

Memória e atualização na adaptação de *Gabriela, cravo e canela*

Márcia Gomes Marques¹

Gedy Weis Alves²

Resumo: O reaproveitamento de textos anteriores tornou-se um padrão criativo na produção midiática contemporânea. Essa prática envolve intertextualidade, mudança de contexto de realização e, muitas vezes, de mídia, à qual se associa reconfiguração dos procedimentos de feitura e recepção. Neste artigo se analisa a relação entre atualização e memória cultural na transposição do romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, para as telenovelas *Gabriela* realizadas pela Rede Globo (1975, 2012). Na retomada do romance pelos audiovisuais, verifica-se como as obras derivadas conciliam em si as reminiscências e as vivências sociais com as lógicas de produção atuais, em formato industrial. Verificou-se o redirecionamento dos textos derivados, com a ampliação dos vínculos intertextuais, a atualização de aspectos da trama e dos personagens, e alteração do tratamento estético, adequando-os às convenções do gênero televisivo e a sua imagem de público. Nas adaptações, a vida privada e as relações amorosas tornam-se o foco principal, ao passo que a contextualização histórica do relato passa a segundo plano e as questões políticas são arrefecidas, embora continuem presentes no enredo.

Palavras-chave: Adaptação; Memória; Jorge Amado; *Gabriela*; Telenovela.

Introdução

Na contemporaneidade, a produção cultural é caracterizada pela lógica do fluxo (WILLIAMS, 2011), informativo, contextual e de usuários (JENSEN, 2014), na qual a prática de retomada de obras anteriores e a transposição delas para outras mídias, em contextos histórico-culturais diversos, torna-se sistemática. As obras são recontadas de variadas formas, combinando muitas vezes diferentes tradições artísticas, como ocorre quando o cânone literário

¹ Professora titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, revisora da *Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos*, membro de corpo editorial da *Âncora - Revista Latino-americana de Jornalismo*, membro de corpo editorial da *Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos* e membro de corpo editorial do *Líbero*. Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Università Gregoriana, com pós-doutoramento em Ciências Sociais Aplicadas pela Universitat Autònoma de Barcelona. Mestra em Comunicació pela Pontifícia Universidad Javeriana. Especialista em Cooperazione e Sviluppo pela Scuola Di Politica Internazionale Cooperazione e Sviluppo. Graduada em Sociologia e Política pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-6990-648X>. E-mail: marciagm@yahoo.com.

² Professora concursada da Secretaria do Estado de Educação de Mato Grosso do Sul. Doutoranda em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Mestra em Estudos de Linguagens, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Pós-graduada em Planejamento Educacional pela Associação Salgado de Oliveira de Educação e Cultura. Pós-graduada em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Pós-graduada em Gestão Educacional pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Graduada em Letras - Habilitação em Literatura pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-0217-6686>. E-mail: gedyweis@yahoo.com.br.

chega às mídias massivas. Nesses deslocamentos, verifica-se o sentido em movimento (LULL, 1997), com a atualização da composição.

A adaptação é um conceito amplo e possui longa tradição nas artes em geral. Romances, poemas, pintura e músicas são adaptados em outras mídias, como ocorre com os 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. Esse fenômeno também se dá numa mesma mídia, como quando uma obra é levada a outro espectro de público, ou leitor modelo (ECO, 1997), fato observado na adaptação para crianças de Luc Lefort (2005) de *Os miseráveis* (1862), de Victor Hugo. No audiovisual midiático, a adaptação sem câmbio de suporte é comumente chamada de *remake*, na qual o produto é refeito em outra circunstância, com diferente elenco, locações e ambientação.

Na produção cultural contemporânea, em sociedades encharcadas de mídias (GITLIN, 2003), as adaptações, entendidas enquanto recriações (CAMPOS, 2013) ou transposições (RAJEWSKY, 2012), tornam-se sempre mais recorrentes, constituindo um traço expressivo da cultura midiática. Essa classe de textos³ plasma e registra, como memória viva e rememoração, a presença de vários tempos – ou destempos (MARTÍN-BARBERO, 2006) – constitutivos das sociedades: os textos literários, que trazem consigo certos contextos históricos, são reaproveitados em produtos culturais que lhes conferem renovadas significações. As transposições da literatura para o audiovisual de mídias massivas lidam, portanto, com uma dupla temporalidade: apontam para o passado, pois voltam-se para as obras de partida, que estão na gênese dos textos recriados; e são atravessadas pelas demandas do tempo presente, o que pressupõe atualizações na abordagem temática da obra derivada.

Os textos artístico-culturais participam na construção social de conhecimento em seus aspectos de forma e conteúdo (GOMES, 2002), que têm relação com a vivência dos indivíduos e a memória cultural. Como parte da textura geral da experiência social (SILVERSTONE, 2002), os produtos midiáticos propiciam acesso ao conhecimento do mundo da vida (SCHUTZ; LUCKMANN, 2003), proporcionam entretenimento, reafirmam costumes existentes e propõem novos. Os sujeitos interpelam os bens culturais com os quais têm contato a partir de seus

³ Unindo-se a uma tendência de uso que se estabelece a partir da segunda metade do século passado, o termo *texto*, neste trabalho, contempla fenômenos mais abrangentes do que a linguagem oral ou escrita, tal como os programas televisivos, as imagens ou os filmes. “El argumento subyacente es que todos estos medios de expresión son construcciones semánticas - ‘tejidos’ de signos - y la mayoría se tienen que ‘leer’ en una secuencia lineal y temporal” (LARSEN, 2014, p. 209).

horizontes de experiência (JAUSS, 1984) e contextos sociais (MARTÍN-BARBERO, 2006), envolvendo-se na construção de saberes que se dá na relação com o entorno.

Os produtos culturais midiáticos associam matrizes culturais aos formatos industriais (MARTÍN-BARBERO, 2006) ligados às formas de fazer atuais. Os movimentos (de sentido) das ideias e (de posição) nas situações temáticas, que ocorrem quando a literatura de uma época aporta em outro momento histórico-cultural, fundamentam a proposta de abordar as recriações pelo viés da memória – entendida não somente como uma ferramenta de guardar dados *mnemônicos*, mas, sobretudo, como a capacidade de (re)significação dos argumentos que vêm atravessados pelo olhar do tempo “de agora”.

As matrizes culturais dizem respeito à experiência social pretérita, presente nas interações individuais e coletivas, que se conecta com as vivências de agora. As matrizes se atualizam nas relações que os indivíduos estabelecem na vida, num movimento que mistura memória cultural e cotidianidade. Nos formatos industriais, as narrativas são elaboradas com os aparatos tecnológicos do momento e tendo em conta a lógica de mercado, o que interfere nos modos de concebê-las e de consumi-las. Os formatos industriais envolvem em sua rotina produtiva o trabalho coletivo, no qual diferentes perfis profissionais dão conta dos aspectos da realização e da distribuição dos produtos/bens culturais, que visam atingir amplos espectros de público e têm foco, inclusive, no retorno financeiro do investimento na produção.

Quanto aos textos que retomam outros existentes, o estudo dessa prática torna-se particularmente importante pela complexidade desse processo. A passagem da literatura para o audiovisual de meios massivos – de difusão aberta (JENKINS, 2014) e *broadcast* – associa aspectos de intertextualidade e intermedialidade, com mudança de linguagem e sensorialidade de realização e de uso, o que permite explorar como os produtos refeitos (re)articulam suas tipologias de emissor e de público. O estudo desse tópico é relevante, também, pela recorrência crescente na atualidade desse padrão criativo de produção cultural, o que demanda maior reflexão sobre esse fenômeno a partir do contraste das relações entre composição e lógicas de produção “de antes” com as “de agora”, seguindo o rastro do sentido em movimento.

Na proposição de que as adaptações têm em si um viés memorialístico, discute-se a abordagem da memória, como um conjunto de tempos que se perpassam, em relação com as matrizes culturais, enquanto marcas das experiências passadas que se conectam com as vivências hodiernas dos sujeitos. Este estudo explora a relação das matrizes culturais com os formatos industriais na transposição do livro para o audiovisual televisivo, a partir da

atualização temática e genérica do texto-fonte para aqueles contemporâneos. São abordadas as relações de derivação que as obras têm entre si – com as fusões, as ampliações, as modificações na trama e nos personagens, a intertextualidade e a intermedialidade – enquanto operações de atualização que convocam a memória midiática do telespectador.

A reflexão é feita a partir das adaptações do romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, para as telenovelas *Gabriela* da Rede Globo: de Walter Durst (1975) e de Walcyr Carrasco (2012). Como resultados, observou-se a mudança do arco da narrativa em formato industrial, a acentuação do viés conservador da adaptação de 1975, com a supressão do personagem com ideias progressistas, a modificação na caracterização de personagens e a ampliação do núcleo do Bataclan, com a espetacularização desse ambiente na telenovela de 2012, o que banaliza a crueldade e o aviltamento sofrido pelos personagens desse núcleo.

As adaptações de *Gabriela* fazem uma série de aproveitamentos e retomadas que remetem a perfis de público diversos. Além de atrair os telespectadores habituais das telenovelas, com a adequação às convenções do gênero, contempla o público que aprecia as telenovelas de época, por se tratar de uma história que se passa no começo do século XX. Ao explicitar a *refeitura*, dirigem-se aos fãs de produtos adaptados, que vão conferir os graus de fidelidade ao texto-fonte, essas adaptações investem também sobre os leitores de literatura lusófona, com a retomada de personagens de outras obras de Jorge Amado e de Eça de Queiroz, investindo no prazer do reconhecimento. A memória midiática é interpelada, também, com a citação de personagens do cinema, convocando outra sorte de repertório disponível no fluxo das mídias, que permite reconhecer sem ter assistido ou lido necessariamente às obras em questão. Em lugar de escamotear ou sintetizar o empréstimo e a derivação, as obras acentuam esse traço, ampliando suas referências e citações a uma variedade de textos, permitindo percursos de leitura variados a depender do reconhecimento das retomadas propostas.

Memória e aproveitamento temático

A transposição da literatura para os produtos midiáticos envolve textos que remetem a diferentes temporalidades, como a da enunciação, a do enunciado e a da recepção. O momento histórico-cultural, no qual se realiza a obra, pode estar próximo ou não ao tempo do relato, do contexto histórico no qual transcorrem os acontecimentos da narrativa. No aproveitamento de

Gabriela, cravo e canela pelas telenovelas se entrelaçam, então, os tempos da enunciação das adaptações (2012 e 1975) e o do romance (publicado em 1958), com o tempo do enunciado (1925). Na ficção seriada televisiva, são comumente chamadas de telenovelas e minisséries “de época” aquelas que ambientam suas histórias no passado, reconstituindo e relembrando das roupas (figurino), costumes (temas, conflitos e situações), arquitetura (locações e cenários) e demais artefatos culturais que remetem ou são atribuídos àquele momento.

As adaptações associam os elementos do texto de origem com outros do contexto de *refeitura*, e se constituem a partir da perspectiva do momento de realização; por isso, atualizam os temas da obra de partida, “mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos” (XAVIER, 2003, p. 62), os da obra-fonte, o que leva a uma interconexão múltipla de temporalidades pela memória. A abordagem dessa classe de textos pelo viés memorialístico possibilita entendê-los como recurso de memória, que traz em si reflexões sobre a vida social e atualiza os elementos temáticos e genéricos dos textos retomados.

A memória é um dos aspectos da construção social de conhecimento. Nela se conciliam a experiência pessoal, com as dos outros, e a coletiva, as quais estão intrinsecamente ligadas. Entende-se aqui 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), de modo que os elementos simbólicos são atualizados em diferentes contextos. A memória somente existe na passagem do tempo, o que insere no fenômeno mnemônico 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.

Mesmo com suas fragilidades, por sua interligação com a imaginação, a memória é o caminho para aceder ao passado, segundo Ricoeur (2007). Nos modos *mnemônicos* propostos por Casey (*apud* RICOEUR, 2007) tem-se o *recognizing*, o “reconhecimento”, no qual se identifica a lembrança como referida a uma realidade que teve existência em um momento pretérito, 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 é por meio do reconhecimento que a lembrança é “re(a)apresentação, no duplo sentido do re-: para trás e de novo” (RICOEUR, 2007, p. 56), pois é de onde se está que se evoca os outros tempos.

No estudo das adaptações pelo viés memorialístico, o produto derivado guarda relação palimpséstica com o anterior. Associadas à explicitação da reescritura, há a ressignificação dos acontecimentos, de modo que, nas adaptações, o espectador é solicitado a lidar com a descoberta e o prazer do reconhecimento, com a sobreposição de tempos e o rastro de reminiscências recuperadas, já misturadas com as vivências e a perspectiva do agora. Na abordagem *mnemônica* do reconhecimento, é por intermédio da memória – como *anamnēsis*, recordação desejada e lembrança como objeto de uma busca – que se reconstituem as cenas e as situações propostas pelo texto-fonte, algo que se refere ao passado, que traz uma marca temporal em sua existência pretérita. O texto refeito propõe-se como “re(a)apresentação” que possui uma dupla direção, pois ao mesmo tempo que olha para trás, olha também em volta e para o agora, para as obras de seu momento e outras que a precederam, para as questões da sociedade do entorno.

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).

É a partir do par de oposição mundanidade e reflexividade⁴, isto é, do rastro de memória em sua fase declarativa, que Ricoeur (2007) articula a memória individual à coletiva, pois, mesmo que pertencente ao coletivo, a memória encontra-se nos sujeitos e o coletivo se atualiza por intermédio das memórias individuais. Nesse sentido, os produtos midiáticos articulam as dimensões privada e pública da memória, conjugando diferentes temporalidades. Com a “memória” recuperada nas tramas – literárias e audiovisuais –, recontadas no tempo presente, as situações e conflitos são ressignificados a partir da mundanidade do contexto. Os fatos narrados são atravessados pelo presente, e os espectadores entram em contato com eles em seus cotidianos – a partir da cognitividade e da socialidade constitutivas do dia a dia –, realizam a leitura dos textos “a partir de sua vida e dos movimentos sociais em que a vida se enreda” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 185).

⁴ Ricoeur (2007) propõe três pares de oposição na fundamentação do trabalho com a memória: “hábito e memória”, “evocação/busca” e “reflexividade e mundanidade”. Neste trabalho, a atenção está concentrada no terceiro par de oposição para explorar a atualização no processo de retomada da literatura pelo audiovisual televisivo, que articula a memória individual à coletiva.

A comunicação, entendida sob a ótica das mediações (MARTÍN-BARBERO, 2006), pressupõe refletir sobre os produtos culturais a partir do processo de negociação de significados que abarca a realização e a recepção dos textos. As obras e os produtos culturais são concebidos e consumidos a partir da memória individual e coletiva, com as combinações de tempos articulados e a introdução de elementos em suas composições. Nas adaptações deste romance, a memória traz à tona a história dos coronéis, do exportador e seus agregados, das mulheres, das famílias no ano de 1925 – a luta pelo poder entre os setores da burguesia, a resistência feminina em relação à opressão do patriarcalismo – sob a perspectiva de outro momento de realização e recepção.

Da literatura à televisão: memória cultural e atualizações

O escritor Jorge Amado (1912-2001) possui uma vasta produção literária, marcada por traços do neorrealismo regional. Sua obra é ambientada no Sul da Bahia (BH), região em que a fartura proporcionada pelo cultivo do cacau coexiste com a desigualdade social. Seus livros abordam temáticas sociais e os personagens representam as parcelas marginalizadas da sociedade, como negros, mulheres, mestiços, operários, imigrantes. Seus romances foram traduzidos em 49 línguas e têm sido adaptados para o cinema, teatro, HQs e em formato de audiolivro; muitos foram levados também para a televisão, em formato de telenovela e minissérie, entre eles *Terras do Sem-Fim* (Rede Globo, 1981, 1982), *Tenda dos Milagres* (Rede Globo, 1985) e *Dona Flor e seus dois Maridos* (Rede Globo, 1998). *Gabriela, cravo e canela* (1958) tem três adaptações para telenovela: uma da TV Tupi (1961)⁵ e duas da Rede Globo de Televisão, de 1975 e de 2012.

A passagem dos romances do autor para outras mídias e formatos tem sido estudada desde uma multiplicidade de disciplinas e a partir de vários aspectos, com foco especialmente na reproposição de seus aspectos temáticos nas adaptações televisivas e cinematográficas e com abordagens comparatistas, principalmente. Nessas pesquisas são analisados temas como o

⁵ 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.

racismo e a representação de mulheres negras (NASCIMENTO, 2021) para a tela grande, por exemplo, ou o tratamento dado à culinária e ao erotismo na transposição de *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) para minissérie (NUNES, 2008). Sobre *Gabriela, cravo e canela*, o aspecto temático do romance também se destaca na análise de Martins (2014) acerca da reproposição da prostituição feita na versão de 1975, na qual discorre sobre o contexto histórico combinado com o exame das operações composicionais predominantes nessa adaptação, tais como as ampliações e omissões. O coronelismo e clientelismo, aspectos relevantes no romance, são abordados por Ferreira (2014) na adaptação de 2012, com a qual explora o diálogo da narrativa com a historiografia, concluindo que as telenovelas podem impulsionar a aprendizagem histórica por meio de seus usos sociais.

Gabriela, cravo e canela é ambientado em Ilhéus (BA), em 1925, quando a cidade vivia um momento de prosperidade alavancada pela economia cacaueteira, o que transforma a região, e o que enriquece os coronéis (donos das fazendas de cacau). A obra é constituída a partir da tensão entre passado e futuro: de um lado estão os coronéis, como representantes da sociedade agrária, que se acomodam pelas lutas sangrentas na ocupação das terras; de outro se colocam aqueles que almejam a chegada da modernização e do progresso econômico, grupo liderado por um exportador do Sudeste recém-chegado à cidade. Embora algumas marcas dos “novos tempos” se façam ver em Ilhéus, como o cinema e o Clube Progresso, destinados ao lazer dos jovens das famílias abastadas, as mudanças não atingem o cerne da sociedade, com costumes e relações familiares regidos por leis retrógradadas.

A história tem como eixo condutor a luta entre o tradicional e o moderno, caracterizada pela oposição entre o rural e o urbano, o setor primário (no caso, agrícola latifundiário) e o terciário (comércio), que envolve a passagem de poder entre setores da burguesia. Na disputa entre os setores de classe, as novidades introduzidas não promovem mudanças de fundo na sociedade ilheense, que continua orientada pelo sistema patriarcal que submete as mulheres, justifica o assassinato em defesa da honra e o confinamento do sexo feminino nos espaços privados de convivência, sem direito amplo à educação, ao trabalho remunerado e ao lazer na esfera pública.

No romance, duas linhas narrativas se entrelaçam: uma relacionada ao modelo econômico em dominância e suas repercussões na organização social, na qual o atraso e o progresso são as vertentes norteadoras do enredo; outra centrada nas relações interpessoais que configuram a vida social, na qual se discute a subjugação das mulheres e a demanda pela

emancipação feminina (PAES, 2012). As vertentes da narrativa são conduzidas pela tensão das forças na esfera pública, e a história de amor de Nacib e Gabriela na privada. Esses planos se intercalam e chegam a fundir-se, como acontece quando a Senhora Saad (ao casar-se, Gabriela passa a ser chamada pelo sobrenome do marido) ajuda os coronéis a salvarem o jagunço Fulgêncio – que é “caçado” por ter atirado num simpatizante da oposição. Após a chegada da retirante a Ilhéus, nenhuma outra mulher é assassinada para “lavar a honra” do marido e, no desfecho, o cel. Jesuíno é condenado à prisão pelos assassinatos de Sinhazinha e Osmundo.

As duas versões de *Gabriela* produzidas pela Rede Globo foram apresentadas aos espectadores como homenagens, o que acentua o prestígio conferido ao texto-fonte, com o destaque das ocasiões especiais. A primeira delas, de 1975, foi lançada em comemoração aos dez anos da emissora. A trama foi exibida no horário das 22 horas e imortalizou a personagem Gabriela (Sônia Braga), como protótipo de mulher brasileira, o bar Vesúvio e o bordel Bataclan no imaginário cultural do país. Combinado a isso, sua proposição esteve ligada ao projeto da empresa de desenvolver um modelo brasileiro de teledramaturgia, com elementos e temáticas que aludissem à realidade do país, promovessem o sentimento de nacionalidade e a integração nacional almejados pelo governo militar vigente (ALENCAR, 2002). Fazem parte desse projeto, também, as telenovelas: *Véu de Noiva* (1969-70)⁶, cujo protagonista (Cláudio Marzo) era piloto de automóvel; *Irmãos Coragem* (1970-71), com o mesmo ator agora como jogador de futebol; e *O Bem-amado* (1973), que desde sua abertura traz imagens da Bahia. Quanto aos aspectos que em *Gabriela* corroboram as diretrizes do projeto, destacam-se a trilha sonora, com músicas nacionais, e o emprego do sotaque baiano, que é usado como um elemento de identificação regional.

A segunda adaptação da emissora foi exibida em 2012, durante aproximadamente quatro meses, e foi lançada por ocasião do centenário de nascimento do escritor baiano. Tal como ocorreu em 1975, a novela faz parte de uma proposta de grade de programação. Em 2011, a emissora iniciou uma série de *remakes* exibidos no recém-reinaugurado horário das 23h, e é nesse projeto que *Gabriela* (2012) ganha uma nova versão. Fazem parte dessa proposta as telenovelas: *O Astro* (2011, 1977, 1978), *Saramandaia* (2013, 1976) e *O Rebu* (2014, 1974, 1975). Hernan (2016) destaca a importância dos *remakes* na produção audiovisual atual em seu estudo sobre as adaptações *Gabriela* realizadas pela Rede Globo, por serem considerados pelos

⁶ 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”

realizadores como apostas mais “seguras”. O remake trabalha com a memória midiática dos telespectadores, o que constitui uma estratégia para incrementar as chances de sucesso do produto a ser lançado, que rememora uma obra conhecida que, em seu momento, angariou apelo de público. Tal como ocorre na transposição intermediária, o *remake* suscita um olhar atravessado por várias temporalidades, pois ao passo que atualiza e renova a obra anterior, chama-a de volta naquela reproposta.

Nas telenovelas, a história de amor torna-se o foco principal e as questões políticas são arrefecidas, embora continuem presentes nos enredos. No site *Memória Globo*, os resumos das obras põem em relevo a relação amorosa do casal protagonista desde o início das tramas. Em 1975, a história de Gabriela 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 dois personagens: Ramiro Bastos (Paulo Gracindo) e Mundinho Falcão (José Wilker). Em 2012, o site destaca o percurso da retirante até Ilhéus, que a moça será contratada como cozinheira de Nacib (Humberto Martins) para, assim, começar “o romance dos dois”, sem mencionar o viés político da novela. Diante da escolha do idílio amoroso do sírio com a retirante como questão norteadora da trama, as telenovelas antecipam a entrada em cena de Gabriela para o primeiro capítulo, o que acarreta na transformação no arco da narrativa, pois no romance o enredo se estende por aproximadamente 50 páginas antes da retirante ser apresentada ao leitor.

Transposição midiática: do romance para as telenovelas

A emissora define como “adaptação livre” (site Memória Globo) a relação que a versão de 1975 estabelece com o romance. A telenovela explicita a sua “revisitação” deliberada da obra anterior (HUTCHEON, 2011), anunciando-a já no título, com o uso de parte do nome do romance. O expediente exposto ao acrescentar o qualificativo “livre” é indicativo do grau de liberdade que a realização mantém no processo e no produto adaptado. Quanto ao grau de derivação, essa versão é baseada (COMPARATO, 2000) na obra-fonte, com variação de tipo e atmosfera da obra, do seu espírito e tom (ANDREW, 2000). Na passagem do romance para a telenovela, observam-se alterações de elementos composicionais, como acréscimos e fusões de subtramas e personagens, com alteração de nomes e caracterização, e mudança de desfecho. A

segunda versão da emissora é anunciada como *remake* inspirado na obra de Jorge Amado, de modo que o caráter derivativo remete tanto à telenovela de 1975 quanto ao romance do escritor.

A primeira versão global é realizada durante o Regime Militar, que manteve uma relação com os meios de comunicação de massa marcada pela censura, como mecanismo de controle social, com o veto à veiculação de ideias que destoassem das promovidas pelo regime autoritário. Reguladas pelos *Critérios para exame analítico de telenovelas e fixação da classificação etária*, Garcia indica que:

[...] 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 [...]. 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. (GARCIA, 2017, p. 5).

Apesar da exibição às 22h possibilitar menores restrições na abordagem temática devido à classificação etária dessa faixa horária, indicada para maiores de 16 anos, a adaptação lida nesse aspecto com as limitações impostas pelo regime no poder, e antecipa os possíveis percalços para evitar a intervenção direta da censura na programação. Isso se expressa nas escolhas composicionais de abordagem dos costumes familiares e sociais, no tratamento de temas considerados tabus, como a sexualidade, que não é tratada de forma explícita nessa versão. No caso das telenovelas e desta empresa, além das convenções vigentes na televisão aberta e daquelas vinculadas ao gênero do novo produto, nesse caso manifesta-se também com o padrão dramático da empresa realizadora, o chamado “padrão Globo de qualidade”, isto é, a institucionalidade enquanto mediação comunicativa da cultura (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Entre os personagens da elite econômica de Ilhéus, em *Gabriela, cravo e canela* há o coronel Jesuíno, que mata a esposa alegando defesa da honra, e o cel. Altino, fazendeiro que se dissocia do grupo até então coeso da oligarquia rural, aliando-se à facção emergente: “penso que Mundinho tem razão, Ilhéus precisa de nova gente para governar. Fico com ele” (AMADO, 2012, p. 189). Esse personagem é importante no romance, pois além de mudar de lado, é quem sugere a transição política entre as partes com o casamento da neta do mandatário com o líder da oposição, prática costumaz na sociedade patriarcal: “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). Na configuração da disputa política dos mandatários de Ilhéus com o grupo adversário, na figura do exportador como representante da burguesia urbana, na versão de 1975, há a supressão de Altino, com sua fusão com o cel. Jesuíno (Francisco Dantas). Essa junção desqualifica essa aliança de Mundinho, pois o único oligarca a apoiá-lo é assassino confesso dos amantes Sinhazinha e Osmundo.

A versão de 2012, por sua vez, restabelece o papel de Altino (Nelson Xavier), ampliando sua participação nos eventos-chave da trama. Ele se torna um aliado de Mundinho na defesa da substituição do “velho” pelo “novo”, assim como ocorre no livro; no entanto, assume o papel de coadjuvante, e é caracterizado como um dos ajudantes do herói. Ele é baleado pelos jagunços do cel. Ramiro, quando, junto com Mundinho, tenta salvar o prédio do jornal da oposição, incendiado a mando do intendente e de seus apoiadores. Desse modo, se na primeira versão a sua adesão à oposição é desacreditada pela fusão com Jesuíno, no *remake* o desenvolvimento do personagem torna-se esquemático, pois assume o papel de ajudante do herói e adversário dos vilões, fadados a serem vencidos (superação do obsoleto) pela ascensão do grupo político representante de outro setor econômico. Embora separe os dois coronéis, o que se junta ao grupo emergente (Altino) e o assassino da esposa (Jesuíno), essa versão mantém o viés conservador no tratamento atribuído ao personagem Altino, dado que esquematiza e padroniza o seu desenvolvimento no enredo, tornando-o plano (FORSTER, 1949 *apud* CANDIDO, 2007).

Outro personagem que tem alterações de relevo nas versões televisivas é Josué, professor do colégio para meninos, fundado pelo advogado Dr. Enoch Lira. Pobre e poeta, é descrito no romance “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). No romance, após um breve namoro com a estudante Malvina, no qual se mostra ciumento, é rejeitado por ela, faz poemas para expressar o seu sofrimento e acusa as mulheres de serem frívolas. Não tarda, porém, em iniciar um relacionamento proibido com a amante do cel. Coriolano e se embrenha pelo campo do erotismo, proporcionando ao leitor momentos risíveis. Considerando um “ato revolucionário”, o professor adentra a fortaleza da moça e, mais adiante, ao serem descobertos pelo coronel, são postos “porta afora” com malas e tudo. Logo, Glória conquista outro fazendeiro rico, o cel. Ribeirinho, e os três são vistos juntos nos eventos da cidade.

Na versão de 1975, Josué (Marco Nanini) é professor do colégio de freiras onde estuda Malvina (Elizabeth Savalla), e é assim que ele tem acesso a ela, por ser uma de suas alunas.

Alto, magro, usa gravata borboleta, chapéu panamá, flor na lapela e carrega consigo um livro e um guarda-chuva (Figura 1). É caracterizado como bem articulado, idealista e chama a atenção da oposição por suas atitudes, consideradas honradas. Na morte do casal de amantes, cabe a Josué preparar o enterro do dentista quando os membros da oposição desistem de organizar o féretro por receio de futuros prejuízos políticos. É ele, também, que surge como a voz que discorda da exploração política da visita do pai ao túmulo do rapaz assassinado: “É um problema de consciência, [...] E eu não posso deixar o velho fazer tudo que o Mundinho quer sem saber que está sendo usado” (Capítulo 34), diz em conversa com Malvina. Em outra passagem, o caráter idealista do professor é acentuado, quando a nora de Ramiro (Sônia Oiticica) lhe oferece dinheiro e prestígio para que vigie a filha e conte a ela sobre as amizades e o namoro da moça.

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. (Capítulo 53).



Fig 1 O professor Josué em *Gabriela* (1975). Fonte: Gabriela... (2012, n.p.).

Comparadas às atitudes do professor da obra amadiana, percebe-se um enaltecimento de seu caráter na adaptação de 1975. Enquanto no livro mostra-se um moço tímido, medroso,

ciumento e cômico, na obra televisiva ele mantém uma postura ponderada e humana, excetuando os momentos nos quais, com ciúme aflorado, tenta controlar a vida de Malvina, ou quando se acovarda diante da vontade dos coronéis que dominam a cidade. Tal como no livro, há um tom de denúncia da penúria em que vive por sua condição de professor, como crítica a uma sociedade que não valoriza adequadamente o saber e a educação. Adicionalmente, há a associação dessa atividade profissional com o idealismo e a ética nas ações do personagem, que se colocam como lampejos de rebeldia em um ambiente político que impedia qualquer manifestação explícita adversa ao sistema vigente.

Em 2012, o professor (Anderson Rizzi) é uma figura romântica, atrapalhada, ingênua e tímida, e não mantém o idealismo e a dignidade expressa nas atitudes da primeira versão. Ele não é ativo, como a personagem literária e a da adaptação de 1975, anda rapidamente, arqueado e olhando para baixo. Semelhante ao livro, Josué se apaixona por Malvina, mas quando o coronel Melk Tavares (Chico Diaz) descobre o interesse do professor pela filha, humilha o rapaz. O pai da moça corta um cacau na mesa do professor e diz que o fruto é riqueza produzida pelos coronéis, que Josué não é ninguém e teve a ousadia de olhar para a filha dele. Josué sua, treme de medo e não ousa falar ou olhar para o coronel, obedece sem fazer algum gesto que reivindique respeito. O professor também encarna cenas calorosas com Glória (Suzana Pires), a rapariga do Coriolano (Ary Fontoura), que trazem descontração ao enredo. Ao serem descobertos pelo coronel, são trancados na casa sob ameaça, Josué molha as calças de tanto pavor e o coronel os expulsa totalmente nus. O caráter conservador se manifesta também nesse caso, pois o fazendeiro perde a amante, que é impedida de levar o que “obteve” materialmente na convivência com ele. Sai dali viva e sem nem mesmo a roupa do corpo.

Quanto à retomada do namoro entre professor e aluna, as telenovelas mantêm a segregação de gêneros, que no começo do século XX separava homens e mulheres em estabelecimentos de ensino diferentes. No romance, porém, a aproximação dos dois não se dá no ambiente escolar, pois ele era professor do colégio masculino; nas telenovelas, Josué passa a ser professor da adolescente, o que introduz uma nova situação na relação entre os dois. Na versão de 1975, Malvina estuda no colégio de freiras, o que resgata a importância dos colégios católicos na educação das jovens, mas essa caracterização não se mantém em 2012, em que a escola feminina não é representada como uma instituição religiosa e tem um homem – Dr. Maurício – na direção. Essa transformação aproxima a caracterização do contexto de refeitura, visto o crescimento expressivo do ensino privado laico no país na segunda metade do século

XX. A atualização, porém, não se estende ao tratamento dado ao interesse amoroso do professor pela jovem, porque não problematiza a diferença etária e o assédio em ambiente escolar, nem aborda a questão da pedofilia, restringindo a objeção do pai da moça à distância de classe social entre eles.

Memória midiática: intertextualidade, referência e citação

No *remake*, a caracterização de Josué faz referência ao personagem de Charles Chaplin em *The Vagabond* (1916), na pobreza e nos trejeitos cômicos, com cenas próximas à comédia pastelão. A roupa desalinhada, a maneira desengonçada de andar, os sapatos furados (remetendo à precariedade econômica vivida por ambos, neste caso atribuível à condição de professor) e o modelo de chapéu estabelecem intertexto com o personagem do cinema (Figura 2). A associação se dá pelo jeito atrapalhado, que além de causar graça, explica a falta de eficiência em suas ações. Tal qual o personagem de Charles Chaplin em outro curta-metragem (*The Tramp*, 1915), embora apaixonado por Malvina, Josué é preterido por um moço bonito (o engenheiro Rômulo, Henri Castelli), que chega a Ilhéus para realizar as obras do porto. A referência ao personagem constitui uma atualização que interpela o espectador contemporâneo e expande o perfil de público da telenovela, ao proporcionar o prazer do reconhecimento pelo viés da memória midiática. O professor assume o papel do *gonzo*⁷ e a intervenção cômica; seu comportamento torna-se esquemático e é gerador de risadas e leveza nos momentos de tensão, adequando-se às matrizes melodramáticas das telenovelas (MARTÍN-BARBERO, 1992).

⁷ O *gonzo*, crédulo, tolo, engraçado ou até ridículo, representa o cômico na trama. Faz o contraponto à progressão da ação dos outros personagens centrais; introduz a distensão às cenas dramáticas e a luz às situações tenebrosas, com elementos de ternura ou mesmo de crítica social (HUGO; MALITOURNE; ADER, 1985).



Fig 2 O figurino desalinado do prof. Josué (*Gabriela*, 2012). Citação a Carlitos (Charles Chaplin): a intertextualidade na composição do personagem. Fonte: Gabriela (2012), Capítulo 73. Tempo: 3'13; e o personagem de Charles Chaplin (*The Vagabond*, 1916) disponível em: <https://legendaculturalblog.wordpress.com/2017/02/18/o-nobre-vagabundo>. Acesso em: 9 jun. 2013.

Como essa modalidade de ficção seriada televisiva é dividida em episódios com duração de aproximadamente uma hora, que são exibidos durante meses a fio, o acréscimo de personagens e situações é um expediente usado nas telenovelas adaptadas de textos literários. Os acréscimos podem ser feitos tanto com a introdução de elementos que não constavam no texto-fonte, quanto com a ampliação de sua participação na obra derivada. Pode se dar com a antecipação da introdução de personagem ou situação na história, como ocorre com Gabriela, ou com a ampliação de sua ação ou de seu espaço no enredo, como se dá com a dona Sinhazinha Guedes Mendonça e o Dr. Osmundo Pimentel. No romance, o prelúdio introduz o idílio amoroso de Gabriela e Nacib, que ocorre no mesmo dia do relato do assassinato a tiros do casal pelo Jesuíno Mendonça, por encontrá-los em adultério, e o casal aparece na história a partir dos comentários feitos pelos demais personagens.

Na adaptação de 1975, o casal vive no começo da história e o enredo trata de seus encontros e de suas relações com o entorno. Nas telenovelas eles aparecem corporificados (SABOURAUD, 2010), interagem com os demais personagens e têm trilha sonora e cenários próprios, como é o caso do interior da casa de Sinhazinha. Nesse ponto, a telenovela de 2012 adapta principalmente a versão de 1975, com a ampliação da presença dos amantes na trama, e

acrescenta a essa subtrama uma personagem adicional, que exerce a função de empregada da casa de Jesuíno (José Wilker) e Sinhazinha (Maitê Proença). Neia (Yaçanã Martins) vigia a patroa, descobre seu segredo e a chantageia. A personagem é uma citação, não declarada, à Juliana, da obra *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz, que tem rancor pelos patrões – Luísa e seu esposo Jorge. Ao descobrir em uma carta que Luísa tem um relacionamento amoroso com Basílio, ela passa a chantagear a patroa que, com medo de ter seu segredo revelado, aceita as humilhações impostas pela empregada, cedendo-lhe seus pertences e fazendo os serviços domésticos em seu lugar.

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).



Fig 3 Neia de posse dos bens da patroa, após a chantagem. Fonte: *Gabriela* (2012), Capítulo 21. Tempo: 5'09 e 5'49. Capítulo 24. Tempo: 21'35.

O destino de Néia é trágico, tal qual o de Juliana. Com as constantes chantagens, e numa tentativa de dar fim ao problema, Luísa conta tudo ao melhor amigo de seu marido, que interpela Juliana e consegue recuperar a carta. A empregada, assustada, sofre um ataque cardíaco e morre. Na telenovela, dona Dorotéia (Laura Cardoso) desconfia das atitudes da esposa de Jesuíno, percebe que a empregada está usando as roupas e acessórios da patroa (Figura 3) e contrata jagunços que a espanca violentamente, para que conte o segredo de Sinhazinha; muito

machucada, Néia perde as regalias e 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. A intertextualidade com o texto de Eça Queiroz se explicita pelo reconhecimento da citação na obra televisiva, o que reforça a adesão dessa telenovela à prática do reaproveitamento na produção cultural contemporânea, remetendo-se à memória midiática.

O Bataclan em *Gabriela*: intermedialidade, ampliação e acréscimo

Outro elemento de atualização importante nessas adaptações é o Bataclan. No livro, Bataclan é um dos bordéis frequentados pelos homens endinheirados e poderosos 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 a dona do prostíbulo, e o ambiente é descrito com uma pequena orquestra que animava as danças, com pequenas lâmpadas azuis e que, tal como outros bordéis da região, possuía sala de jogos.

Das prostitutas presentes no romance, são mencionadas apenas as que se relacionaram com Nacib: Risoleta, Rosalinda e Mara, uma amazonense “que fazia a vida” na casa de Machadão. Com a primeira, o turco teve uma relação antes de conhecer Gabriela: “sorriu ao recordar a sergipana da véspera, seu olho um pouco vesgo, sua sabedoria na cama” (AMADO, 2012, p. 105); a segunda, uma loira ambiciosa que Nacib encontrou em outro cabaré, quando estava sofrendo pela separação da 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). Nacib abandonou Rosalinda pela amazonense: “conquista menos espetacular, mais modesta, contentando-se com cerveja e alguns presentes” (AMADO, 2012, p. 303).

Na versão de 1975, esse núcleo é ampliado e torna-se um destaque do enredo. Risoleta, mais conhecida por Zarolha (Dina Sfat), mantém a origem sergipana e os encontros com Nacib, com quem tinha um “chamego”, isto é, um relacionamento mais próximo que lhe faz dar preferência à companhia do Turco. Seu papel é ampliado, pois ela enfrenta a sociedade local quando borda um manto para Santa Madalena e pretende sair na procissão com as moças do

Bataclan. O núcleo tem como acréscimo a subtrama de Mariquinha (Margareth Boury), afilhada da dona do bordel, que aguarda virgem para ser tomada como rapariga por um coronel, ou seja, por amante com direito a casa, sustento e exclusividade de seu protetor.

Nessa versão, a cafetina é representada por Eloísa Mafalda, atriz famosa que havia interpretado Dona Nenê na série *A Grande Família* (1972-1975). A menção à Maria Machadão como a proprietária do estabelecimento é feita logo no início da trama, mas ela é apresentada ao público somente no Capítulo 37, quando sua imagem aparece na penumbra, de costas e com roupas escuras, com o rosto oculto pelo chapéu e um véu (Figura 4), gerando expectativa sobre quem interpretaria o personagem. O seu destaque não se deve à sua imagem, mas à sua postura como chefe. Ela é respeitada pelos coronéis e seus jagunços, pois em “sua casa” – maneira como se refere ao cabaré – só ficam aqueles que obedecem a suas ordens. Em outras palavras, atua tal qual um coronel, mas como dona do prostíbulo.



Fig 4 Primeira aparição de Maria Machadão em *Gabriela* (1975). Fonte: Telenovela *Gabriela* (1975), Capítulo 37. Tempo: 9’08.

Nessa telenovela, o Bataclan é alçado ao cabaré frequentado pelos homens de melhor condição econômica da cidade, no qual os fregueses se divertem com prostitutas bem-vestidas, jogam cartas e dançam ao som de uma pequena orquestra (Figura 5). As moças do Bataclan usam figurinos longos, sapatos de salto alto, joias, adornos no cabelo e plumas. A ação no cabaré acontece com poucas luzes, filmada em plano próximo, plano americano e *closes*, em que as moças interagem com os clientes. A mobília do local apresenta certo requinte, um pouco carregado nos tons, com mesas de tampo vermelho, quadros dourados, com candelabro ao

centro e cortinas. O ambiente tem o tratamento estético caracterizado pela penumbra e sem excesso de luxo, conferindo um tom marginal e melancólico à sua composição.



Fig 5 Ambientação do Bataclan em 1975. Fonte: Telenovela *Gabriela* (1975), Capítulo 1. Tempo: 46'0.

Já na versão de 2012, o núcleo do Bataclan conta com um ambiente requintado, com personagens com figurinos glamourizados, coreografias que citam sucessos hollywoodianos e uma cantora famosa (Ivete Sangalo) encarnando a cafetina. A cantora traz para a trama a sua trajetória artística e o personagem passa a fazer parte das atrações do bordel, em *shows* musicais acompanhados por danças coreografadas e jogos de luzes. Ela é apresentada ao público no primeiro capítulo, numa cena que se inicia com danças, risos e bebidas: em câmera próxima, vê-se alegria, muitas taças de champagne, sapatos que se movem animadamente, afagos entre coronéis idosos e moças bem-vestidas, usando joias exuberantes. Num corte, a câmera gira lentamente e enquadra Maria Machadão encostada no guarda-corpo, com penteado e enfeite no cabelo, observando as moças e os clientes que dançam.



Fig 6 A apresentação de Maria Machadão (Ivete Sangalo) no luxuoso Cabaré Bataclan. Fonte: *Gabriela* (2012), Capítulo 1. Tempo: 15'38.

Ao fundo, em *plongê*, vê-se o luxo do bordel (Figura 06), com camarotes que acomodam os clientes nas laterais do salão central, lembrando a distribuição espacial do cabaré do *Moulin Rouge* (John Huston, 1952). Devido ao requinte e ao *glamour* das apresentações, às cores do cenário e à iluminação, o Bataclan começa a ser chamado, em reportagens sobre a telenovela, de *Moulin Rouge* do Agreste, fazendo uma referência a outro *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001), com seu clube noturno no qual há apresentações, encontros e *Can-Can* (Figura 7), dança popular nos salões parisienses na década 1840. Observa-se ainda, conforme Gomes e Silva (2015), o empréstimo de coreografias do *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), e a citação da caracterização de personagens e dançarinas que remetem à comédia musical *Chicago* (Rob Marshall, 2002).



Fig 7 A dança do Can-Can no Moulin Rouge e no Bataclan. Fonte: Vidigal (2013, n.p.). *Gabriela* (2012), Capítulo 3. Tempo: 17'25.

A apresentação desse lugar contrasta com o contexto de ambientação do romance, que se desenrola na década de 1920 numa cidade do interior baiano. Com o clima de constante espetáculo, o prostíbulo ganha um ar de festejo permanente e a discussão referente à posição marginal e à opressão em que vivem as moças desse núcleo é deixada de lado em prol da representação de um espaço requintado, em que mulheres, quase eufóricas e muito decididas, vendem seus corpos para os clientes de turno. Se na primeira adaptação, em pleno regime de exceção, a ampliação desse núcleo tinha ares de crítica social, por dar a ver (MARTÍN-BARBERO, 2003) aspectos negados ou escondidos da realidade social, denunciando a hipocrisia da sociedade patriarcal, com seus costumes em aparência rígidos e conservadores, mas permissiva com a vida sexual masculina fora do matrimônio, no *remake* esse núcleo vive em tom de espetáculo e a denúncia é deixada de lado, diluída a ponta de brilho, plumas e frivolidade.

Considerações finais

Quando a literatura aporta na televisão, o texto literário é atravessado pelas convenções desse meio de comunicação, que no caso de *Gabriela* se verifica na serialidade longa, na apresentação da história em episódios e na modalidade de ficcionalidade, com as características genéricas do produto derivado. No caso das telenovelas, e da versão brasileira do gênero, cabe notar suas matrizes melodramáticas, que se manifestam no esquematismo das ações e na caracterização dos personagens, no modelo de mundo proposto pelo gênero, com a divisão bipolar entre bem e mal, o maniqueísmo e a construção de personagens planos. Esses aspectos estão relacionados com a transposição para esse formato industrial, que implica no hibridismo com o contrato comunicativo estabelecido com os espectadores, por um lado, e com matrizes culturais e técnicas 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 que vão desde 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, até na introdução de situações típicas, como a rivalidade entre projetos de vida apresentados como antagônicos e as fatalidades

como forma de reverter os impasses entre as partes. Enquanto produto seriado, as telenovelas investem no suspense na resolução dos conflitos e no gancho entre os episódios, como forma de estimular a assiduidade dos telespectadores. A promessa de felicidade perene e a superação dos obstáculos para alcançá-la é um elemento fixo do gênero, assim como a distinção entre os bons (que merecem a felicidade e cujos projetos de identidade serão vencedores) e os maus, que são vencidos pela ilegitimidade dos modelos que representam.

Outro fator importante, nesse caso, diz respeito à institucionalidade, 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 aos produtos midiáticos estudados. Ainda quando aproveitem 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. Repercute no que é feito, por exemplo, a posição do produto na grade de horário e os índices de audiência obtidos no decorrer do desenvolvimento da trama. Nesse caso, então, não se trata do autor, de sua história de vida e de suas adesões expressivas e artísticas; mas de um produto realizado por uma equipe de profissionais e artistas que desenvolvem suas atividades em uma empresa de comunicação.

As adaptações televisivas trabalham com a memória cultural. Retomam textos que, com frequência, fazem parte da bagagem cultural comum, reafirmam sua importância e partem do que propõem para dar continuidade à criação de objetos culturais, reproduzindo e produzindo memória cultural. Reforçam a vigência das questões colocadas pela obra-fonte, que permitem entender mais sobre o passado, ou porque continuam presentes não só como resíduo, mas estão ativas atualmente – como o patriarcado e o direito masculino ao corpo e à vida das mulheres. A adaptação repete e recria tais fatores, olhando para o agora e apontando para frente, “para trás e de novo”.

A transposição do livro para o audiovisual implica em alterações na composição da obra derivada, com 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). As informações trazidas pelo tom e a cadência da fala, a intensidade da voz, introdução de música diegética (os

espetáculos no Bataclan), os “barulhos da cidade” ou “ruídos do ambiente” (efeitos sonoros), 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, neste caso, é um fator decisivo para a movimentação do sentido da obra, dos rumos e caminhos interpretativos pelos quais o espectador explora os elementos adicionados, que com frequência se associam – como referência ou citação – 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. Em lugar de abrandar a repetição e os empréstimos, esses produtos aprofundam na lógica da retomada e se vinculam a uma variedade de textos, numa teia de relações, reaproveitando situações, caracterizações e conflitos de outras obras conhecidas, nutrindo-se de memória midiática e contribuindo para desdobrá-la.

Referências

ALENCAR, M. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

AMADO, J. *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Originalmente publicado em 1958.

ANDREW, D. Adaptation. In: NAREMORE, J. (ed.). *Film adaptation*. New Jersey, USA: Rutgers University Press, 2000. p. 28-37.

BENJAMIN, W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Traduzione: Enrico Filippini. Torino: Giulio Einaudi, 2000.

CAMPOS, H. de. Da transcrição. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (org.). *Haroldo de Campos: transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 77-104.

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

COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ECO, U. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1997.

FERNANDES, I. *Memória da telenovela brasileira*. 4. ed. ampl. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FERREIRA, E. *Aprendizagem histórica: diálogos entre a telenovela Gabriela e a historiografia*. 2014. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014.

GABRIELA (vamos recordar). *Mundo Novelas*, [s. l.], 2012. Disponível em: <https://www.mundonovelas.website/2012/04/gabriela-vamos-recordar.html>. Acesso em: 18 maio 2022.

GARCIA, E. G. Telenovela sob censura: o estabelecimento do horário das 22h. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 29., 2017, Brasília, DF. *Anais eletrônicos [...]*. Brasília, DF: UnB, 2017. p. 1-13. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502736380_ARQUIVO_TelenovelassobCensura.pdf. Acesso em: 23 mar. 2022.

GITLIN, T. *Mídias sem limite: como a torrente de imagens e sons domina nossas vidas*. Tradução: M. B. Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GOMES, M. Televisión, Telenovelas y la Construcción del Conocimiento en las Sociedades Contemporáneas. *Novos Olhares*, São Paulo, n. 10, p. 27-41, 2002.

GOMES, M.; SILVA, J. Intertextualidade e atualização no *Remake Gabriela*. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO CENTRO-OESTE, 27., Campo Grande, 2015. *Anais eletrônicos [...]*. Campo Grande: Intercom, 2015. p. 1-15, 2015. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/centrooeste2015/resumos/R46-0420-1.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2021.

HERMAN, G. *Os passos de “Gabriela” – adaptações para televisão (1975/ 2012)*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Paulista, São Paulo, 2016.

HUGO, A.; MALITOURNE, A.; ADER, J. *Trattato del Melodramma*. Parma: Pratiche Società Editoriale, 1985.

HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Adaptação*. Tradução: André Cechinel. Santa Catarina: UFSC, 2011.

JAUSS, H. R. Estética de la recepción y comunicación literaria. *Revista Eco*, [s. l.], n. 270, 641-657, 1984.

JENKINS, H. *Cultura da Conexão*. Tradução: Patricia Arnaud. Lisboa: Aleph, 2014.

JENSEN, K. B. La comunicación en contextos. In: JENSEN, K. B. *La comunicación y los medios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. p. 294-319.

LARSEN, P. Las ficciones mediadas. In: JENSEN, K. B. (ed.). *La comunicación y los medios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. p. 209-243.

LULL, J. *Medios, comunicación, cultura*. Aproximación global. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.

MARTÍN-BARBERO, J. Claves para re-conocer el melodrama. In: MARTÍN-BARBERO, J.; MUÑOZ, S. *Televisión y Melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992. p. 39-60.

MARTÍN BARBERO, J. *Oficio de Cartógrafo*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2003.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução: R. Polito e S. Alcides. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MARTINS, D. *A prostituição televisionada em “Gabriela”*: tempo presente, história e política no audiovisual de 1975. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Recife, São Cristóvão, 2014.

NASCIMENTO, R. *Racismo, Sexismo e Interseccionalidades*: representações de mulheres negras nas adaptações cinematográficas da literatura de Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos (1977-1987). 2021. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2021.

NUNES, Adalgisa. *Dona Flor e seus dois maridos*: o livro e a minissérie. 2008. Dissertação (Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2008.

O NOBRE VAGABUNDO. *Legenda Cultural*, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://legendaculturalblog.wordpress.com/2017/02/18/o-nobre-vagabundo>. Acesso em: 9 jun. 2013.

PAES, J. 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.

RAJEWSKY, I. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, T. (ed.). *Intermedialidade e Estudos Interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

RICOEUR, P. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução: A. François et al. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SABOURAUD, F. *La adaptación*: el cine necesita historias. Traducción: Alica Capel Tatjer. Barcelona: Paidós, 2010.

SCHUTZ, A.; LUCKMANN, T. *Las estructuras del mundo de la vida*. Traducción: Néstor Míguez. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia?* Tradução: Milton Camargo Mota. São Paulo: Loyola, 2002.

TRAMA PRINCIPAL. *Memória Globo*, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-2a-versao/noticia/trama-principal.ghml>. Acesso em: 25 jan. 2022.

TRAMAS. *Memória Globo*, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/noticia/tramas.ghml>. Acesso em: 25 jan. 2022.

VIDIGAL, R. Dança: Cancan. *Esquina Musical*, [s. l.], 2013. Disponível em: <https://esquinamusical.com.br/danca-cancan>. Acesso em: 8 jun. 2023.

WILLIAMS, R. *Televisión: tecnología y forma cultural*. Traducción: Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2011.

XAVIER, I. *O olhar e a cena – melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Memory and updating in the adaptation of *Gabriela, Clove and Cinnamon*

Abstract: The utilization of past content has emerged as a creative trend within contemporary media production. This practice encompasses intertextuality and the alteration of contextual realization and, frequently, even the medium itself, resulting in reconfigured production and reception procedures. This article delves into the correlation between updating and cultural memory by examining the adaptation of Jorge Amado's novel, *Gabriela, Clove and Cinnamon* (1958), into the soap operas titled *Gabriela* produced by Rede Globo (1975, 2012). In the process of transposing the novel into audiovisual media, we observe how these derivative works harmoniously blend recollections and societal experiences with contemporary production methods, all within an industrial format. Notably, the adapted texts undergo redirection, forging intertextual connections, updating plot elements and character traits, and altering aesthetic treatments to align with television genre conventions and public perception. Throughout these adaptations, the emphasis shifts towards personal lives and romantic relationships, with the historical backdrop taking a backseat, and political themes being somewhat subdued, though still present within the narrative.

Keywords: Adaptation; Memory; Jorge Amado; *Gabriela*; Telenovela.

Recebido em: 2 de março de 2023.

Aceito em: 13 de agosto de 2023.