revolucionária com a capacidade de conquistar outros espaços de atuações sozinha.

**Figura 42:** o destino de Malvina atrelado ao de Josué.



Fonte: *Gabriela* (2012) - Capítulo 73.

Outras ampliações e atualizações que se destacam nas obras, além das mencionadas, ajudam a compreender as especificidades dos produtos audiovisuais e o diálogo realizado com a temporalidade de cada obra. Uma trama que é comum nas duas adaptações e não existe no livro é a discussão sobre a legitimidade da participação das prostitutas do Bataclan na procissão realizada para clamar aos santos pedindo chuva e a solicitação para bordar um manto para Santa Madalena. O desejo das prostitutas causa revolta nas mulheres da sociedade que não querem dividir o mesmo espaço de circulação com as moças do Bataclan - com exceção de D. Sinhazinha que tenta intermediar o conflito. Nas duas telenovelas as mulheres se reúnem na casa da mãe de Malvina para discutirem o assunto, chamada para servir o café, a moça defende a participação das prostitutas argumentando que elas possuem legitimidades para ocupar aquele espaço, visto que seus sustentos vêm dos coronéis e de seus filhos. Questionada pela mãe, na versão de 1975, se estava arrependida da sua posição, ela afirma “aquelas moças deveriam ter lugar especial para sair na procissão (...) porque se esse ano não tiver cacau para exportar e a cidade não tiver dinheiro, são elas que vão sofrer primeiro (...) as moças do Bataclan têm que rezar por muitas fazendas, inclusive pelas nossas” (Capítulo 06).

Na primeira versã, esse movimento que posteriormente resulta numa greve, atualiza a obra amadiana num momento em que o país vivia em repressão e inúmeras reivindicações pelos direitos civis eram levantados, como porosidade; por outro lado, consiste num exemplo que tipifica os espaços como “esferas de ação social” (DA MATTA, 1997, p. 33) - assunto já mencionado no ponto 1.4 desta pesquisa - visto que o grande problema levantado entre as mulheres dos coronéis é o fato das famílias dividirem o mesmo espaço com as prostitutas, quebrando as regras de uso dos espaços sociais. O *remake* retoma essa trama numa relação intramidiática (RAJEWSKY, 2012), realizada entre as mídias com a mesma materialidade, pois o ponto de partida para a discussão dessa trama é a primeira telenovela e não o livro. Embora o movimento de reivindicação das prostitutas seja um conflito norteador no *remake* - conforme exposto no primeiro capítulo desta pesquisa - ele não mantém a mesma forma de diálogo com o seu tempo - como porosidade - visto que o contexto social de produção e recepção dessa obra é diferenciado.

*Gabriela* (2012), por sua vez, traz para discussões alguns aspectos que não estão presentes nas duas obras anteriores e também amplia os espaços de circulação da personagem Malvina - e da amiga Jerusa - que atualizam a obra a seu próprio tempo. Uma discussão que é posta em cena na segunda versão, é o direito ao voto feminino. Ao precisar escolher um tema para a redação na escola, a filha do coronel Melk decide que dissertará sobre o direito de a

mulher votar. O tema sensível e proibido causa preocupação a melhor amiga que tenta dissuadi-la da ideia:

**Jerusa:** Tu vai escrever mesmo a redação sobre as mulheres que querem votar?

**Malvina:** Por que não, se é um direito das mulheres?

(...)

**Jerusa:** Eu mesma não sei se é certo mulher votar. Meu avô sempre diz que mulher não tem cabeça prá política.

**Malvina:** Isso é invenção dos homens prá dominar as mulheres. (Capítulo 06)

A redação de Malvina chega até a mão do diretor da escola - Dr. Maurício - que se desagrada com o tema da moça e comenta com Josué:

**Dr. Maurício:** Imagina falar que uma mulher deve votar, é um disparate.

**Josué:** Não sei de onde ela tirou essas ideias.

**Dr. Maurício:** Uma mulher deve tomar conta da casa, dos filhos, não de política. (Capítulo 08)

A discussão sobre o direito ao voto feminino aproxima o *remake* ao seu próprio tempo em que as mulheres têm esse direito garantido e também assumem mandatos eletivos, no contexto da obra literária, porém, era um assunto proibido e, também, na primeira adaptação que ocorre num momento político em que os direitos civis estavam suspensos no país. A fala de Jerusa e do diretor da escola deixa subentendido que o acesso das mulheres à política está relacionado à ocupação das espacialidades em que elas podem atuar, ao repetir a fala do avô que “mulher não tem cabeça prá política”, ela reafirma o público como o espaço de poder destinado aos homens, o que vem corroborado nos pensamentos do Dr. Maurício que entende que cabe ao feminino o espaço privado - a casa.

A análise realizada identifica uma ampliação dos espaços de circulação das duas jovens que não eram comuns na época do enredo do romance. No *remake*, essa ampliação se intensifica, tomando em alguns momentos um aspecto improvável, como ocorre na visita feita por Malvina ao Hotel Coelho, ao mesmo tempo que Jerusa passa uma noite na casa de Mundinho (Capítulo 56). Outras ampliações das espacialidades são notadas quando as duas personagens circulam pela cidade sozinhas, sem o acompanhamento de um responsável, mesmo nos momentos em que as famílias têm uma grande preocupação de evitar os encontros amorosos das duas jovens e seus namorados. Na figura 43, Malvina e Jerusa passeiam pela praça da cidade, a cena enquadrada em plano geral, mostra as moças em primeiro plano e ao fundo à igreja e outros prédios iluminados, o que confirma que elas estão desacompanhadas em um local público, no período noturno.

**Figura 43:** Malvina e Jerusa num passeio noturno na cidade.



Fonte: *Gabriela*, 2012. Capítulo 56.

Embora ocorra essa ampliação dos espaços de circulação das personagens no *remake*, isso não altera a gramaticalidade de usos dos espaços (DA MATTA, 1977) na cidade de Ilhéus, as mulheres da classe social de Malvina e Jerusa continuam habilitadas a frequentarem os espaços privados, a serem as futuras esposas de coronéis e a habitarem os casarões de Ilhéus ou as longínquas fazendas de cacau.

Os espaços habitados (RICOEUR, 2007) pelas personagens femininas em Ilhéus não condizem com as perspectivas de vida que Malvina almeja, enclausurar-se nos ambientes privados, ser preparada para perpetuar o destino das mulheres do local, ser uma futura mãe e esposa não são papéis sociais que a moça pretende exercer. Ela se rebela contra esses propósitos e consegue romper com as lógicas cristalizadas na vida das personagens femininas. A solução encontrada por Malvina se consolida por meio de um deslocamento em busca de outra espacialidade na qual seus anseios possam ser preenchidos. Embora a ética da casa (privado) seja alicerçada no pessoal, no conhecido, no familiar e a da rua (público) na impessoalidade, na disciplina e na lei (DA MATTA, 1977), Malvina vê seus direitos cerceados no espaço privado, no qual ela não consegue acessar aos bens sociais e culturais que almeja, assim opta por abandonar o conhecido e se deslocar em direção a outro modo viver.

Salienta-se que a personagem faz percurso semelhante nas três obras e mantém seu caráter de mulher que busca romper com os usos sociais dos espaços, recusando-se a aceitar as inúmeras interdições que lhes são impostas, no entanto, convém ressaltar que os desenlaces da

história de Malvina não se dão com a mesma paridade na literatura e nos dois audiovisuais. No romance, a consciência de que ela, mulher, era capaz de construir o seu próprio destino e partir sem ajuda de um homem libertador vem dela mesma, que foge, e posteriormente, os moradores locais ouvem falar que ela está atuando num espaço público. As duas personagens audiovisuais não tomam a mesma consciência sozinhas, em 1975, malvina tem ajuda do professor Ezequiel para não se suicidar e, em 2012, Mundinho auxilia a moça na fuga e, na cena final do *remake* fica subjacente a ideia de um romance com Josué e não se concretiza o rompimento dos costumes locais em que uma mulher precisa estar acompanhada de um homem.

O viés mnemônico nas adaptações de obras literárias para televisão se faz presente no percurso de Malvina nas duas adaptações. A personagem é apontada em diversos estudos sobre o romance de Jorge Amado como uma voz feminina rebelde que mesmo presa entre grades e paredes que limitam seus desejos, rompe com essas interdições. Essa marca da constituição da personalidade de Malvina chega às adaptações no olhar que os audiovisuais têm para trás, no reconhecimento de algo já visto. Nos aspectos do agora, entendidos como atualizações, encontra-se uma Malvina moderna que pede o professor em namoro estabelecendo um diálogo com os discursos feministas da década de 1970 ou que questiona o direito da mulher ao voto em 2012 - contexto em que homens e mulheres votam e são votados. As obras derivadas - como parte da memória cultural - retomam questões inerentes às discussões da ocupação dos espaços pelo feminino, com um olhar no passado trazem para discussão pontos que ainda estão ativos na sociedade.

### **III - Os espaços destinados às raparigas e a transgressão de Glória**

A gramaticalidade espacial de Ilhéus é bem definida, a região central, beneficiada por obras, embelezadas pelos jardins, é destinada àqueles que possuem posses econômicas para pagar pelo local, e as margens da cidade, aos menos favorecidos economicamente. Retomando a noção de inscrição como a ideia de “marcas exteriores adotadas como apoios e escalas para o trabalho da memória” (RICOEUR, 2007, p.156) percebe-se que o centro da cidade é beneficiado pelo intendente que escolhe onde investir as verbas públicas:

(...) na Praça Seabra elevavam-se também o edifício da intendência, a sede do Progresso e o Cinema Vitória, em cujo segundo andar residiam rapazes solteiros e funcionava, numa sala de frente, o Grêmio Rui Barbosa. Além dos sobrados e casas, dos melhores da cidade. É natural que os poderes públicos cuidassem com especial carinho da praça. Fora ele ajardinada durante um dos períodos de governo do coronel Ramiro (AMADO, 2012, p. 59).

Ali habitam as moças de famílias, os “respeitáveis” maridos, as esposas e os seus jovens filhos, enquanto os menos favorecidos economicamente ocupam os espaços marginais,

transitórios e problemáticos - os dois últimos entendidos como locais de transição e liminares (Da Matta, 1977). Relação inversa ocorre no caso de Glória - a rapariga do Coriolano - ela recebe “casa posta” do amante, ou seja, em troca da moradia e do sustento satisfaz os desejos sexuais do coronel. As moças que exercem esse papel se tornam de uso exclusivo de quem as sustenta. Assim, como acontece com Gabriela, após o casamento, e Malvina, desde o nascimento, todas elas estão sob o jugo patriarcal.

O espaço destinado a essas mulheres é privado, mas, há um acordo não escrito, aceito pelos moradores da cidade, em que elas devem ser instaladas às margens da cidade, nos becos, longe das famílias de “bem” de Ilhéus. Por isso, há uma irritação por parte das esposas e das solteironas quando Coriolano traz sua “teúda e manteúda” – termo usado para designar as raparigas – para uma casa bem no centro da cidade, ao lado das famílias dos coronéis. A partir da percepção dos usos sociais do espaço, Glória ocupa, então, um lugar que não lhe pertence naquela ordem social. A discussão em torno da rapariga não perpassa pelo fato de um homem casado ter amante, mas sim, pela espacialidade que Glória está ocupando, se ela estivesse numa casa de canto, no Beco das Quatro Mariposas - local marginal - a sociedade ignoraria a existência dela.

O problema se acentua quando a moça começa a aparecer na janela para se expor e observar a rua. Segundo Da Matta (1977), a janela é um espaço “arruado”, pois faz ponte entre o interior e o exterior da casa. A rapariga habita um local que segundo as convenções sociais de Ilhéus já não lhe pertence – o centro da cidade – e a insistência da moça em ficar na janela agrava o problema “Glória debruçava-se à tarde na janela, os robustos seios empinados como oferta aos passantes” (AMADO, 2012, p. 83).

No romance, Glória se sente presa naquela casa e se ressentida da hipocrisia dos homens, que quando sozinhos, lançam-lhe olhares de desejos, sorriem e cumprimentam-na, mas acompanhados ignoram sua existência. As observações da rapariga sobre os homens de família da cidade descortinam as falsas moralidades existentes. Os personagens masculinos não condenam Coriolano por trazer a moça para aquele espaço, na verdade sentem-se felizes em poder observá-la, desejá-la, mas mantêm as aparências quando exercem o papel de respeitáveis cidadãos da cidade.

Posteriormente, a rapariga de Coriolano se envolve com Josué e os dois passam a se encontrar na casa do coronel, após as noites calorosas junto com o professor, “na sua janela, triunfante e dengosa, Glória sorria para as solteironas, condescendente. Já não inveja ninguém, a solidão acabava” (AMADO, 2012, p. 202). Passados alguns meses em que os amantes cometem imprudências, não se preocupando em esconder o relacionamento, o coronel descobre

o caso, expulsa-a de casa, junto com Josué, e com seus pertences. Glória que sempre se manteve firme no propósito de ter um coronel que a sustentasse e um homem para amar, termina a sua história, na inauguração do novo porto da cidade, rindo alto, “entre Josué e Ribeirinho, afrontando as senhoras” (AMADO, 2012, p. 319).

A personagem Glória traz para as telenovelas a discussão sobre os usos feitos dos espaços em Ilhéus. Assim como ocorre na literatura, sua chegada à casa do coronel Coriolano introduz no enredo a temática da legitimidade de uma rapariga habitar a mesma espacialidade das famílias tradicionais da cidade. Em 1975, a moça só aceita o convite para ser a rapariga de Coriolano, após ele lhe dar garantia que ela podia ficar na janela, porque para ela, o pior de tudo era uma pessoa ficar trancada numa casa. Com a anuência do coronel, ela passa a frequentar o espaço arruado (DA MATTA, 1997). A figura 44, representa o momento em que ela abre a janela pela primeira vez na telenovela, bem arrumada, maquiada, Glória observa a rua, com um ar de felicidade por poder ver as pessoas, à sua direita há um vaso com flores amarelas preparado para embelezar o ambiente. Já nessa primeira cena, a presença da moça naquele espaço é apresentada como imoral por D. Idalina que afirma: “É aquela velha história, se coronel Coriolano queria fazer uma das suas, porque não foi para um bairro distante. Mas não, se planta, com ela aqui, bem na frente da família mais distinta da cidade, no nariz dos homens” (Capítulo 25).

**Figura 44:** Glória na janela



Fonte: *Gabriela* (1975). Capítulo 25

A discussão sobre a ocupação do espaço por Glorinha se intensifica na telenovela de 1975, as mulheres dos coronéis sentindo-se ameaçadas pelas moças que os seus maridos

mantinham em outras casas, voltam-se contra Glória e proíbem que ela abra a janela da casa. A personagem se revolta contra as esposas e afirma “elas querem me tirar o ar” (Capítulo 54). A moça se entristece profundamente com essa atitude, pois para ela ir à janela e observar as pessoas e as histórias que elas carregam, dá sentido à sua própria vida. A admiração dos homens pelos atributos físicos de Glória também se encontra presente nessa versão, porém a personagem possui outros motivos para estar ali naquele espaço, o principal deles é amenizar sua solidão.

A solução para o problema da presença da rapariga na janela, chega a envolver as forças políticas de Ilhéus, Mundinho manda o Dr. Ezequiel fazer um documento legal que devolva à rapariga o direito de usar o espaço que ela deseja. Na conversa que tem com seus apoiadores, o exportador faz uma comparação entre Glória na casa central de Coriolano e a cidade:

**Mundinho:** Sabe o que vejo naquela mulher (...) é um pedacinho da roupa de baixo da cidade de Ilhéus aparecendo indiscretamente na ponta da barra do seu rico e solene traje a rigor. Exatamente por isso que aquelas senhoras insistem tanto em fechar a Glória na sua janela.

O comentário retoma a questão da gramática de usos dos espaços na sociedade ilheense, todos sabiam da existência das raparigas e a vida continuaria normalmente se elas estivessem escondidas nas casas nos becos. Glória, no entanto, subverte essa regra e isso interfere nos modos de habitar e de se deslocar acordados pela elite da sociedade, trazendo um descontentamento por parte daqueles - basicamente das mulheres - que se consideram os representantes legítimos de ocupar aquele ambiente.

Em *Gabriela* (1975), a personagem traz para a telenovela a vertente questionadora e sensível de Glória na literatura - que expõe a hipocrisia da sociedade ilheense quanto às atitudes que demonstram em relação ao espaço que ela ocupa e, também, evidencia a consciência da solidão a que as raparigas enclausuradas estão sujeitas. Ocorre, ainda nesta versão, uma ampliação do caráter insurgente na composição da personagem, que tem atuações importantes na disputa política de Ilhéus. No caso da viúva do jagunço, os coronéis mandam a moça à casa de Mundinho para descobrir quem a levou até a casa do representante da oposição. Inicialmente, após a visita à viúva, ela volta para casa disposta a contar a verdade aos coronéis. Mesmo sabendo do envolvimento da neta de Ramiro no caso e dos problemas que Jerusa teria com a exposição dos fatos, não demonstra preocupação em proteger a garota rica, mas no momento em que descobre o envolvimento da babá da moça - Jorgina - e é informada por Josué que “a dona Jorgina não é mulher rica, é mulher sofrida de vida dura como a sua mesma. E ela perderá muito também [...]”, a rapariga sente empatia por essa mulher do povo, pobre, que vive sobre

os desmandos das famílias ricas da cidade e omite as informações dos coronéis, mesmo diante dos castigos físicos que lhe são infligidos.

Noutro episódio, Glória comanda uma revolta contra o poder constituído dos mandatários da cidade. Numa cena que remete a uma prática comum durante o Regime Militar, o coronel Amâncio invade o circo com o objetivo de prender o jagunço Chicão a mando do coronel Ramiro. Na invasão, Amâncio e vários soldados sobem no picadeiro e o coronel manda que o espetáculo seja interrompido. Imediatamente, a rapariga grita “não para” e inicia um coro que logo é seguido por outras mulheres e depois pelos espectadores do circo. Com a ousadia da moça, a ação militar no âmbito daquele espaço cultural fracassa, frustrando as intenções do poder constituído na cidade. A figura 45 representa o momento em que Glória, numa tomada em *close* - que permite identificar as emoções da personagem, gritando, olhos fixos no coronel - intensifica o protesto contra a interrupção do espetáculo circense. Esse episódio classifica-se como uma ampliação, uma porosidade (MARTÍN-BARBERO, 2006) - conforme já explicitado neste trabalho - que dialoga com o tempo da produção da telenovela - constituindo-se num ato de resistência civil de duplo sentido: por um lado, há um protesto contra a ingestão do Estado nas artes quando se tenta impedir a exibição do espetáculo no circo; por outro, o manifesto ocorre contra a perseguição dos mais fracos pelo aparato repressor - no caso, o jagunço.

**Figura 45:** Glória protesta contra a interrupção do espetáculo no circo.



Fonte: Gabriela (2012). Capítulo 78.

O desenlace da história de Glória sofre algumas alterações na versão de 1975, o casal é descoberto pelo coronel e expulso de casa. Tal qual ocorre no romance, eles saem da casa vestidos, acompanhados da empregada - com as malas da rapariga, incluindo um urinol, que se constitui no item engraçado da situação - e enfrentam os olhares da população da cidade. De repente, uma música de suspense que toca muda para uma valsa e eles começam a dançar pelas ruas (Figura 46) sob o olhar de algumas pessoas que passam. Esse final para a história dos amantes condiz com a postura de Glória - e também de Josué - que mantém um teor crítico durante o desenrolar do enredo na telenovela, posicionando-se sobre as incongruências existentes nas atitudes das pessoas que habitam o local. A possibilidade de um futuro junto ao professor fica implícito na obra, visto que, após essa cena eles não aparecem mais no enredo e nenhuma menção de um outro coronel mantenedor da moça é feita.

**Figura 46:** Glória e Josué dançam na praça de Ilhéus

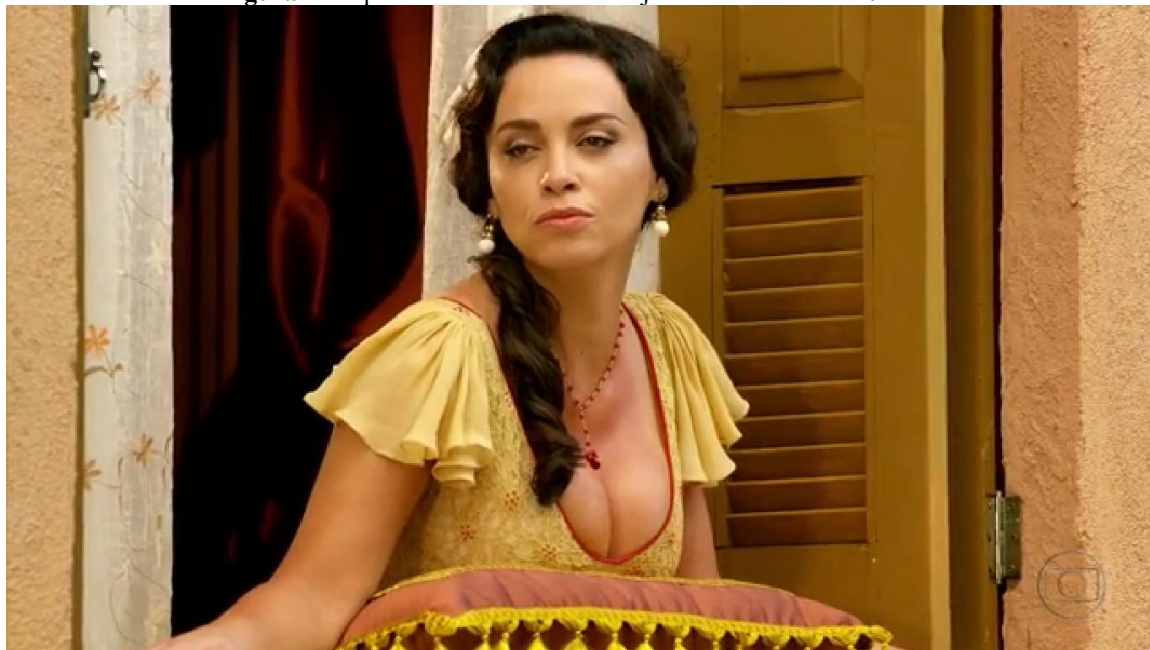


Fonte: Gabriela, 1975. Capítulo 85.

No *remake*, a primeira aparição da personagem na janela acontece de forma teatral e causa um grande alvoroço nos homens presentes no Bar Vesúvio, na praça, na rua, que param todas as atividades para olharem extasiados para a sensualidade da moça. A figura 47 mostra Glória debruçada sobre a janela, com os seios apoiados numa almofada, sobressaindo-se na composição da imagem. Assim como ocorre com Gabriela - e até mesmo com Malvina, que tem cena de sexo no *remake*, a sexualidade e a exposição do corpo da rapariga de Coriolano têm um forte apelo na composição das cenas da personagem. Logo após essa aparição, D. Doroteia passa pela rua acompanhada do Padre, de Sinhazinha, do Dr. Maurício, e observa: “Que despropósito é esse? Então o coronel montou casa *prá* mulher dama aqui junto das nossas

famílias? ” e o padre complementa: “Justo na casa onde ele vivia antes de levar a família para morar em Salvador! É a Babilônia! ” (Capítulo 2).

**Figura 47:** a primeira vez de Glória na janela na versão de 2012



Fonte: Gabriela (2012). Capítulo 2

Na telenovela de 2012, embora inicialmente e em alguns momentos da obra a discussão sobre uso do espaço social ocupado pela rapariga aparece nos discursos proferidos pelos personagens, o tema perde força em detrimento da ênfase dada ao relacionamento mantido por Glória e Josué, marcado por cenas engraçadas e de exposição do corpo feminino. Na obra literária, há referência a esses aspectos cômicos no relacionamento do casal, no tópico “Do amor eterno ou de Josué transpondo muralhas” em que há uma intertextualidade com o texto bíblico, de forma jocosa, visto que os obstáculos que o professor ultrapassa é a perigosa porta da casa de Coriolano e não as muralhas de Jericó tal qual acontece na Bíblia. Os aspectos narrados no romance têm um tom engraçado, como o fato dele considerar sua ousadia de entrar na casa em que a moça habita como um “esplêndido gesto revolucionário, único ato militante de sua fulminante carreira política, concebido e executado, aliás, antes de haver aderido ao anarquismo [...]” (AMADO, 2012, p. 200), no entanto, as discussões sobre o papel social desempenhado pelas raparigas permanecem presentes no teor da obra, ao contrário do que ocorre no *remake*.

A figura 48, na cena que mostra o primeiro encontro do casal, a moça expõe a Josué os motivos pelos quais ele deve esquecer de Malvina, utilizando seu corpo como argumento, evidenciando os aspectos sexuais que são recorrentes na versão de *Gabriela* em 2012.

**Figura 48:** exposição do corpo de Glória em *Gabriela* (2012)



Fonte: *Gabriela* (2012). Capítulo 25.

A trama do professor e a rapariga oscila pelo viés da sensualidade e da comicidade, garantido momentos divertidos no enredo. No capítulo 31, Coriolano volta inesperadamente para casa, enquanto o casal se encontra no quarto. Após um momento de desespero total, Josué tem um lampejo de coragem e mesmo tremendo diz à moça que ele enfrentará o coronel, no que ela argumenta “Enfrenta como, meu rei? Ele tem revólver. Se enfia debaixo da cama. A via, homem!” (Capítulo 31). Essas cenas garantem o humor no audiovisual e se repetem por todo desenrolar do enredo, enquanto o lado crítico da história de Glória é praticamente esquecido.

A personagem mantém o aspecto da sexualidade também no desfecho da sua história. Convém lembrar que no livro e na primeira versão, o coronel Coriolano teve duas raparigas que ele trouxe para antiga casa da família no centro da cidade. No romance, a primeira rapariga - Chiquinha - é apenas mencionada como uma moça que se envolveu com Juca Viana e por conta disso - quando o coronel descobre o fato - é espancada junto com seu amante e ambos são expulsos nus da casa, desprovidos de qualquer bem material. Em *Gabriela* (1975) a história do casal - Chiquinha e Juca Viana - é corporificada com destino semelhante ao do livro, no entanto, em 2012 há a omissão da história do casal de amantes. No desenlace da história de Glória no *remake*, no entanto, ocorre uma fusão de partes da história das duas raparigas, pois o coronel cerca a casa com os jagunços e prendem os dois amantes no quarto, provocando o desespero deles.

Coriolano expulsa-os dois nus - assim como ocorreu com Chiquinha e Juca Viana nas outras duas obras -, mas não os espanta - o que remete a história de Glória e Josué nas duas outras obras. Inicialmente eles saem na rua, assustados e envergonhados, sob as gargalhadas da população da cidade, em seguida, começam a rir, trocam beijos e abraços na frente dos presentes (Figura 49). Glória e Josué se separam posteriormente, a moça aceita uma proposta do coronel Ribeirinho para ser sua rapariga - numa alusão à obra literária - mas Josué não aceita continuar sendo o amante dela e parte para Salvador na companhia de Malvina.

**Figura 49:** Glória e Josué trocam carinhos nus na rua.



Fonte: *Gabriela*, 2012. Capítulo 70.

Quando se trata de mulheres como Glória ou das prostitutas, a regra para a ocupação dos espaços se resume em estarem confinadas ou circulando por espaços marginais, como aquelas que vendem seus corpos em espacialidades transitórias (DA MATTA, 1977). No romance e nas telenovelas, o Bataclan representa o modo de habitar das prostitutas que - também sob o jugo patriarcal - ocupam a espacialidade destinadas às prostitutas.

Um aspecto importante observado com relação ao uso social das espacialidades feito pelas prostitutas do Bataclan é a ocupação do mesmo espaço como local de trabalho - público - e como casa - privado. Nesse ponto, percebe-se uma gramaticalidade semelhante ao uso feito das casas que se aproximam do público em que existe um espaço especial para as visitas nas casas, espaços íntimos e espaços arruados (DA MATTA, 1977). Nas três obras, o Bataclan apresenta esse uso em duplicidade de sua espacialidade: no romance, o cabaré é mencionado como a casa de Machado; na telenovela de 1975, esse aspecto de ser a casa da cafetina é reforçado, ela possui regras que devem ser seguidas pelos frequentadores do local, sendo que,

em determinadas situações ela exerce o poder de transformar o uso do público em privado; no *remake*, há a presença de um espaço físico que se constitui como moradia das moças que prestam serviços no local, é nele que possuem privacidade para receberem cuidados e falarem de assuntos íntimos.

Portanto, as mulheres que se enquadram na esfera do prazer (PATRÍCIO, 1977), conforme posicionamento exposto por Ramiro no item 1.4, em nenhum momento podiam ocupar as mesmas espacialidades destinadas às famílias. A transgressão de Glória se dá por infringir as regras de ocupação espacial ditadas pela sociedade conservadora – e hipócrita – da pujante Ilhéus, no ano de 1925.

### **Conclusão do capítulo**

O entendimento do espaço habitado (RICOEUR, 2006) e praticado (CERTEAU, 1999) pressupõe pensar as espacialidades e temporalidades envoltas nas experiências humanas nas quais se constroem memórias vivas. O modo de habitar e de se deslocar dos indivíduos informam sobre as relações estabelecidas numa sociedade, tanto nas narrativas históricas como nas de ficções. Observando as categorias espaço-temporais na obra, atravessadas pelas relações estabelecidas pelos sujeitos, empreende-se, neste capítulo, o mapeamento da ocupação dos espaços na sociedade de Ilhéus no romance e nas obras televisivas, refletindo sobre formas de uso das espacialidades destinadas às mulheres.

A análise feita da ocupação dos espaços a partir dos usos sociais feitos pelas personagens femininas aponta para uma diferenciação entre o público e privado (DA MATTA, 1977) - entendendo o primeiro como um local em que o acesso é dado às pessoas em geral e um espaço de poder - e o segundo como o íntimo, destinado a uma família, geralmente ligada por laços sanguíneos – uma espacialidade desprovida de poder que se destina à mulher submetida ao jugo de um homem. Apesar dessa regra geral do espaço habitado ilheense, vê-se no romance, os deslocamentos feitos pelo feminino que de alguma forma subvertem a ocupação espacial do local. Gabriela - a retirante, mestiça, pobre e sem virgindade – chega à cidade no mesmo dia que, apesar do suposto progresso, o passado se apresenta com uma marca de sangue, causada pela morte de uma mulher pelo esposo.

Gabriela desde o início da obra está em deslocamento - a caminho - sua família pobre e desajustada acaba com a morte do tio abusador. Sozinha, cheia de poeira da jornada pelo sertão, a moça chega a Ilhéus representando uma falsa fragilidade. Levada para trabalhar na casa do dono do Bar Vesúvio, logo atrai a obsessão do patrão para si, que tenta se impor como seu

protetor e dono. Mas a trajetória da moça é bem mais ampla do que a cidade de Ilhéus imagina, ela sabe o que deseja para sua vida – viver sem amarras e satisfazer a seus desejos, sem estar sob o jugo do patriarcalismo. O espaço de esposa, que assume posteriormente, não a seduz. A clausura, as regras, os luxos a sufocam e, por isso, num movimento circular, ela retoma o papel que desempenha no início da obra, a mulher que serve ao homem na mesa e na cama (STROMZEBERG, 1983) e que possui o direito de se deslocar, de desejar e de fazer escolhas. Nessa subversão, a retirante consegue ter um destino diferenciado de Sinhazinha - pois não é morta após trair o marido - até mesmo porque, a sua chegada a Ilhéus marca mudanças no comportamento dos habitantes daquela cidade.

A rebeldia de Malvina faz um movimento de um espaço que lhe fora destinado desde o nascimento – privado - à conquista dos espaços públicos destinados, naqueles tempos na cidade de Ilhéus, somente aos homens. Filha de um coronel abastado, a moça é trancafiada em seu jardim, na sua casa moderna onde grades e paredes limitam seu deslocamento. Cresce vendo a mãe restrita a espaços privados, concordando com todas as imposições do marido, sem direito algum. Rejeitando esse modo de viver, a moça decide que jamais terá uma vida igual à sua genitora. Apesar da firmeza de seus propósitos, acostumada a ver o uso social dos espaços públicos sendo feito somente por homens, Malvina não compreende, inicialmente, a sua capacidade de transpor as barreiras espaciais sozinha, por isso almeja fugir dos limites que lhe são impostos com a ajuda de um homem. A subversão da personagem se dá no momento em que ela se conscientiza que pode realizar o rompimento desses espaços geográficos e sociais sem o apoio da figura masculina, recusa, assim, os limites destinados às moças de família ilheense e escala novos patamares noutra cidade com mentalidade menos tacanha do que Ilhéus.

As raparigas ou “teúdas e manteúdas - como eram chamadas no romance amadiano - são destinadas a ocupar os espaços marginais da cidade. A quebra desse acordo dos usos das espacialidades se dá na subversão advinda da rapariga Glória - posta pelo amante numa moradia central da cidade, próxima à praça e à igreja - e pela ocupação pela rapariga dos espaços arruados da casa. Esses dois elementos apontam para o quanto o espaço habitado é bem definido na composição local, o papel exercido por Glória é totalmente aceito por todos na cidade, comumente os homens de boas condições financeiras montam casa para mocinhas pobres e recebem seus favores sexuais em troca, as mulheres são cientes disso, no entanto, o problema só se apresenta pela infração às regras de espacialidades acordadas.

Na comparação entre as três personagens femininas estudadas é possível perceber semelhanças e diferenças entre elas. Gabriela e Glória são duas personagens que pertencem à classe social de baixo poder aquisitivo, por isso, é até por falta de proteção da família, possuem

originalmente o direito de circular pela cidade. A partir do momento que aceitam a proteção patriarcal - a primeira pelo casamento e a segunda por se tornar amante de um coronel - elas se põem sobre o jugo de um homem e têm o uso dos espaços sociais cerceados – mas se rebelam contra esses interditos. Malvina, por sua vez, já nasce sobre a proteção e o jugo do patriarcado. Como as duas personagens citadas, ela também rejeita as regras que os homens ditam sobre as espacialidades que ela pode ocupar e ascende a outros modos de habitar e se deslocar, ainda que fora da sociedade de Ilhéus.

Na retomada das personagens femininas do romance *Gabriela, cravo e canela* pela televisão em dois contextos diferentes, algumas características das personagens femininas remetem ao romance amadiano: a recusa de ocupar uma espacialidade que não deseja ou a ascensão a um espaço proibido se assemelham nas obras. A análise realizada aponta para aspectos que remetem a forma de composição do enredo na linguagem dos audiovisuais, como a corporificação da personagem e ao tempo do agora de cada obra: em 1975, a sexualidade e a sensualidade antes sugeridas do que expostas dialogam com uma sociedade de princípios conservadores e um regime político vigente que censura a cultura; em 2012, o excesso de exposição do corpo feminino é usado como forma de aumentar a audiência e promove um esvaziamento no espírito crítico das personagens - principalmente Gabriela e Glória - em prol da exibição do corpo feminino.

Na análise feita entre as duas telenovelas, vê-se que a primeira versão possui um viés mais questionador, as personagens femininas mantêm em sua composição o espírito crítico do livro - apesar de se identificar peculiaridades próprias do produto televisivo como o foco na história de amor entre Nacib e a retirante, o esvaziamento das discussões políticas e ainda a exploração do corpo feminino como ocorre na cena de Gabriela no telhado - cena ousada para o contexto da época. Gabriela, Malvina e Glória continuam a representar mulheres que questionam as normas, que se recusam a ocupar os espaços que lhes são destinados e lutam para terem acesso àquilo que almejam. Como ampliação, em 1975, a filha do coronel Melk e a rapariga do coronel Coriolano têm atuação política no enredo tal qual acontece com Gabriela no livro quando protege Fagundes. Malvina ajuda a socorrer a viúva do jagunço junto com a amiga Jerusa e Glória impede que o circo pare de apresentar o espetáculo, dá guarida a Chicão - perseguido pelos coronéis - e se recusa a receber o coronel assassino em sua casa. Tanto uma quanto a outra conseguem ocupar o espaço que almejam, Malvina foge sozinha da cidade em busca da ocupação do espaço público e Glória permanece na janela à revelia da restrição imposta às raparigas em ocupar um espaço limiar entre o privado e o público.

A telenovela de 2012, por sua vez, exauri alguns aspectos da discussão dos espaços habitados pelas personagens femininas. No que tange à Gabriela o excesso de cenas sensuais e a exploração da sexualidade tiram do foco a discussão pelo uso da ocupação dos espaços pela personagem. Outro aspecto relevante, diz respeito às escolhas feitas pela protagonista em relação a ter um caso com Tônico. Nas duas primeiras obras, Gabriela - como ser que é dono de seus desejos - opta por levar o moço para sua cama, no *remake*, numa visão conservadora - acrescenta-se uma vertente melodramática ao enredo, na qual Gabriela é apresentada como vítima enganada pelos vilões - Zanolha e Tônico. Essa circunstância tira da personagem a característica de uma pessoa que faz escolhas: Gabriela trai o marido por ter sido enganada e influenciada pelo casal mal-intencionado e não porque queria fazer isso.

Malvina, na versão de 2012, apesar de se apresentar como uma moça crítica durante toda a telenovela, no desenlace foge ajudada por um homem e na companhia de outro, o que diminui seu potencial de ocupar os espaços pretendidos sozinha como acontece no romance e no audiovisual de 1975. Esse fato deixa implícito na história que o destino das personagens femininas está sempre ligado ao masculino e só sob essa égide que as mulheres podem encontrar a felicidade. Glória, por sua vez, é a personagem que tem seu potencial insurgente diminuído com maior intensidade no *remake*, de uma mulher que denuncia a hipocrisia da sociedade ilheense nas duas obras anteriores, ela se torna alguém que tem a função de provocar risos e exibir o corpo em cenas fortes de sexualidade. A telenovela apresenta, portanto, um enredo esquemático e estereotipado, no qual as personagens femininas não alcançam o mesmo nível de criticidade presentes na obra literária e na primeira telenovela.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial deste trabalho parte da observação da intensificação do aproveitamento de textos anteriores na composição dos produtos culturais contemporâneos, prática reiterada nas relações intermediática e intramidiática presentes num cabedal de títulos cinematográficos e televisivos de obras audiovisuais desde o século passado. Após as pesquisas sobre transposições de obras literárias para os audiovisuais, calcadas nas teorias da adaptação, na intermedialidade e nas diferenças de linguagem, algumas abordagens se apresentaram como possíveis para empreender o estudo proposto neste trabalho. No percurso para o aprofundamento do tema, com bases nos estudos sobre os meios de comunicação de massa propostos por Martín-Barbero (2006) a partir da perspectiva de abordar a articulação entre matrizes culturais e os formatos industriais, começou a se consolidar a ideia de estudar as adaptações pelo viés mnemônico e novos horizontes de pesquisa foram acrescentados aos iniciais embasados nos estudos sobre memória (RICOEUR, 2006).

A memória presente nos reaproveitamentos de texto tornou-se, então, o ponto norteador da pesquisa, que analisou a retomada do texto de Jorge Amado para os produtos televisivos como reminiscência de um momento passado – a sociedade de Ilhéus de 1925 – e os elementos do contexto do “agora” das telenovelas. No entendimento de que as adaptações trazem em si “repetição com variação” (HUTCHEON, 2011), conciliando o prazer do reconhecimento com a novidade, possuindo, portanto, uma dupla temporalidade – “o para trás e o de novo”, conforme fala Ricoeur (2006) – pontuou-se as perspectivas sob as quais as telenovelas *Gabriela* (1975, 2012) retomaram o romance *Gabriela, cravo e canela*, articulando memória social à midiática em formato industrial.

A pesquisa realizada dividiu-se em três capítulos que dissertaram sobre aspectos que coadunam em si memória e atualizações. O primeiro analisou a transposição da obra amadiana para os produtos televisivos, discutindo adaptação, mediação e memória. O conceito de mediação embasou como as lógicas de produção no formato industrial e em novos suportes trazem em si outros procedimentos nas maneiras de narrar histórias que implicam em modificações da obra de partida quando transposta para televisão. A memória, entendida como um conjunto de tempos que se perpassa, que se atualiza e que se movimenta norteou as discussões das retomadas feitas pelas telenovelas da obra literária (como reminiscência) – e as atualizações (como vivências) coadunando em si duplas temporalidades.

Os graus de derivação permitiram discutir as relações das telenovelas com a obra literária, de acordo com o grau de proximidade estabelecido entre elas e a obra fonte e, também,

os vínculos entre a primeira versão de *Gabriela* e o *remake*. Nesse processo, as supressões, as ampliações, as fusões foram alguns dos elementos identificados nas obras derivadas que atualizaram a obra de partida. A intertextualidade consistiu noutro ponto relevante no estudo da transposição da obra amadiana para os audiovisuais, pois possibilitou identificar os laços estabelecidos pelas telenovelas com outros textos – contemporâneos ou eruditos – por meio de empréstimos, de citações ou de alusões. Por fim, a materialidade da mídia norteou a discussão sobre as diferenças de linguagem entre literatura e televisão, e as implicações que o uso da linguagem imagética e seus significados trouxeram na composição de cada obra.

O formato industrial – com suas lógicas de produção e competências de usos – acarretou em mudanças significativas da obra literária nas telenovelas, advindas do contrato comunicativo existente no modo como esse produto cultural conta suas histórias, por um lado, representado pelas matrizes culturais e pelas tecnicidades, por outro, pela presença do espectador que se faz sentir durante a concepção da história. Das modificações identificadas, a alteração no arco da narrativa, que antecipou o aparecimento da protagonista na trama, apresentou-se como um ponto de destaque no estudo – visto que no acordo estabelecido pelas matrizes culturais do gênero e pela recepção do produto, os personagens principais devem estar “em cena” desde os primeiros momentos do enredo. A narrativa seriada, apresentada por um longo período, em capítulos diários, consistiu em outro ponto do formato que gerou diferenças entre a obra literária e as obras derivadas, acarretando o acréscimo de subtramas, a definição de personagens que se destacaram, que sofreram fusões, que foram suprimidos ou acrescentados nas telenovelas. Por meio desses mecanismos, próprios das histórias contadas em série, investiu-se no suspense, que gerou ganchos entre os episódios que estimularam a assiduidade dos espectadores.

Quanto à institucionalidade, representada pela Rede Globo de Televisão – a maior produtora de telenovelas do país – observou-se que a emissora imprimiu nos produtos midiáticos estudados características – estéticas, artísticas e mercadológicas – próprias do seu padrão de produção. Na transposição do literário para a televisão, constatou-se que o modo de compor da empresa – com as políticas internas de produção, de relação com o mercado e com seus consumidores, com a legislação vigente e as políticas governamentais que orientam esse setor produtivo – repercutiu na posição do produto na grade de horário (22h/23h), na relação com o poder vigente de cada época (Regime Militar em 1975/ Democracia em 2012), na exploração e supressão de temas (auto censura em 1975/ excesso de cenas abrangendo a sexualidade em 2012).

A diferença de linguagem – da escrita para imagem – aspecto presente nas transposições intermediárias, trouxeram linhas de investigação que geraram conclusões importantes para o trabalho, englobando, por exemplo, a corporificação dos personagens na qual se vê: a relevância das formas dos corpos, que levou a Gabriela literária – uma menina sensual, graciosa e desenvolvida do livro – a se transformar numa mulher de corpo escultural em 2012, objetivando atender a um padrão de beleza estabelecido para aquele contexto; a negação das etnias da obra de Amado, que resulta num branqueamento dos personagens televisivos e a exposição excessiva dos corpos femininos em cenas de sexo gratuitas e pouco verossímeis, como as vivenciadas por Malvina e Jerusa na segunda versão.

A relação de derivação apontou para o caráter *palimpsestico* das obras televisivas, declarado desde do título, da qual se concluiu que a primeira versão é baseada na obra de Amado e manteve uma relação perceptível com o romance, embora realizando alterações em tramas e personagens. O caráter de *remake* da telenovela de 2012 ficou eminente no estudo empreendido, uma vez que há a retomada da telenovela de 1975 – um produto que marcou a memória do audiovisual brasileiro e de outros países, como Portugal – com atualizações inerentes ao seu próprio tempo – do qual se destacaram o viés cômico, a presença marcante da sensualidade, o ritmo rápido. Desta forma, empreendeu-se uma recuperação e uma readaptação ao contexto de produção e recepção. Nas relações entre as obras, esta pesquisa ressaltou que a aproximação da versão de 2012 com a de 1975 se destacou, pois, tramas não existentes no livro – como a greve das prostitutas, Gabriela subindo no telhado, a história de amor entre a neta do mandatário da cidade e o líder da oposição – presentes em 1975 são recuperadas na segunda versão.

A intertextualidade também se apresentou como um fator preponderante que movimentou o sentido da obra, adicionando elementos – por meio de empréstimo e citações – que permitiram estabelecer uma teia de relações, outorgando ao espectador fazer associações a partir dos vínculos que as telenovelas estabeleceram com outros textos e mídias, tal qual ocorreu nas coreografias das moças no Bataclan e a caracterização do professor Josué, ambas em 2012, que estabeleceram intertextos com filmes internacionais, nos quais se mesclam o tempo do relato com o dos textos mencionados.

No tocante ao trabalho com a memória social nas adaptações do romance para televisão, identificou-se que os textos televisivos reafirmaram a vigência de temas abordados pela obra-fonte, aspectos presentes, não só como resíduo, mas que continuavam ativos no contexto de cada adaptação, como as regras patriarcais que restringiram a ocupação dos espaços sociais de poder pela mulher, destinando as espacialidade privadas para a atuação das personagens

femininas que foram marcada por interditos nas duas telenovelas, tal qual ocorreu no livro em que os homens têm direito ao corpo e à vida das mulheres.

Essa temática, no entanto, desenvolveu-se de forma diferenciada nas telenovelas. Durante a primeira versão, o país estava sob a égide de um regime ditatorial que suspendeu os direitos civis no país. Às mulheres as interdições são duplicadas, pois além das regras que já lhes são impostas normalmente, encontravam-se, também, sob as regras da ditadura. A versão de 1975 trouxe em si, todavia, inovações na composição das personagens femininas, representadas, por exemplo, na greve das prostitutas. Esses pontos foram entendidos, por essa pesquisadora, como diálogos estabelecidos entre o produto midiático e seu contexto, visto que na década de 1970, os movimentos feministas estavam em voga e as mulheres atuaram na resistência contra o governo militar, levando ao entendimento que o levante das moças do Bataclan constituiu numa porosidade que atualizou o produto midiático.

A segunda versão foi apresentada durante o período democrático; isso, no entanto, não tirou de contexto a discussão sobre as regras patriarcais que regem a vida do feminino, visto que mesmo no século XXI a desigualdade e a violência de gênero ainda estão vigentes na sociedade, tais como quando homens e mulheres recebem salários diferentes ao exercerem a mesma função no trabalho, ou nos índices de feminicídios, o que remete à concepção expressa no enredo de *Gabriela, cravo e canela*. Concluiu-se que no *remake*, no entanto, a discussão sobre o tema foi esvaziada, pois embora presente nos discursos femininos, era contrastado pelas atitudes. Observou-se, nesta versão, a ênfase no cômico, sem um teor crítico, em pontos importantes no enfoque sobre os abusos sofridos pelas personagens femininas, a exemplo da violência sexual praticada contra D. Sinhazinha, sempre seguida pelo bordão – que gerava risos – “deite que eu vou te usar”, pronunciado pelo esposo violento. A comicidade trouxe sucesso e engajamento do público ao *remake*, mas banalizou a abordagem temática, o que configurou na segunda versão uma vertente conservadora, a despeito da obra se contextualizar num ambiente democrático.

O segundo capítulo tratou da diferença de autoria entre as duas obras, visto que, numa telenovela o produto final vem atravessado pelo olhar da equipe de produção: roteirista, diretor, câmera, figurinista e, até mesmo, pelo do ator que corporifica a personagem. Uma breve revisitação da crítica sobre a obra de Jorge Amado feita a partir de um panorama diferenciado daquele existente na crítica dos defeitos (DUARTE, 1996), apontaram outros horizontes de análise para a obra amadiana, por vieses da antropologia, do carnavalesco, do humor e da ironia, da crítica feminina, entre outros aspectos. A realização de uma pesquisa em revistas, jornais, blogs e páginas diversas da internet permitiu delinear a memória cultural existente sobre as

obras televisivas, demonstrando a posição da época e os pontos que foram destaques durante as exposições de cada uma delas e, ainda, algumas controvérsias que essas telenovelas geraram, principalmente na escolha da protagonista do *remake*.

As mudanças advindas das adequações às convenções de gênero orientaram as análises do segundo capítulo. Nesse tópico, explorou-se de que modo as matrizes melodramáticas e as raízes no folhetim acarretaram mudanças na composição do enredo e dos personagens no gênero televisivo. Na transposição do livro para a telenovela, evidenciou-se que as convenções do gênero televisivo – as matrizes melodramáticas e as raízes folhetinescas – estão presentes na composição do enredo das duas versões. Ancorados pelos temas melodramáticos, os produtos televisivos apresentaram: uma faceta maniqueísta, simbolizada na luta do bem contra o mal (os coronéis x exportador e seus aliados); construíram histórias de amor proibido (Jerusa e Mundinho; Sinhazinha e Osmundo), despertando sentimentos de empatia dos espectadores em favor dos casais que sofriam sanções na concretização de suas histórias de amor; acrescentaram tramas calcadas em fatalidades (empréstimo de Lindinalva da obra *Jubiabá*), que se transformou numa história de injustiça que culmina com o salvamento da mocinha pelo justiceiro, entre outros aspectos que entremeiam a construção do enredo de *Gabriela* (1975, 2012).

As raízes desses produtos midiáticos no folhetim foram identificadas na estrutura formal das duas obras – na fragmentação em capítulos com intervalos, na ampliação da narrativa, na modificação da relação público e autor, na mudança de foco sobre tramas e personagens – que visaram adequar o enredo ao gosto do público televisivo. Para garantir a serialidade de longa duração, as telenovelas acrescentaram e ampliaram tramas e personagens ao enredo, como ocorreu com o pai de Osmundo, que teve seu escopo de atuação expandido na primeira versão, e o empréstimo de Lindinalva, que gerou um núcleo em torno a sua atuação. Ambos os episódios mencionados acima sofreram desdobramentos que se fizeram presentes até o final das telenovelas.

No último capítulo, empreendeu-se a análise das categorias da narrativa tempo e espaço nas três obras, mapeando como o uso dos espaços foram feitos pelas personagens femininas a partir das vivências de Gabriela (a cozinheira que se tornou esposa), de Malvina (a filha de coronel - uma das futuras mães da cidade) e de Glória (a rapariga destinada a ocupar os espaços marginais da cidade). A análise foi embasada na experiência que as pessoas têm com o tempo e o lugar na perspectiva do vivido, do espaço humano, do espaço habitado e praticado, e se constatou que, no tocante às ocupações das espacialidades, as telenovelas retomaram a obra

literária, não expandindo os locais de atuação do feminino, mesmo quando o contexto das obras derivadas tenha inserido algumas outras mudanças na ambientação dos produtos televisivos.

Os produtos midiáticos aproximaram-se das simbologias espaciais presentes no romance, mantendo o mesmo tempo histórico, o que se verificou na reconstituição da cidade de Ilhéus, com os pontos principais que ambientaram o enredo do romance. As telenovelas mostraram, por meio da linguagem imagética, marcas e inscrições espaciais que contextualizaram o universo ficcional do enredo de *Gabriela, cravo e canela*, mantendo as referências sociais, culturais e políticas da época. No entanto, no viés mnemônico presentes nas adaptações, assim como ocorreu com o tratamento dado aos temas da obra de partida, o espaço também vem atravessado pelo contexto de cada adaptação, acarretando em um tratamento estético diferenciado, perpassado pela tecnicidade usada por cada produto televisivo, sendo o Bataclan em 2012 o exemplo de destaque nesse sentido.

Na telenovela de 1975, averiguou-se a presença de um engajamento político e social nas personagens que foram objetos desta pesquisa: Gabriela manteve sua atuação política, ajudando o amigo Fagundes e participando de um protesto contra o fechamento do circo; Malvina ampliou seu universo de reivindicação, saindo de questões pessoais, como ocorre no livro, e reivindicou justiça para as prostitutas, exigiu que a mãe socorresse a rapariga doente, discutiu as injustiças cometidas pelos coronéis contra pessoas mais fragilizadas. O mesmo ocorreu com Glória, que no romance percebia as injustiças sociais cometidas contra ela; na telenovela, no entanto, ela se pôs em risco para ajudar as pessoas que corriam perigo, atuou politicamente e exigiu o cumprimento de seu direito de permanecer na janela. Mesmo sem conseguir acesso a novos espaços na fechada sociedade de Ilhéus, do lugar que ocupavam, as três personagens influíram em decisões importantes para a cidade.

Na telenovela de 2012, observou-se a banalização da atuação das mulheres na trama, com o esvaziamento da criticidade, posturas que foram identificadas nos seguintes aspectos: as personagens foram enquadradas em posições dualistas, extremamente boas ou más – a vítima e a vilã; suas posições ideológicas foram marcadas em longos discursos, que em alguns momentos apresentaram-se contraditórios às suas ações e com o destino que lhes foi reservado no enredo; o corpo feminino foi explorado cotidianamente no desenrolar do produto midiático, e as vertentes cômicas se sobrepuseram às discussões críticas presentes no livro e na primeira telenovela. No início do século XXI, em tempos de mídias digitais e respostas rápidas a tudo que é apresentado nos meios de comunicação ou mesmo na vida particular de cada pessoa, infere-se que tanto o maniqueísmo da trama, a sexualidade exacerbada, os discursos

panfletários das personagens e a comicidade são elementos que foram usados para promover o apelo da obra.

Um pressuposto que não se confirmou, no decorrer da pesquisa, remete justamente ao ponto mencionado acima, visto que inicialmente esta pesquisadora supunha que, por ter sido realizada num contexto democrático, sem a presença de órgãos censores, a segunda versão da telenovela teria um teor mais crítico, politizado, com discussão dos temas polêmicos permeado pela liberdade de expressão. Notou-se, no entanto, que o *remake* tangencia o conteúdo crítico da obra de partida, mostrando-se conservador em sua (re)composição.

Um obstáculo enfrentado para a realização desta pesquisa foi a dificuldade de acesso à telenovela de 1975, em razão de não haver disponibilidade da versão original apresentada na Rede Globo; por isso, optou-se por usar como objeto de análise uma versão compactada, apresentada em Portugal, pela RTP, em 1977, com 86 capítulos, que se encontra disponível para aquisição em sites de venda. Como complemento, também, foram usados capítulos ou fragmentos deles disponíveis no *Youtube* e no site oficial da emissora - *Memória Globo*.

Neste trabalho, foram apresentadas contribuições para o campo da pesquisa científica que abrange a retomada de textos anteriores na composição de novas obras, na prática dos estudos que compreendem em si a intermedialidade e a intertextualidade. O ponto de interesse está na compreensão de que as obras midiáticas conciliam memória e atualização em decorrência dos contextos socioculturais distintos de elaboração e recepção. Embora a abordagem da adaptação pelo viés da memória seja foco de outras pesquisas, citadas no corpo do trabalho, aqui a discussão sobre as matrizes culturais e os formatos industriais possui um tratamento que acrescenta ao tema um aprofundamento a respeito das especificidades das lógicas de produção e das competências de usos do público, que aborda as adequações provenientes das convenções do gênero da telenovela e discute os espaços representados na concepção do vivido e do praticado, e sua gramaticalidade para as espacialidades das personagens femininas.

Diante dos constantes reaproveitamentos de obras literárias na concepção de produtos midiáticos contemporâneos, embrenhar-se no aprofundamento das diferentes relações que essas obras estabelecem entre si, apresenta-se como um ponto basilar para a ampliação do debate das relações interartes, intermidiáticas e intertextuais que levam ao entendimento que uma obra derivada olha sim para trás, mas é atravessada pelo novo do tempo, da mídia e da linguagem em que é levada a cabo.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, R. Quem fica melhor no papel de Gabriela: Juliana Paes ou Sônia Braga? **CORPO A CORPO**, 2011. Disponível em: <https://corpoacorpo.com.br/famosas/segredo-das-famosas/quem-fica-melhor-no-papel-de-gabriela-sonia-braga-ou-juliana-paes/1596>. Acesso em: 13 jun 2021.

ALENCAR, M. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

ALMEIDA, C. H. Sônia Braga: Estou de saco cheio de ficar contornando a verdade. **UOL**, 2019. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/08/20/sonia-braga-estou-de-saco-cheio-de-ter-de-ficar-contornando-a-verdade.htm?cmpid>. Acesso em: 08 jun. 2021

ALVES, I. De paradigmas, cânones e avaliações – ou dos valores negativos da produção literária de Jorge Amado. **Letras de Hoje**: Porto Alegre, 2001, v. 37, n. 124, p. 197-208.

ALVES, I. As mudanças de posição da crítica e a produção de Jorge Amado. In: ALVES, I. **Em torno de Gabriela e Dona Flor**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2004. p. 9-34.

ALVES, I. As relações de poder na crítica literária e os romances de Jorge Amado. In: FRAGA, M.; FONSECA, A.; ROISEL, E. (org.). **Jorge Amado 100 anos escrevendo o Brasil**. Salvador: Casa de Palavras, 2013, v. 1, p. 91-122.

Autor de Gabriela - Walcyr Carrasco se distancia de qualquer referência a primeira versão do folhetim. **JORNAL CRUZEIRO**. Disponível em: <https://www2.jornalcruzeiro.com.br/materia/393702/autor-de-gabriela-walcyr-carrasco-se-distancia-de-qualquer-referencia-a-primeira-versao-do-folhetim>. Acesso em: 24 jan. 2012.

AMADO, J. **O Menino Grapiúna**. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARAÚJO, J. Z. A negação do Brasil. **O negro na telenovela brasileira**. 2ed. São Paulo: Senac, 2014.

ATHAYDE, T. **Gabriela ou o Crepúsculo dos coronéis**. O Diário, Belo Horizonte, 23 mar. 1959.

AVERBUCK, L. Da página impressa ao vídeo: a Literatura, o Escritor e a Televisão. In: AVERBUCK, L. (org.). **Literatura em tempo de Cultura de Massa**. São Paulo: Nobel, 1984, p. 177-203.

AZEVEDO, R. R. de.; LIMA, D. P. S. Romance e Filme "Como Água Para Chocolate": Gastronomia e Sentimentos. **E-book do XIX Simpósio de Letras**. Caxias: EDUEMA, 2021.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernadini. 7ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BATISTA, F. C. **A pedra do reino: uma análise dos ajustes da adaptação do romance para minissérie e dos diálogos com outros gêneros discursivos**. Doutorado em Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2015, 249p. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25125>.

BARTHES, R. A. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. **L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica**. Tradução de Enrico Filippini. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2000.

BENJAMIN, W. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 3.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 197-221.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. 2 ed. São Paulo: Martins Fonte, 1999.

BERNARDET, E. **O autor no cinema**. São Paulo: Edusp, 1994.

BIROLI, F. e MIGUEL, L. F. **Feminismo e Política**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CABREIRA, L. F. **Tenda dos Milagres em (dois) tempos de autoritarismo: as marcas da intolerância nas narrativas de Jorge Amado e Nelson Pereira**. 2014. 115p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pelotas.

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

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. **Presença da literatura brasileira: história e crítica**. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CARRASCO, Walcyr. **Gabriela**. Rede Globo de Televisão, 2012.

CARVALHO, T. Vanessa Giácomo diz que Malvina de “Gabriela” representa a mulher do século 21. **UOL**. Disponível em: <https://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/08/15/vanessa-giacomo-diz-que-malvina-de-gabriela-reflete-a-mulher-do-seculo-21.htm>. Acesso em: 25 jan 2022.

CASETTI, F e CHIO, F. di. Análisis textuales. In: \_\_\_\_\_. **Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y practicas de investigación**. Barcelona: Paidós, 1999. ( p. 248-308).

CERQUEIRA, N. **Uma visita a Jorge Amado**. Rio de Janeiro: Imago, 2013.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós: Belo Horizonte**, v. 1, n.2, 8-23, nov. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 14 nov 2021

CLÜVER, C. Inter textos/ inter artes/ inter media. Tradução de E. L. Cornelsen. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, n. 14, 2006. p. 10-41 Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067/14857>. Acesso em: 14 nov 2021.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CORREIA, C. A. **O primo Basílio e a relação espaço e tempo no audiovisual**. 2015. p. 240. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

COUTINHO, A. A crítica e os Rodapés. In: COUTINHO, A. **Crítica e críticos**. Rio de Janeiro: Simões, 1963, p. 19-23.

DA MATTA, R. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 5 ed, 1997.

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

DAUROIZ, A. **Mexer com Gabriela é quase como mexer com Nossa Senhora**. Disponível em: <https://www.bemparana.com.br/televisao-e-gente/mexer-com-gabriela-e-quase-como-mexer-com-nossa-senhora-211642/>. Acesso em: 13 de jun 2021.

DELEUZE, G. **O bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

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

DUARTE, E. A. Jorge Amado e a utopia racial brasileira. In: FRAGA, M.; FONSECA, A.; ROISEL, E. (org.). **Jorge Amado 100 anos escrevendo o Brasil**. Salvador: Casa de Palavras, 2013. p. 39 - 48.

DURST, George Walter. **Gabriela**. Rede Globo de Televisão, 1975.

ECO, U. **Lector in fabula**. Milano: Bompiani, 1997.

ECO, U. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Tradução de E. Aguiar. São Paulo: Record, 2007.

ELESTRÖN, L. **Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade**. Porto Alegre: EdPUCRS, 2017.

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

FERNANDES, C. S. **Entre Amado:** um olhar transmidiático sobre as janelas de Capitães da Areia. 2019. 161 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

FERNANDES, I. **Memória da telenovela brasileira.** 4.ed. ampliada. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FOTOS RARAS E CURIOSIDADES SOBRE A VIDA DE CHARLES CHAPLIN. **Universo dos leitores.** Disponível em: <https://www.universodosleitores.com/2014/02/fotos-raras-e-curiosidades-sobre-vida-e.html>. Acesso em: 22 abr 2022.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Tradução de J. A. B. Miranda e A. F. Cascais. Lisboa: Passagem, 1992.

FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção:** o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad.Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP, 2002, p. 166 – 182.  
"Gabriela" bate recorde e estreia com audiência maior que antecessora. **UOL.** Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/1106917-gabriela-estreia-com-media-maior-que-antecessora.html>. Acesso em: 24 jan 2022.

GALVÃO, W. N. **Saco de gatos:** ensaios críticos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

GANS, H. A relação entre o criador e o público nos meios de comunicação de massas. In: ROSEMBERG, B.; WHITE, D. (org.). **Cultura de massa.** São Paulo: Cultrix, 1993. P. 366-376.

GARCIA, E. G. Telenovela sob censura: o estabelecimento do horário das 22h. **XXIX Simpósio de História Nacional.** Disponível em: [https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502736380\\_ARQUIVO\\_Telenovelas\\_sobCensura.pdf](https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502736380_ARQUIVO_Telenovelas_sobCensura.pdf). Acesso em: 23 mar 2022.

GAUDREAULT, A. e JOST, F. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, G. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Tradução de L. Guimarães e M. A. R. Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GENETTE, G. **Figuras II.** São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

GITLIN, T. **Mídias sem limite:** como a torrente de imagens e sons domina nossas vidas. Tradução de M. B. Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GOMES, M. Televisión, Telenovelas y la Construcción del Conocimiento en las Sociedades Contemporáneas. **Novos Olhares,** (10), 2002, p. 27- 41.

GOMES, M. Aspectos temáticos do mundo das telenovelas: o que fica dentro e fora do que é narrado pelo gênero. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.** Brasília, p. 1-15, 2006. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/281848920>. Acesso em: 18 nov 2021.

GOMES, M. Audiovisual de ficção e tematização: as mediações na produção social do conhecimento. *In*: TRINDADE, E.; FERNANDES, M. L.; LACERDA, J. S. (org.). **Entre comunicações e mediações: visões teóricas e empíricas**. São Paulo e Campina Grande: ECA/USP. UEPB, 2019.

GOMES, M. Itinerário para pensar a comunicação em contexto: apontamentos sobre os mapas das mediações, de Martín-Barbero. *In*: TRINDADE, E.; MALULY, L. V. B.; PAVAN, M. G.; FERNANDES, M. L. (orgs). **Comunicação e mediações: novas perspectivas**. São Paulo: Eca-USP, 2021. P. 41-52.

GOMES, M.; ALVES, G. Cinema e literatura: Transposição intermediática da história de um defunto autor. **Alceu – Revista de Comunicação, Cultura e Política**, Rio de Janeiro, v. 20, n.41, p. 38-53, 2011. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/index.php/alceu/article/view/181/181>. Acesso em: 07 jul 2022.

GOMES, M.; CAMARA, H. Adaptação e ficção seriada: a atualização dos conteúdos sociais em Sinhá Moça. **Revista de Estudos da Comunicação**, Curitiba, v. 12, n. 29, p. 221-230, 2011. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/279986232\\_Adaptacao\\_e\\_Ficcao\\_Seriada\\_a\\_atualizacao\\_dos\\_conteudos\\_sociais\\_em\\_Sinha\\_Moca](https://www.researchgate.net/publication/279986232_Adaptacao_e_Ficcao_Seriada_a_atualizacao_dos_conteudos_sociais_em_Sinha_Moca). Acesso em: 13 abr. 2022.

GOMES, M.; SILVA, J. V. P. Intertextualidade e atualização no Remake *Gabriela*. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, Campo Grande, 2015. p. 1-15. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/centrooeste2015/resumos/R46-0420-1.pdf>. Acesso em: 20 ago 2021.

GOLDSTEIN, I. S. Uma leitura antropológica de Jorge Amado: dinâmicas e representações da identidade nacional. *In*: FRAGA, M. **Colóquio Jorge Amado 70 anos de Jubiabá**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2006, p. 77-98.

GRECO, C. Memória e Valor de Culto em *Remakes* de Telenovela – Aproximações com uma TV Cult. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, Fortaleza, p. 1-15, 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1553-1.pdf>. Acesso em 13 abr 2022.

GROSSI, E. **Antropologia, intertextualidade e carnavalização na tradução do texto literário para o cinema em Vidas Secas, Macunaíma e Auto da Compadecida**. Doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4517>. Acesso em 17 out 2022. 324p.

GRIZ, C.; AMORIN, L. M. E. ; LOUREIRO, C. A família e a casa - papai ainda sabe tudo? *In*: **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Minas Gerais, v. 15, n. 16, p. 29-47, jan-jun, 2008. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/Arquiteturaeurbanismo/article/view/960/1004>. Acesso 12 jan. 2023.

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

HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Adaptação**. Santa Catarina: UFSC, 2011.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Tradução de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

JAUSS, H.R. Estética de la recepción y comunicación literaria. **Revista Eco** 270, 1984, 64-657.

JOIA, P. **Vera Manhães mãe de Camila Pitanga e curiosidades sobre Gabriela, Cravo e Canela**. Disponível em: Vera Manhães mãe de Camila Pitanga e curiosidades sobre Gabriela, Cravo e Canela (pretajoia.com). Acesso em: 08 jun 2021.

JULIANA PAES FOI CRITICADA DENTRO DA GLOBO POR FAZER GABRIELA TRINTONA. **TV e famosos**. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2017/11/28/ju-paes-diz-que-foi-criticada-dentro-da-globo-por-fazer-gabriela-trintona.htm>. Acesso em: 13 jun 2021

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.

KRISTEVA, J. **Introdução à semianálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LARSEN, Peter. Las ficciones mediadas. In: JENSEN, K.B. (ed.), **La comunicación y los medios**. México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 209-243.

LAZAR, A. KARLAN, D. e SALTER, J. **As pessoas mais importantes do mundo que nunca viveram**. Tradução de C. Yamagami. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

LINS, A. **Os mortos de sobrecasacas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

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

LOPES, M. I. V. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. **XXIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**, Belém, p.01-16, 2014. Disponível em: [http://www.rosepepe.com.br/compos/Docs/GT12\\_ESTUDOS\\_DE\\_TELEVISAO/template\\_xxi\\_iicompos\\_2278-1\\_2246.pdf](http://www.rosepepe.com.br/compos/Docs/GT12_ESTUDOS_DE_TELEVISAO/template_xxi_iicompos_2278-1_2246.pdf). Acesso em 22 fev 2022.

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

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978a.

LOTMAN, Y. **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Estampa, 1978b.

LUKÁCS, Georg. Narrar e descrever. In: **Ensaio sobre literatura**. Trad. Giseh Vianna Konder. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (p. 47-99).

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MACHADO, J. Gabriela, um clássico de Jorge Amado. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/gabriela-um-cl%C3%A1ssico-de-jorge-amado-1.315666>. Acesso em: 08 jun 2021.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Editora Dinalvo, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de R. Polito e S. Alcides. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de Cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. Tradução de F. González. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTINS, D.. **A prostituição televisionada em “Gabriela”: tempo presente, história e política no audiovisual de 1975**. 2014. 126 p. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Recife, São Cristóvão, 2014.

MATTOS, S. **Um perfil da TV brasileira: 40 anos de história – 1950-1990**. Salvador: Associação Brasileira de Agência de Propaganda, 1990.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos A. R. de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

MOUTINHO, L. Entre o realismo e o ficcional: representações sobre "raça", sexualidade e classe em dois romances paradigmáticos de Jorge Amado. **Physis**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, jul./dez. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/physis/a/KpM7tBWDPRnshN9mTDHB4ML/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 22 nov 2022.

NOGUEIRA, L. **O autor na televisão**. Goiânia: Editora UFG, 2002.

PAES, P. P. Arte de Mestre. In: AMADO, J. **Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 322-330.

PATRÍCIO, R. R. **Imagens de mulher em Gabriela de Jorge Amado**. Salvador: FCJA, 1999. PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PORTELLA, E. Lirismo e drama em Jorge Amado. In: **Dimensões II: Crítica Literária**. Rio de Janeiro: Agir, 1959, p. 107-111.

PROENÇA FILHO, D. Permanência de Jorge Amado. In: FRAGA, M.; FONSECA, A.; ROISEL, E. (org.). **Jorge Amado 100 anos escrevendo o Brasil**. Salvador: Casas de Palavras, 2013.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas sobre intermedialidade. In: DINIZ, T.; VIEIRA, A. (org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea**. v. 2. Belo Horizonte: Roma Editora, 2012. P. 51-74.

QUEM FICA MELHOR NO PAPEL DE GABRIELA – SONIA BRAGA OU JULIANA PAES. **Corpo a corpo**. Disponível em: <https://corpoacopo.com.br/famosas/segreto-das-famosas/quem-fica-melhor-no-papel-de-gabriela-sonia-braga-ou-juliana-paes/1596>. Acesso em: 13 jun 2021.

RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado**. Tradução de A. Dymetman. Record: Rio de Janeiro, 1990.

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

REIS, R. Espelho retrovisor: considerações sobre a transição brasileira. In: ANDRADE, A.L (ORG.). **Travessia: Litera (cul)tura**. Santa Catarina: Editora da UFSC, 1993. p. 12-23.

RICOEUR, P. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução de A. François et al. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

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

SABOURAUD, F. **La adaptación: el cine necesita historias**. Barcelona: Paidós, 2010. TODOROV, T. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Cultrix, 1976.

SAID, E. **Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de T. R. Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANDERS, J. **Adaptation and appropriation**. London: Routledge, 2006.

SANTA'ANNA, A. R. De como e porque Jorge Amado em “A morte e a morte de Quincas Berro D’água” é um autor carnavalizador, mesmo sem nunca ter se preocupado com isto. In: PORTELA, E. **Jorge Amado, 70 km**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. p. 45-65.

SARLO, B. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHUTZ, A. El problema de la realidad social. Buenos Aires: Amorrotu, 2008.

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

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Ed. Loyola, 2002.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço Literário, Percepção e Perspectiva. Revista Aletria. UFMG, v.15. Jan-Jun. 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1398/1496> Acesso em: 20/ 06/2023.

STAM, R. **BAKHTIN**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Editora Ática, 2000.

STROMZEBERG, I. *Gabriela cravo e canela* e as confusões de uma cozinheira bem temperada. In: PORTELA, E. **Jorge Amado, 70 km**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983, p. 66-93.

TRAMA PRINCIPAL. **Memória Globo**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/noticia/tramas.ghtml>. Acesso em: 25 jan. 2022.

TRAMA PRINCIPAL. **Memória Globo**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-2a-versao/noticia/trama-principal.ghtml>. Acesso em: 25 jan. 2022. TURNER, G. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, I. **O olhar e a cena** – melodrama, hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WILLIAMS, R. **Televisión: tecnología y forma cultural**. Traducido por Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2011.

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

ZAMBERLAN, C.A. **Iracema no cinema**: nação e identidade na passagem do literário para o fílmico. Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. USP- SP, 2016, 350p. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-13122016-114325/publico/2016\\_CesarAdolfoZamberlan\\_VOrig.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-13122016-114325/publico/2016_CesarAdolfoZamberlan_VOrig.pdf). Acesso em: 14 nov 2021.

ZECCHI, B. **Teoría y práctica de la adaptación fílmica**. Madrid: Editorial Complutense, 2012.

## ANEXO A

**Ficha técnica de 1975**

Autoria: Walter George Durst

Direção: Valter Avancini e Gonzaga Blota

Supervisão: Daniel Filho

Período de exibição: 14/04/1975–28/10/1975

Horário: 22h

Nº de capítulos: 135

Coordenação de produção: Nilton Cupello

Desenhos de produção: Carybé

Edição: Roberto Talma e Luiz Paulo

Sonoplastia: Antonio Faya

Continuista: Carmem Ubilla

Cenários: Mário Monteiro e Gilberto Vigna

Assistente de cenógrafo: José Dias

Maquiagem: Eric Rzepecki

Iluminação: Dante Lecioli, José Marques e Jorge Coelho

Figurinista: Marília Carneiro

Assistentes: Cristina Guimarães e Luiz Tornelli

Câmeras: Eid Walesko, Márcio Tanaka, Cassiano P. Filho, Carlos Alberto Giraldes, Edson da Silva e Myro Murad

Vídeo: Ivo Soares, Paulo Carneiro e Jorge Câmara

Áudio: Sergio Murilo e Mauro Araújo

Contrarregra: Hamilton Loere, Vidal Cruz, Célio de Souza, Paracium Gonçalves e João Mário

Desenhos da abertura: Aldemir Martins

Montagem: Cyro Del Nero

Supervisão geral de operações: René Proença e Joel Motta

Supervisão técnica: Ivan Ferreira Guassalim, Antonio Braga e Nélcio Garcia Terra

Câmera portátil: José Mário

Efeitos especiais: Gabriel Queiroz

Trilha sonora: Guto Graça Mello

## ANEXO B

### **Ficha técnica de 2012**

Autoria: Walcyr Carrasco

Período de exibição: 18/06/2012 a 26/10/2012

Horário: 23h

Nº de capítulos: 77

Direção: André Felipe Binder, Marcelo Travesso, Noa Bressane, André Barros

Direção Geral: Mauro Mendonça Filho

Direção de Núcleo: Roberto Talma

Cenografia: Marcelo Carneiro, Kaká Monteiro

Cenógrafos assistentes: Raquel Winter, Marcia Bezerra, Joyce Ranjan,

Marcio Fontes, Michele Corsy, Renata Alimandro, Ugo Celso

Figurino: Labibe Simão

Figuristas assistentes: Julia Brant, Verginia Scofano, Flavia Neves, Claudia Machado, Herica Padilha, Julia Figueiredo

Equipe de apoio ao figurino: Helena Ribeiro, Robson Salomão, Cirley Bezerra de Freitas, Juan Carlos Ferreira, Cleber dos Santos, Wanderley Gouveia dos Santos, Graciela Gimenez, Sheila Helena

Pedra, Marcio Avelino, Dalva Santiago, Bianca Bottino, Widja Pereira

Direção de fotografia: Sergio Marini

Direção de iluminação: Jandir Magalhães, Jorge Lopes

Equipe de iluminação: Adelino Veiga, Antonio Pimentel, Daniel dos Santos Paulino, Jose Mauro Bertolino, Michel Santos de Araújo,

Bruno Silva Barbosa, Thiago Oliveira Silva

Direção de arte: Mario Monteiro

Produção de arte: Silvana Estrella

Produção de arte assistente: Helenita Silveira, Lucilene Silva, Raquel

Mohrez, Marta Miranda

Equipe de apoio à arte: Jorge Olimpo, Delio Xavier, Antonio Joaquim Mendes, Carlos Vinicius De Oliveira, Diego Rangel, Mauricio Moreira, Fernando Primo, Marcelo Melo Cardoso

Produção de elenco: Daniela Ciminelli

Coreografia: Regina Miranda

Corpo de baile: Amanda Correa, Danúbia Firmo, Larissa Landim, Alessandra Peixoto, Luisa Sabino, Vivian Vieira, Liana Vasconcelos, Mariana Gomes, Rodrigo Rivera, Charles Fernandes, Bernardo Adler, Jonathan Barreto

Instrutores de dramaturgia: Iris Gomes, Sergio Penna, Maria Silvia Siqueira Campos

Produção musical: Iuri Cunha

Direção musical: Mariozinho Rocha

Caracterização: Juliana Mendes Mendonça, Luiz Ferreira

Equipe de apoio à caracterização: Viviane Nascimento, Camilla Pinto, Luciane Rosa, Maxwell Pinheiro, Rafael Nsar Sheila Reis, Dagumar Gomes, Marta Roncette, Cida Ramos

Paulo Azevedo, Tania Mendonça, Mara Evangelista, Suzete Bittencourt, Claudja Mayara, Vanessa Maia, Lucia Theodoro, Beth Mello, Claudia Nunes, Adriana Aparecida, Teresa Cristina Silva, Antonio Carlos

Edição: Carlos Thadeu, Marco Seixas, Valérias Barros

Colorista: Marcello Pereira

Sonoplastia: Iraumir Mendes, Laércio Salles, Marco Salles, Otto Ricci

Efeitos visuais: Rafael Ambrosio

Efeitos especiais: Glauco Falci

Abertura: Hans Donner, Alexandre Pit Ribeiro, Roberto Stein, Orlando Martins

Ilustração da abertura: Mello Menezes

Direção de imagem: Antônio Miziara

Câmeras: Paulo Corado, Leonardo Parnace, Afonso Coutinho,

Frederico Castilho, Marcello Sooma, Roberto Delmiro

Equipe de apoio a op. de câmera: Claudio Anderson, Luis Temperine, Pedro Luiz Fernandes, Flavio Gomes, Rogerio Da Silva Das Neves

Equipe de vídeo: Filippe Bastos, Manoel Tiburcio De Medeiros Filho, Jorge Luiz De Paula Menezes,

Equipe de áudio: Gilberto Da Silva Medina, Flavio Luiz Fernandes, Filipe Gomes Oliveira, Diogo Oliveira, Raphael Facundo Oliveira

Supervisor e op. Sistema: Marco Lourenço, Renato Santi, Roberto Lucas, Adelto Martins, Dannyo Escobar, Felipe Feijo, Guassalin Nagen

Produtor cenografia: Dalmo Meirelles

Gerente de projetos: Rosana Correa

Supervisor de produção de cenografia: Reginaldo De Abreu Rodrigues,

Jose Fernandes Santos, Claudio Silva Santos, Edson Goncalves,

Reinaldo Fonseca, Manoel Jorge,

Equipe de cenotécnica: Adriano Maria Esteves, Anderson Rollemberg

Pedro, Antonio Claudio Martins Da Silva, Antonio Marcos Oliveira Poubel, Arilson Garrido Siqueira,, Beatriz Alvarenga, Bruno Marcelo Vieira Da Silva, Carlos Alexandre Santos Da Costa,

Claudio Augusto De Paula, Diego Duarte Torres, Douglas Conceição Da Silva, Erick Osvaldo Joaquim Moraes

Everton Augusto Nunes De Souza, Fabio Alexandre do Nascimento, Fabio Barros Antao, Guilherme dos Santos Nascimento, Iremar Xavier Braz, Ivanildo Luiz da Silva Lima, Jamerson Souza De Almeida, Jorge Henrique Nogueira da Silva, Julio Cesar Godinho Fialho, Leonardo Falci, Lucas Avenoso, Luciano de Jesus Oliveira, Luis Andre do Nascimento Weber, Luiz Antonio Pereira da Silva, Marcelo Marins da Cruz, Marcos Narciso do Carmo, Marcus Paiva, Marinaldo Santos Silva, Rafael Senna do Carmo, Ribai Rodrigues Praxedes, Robson Esteves dos Santos, Rogerio Rodrigues Da Silva, Samuel Goncalves da Silva, Silvio Anselmo da Silva, Sivanildo dos Anjos Fernandes, Thiago de Faria Miranda, Wagner de Paula Carneiro, Washington Luiz da Silva

Pesquisa: Marcio Haiduck

Continuidade: Carla Neuma, Priscilla Domingos, Caryne Affonso

Assistentes de direção: Mariana Richard, Bia Coelho, Fernanda Kadlec, Caio Campos

Produção de engenharia: Marcelo Fernandes, Luiz Daniel Guimarães

Equipe de produção: Maria Carolina Mello, Vanessa Marques, Rodrigo Riff, Fabio Conceição, Pedro Bonavita, Karian Costa, Glaucio Lucio, Gabriel Poroger, Chico Marinho

Coordenação de produção Leonardo Oest, Valter Silva

Supervisão executiva de produção: Daniela Albuquerque, Leandro Petersen

Gerência de produção: Verônica Esteves

Direção de produção: Flavio Nascimento