



## Intertextualidade e Atualização no *Remake Gabriela*<sup>1</sup>

Márcia GOMES M<sup>2</sup>

Julia Verena Pereira da SILVA<sup>3</sup>

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, MS

### RESUMO

Neste artigo são explorados os vínculos intertextuais contidos em *remakes* da ficção televisiva, orientando esse estudo a nova versão da telenovela Gabriela, exibida em 2012, pela Rede Globo, feita a partir da obra homônima, exibida em 1975, veiculada pela mesma emissora. Tem-se por pressuposto a ideia de que a intertextualidade, na teledramaturgia, é uma importante ferramenta utilizada com o propósito de atualizar e enriquecer a trama, além facilitar a construção de sentidos entre produtor e espectador. Ainda, aqui, analisa-se o diálogo dos diferentes textos e suportes midiáticos que Gabriela (2012) faz em relação ao texto-fonte: Gabriela (1975), adaptada do romance de Jorge Amado, *Gabriela Cravo e Canela*, que também é utilizado como subsídio dessa análise.

**PALAVRAS-CHAVE:** telenovela; intertextualidade; atualização; remake.

### INTRODUÇÃO:

Presente no Brasil há mais de 60 anos, a televisão se consolidou como importante fonte de informação e entretenimento. Essa mídia de massa dissemina, através de sons e imagens, uma gama de representações e questionamentos dos valores sociais. Assim, acaba por oferecer um repertório simbólico que auxilia no reconhecimento do espectador com os conteúdos veiculados, em sua maioria, através dos programas jornalísticos e de ficção seriada. Desde o seu surgimento, a televisão passou por diversas transformações. Dentre os fatores mais importantes, destacam-se a popularização dessa mídia nos anos 90 e a posterior transição da TV analógica para a digital, com a promessa alta definição e interatividade, a primeira transmissão digital ocorrida no país foi em 2007, no estado de São Paulo.

Hoje, nas últimas décadas, a maior parte da grade horária televisiva do horário nobre destina-se aos programas de ficção seriada, como as minisséries, séries, seriados e

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 4 a 6 de junho de 2015.

<sup>2</sup> Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Università Gregoriana, Roma, é professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e do Mestrado em Estudos de Linguagens da UFMS. Socióloga, formada pela PUC do Rio de Janeiro, mestre em Comunicación Social pela Pontifícia Universidad Javeriana- Bogotá, tem trabalhos publicados nas áreas de ficção seriada e estudos de recepção. E-mail: marciagm@yahoo.com.br

<sup>3</sup> Estudante de Graduação do curso de Comunicação Social – Jornalismo, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Bolsista de Iniciação Científica pelo PROCAD - Projeto de Cooperação Acadêmica em âmbito de Pós-Graduação entre os Programas: PPGCOM/USP (Proponente) e PPGEM/UFRN e PPGCOM/UFMS (Associadas). Membro do projeto de pesquisa “Adaptação de Obras Literárias para o Audiovisual: as obras no fluxo das mídias”, coordenado pela professora Marcia Gomes Esse artigo faz parte dos resultados desse projeto. E-mail: juljuverena@hotmail.com



as telenovelas. Essa última, a mais popular e que possui maior espaço de exibição/duração, ultrapassa a barreira do entretenimento, pois fomenta a interatividade e a sociabilidade do público através das discussões que gera acerca dos destinos das personagens e de suas histórias de vida, do cenário, das vestimentas e da trilha sonora, entre outros aspectos. As discussões e comentários acerca dessas obras viram objeto de assunto no trabalho, na escola, nos momentos de lazer; dessa forma, constitui-se como um gênero responsável pelo compartilhamento de significados e pela formação cultural dos telespectadores.

Desde que surgiu, a telenovela tem lançado mão de adaptar obras literárias que, por vezes, já faziam sucesso com seus leitores. São exemplos disso as telenovelas *A moreninha* (1965, Rede Globo), baseada no romance homônimo de Joaquim Manuel de Macedo; *Sonho de amor* (1966, Rede Record), baseada no romance *O tronco do Ipê*, de José de Alencar; *O meu pé de laranja lima* (1970, Rede Tupi e reexibida em 1980, TV Bandeirantes), baseada no romance homônimo de José Mauro de Vasconcelos e escrita por Ivani Ribeiro; *Helena* (1975, Rede Globo), baseada no romance homônimo de Machado de Assis. Na adaptação de textos literários para programas televisivos, faz-se necessário considerar as mudanças de conteúdo decorrentes do processo de transposição. As modificações são inevitáveis, entre outras coisas, porque cada suporte possui uma linguagem diferente.

Uma das formas de adaptação é o *remake*. Embora se diferencie das adaptações comumente conhecidas, o *remake* também é uma forma de adaptação, pois apesar de manter o suporte e o gênero, volta a ser produzida em outro momento histórico-cultural, com elenco e cenários diferentes (Gomes & Camara, 2011). Isto posto, esse estudo tem como foco a análise da refeitura de telenovelas, precisamente na questão de atualização dos conteúdos sociais e estéticos. A ênfase é posta na verificação dos mecanismos intertextuais contidos no *remake* da telenovela *Gabriela* (2012). A intertextualidade se dá pelo diálogo e pela influência que um texto mantém com outros anteriores ou concomitantes a ele. Tem-se, por pressuposto, a ideia de que a intertextualidade, na teledramaturgia, é uma importante ferramenta utilizada com o propósito de atualizar e enriquecer a trama, porque oferece, algumas vezes, chaves de leitura já consolidadas para a transmissão de sentidos entre produtor e espectador.

Ainda, aqui, averigua-se o diálogo com diferentes textos e suportes midiáticos que *Gabriela* (2012) faz em complemento a sua relação com o texto-fonte: *Gabriela* (1975).



Partindo de uma breve análise sobre as características da telenovela brasileira, explana-se, posteriormente, as questões vinculadas ao fenômeno do *remake* televisivo como: adaptação e aproveitamento de obras literárias para o teledrama, bem como a atualização dos temas sociais e adequação histórica, a fim de reconhecer as intertextualidades contidas em *remakes*. Após isso, aplicam-se os elementos estudados na telenovela analisada. Para tanto, foram examinados todos os capítulos da sua versão em 2012, os 25 primeiros e os 10 últimos da versão de 1975, e o romance *Gabriela Cravo e Canela*, de Jorge Amado.

### **A TELENOVELA E SUAS CARACTERÍSTICAS**

Com pouco mais de 60 anos, a telenovela brasileira caiu no gosto popular e conseguiu se consolidar como um dos principais produtos televisivos do nosso país. Esse fato é observado nas emissoras líderes de audiência que destinam a maior parte da sua grade de programação, precisamente o horário nobre, para a veiculação dessa ficção seriada. Além disso, seu público é diversificado e abrange pessoas de diferentes idades, sexo, classes sociais, estados e países. Através de imagens e sons, a telenovela transmite temas ligados ao cotidiano e a valores socioculturais que, por sua vez, são compartilhados e debatidos entre os espectadores. Na maioria das vezes, esses conteúdos são pautados por telejornais, jornais impressos, revistas e redes sociais. Essa capacidade de agendar assuntos também é alçada por diferentes grupos que se organizam/mobilizam buscando, nesse teledrama, um espaço onde possam ser representados e “reconhecerem-se”.

Entretanto, deve-se levar em conta que esse produto televisivo também faz parte da indústria cultural, pois tem como fim a obtenção de lucros em troca da comercialização do entretenimento. Sua produção segue fazendo uso de especialidade técnica, um padrão pré-definido pelo gênero, realizada por equipes e etapas, em exibição de forma seriada. É um produto que também é destinado à exportação. Segundo Murakami (2014), devido ao fato de estar presente no cotidiano e nos diversos espaços da sociedade, a telenovela brasileira é vista como uma ferramenta potencial para legitimação de padrões comportamentais entre os telespectadores, principalmente o de consumo. Assim, é também uma vitrine, que adere às muitas formas de marketing e publicidade, onde os telespectadores tem acesso a diversos tipos de produtos e serviços que são apresentados pelas suas personagens e situações temáticas da telenovela. As personagens conduzem o



enredo da trama; assim, personagem e enredo transportam juntos a temática, as ideias (Cândido, 2011) e os projetos de identidade da telenovela.

No tocante às características do gênero, a telenovela brasileira conta com 40 a 60 personagens, dentre as quais apenas de seis a dez fazem parte do núcleo principal e os demais participam de tramas paralelas. A narrativa é constituída por, em média de 100 a 200 capítulos onde em cada um a história dura aproximadamente 50 minutos, excluindo os intervalos comerciais. Outro detalhe é que os primeiros capítulos, mais ou menos um quarto do total, são gravados antes da história ir ao ar e o restante é feito ainda durante a exibição da telenovela. Esse aspecto abre a brecha para que a trajetória das personagens possa mudar em relação ao indicado nos primeiros capítulos, uma vez que a equipe tem a oportunidade de modificar a trama de acordo com a aceitação do público. Vale-se ressaltar que tanto atores quanto diretores, ou demais integrantes de uma determinada produção, podem ser substituídos durante a feitura da telenovela. Dessa forma, o enredo ainda pode apresentar alterações de continuidade e/ou mudanças de enfoque e rumo da narrativa.

Para identificar seu conteúdo, é importante lembrar que o gênero surge no Brasil sob influência do folhetim, das *soap operas* norte-americanas e, sobretudo, das radionovelas latino-americanas. O enredo é orientado por um tratamento melodramático, onde as personagens são classificadas e reduzidas por suas virtudes (boas ou más), resultando na punição do núcleo dos vilões e a premiação do núcleo do herói. O cotidiano e os problemas familiares são utilizados como entrechos situacionais desses temas. De acordo com Lopes (2014), o melodrama atua como matriz da narração da telenovela e funciona como articulador do imaginário. Ainda segundo a autora, a união entre melodrama e o tratamento realista e naturalista, como fundamento da verossimilhança, contribuem para a estratégia de comunicabilidade da ficção seriada televisiva.

Dessa forma, os conteúdos das telenovelas “se referem, antes de mais nada, à vida privada e familiar dos sujeitos: é desde o mundo da casa e seus desdobramentos que os personagens expressam seus valores em seus projetos de identidade social [...]” (GOMES, 2009, p.96). Com o intuito de direcionar seus conteúdos aos telespectadores, as emissoras de televisão dividem os conteúdos por faixa de horário - que constitui a grade de programação. Na emissora que lidera a produção e exportação de ficção seriada de televisão, a Rede Globo, o horário das 22h foi destinado à produção de telenovelas que trazem temas considerados mais controversos, que se referem à contestação dos valores



sociais consolidados e à discussão de questões políticas. Além disso, dá espaço a obras inspiradas e adaptadas da literatura. Nesse horário de transmissão destacam-se: *Eu compro esta Mulher* (1966), inspirada no romance *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas; *A ponte dos suspiros* (1969), adaptação do romance homônimo de Michel Zevaco e Dias Gomes; *Gabriela* (1975), adaptação do romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado.

Após a exibição de *Sinal de Alerta* (1979), que não obteve sucesso do público, a emissora não manteve a produção de telenovelas para essa faixa horária. Segundo Fernandes (1987), a retirada do ar da telenovela das dez permitiu a produção de seriados e a inovação da linguagem na teledramaturgia. Entretanto, em 2011, a Rede Globo abriu o espaço que estava destinado a seriados, séries e minisséries para (re)transmitir telenovelas, na tentativa de firmar espaço para o horário das 23h. A primeira delas foi *O Astro* (2011), *remake* da versão exibida em 1977, seguida por *Gabriela* (2012), *remake* da telenovela de 1975; *Saramandaia* (2013), *remake* da telenovela de 1976; *O Rebu* (2014), *remake* da telenovela exibida entre 1974 e 1975. Até o momento, o espaço das 23h está sendo destinado à refeitura de telenovelas anteriormente veiculadas pela mesma emissora.

O *remake* de telenovelas apresenta grande vantagem para a produção televisiva, uma vez que o risco de insucesso diminui quando se trabalha uma obra já conhecida e que já fez sucesso com o público. Além disso, é nos *remakes* que os telespectadores estimulam a sua memória midiática e refletem novamente sobre um determinado assunto produzindo, então, novas significações com esses conteúdos (Gomes & Camara, 2011; Lopes, 2014). No contexto de reprodução e refeitura de uma obra, o momento histórico e o contexto político, econômico e social interferem na maneira com que os assuntos são tratados. Assim, os fatos que chamaram atenção do público em um determinado contexto podem passar despercebidos em outro, isto é, a nova versão do produto precisa atender às demandas sociais de seu contexto de produção.

No contexto atual e graças inclusive aos aparatos tecnológicos, a linguagem e a produção da telenovela apresentam maior dinamicidade. Essas inovações foram impulsionadas desde a sua veiculação diária até a alta definição trazida pela TV Digital. Dentre os demais meios de comunicação, a televisão foi a que mais se beneficiou com os avanços tecnológicos das últimas décadas. Os programas televisivos são amparados por grandes investimentos e equipamentos de última geração, possibilitando uma roupagem



que presentifica e atualiza o teledrama. É no sentido de atualização de telenovelas que esse artigo se direciona ao estudo das relações intertextuais e dos empréstimos contidos em *remakes* da ficção seriada televisiva, levando-se em conta o tratamento estético e modificações que a obra sofre ao ser transposta e adaptada para um suporte midiático, levando-se em consideração as características do gênero e do momento histórico-social.

## **O ESTUDO DAS RELAÇÕES TEXTUAIS**

Antes de identificar os aproveitamentos e ajustes que uma determinada obra faz ao ser transposta para outro suporte midiático e/ou momento histórico, este tópico destina-se, primeiro, a revisão da intertextualidade na ficção seriada televisiva. Nesse sentido, busca-se estudar a questão de adaptações de obras, principalmente literárias, para o audiovisual, além de discorrer sobre a questão da intertextualidade na teoria da adaptação. Com isso, discute-se, para início de conversa, o que há em comum entre o romance, a pintura, a música, o cinema e os programas de televisão? Como tratam-se de textos, e fazem parte do processo de produção e recepção comunicativa, é através deles que os seres humanos compartilham significados e influenciam-se reciprocamente. Embora cada gênero possua diferentes maneiras de articular seus elementos constitutivos, um dos pontos comuns se remete a que narram/registram histórias, acontecimentos, cenários (ficcionalis ou não).

Com relação às narrativas ficcionais, é sabido que nelas há a ativação do imaginário e, inclusive por isso, podem chegar a auxiliar na construção social de identidades dos leitores/espectadores. Essas narrativas se firmam também como gêneros textuais e, “como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura” (GENETTE, 1995, p.33). Dessa forma, narrativa tem que contar com estruturas indispensáveis para se concretizar, que são: narrador, personagens, tempo, espaço e acontecimentos.

Quando literária, a narrativa destaca o emissor (que se desdobra em poeta, escritor ou autor), o foco narrativo e o receptor/leitor. A narrativa audiovisual, além desses elementos, conta com diretor e/ou roteirista, representação/encenação dramática e narração por imagens e sons. A narrativa audiovisual, formada por sequências de imagens e elementos sonoros, exige uma leitura “sucessiva e diacrônica”, que estimula a visão global da cena, onde o olhar não é mais comandado pela sucessão de imagens (GENETTE, *op.cit*). Em contraponto, a narrativa literária é consumida em um tempo -



que é o da leitura. Isto posto, é esperado que haja mudanças no foco narrativo entre suportes, uma vez que a encenação dramática no audiovisual pode “corresponder” a um longo trecho descritivo na obra literária. Tais adequações são analisadas sob o fenômeno da adaptação. A adaptação, segundo Hutcheon (2006), é definida como uma transposição reconhecida de um outro trabalho reconhecível, levando-se em conta o ato criativo e interpretativo do autor/adaptador que a reapropria.

Com o intuito de suprir a demanda incessante de produção midiática, há muito que a televisão lança mão de obras literárias como base e inspiração para elaborar unitários, séries, minisséries, seriados e telenovelas. Assim, “uma das maneiras com que as obras literárias interagem com a ficção seriada televisiva é fornecendo lhes ideias, ou melhor, fornecendo-lhes personagens que carregam consigo ideias, projetos de identidade social, planos de futuro e formas de executá-los” (GOMES, 2009, p.100). A literatura contribui, então, como material para as telenovelas e esta, por sua vez, propõem formas de voltar a narrar os textos literários.

Com relação às obras adaptadas, é comum que se discuta sobre o seu grau de fidelidade ao texto-fonte. Para Stam (2006), essa crítica deriva do conceito de que a obra literária portaria certa superioridade em relação à adaptação - entendida como uma cópia, que não se mantém idêntica. Ao invés de olhar o produto adaptado sob a ótica da verificação do grau de semelhança que ela mantém com a obra-fonte, deve-se reconhecer que os textos são abertos a significações e que o roteirista, diretor, elenco, figurinista, etc., devem necessariamente interpretar a obra para atualizá-la. Nesse quesito, é importante resgatar a noção de intertextualidade utilizada na teoria e análise literária no estudo da adaptação. Olhando as adaptações por esse prisma, acentua-se que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um em outro” (KRISTEVA, 1974, p.64).

O caráter de referencialidade da literatura com o real, mediada através da intertextualidade, denota, de certa forma, a sua tendência ficcional. Essa relação entre textos, seja ela exposta ou não, é apresentada de forma complementar por Genette (2010) como transtextualidade. Nesse sentido, o autor divide a transtextualidade em cinco partes: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

Stam (2006) estuda os processos transtextuais propostos por Genette e os analisa sob as luzes da adaptação, principalmente, a audiovisual. Segundo o autor, entre as



categorias que Genette sugere, a "hipertextualidade" pode ser considerada como o tipo mais relevante para a adaptação. A hipertextualidade se refere à relação que um texto "A" (hipertexto) exerce sobre um texto "B" (hipotexto), de tal maneira que "A" transforma, estende, modifica e seleciona seu produto a partir de um texto pré-existente, ou seja, a partir do hipotexto. Em tal forma, a adaptação pode ser vista a partir da perspectiva da recepção, como uma intertextualidade que se dá quando o leitor/receptor, a partir de suas experiências, ativando a sua memória, relacionando a obra vista com outros textos. Nesse rumo, o presente estudo explora o diálogo intertextual presente em *Gabriela* (minissérie de 2012), identificando os empréstimos e atualizações que esse *remake* faz de outros textos anteriores e concomitantes a ele.

## **OS EMPRÉSTIMOS NA RELEITURA DA FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA**

### **O diálogo entre a(s) Gabriela(s)**

Com o entendimento de que a intertextualidade é a relação dialógica entre os textos, identifica-se alguns dos aproveitamentos e empréstimos que o *remake* de *Gabriela* faz em relação a sua versão de 1975 e também do livro de Jorge Amado. Esses objetos de estudo foram escolhidos por ser *Gabriela* uma das obras mais conhecidas de Jorge Amado, que por sua vez tornou-se famosa através das suas releituras para o audiovisual. O romance *Gabriela cravo e Canela*, escrito em 1958, deu origem a telenovela *Gabriela*, exibida em 1975, pela Rede Globo, às 22h. Essa primeira versão foi escrita por Walter George Durst e dirigida por Walter Avancini e Gonzaga Blota. Em 1977, essa telenovela foi exibida em Portugal, pela RTP. Devido a grande recepção que teve em solo lusitano, *Gabriela* foi adaptada do romance para o cinema, em 1983, com direção de Bruno Barreto, a partir de uma parceria entre Brasil e Portugal. Em 2012, *Gabriela* volta à telenovela, pela mesma Rede Globo, às 23h, com um *remake* feito por Walcyr Carrasco.

O *remake* contou com 77 capítulos enquanto a versão-fonte possuía 135. A primeira versão foi ao ar em comemoração aos 10 anos da emissora e a refeitura em comemoração ao centenário de nascimento do escritor baiano Jorge Amado. Entre as obras, o enredo central é o mesmo. *Gabriela* é uma retirante que foge da seca no sertão baiano e vai para a cidade em busca de melhores condições de vida. A personagem-título é apresentada ao espectador/leitor como uma moça de pele morena, sensual, alegre e ao mesmo tempo inocente, que ama cozinhar e encanta a todos com a sua bondade e o seu cheiro de canela.





Ela mantém um relacionamento com Nacib, para quem trabalha como cozinheira. As motivações de Gabriela são as mesmas: quer ter e exercer relações afetivo-sexuais sem constituir matrimônio.

Enquanto no romance Gabriela demora a aparecer em cena, no teledrama (na primeira e na segunda versão) a personagem aparece no primeiro capítulo. A trama se passa entre finais da década de 20, em Ilhéus, cidade conhecida pela produção e exportação de Cacau. Entre as obras, o momento histórico é o mesmo: Ilhéus está passando por um momento de transição entre o tradicional e o moderno. Esse conflito é impulsionado pela disputa política representada pela figura de Mundinho Falcão, homem branco, jovem, exportador de cacau de família abastada do Rio de Janeiro, que nas obras simboliza o progresso. Do outro lado está o intendente da cidade, o Coronel Ramiro Bastos: de idade avançada é considerado o “velho cacique de Ilhéus”. Ao contrário do livro, Mundinho Falcão constitui um relacionamento amoroso com a neta de Ramiro – Gerusa - nas duas versões do teledrama. Gerusa, na versão de 1975, é retratada como uma moça determinada, que enfrenta a família e luta por seu amor, ao passo que a Gerusa de 2012 é recatada, medrosa e obediente.

Em Gabriela 1975, Mundinho e Gerusa têm afinidade com Romeu e Julieta, famosa tragédia shakespeariana. Tal entendimento se concretiza quando Gerusa toma um medicamento em superdose – embora adicionado ao leite para diminuir os efeitos colaterais – para chamar atenção de sua família sobre o que ela seria capaz de fazer por amor; entretanto, o casal da telenovela não tem o mesmo destino da obra de Shakespeare. Já no *remake* de 2012, Gerusa vai para um convento, cedendo às vontades do avô. Enquanto ela está isolada, Mundinho faz de tudo para salvá-la, tal como em Rapunzel, onde o príncipe não mede esforços para libertar a sua amada. Nas duas telenovelas (e no romance também), o coronel Ramiro Bastos morre no final. No teledrama, é esse acontecimento que possibilita a união entre Mundinho e Gerusa.

Outro elemento de diálogo entre as obras é a construção do romance de Sinhazinha Mendonça com o jovem dentista Osmundo. Ela é a esposa do Coronel Jesuino Mendonça, um homem bruto e temido pela população de Ilhéus. Jesuino mata Sinhazinha e Osmundo quando descobre o relacionamento entre os dois. No texto literário, a obra já inicia com os comentários desse assassinato, não havendo, portanto, sua presença direta na obra. Nas duas telenovelas, porém, é criada toda uma estória antes da tragédia acontecer. Nas versões da ficção seriada, Sinhazinha é uma senhora refinada, esbelta, bem vestida, que



mesmo de meia idade chama atenção por sua beleza. Seu relacionamento com o dentista é romantizado, porque ela vê semelhanças do jovem, assim como descrito no romance, com São Sebastião – santo de sua devoção. Apesar desse amor, a *Sinhazinha* de 1975 mostra-se segura e deixa claro que encara esse relacionamento apenas como passageiro, devido à diferença de idade entre ela e o rapaz. Já a *Sinhazinha* do *remake* toma de empréstimo os sonhos românticos de Emma, personagem central do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

Em adaptações, deve se levar em conta o contexto temporal – que se adéquam aos discursos contemporâneos – e o contexto de “censura”, seja ela explícita ou não (Stam, 2006). Na primeira versão, quando Nacib descobre a traição de Gabriela, opta por não lavar a sua honra com sangue, porém, agride e machuca a moça. Na releitura, o turco apenas expulsa Gabriela de casa, não repetindo a agressão veiculada em 1975. As questões ligadas à emancipação feminina estão mais fortes na segunda versão do que na primeira. Enquanto na primeira a personagem Malvina questiona o casamento arranjado, a submissão da mulher ao marido e o lugar da mulher no mercado de trabalho, a Malvina da refeitura mostra-se à frente de sua época, quando condena a agressão exercida contra mulheres, questiona o direito ao voto e a ocupação feminina em cargos de liderança política, além de se posicionar contra a “pureza” da mulher antes do casamento.

A personagem de Miss Pirangi, fiel empregado do cabaré bataclã, é um personagem caricato que mantém relação homoafetiva com um coronel da cidade. Nesse teledrama, a personagem deseja que a sociedade de Ilhéus respeite a sua orientação sexual, apesar de não expandir o discurso de luta por direitos sociais tal como faz Malvina. Miss Pirangi, no entanto, não existe na primeira versão da telenovela e é apenas mencionado na obra literária.

Ainda com relação à censura e ao contexto de produção é válido lembrar que as cenas de sexo entre as personagens e a cena do assassinato de *Sinhazinha* são mais explícitas na segunda versão do que na primeira, uma vez que o *remake* foi veiculado às 23h. As solteironas Irmãs dos Reis, que na literatura são responsáveis pelo famoso presépio de Ilhéus, não existem na primeira versão, mas ganham vida na releitura da obra. Já Olga, mulher do conquistador Tônico Bastos, é cômica, ciumenta e gordinha, na segunda versão (assim como na obra de Jorge Amado), mas difere na primeira, onde a personagem aparenta ter mais idade, é esbelta e séria – embora continue ciumenta. A trilha sonora da telenovela refeita utiliza as músicas principais da primeira versão: como



o tema de abertura, a música tema da personagem principal, o tema instrumental de passagem de cenas, tema de Gerusa e Mundinho, e música tema do Coronel Ramiro Bastos. A música tema da personagem Gabriela, “*Alegre Menina*”, presente das duas versões, é derivada do poema “*Cantar de Amigo de Gabriela*”, de Jorge Amado. Esse poema introduz o quarto capítulo da obra literária, intitulado de “O Luar de Gabriela”. Esse poema foi musicado por Dorival Caymmi e teve Djavan como intérprete.

### **Gabriela e outros textos: o intertexto como atualização**

Sabe-se que, ao longo de sua produção, a telenovela conseguiu atrair investimentos tecnológicos em sua feitura porque se constituiu como um produto lucrativo entre os demais programas televisivos. Ademais, a ficção televisiva também é uma mercadoria voltada à exportação e, como tal, ela precisa atender a certos padrões para se tornar competitiva em nível nacional e internacional. Para isso, a telenovela incorpora ideias e elementos de outros textos, com o intuito de enriquecer e atualizar o seu enredo. Nesse tópico são analisados os empréstimos e os elementos de atualização que o remake de Gabriela faz a partir de outros textos midiáticos.

Um núcleo que recebeu considerável investimento estético foi o cabaré Bataclã. Enquanto que na obra literária ele apenas é apenas mencionado como uma opção, dentre outros cabarés da cidade e região, no *remake* ele se tornou um verdadeiro palco de coreografias e apresentações musicais. A começar pela dona do cabaré, Maria Machado, (que na literatura é apenas citada e na primeira versão aparece poucas vezes), interpretada pela cantora Ivete Sangalo, canta e organiza os eventos musicais. Na primeira versão, o Bataclã aparenta ser um cabaré de época, mas o do *remake* ganha roupagem de sofisticação e riqueza.

Bataclã em Gabriela, 1975:



(Gabriela, Rede Globo, 1975).

Bataclã em Gabriela, 2012:



(Gabriela, Rede Globo, 2012).

No cabaré do *remake* há apresentações musicais, jogo de luzes e figurinos extravagantes, considerados inovadores para tempo em que a telenovela é contextualizada – levando-se em conta o período histórico e a localização interiorana da cidade. Em relação às coreografias, o remake toma de empréstimo alguns figurinos e cenários das coreografias apresentadas no drama musical americano Cabaret, exibido em 1972, dirigido por Bob Fosse.

Cabaret, 1972:



Gabriela, 2012:





Enquanto as menções intertextuais, há também, algumas das personagens e dançarinas do Bataclã, que citam protagonistas do musical norte-americano *Chicago*, exibido em 2002, com direção de Bob Marshall.

Chicago, 2002:



Gabriela, 2012:



Ainda acerca dos empréstimos, a personagem Lindinalva, presente na versão de 2012, não existe na primeira versão nem na obra literária. Essa personagem é emprestada de *Jubiabá*, romance de Jorge Amado. No romance, Lindinalva é a paixão do negro Balduino, o protagonista do livro: quando adolescente, ele se apaixona pela moça; no entanto, por ser negro e pobre, é impedido de andar com ela. Lindinalva, porém, é uma moça virtuosa e de classe média que acaba se envolvendo intimamente com o noivo que, por sua vez, a abandona grávida. Na telenovela de 2012, Lindinalva é uma moça recatada e que é noiva de Berto, filho do coronel Amâncio e herdeiro de terras de cacau. Lindinalva perde pai e mãe em um acidente de carro e sem ter a quem recorrer, a moça cai na lábia do noivo que lhe promete auxílio contanto que ela se entregasse antes do casamento. Sem saber o que fazer, Lindinalva aceita. Quando a família do rapaz descobre o acontecido, desfaz o noivado. Sem ter quem lhe auxilie, a moça acaba por recorrer à prostituição e vai para o Bataclã. Fagundes, jagunço que existe tanto na obra literária quanto na primeira versão, incorpora o papel de Balduino, se apaixona pela moça e atua como seu protetor. Lindinalva casa-se com Juvenal, irmão do seu ex-noivo, e retoma o caminho à felicidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS



Quando se fala em adaptar uma obra vinda de um gênero para outro pressupõe-se que haja diferentes tipos de mudanças a fim de adequar a obra escolhida para o novo suporte. Para isso, deve-se levar em conta que a adaptação necessita ser entendida sob duas óticas: como um ato criativo e como um processo intertextual. O caráter criativo surge porque o autor/diretor/roteirista interpreta a obra literária (como qualquer outro leitor) a partir das suas concepções e histórias de vida. Através desse ato, ele seleciona elementos da literatura e os relaciona com outros textos já lidos. É esse cunho intertextual, formado pela relação dialógica de um texto com outro(s), que enfatiza o caráter criativo da adaptação.

Além disso, o *remake* é uma forma de adaptação. Ele é realizado em outro momento histórico, com outras motivações e por diferentes profissionais. Na refeitura de Gabriela enfatizou-se as atualizações de conteúdo e as intertextualidades contidas nessa telenovela. As atualizações ocorrem no contexto histórico e sócio-temporal, pois o teledrama dialoga com o seu presente, mesmo que esteja narrando um fato passado. Os enredos contam personagens que discutam temas presentes na sociedade, fazendo intertexto, muitas vezes, com discursos não ficcionais. O caráter intertextual do *remake* de 2012 se manifesta de diversas formas, pois ao tempo que ele se propõe como uma releitura da telenovela homônima, feita em 1975, recorre também a situações não advindas da telenovela de 1975, mas sim do livro.

Algumas características físicas e psicológicas das personagens do *remake* dialogam mais com o livro do que com as da telenovela de 1975. O diálogo é constituído, ainda, com a presença de outros textos. O cenário do *remake* de 2012 foi “modernizado” e apresenta elementos ausentes na primeira versão e no livro. Os figurinos, cenários e coreografias do cabaré dialogam com Musicais premiados, que derivam, por sua vez, dos teatros musicais. Observa-se, também, que há personagens deslocadas de outras obras, mas que apresentam trajetórias de ascensão social que rendem histórias e projetos de identidade para a telenovela refeita.

Dessa forma, percebe-se que a intertextualidade contribui para atualização do conteúdo do teledrama, pois é a partir de diferentes textos que os autores criam repertórios para utilizá-los na narrativa ficcional de modo a torná-la mais atrativa para o telespectador. Os investimentos tecnológicos na teledramaturgia brasileira deixam marcas características do seu período de produção, uma vez que também colaboram para o desenvolvimento do gênero. Com o exposto, o estudo da intertextualidade contribui



para a análise da “não pureza” e fragmentação dos textos, pois a produção criativa requer a influência, consciente ou não, de outros pré-existentes.

## REFERÊNCIAS

CÂNDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 119 p.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa, PT: Vega, 1995. 276 p.

\_\_\_\_\_. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte, MG: Viva Voz, 2010. 172 p.

GOMES, Márcia. O intertexto midiático: ficção seriada televisiva e televisiva e adaptação de obras literárias: as ideias no fluxo das mídias. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p.93-108, jan./jun. 2009.

GOMES, Márcia; CAMARA, Helen. 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, set./dez. 2011. Disponível em: <<http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/comunicacao?dd1=5871&dd99=view&dd98=pb>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006. 232 p.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1974. 199 p. (Coleção Debates).

LOPES, Maria Immacolata V. de. **Memória e Identidade na Telenovela Brasileira**. In: XXIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23., p.01-16, 2014, Belém. **Anais... Compós**. Brasília: Compós, 2014.

MURAKAMI, Mariane. **A Modernização da Telenovela e o Consumo na Era Digital**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL EM COMUNICAÇÃO E CONSUMO, 4., 2014, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo:ESPM, 2014. Disponível em: <[http://www.espm.br/download/Anais\\_Comunicon\\_2014/links/GT08.html](http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2014/links/GT08.html)>. Acesso em: 18 abr. 2015.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, [S.l.], n. 51, p. 019-053, abr. 2006. ISSN 2175-8026. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

## FILMOGRAFIA

**CHICAGO**. Direção: Rob Marshall. Estados Unidos; Alemanha: Miramax films, 2002. DVD (113min), NTSC, color.

**CABARET**. Direção: Bob Fosse. Estados Unidos: ABC Pictures, 1972. DVD (124 min), NTSC, color.