

TIETA DO AGRESTE: DO ROMANCE À TELENÓVELA
TIETA DO AGRESTE: FROM ROMANCE TO SOAP OPERA

Taciano da Costa Silva

Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva

RESUMO

A televisão representa papel relevante na cultura brasileira, atuando, ao longo de diferentes períodos da vida social no país, como principal meio de aquisição de informação e de acesso à cultura. Dentre as diversas programações transmitidas no audiovisual estão as novelas, como *Tieta*, de Aguinaldo Silva, adaptação do romance *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado (1977), que foi ao ar na Rede Globo de Televisão, pela primeira vez em 1989. A presente pesquisa visa analisar de que forma se realiza o processo de adaptação da linguagem narrativa romanesca em *Tieta do Agreste* para a linguagem audiovisual, na telenovela *Tieta*. Para isso, busca-se suporte teórico em Robert Stam (2006), que discorre sobre questões relacionadas às estratégias de adaptação audiovisual, Tânia Pellegrini, Ismail Xavier e Hélio Xavier, que dissertam sobre as relações entre literatura, cinema e televisão, Jianbo (2012), que escreve sobre a recepção das obras de Jorge Amado na China e Gouveia Azerêdo (2012), que dissertam sobre questões relacionadas à adaptação. Os materiais de análise dessa pesquisa foram o romance *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado, e a telenovela *Tieta*, adaptada por Aguinaldo Silva. Para fins do estudo, fez-se um recorte nos materiais de pesquisa, visto que eles são extensos, tornando-se inviável, neste estudo, um trabalho comparativo com produtos de tamanha imensidão. A análise permitiu concluir que as relações entre o texto e a televisão envolvem questões que escapam à transposição de um meio de expressão a outro, tratando-se de um processo de adaptação que leva em consideração e/ou é afetado por elementos históricos, sociais, mercadológicos, que são peculiares à dinâmica da relação interartes. Dessa maneira, percebe-se que ambos estão em uma relação mutualística com o objetivo de criar sempre um novo produto.

Palavras-chave: Literatura; Literatura e audiovisual; Adaptação, Jorge Amado.

ABSTRACT

Television plays a significant role in Brazilian culture, acting, throughout different periods of social life in the country, as the main means of acquiring information and accessing culture. Among the various programs broadcast in the audiovisual medium are soap operas, such as *Tieta*, by Aguinaldo Silva, an adaptation of the novel *Tieta do Agreste* by Jorge Amado (1977), which first aired on Rede Globo de Televisão in 1989. This research aims to analyze how the process of adapting the narrative language of *Tieta do Agreste* into the audiovisual language in the soap opera *Tieta* is carried out. For this purpose, theoretical support is sought from Robert Stam (2006), who discusses issues related to audiovisual adaptation strategies, Tânia Pellegrini, Ismail Xavier, and Hélio, who dissert on the relationships between literature, cinema, and television, Jianbo (2012), who writes about the reception of Jorge Amado's works in China, and Gouveia Azerêdo (2012), who disserts on adaptation-related issues. The materials for the analysis in this research were the novel *Tieta do Agreste* by Jorge Amado and the soap opera *Tieta* adapted by Aguinaldo Silva. For the purposes of the study, a selection of research

materials was made, as they are extensive, making it unfeasible in this study to conduct a comparative analysis with products of such vastness. The analysis allowed us to conclude that the relationships between the text and television involve issues that go beyond the transposition from one medium of expression to another, involving an adaptation process that takes into account and/or is affected by historical, social, and market-related elements that are unique to the dynamics of inter-arts relationships. In this way, it is observed that both are in a mutually beneficial relationship with the aim of always creating a new product.

Keywords: Literature; Audiovisual; Adaptation; Jorge Amado.

DE QUANDO O AUTOR APRESENTA INFORMAÇÕES RELEVANTES PARA A PESQUISA

Reconhecido nacional e internacionalmente, Jorge Amado, nascido em 10 de agosto de 1912, foi um escritor brasileiro conhecido por sua vasta produção literária que carrega, principalmente, histórias que envolvem minorias sociais brasileiras. Sua grande estreia ocorreu em 1932, quando publicou *O país do Carnaval*. Após isso, outros livros foram publicados, como *Cacau* (1933), *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935). Vale ressaltar que as produções fazem parte do modernismo e têm como pano de fundo, como destaca Bosi (p. 412) “(...) a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna”.

Nome canônico em nossa literatura, Amado destacou-se naquilo que fez: produzir literatura. Seus textos são materiais de estudos, tanto no Brasil, quanto em outros países. Suas produções são ricas em enredos que estão intimamente ligados aos contextos sociais. As temáticas são várias, como desigualdade social, feminismo e lutas de classes. Portanto, é uma literatura “(...) engajada, militante, ideológica, politizada, regionalista, transformadora, revolucionária, agitadora, partidária e questionadora” (NISKIER, 2013, p.16). Além disso, Jorge Amado se destaca pela simplicidade no que diz respeito à sua escrita, ao seu estilo e aos personagens, evocando-os em produções que carregam as marcas da fala da Bahia, estado em que os enredos de suas obras são narrados.

Realçando-se nesse contexto da literatura brasileira, as produções de Jorge Amado romperam as fronteiras nacionais, levando em consideração que sua produção literária foi amplamente traduzida para outras línguas, bem como possui diversas adaptações para outras formas de expressão, em especial o audiovisual.

Inúmeras obras de Jorge Amado romperam as fronteiras brasileiras e alcançaram outros territórios. A literatura amadiana foi traduzida em cinquenta e dois países e mais de quarenta e nove idiomas. Muitas dessas traduções tiveram como justificativa o posicionamento político de Jorge Amado, em especial da ideologia comunista. Para Jianbo “a tradução das obras de Jorge Amado na primeira metade dos anos 50 do século XX reflete justamente a função dos fatores ideológicos e de patronagem nas atividades

de tradução que aconteceram na China” (Jianbo, 2012, p. 23). Foram traduzidas para o mandarim os romances *Terras do Sem-Fim*, *Searas Vermelhas* e *São Jorge dos Ilhéus*. Para Zheng Yonghui (*apud* Jianbo, 2012, p. 32), tradutor das obras citadas, os três romances “(...) descreveram três fases da história do povo brasileiro.”.

A presença da obra de Jorge Amado no cinema e na televisão contribuíram com o reconhecimento do autor por grupos sociais mais diversos, sobretudo diante do reduzido acesso à leitura e do elevado índice de analfabetismo no Brasil entre os anos 1950 e 1980. Segundo Enright (*apud* Sobral, 2008, p. 9), “(...) um dos méritos da adaptação televisiva é poder remeter o grande público para os textos escritos que foram adaptados, seja para relembrar ou para tomar contacto com eles pela primeira vez.”. Portanto, além de permitir que a literatura chegue a um público não-leitor, as adaptações influenciam, ainda, os telespectadores a buscar o material “original” daquela produção.

Além do sucesso internacional com as traduções, no Brasil, Jorge Amado “saiu” dos livros e alcançou as telas, seja dos cinemas, seja das televisões. Suas produções foram inspirações para novas obras que surgiram na dramaturgia brasileira. Cronologicamente, as obras adaptadas foram *Terras do sem-fim*, que foi publicada em 1943 e foi ao cinema em 1948 por meio de uma longa-metragem dirigida por Edmond F. Bernoudy e Paulo Machado, *Seara Vermelha* (1946), que foi ao cinema em 1964 em uma longa dirigida por Alberto D’ Aversa; *Capitães da Areia* (1937), foi adaptada pela primeira vez em 1971 pelo norte-americano Hall Bartlett, mas a versão ao cinema foi apreendida, incinerada e proibida nos Estados Unidos, que vivia a Guerra Fria, pois a obra apresentava temas de cunho comunista como:

[...] exclusão social, engajamento político, greves, opressão dos sistemas coercitivos do governo, tensão, diferenças de classes sociais, delitos, violência, sincretismo religioso entre outros são abordados pela obra de cunho socialista, sob uma perspectiva humanizada e lírica a qual não deixa de denunciar os efeitos da marginalidade nos jovens e sua intrínseca relação com um sistema social perverso. (HOGRAEFE & CUNHA, 2015, p. 72)

Além da adaptação norte-americana, a obra foi adaptada ao cinema pela neta de Jorge Amado, Cecília Amado, no Brasil, em 2011, com o título *Capitães da Areia*.

Outras obras também “saíram” do papel e foram para as telas *Os pastores da noite* (1964) foi ao ar em 1975 pela adaptação do cineasta francês Marcel Camus. Em 1976,

estreou *Dona Flor e seus dois maridos*, homônimo do romance amadiano. O filme adaptado por Bruno Barreto foi pauta de discussões entre os críticos da época. Para Rogério Menezes

Mais importante do que analisar isoladamente o filme de Barreto é discutir toda uma série de comentários que o filme gerou e os questionáveis efeitos positivos do filme em relação ao cinema nacional. A reação das pessoas ao filme foi das mais variadas. A posição dos críticos também. André Setaro, na Tribuna da Bahia, chamou Dona Flor de “telenovela de 1984”. Inimá Simões, do Movimento, questionou a participação musical de Chico Buarque num filme desses. Em compensação, Jairo Arco e Flexa, de Veja, elogiou-o profundamente. Em termos de público, as opiniões variaram muito: “uma pornochanchada bem feita”. “Mais um filme comercial”. “Um abacaxi enrolado em papel de presente”. “A melhor coisa que o cinema brasileiro já fez”. “Não pensei que o cinema nacional fosse capaz de fazer um filme assim”. “Ah, esse é o filme nacional que a gente não se arrepende de ter assistido”. O que se constata muito, nessas opiniões, é um radicalismo exagerado; ou se gosta ou se odeia. Talvez o certo fosse meter a coluna do meio, pois Dona Flor trouxe vantagens e desvantagens para o cinema brasileiro. Dona Flor é um filme extremamente contraditório. (2010, p. 247)

Além dessa esplendorosa adaptação *cinematográfica*, Pedro Vasconcelos, em 2017, trouxe ao cinema outra adaptação do romance amadiano, que é bastante conhecida, hodiernamente.

Em 1977, foi ao ar *Tenda dos milagres*, inspirada no romance *Tenda dos Milagres* (1969) e que foi dirigida Nelson Pereira dos Santos. Além dessas, destacam-se, também, *Gabriela Cravo e canela* (1958) que foi às telas em 1975, pela Rede Globo de televisão, e *Tieta do Agreste* (1977) que foi ao ar como novela em 1989, pela adaptação de Agnaldo Silva, em *Tieta*, e em 1996 foi adaptada para o cinema por Carlos Diegues.

Ainda sobre a adaptação dos textos amadianos, Freitas (2013) afirma que “Jorge Amado não foi o precursor das adaptações literárias para o audiovisual. Tanto a filmografia como a televisão brasileira são ricas em adaptações. Entretanto, a literatura amadiana tem papel de destaque, já que Jorge Amado foi o autor mais adaptado pela TV e pelo cinema brasileiro em todos os tempos” (p. 260). Desse modo, entende-se que as produções de Jorge Amado são textos consagrados nacional e internacionalmente, chegando aos grupos de analfabetos e semianalfabetos por meio da televisão brasileira.

O romance *Tieta do Agreste*, escrito por Jorge Amado, e publicado em 17 de agosto de 1977, pela editora Record, é narrado em por um narrador “intruso”, que segundo

GANCHO (2002, p.27) “[...] é o narrador que fala com o leitor ou que julga diretamente o comportamento dos personagens”. Isso acontece do início ao fim do romance, pois, em diversos momentos, o narrador interrompe a estória para opinar sobre determinada cena ou personagem.

Outrossim, por se tratar de um romance, as quase setecentas páginas do livro são divididas em quatro fases e que em cada uma delas existem capítulos que são introduzidos por “dicas” que o narrador dá sobre o que será narrado naquela seção.

A história se passa na cidade de Santana do Agreste, no interior da Bahia, que na voz de um dos personagens é “um lugar bom para esperar a morte”, na praia do Mangue Seco, que para o narrador é “(...) onde o vento deposita diária colheita de areia, a mais alva, a mais fina (...) sem comparação com nenhuma outra, aqui onde a Bahia nasce” (AMADO, 2009, p. 14) e, também, em São Paulo, lugar em que a protagonista do romance cresceu e tornou-se, enfim, a Madame Antoinette, que carrega consigo as manhas e recordações da cabrita Tieta, aquela que foi expulsa, agressivamente, por fazer o que a vida lhe pedia.

O romance apresenta personagens, elementos culturais e típicos brasileiros, principalmente da região nordeste, como: padre, candidato a padre, raparigas, solteironas, viúvas, capitão aposentado do exército, poeta e até fantasma que gosta de atacar homens, a famosa “Mulher de branco”. Como quase toda cidade do interior, os pontos de encontro dessas figuras é a igreja, que fica localizada no pequeno centro da cidade, e no bar, que acolhe, principalmente, os homens da cidade. Do outro lado, “A casa da luz vermelha”, bordel conhecidíssimo da cidade, é abrigo para os solteiros e, também, os casados que ali frequentam.

Todo esse brevíssimo resumo é perfeitamente detalhado pelo narrador, que, como já destacado, é intruso, estratégia que possibilita a proximidade com o leitor com o qual a voz narrativa parece ter uma conversa informal por meio da qual conta as peripécias que acontecem nesse recanto baiano. Desde a morte da filha do “Velho Esteves”, o fim das luzes à gerador e a chegada do asfalto, todos esses eventos são minuciosamente descritos e apresentados ao leitor no decorrer da obra, e sempre com informações do narrador sobre esses progressos, como bem pontua Ascânio Trindade, médico e defensor de que Santana do Agreste precisa chegar ao século XX.

Há de se destacar que o contexto histórico-cultural em que a obra foi publicada é relevante para entendimento e até mesmo apontamentos futuros. O ano de 1977 foi marcante para o Brasil. Surgia na nação um desejo de independência, de mudança. O mundo vivia revoluções. No Brasil, durante esse ano, houve o fechamento do congresso nacional, a greve dos metalúrgicos e a reivindicação por uma nova constituinte. Além disso, áreas como a economia e a medicina cresceram e trouxeram mudanças significativas. No futebol, o Brasil tornara-se tricampeão. Sete anos mais tarde, foi o fim da ditadura. Todos esses acontecimentos influenciaram, direta ou indiretamente, a literatura da época. Temas, que antes eram abolidos, passaram a ser discutidos. O progresso, como tema debatido em *Tieta do agreste* era discussão nacional. Toda essa metamorfose foi necessária para que não só *Tieta do agreste*, mas outras literaturas pudessem surgir e consolidar-se no Brasil.

Sabe-se que uma das características da escrita amadiana é a maneira como as questões sociais são abordadas. É em meio aos enredos engraçados, leves e, por vezes, ácidos, que Jorge Amado tece críticas. O texto é um mediador entre Jorge Amado e a sociedade. Restringindo-se à década de 1970, em especial ao romance *Tieta do Agreste* é válido pensar como essa narrativa é, não só pelo tempo, mas pelo material que ela entrega, uma obra contemporânea.

É nesse caldeirão borbulhante que, doze anos depois, em 1989, foi ao ar a telenovela *Tieta*, adaptação do romance *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado, e que foi adaptada pelo diretor Agnaldo Silva. Indo ao ar em 14 de agosto, a telenovela foi uma explosão na audiência. Com seus cento e noventa e seis capítulos, contava com grandes nomes, como Joana Fomm, que interpretou a vilã e irmã da protagonista, a Perpétua, Reginaldo Faria, José Mayer, Arlete Salles, e Bety Faria, que interpretou Tieta.

A adaptação foi marcante, tanto pelo enredo, quanto pelas cenas, e até mesmo pela abertura, que já trazia de cara uma mulher seminua sensualizando à beira mar. O contexto nacional era de mudança. Tudo, aparentemente, estava permitido. Éramos uma recém-democracia. Havíamos reconquistado direitos mínimos. A abertura da telenovela representa a figura de um país que caminhava nos trilhos do século XX.

Os doze anos a frente, entretanto, não foram suficientes para que certas discussões fossem a público, diretamente, por meio do audiovisual como no romance. Diferente do livro, na novela houve a substituição de personagens que assumiam papéis ousados, no

romance, e que na telenovela foram minimizados. Isso os estudiosos de adaptações explicam, e sobre isso falaremos em seções seguintes. O que se pode adiantar é que questões mercadológicas, culturais e permitidas influenciam o que vem ao ar. Apesar da laminosa escrita do Jorge Amado, em 1977, no romance, Agnaldo Silva, em 1989, com a telenovela, precisou fazer mudanças no enredo, nas personagens e nas ações desenvolvidas, seja para agradar ou prender o público.

Apesar das adaptações, o público abraçou calorosamente a *Tieta*. A euforia da sociedade brasileira era tanta, que, a princípio, *Tieta* foi ao ar como uma solução para substituir a então novela das 9h, *O Salvador da Pátria*, de Glória Perez e que, à luz da crítica, era muito cheia de drama. A pastora de cabritas, menina do interior, mulher moderna, surge, assim, como uma das faces da nação que estava caminhando para o moderno.

Visto isso, a presente pesquisa parte do seguinte questionamento: como se processa a relação entre o romance *Tieta do Agreste* de Jorge Amado, e a telenovela *Tieta*, de Aguinaldo Silva? A partir disso, buscaremos compreender como meios de expressão diferentes – a literatura e o audiovisual - se aproximam em determinados pontos. Dessa forma, o objetivo deste artigo é analisar as aproximações e distanciamentos entre a narrativa romanesca e a narrativa audiovisual no âmbito da adaptação do romance *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado, para a telenovela *Tieta*, de Agnaldo Silva. Além disso, é alvo dessa pesquisa compreender os procedimentos de composição narrativa na adaptação da literatura para o audiovisual, considerando os aspectos que orientam e/ou interferem nesse processo.

SEÇÃO EM QUE O AUTOR FAZ OS APONTAMENTOS TEÓRICOS RELEVANTES PARA A PESQUISA

Jorge Leal Amado de Faria, ou, “menino grapiúna”, apelido de infância, ou, simples e marcadamente, Jorge Amado, foi um renomado escritor da literatura brasileira. Entre *O país do Carnaval* (1931), primeiro romance publicado, e *A descoberta da América pelos turcos* (1992), último texto desse gênero, Amado percorreu mudanças no mundo, e, principalmente na literatura e nas suas produções.

Iniciando sua carreira no modernismo de 1930, em especial na segunda fase desse movimento literário, em que era marcado, principalmente, pela manifestação e lutas sociais. Grande parte das produções desse período, como *Cacau*, ficaram conhecidas como romance proletariado, que faz crítica a um capitalismo decadente e apresenta alguns elementos como: “valorização da massa em detrimento do indivíduo, rebeldia, descrição veraz da vida proletária” (Bueno, 2002, p.9). As produções dessa segunda fase do modernismo, também conhecida como Romance de 30 ou Regionalismo de 30, tinham em comum o foco nas lutas de classe, no processo de urbanização, na seca no Nordeste, o homem do campo e na desigualdade social. Além de Jorge Amado, destacam-se textos de Rachel de Queiroz, como *O Quinze* (1930) e *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego. Para Bueno (2002, p. 9):

Ao propor um romance esvaziado dessas categorias narrativas, ele faz um tipo de programa estético em que propõe o rompimento com o elemento definidor do romance burguês, ou seja, o conflito entre um sujeito, o protagonista, e os valores da coletividade. Se os problemas da sociedade contemporânea são derivados da luta de classes, portanto coletivos, não faria mais sentido pensar em como o indivíduo lida com as estruturas sociais, é preciso antes ver como as massas são exploradas pela burguesia e como elas lutam para fazer cessar essa exploração.

Para Bergamo (2018, p. 81) o romance de 30 “(...) caracterizou-se pelo empenho ideológico em denunciar as hierarquias sociais e as contradições político-econômicas, registrando a marginalização e a degradação do espoliado em uma sociedade historicamente oriunda da pilhagem colonial”. Portanto, é possível perceber que os autores, bem como as produções desse contexto, lutavam para que em suas literaturas assumissem perspectiva também de denúncia social. Candido (1983, p. 203), disserta, sobre as produções de 30 que

A partir de 1930 houve uma ampliação e consolidação do romance, que apareceu pela primeira vez como bloco central de uma fase em nossa literatura, marcando uma visão diferente da sua função e natureza. A radicalização posterior à revolução daquele ano favoreceu a divulgação das conquistas da vanguarda artística e literária dos anos 20. Radicalização do gosto e também das idéias políticas; divulgação do marxismo; aparecimento do fascismo; renascimento católico. O fato mais saliente foi a voga do chamado "romance do Nordeste", que transformou o regionalismo ao extirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição crítica freqüentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo que alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações.

Já em suas primeiras publicações, Jorge Amado representou as ideias que surgem nesse período. *O país do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937) são produções que demarcam, não só cronologicamente, mas politicamente a escrita de Jorge Amado. Bueno (2000, p. 11) defende que

(...) se for possível escolher um elemento que caracterize o primeiro romance proletário de Jorge Amado, o mais adequado seria seu caráter de propaganda. Toda a crítica que se manifestou sobre ele acentuou — e muitas vezes condenou — a simplificação que ele operava

Sobre *Capitães da areia*, em que destacam personagens marginalizadas, Bueno afirma que

(...) está dado o passo necessário para a criação do espaço de legitimação do marginal com o elemento revolucionário, que marcará a figura do Pedro Bala de *Capitães da areia*. Pela primeira vez na obra de Jorge Amado, a ligação entre luta política e malandragem se dará de forma direta.” (2000, p. 14).

Dessa forma, a presença de Jorge Amado no Romance de 30 brasileira foi primordial para que figuras e personagens populares conseguissem voz e papel na nossa literatura. Apesar de seu destaque a partir de romances politicamente engajados, a produção literária de Jorge Amado se entendeu à contemporaneidade.

Ao falar em literatura contemporânea, possivelmente, ocorra uma associação entre a literatura e o tempo cronológico em que ela foi produzida. Entretanto, não cabe apenas ao tempo definir o que é ou não contemporâneo. Para além desse fator cronológico, é necessário ver o que essas produções estão apresentando, quais problemas surgem em seus enredos

Para Schollhammer (2009, p. 9), “o contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar o seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão, com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo”. Ao pensar dessa forma, a literatura contemporânea é aquela que problematiza, inquieta e questiona. Os nomes que a representam têm em suas produções questões sociais para além do contexto histórico em que estão inseridas.

Dessa forma, ainda para Schollhammer (2009, p. 9-10),

(...) a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente,

que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir.

Portanto, conclui-se que o conjunto de obras que foram publicadas durante esse movimento, que marcou o Brasil a partir da década de 1960, são obras que trazem em suas raízes a mudança, seja em relação a estrutura, seja a questões temáticas. Para isso, é necessário pensar no contexto histórico-social do Brasil nesse período. Grande parte das produções consideradas contemporâneas foram produzidas e publicadas durante a ditadura militar (1964 a 1985), período que influenciou, direta ou indiretamente a estética, as discussões e os enredos das obras desse movimento. Além das produções literárias, o audiovisual passa por um período de ascensão, no Brasil, a partir da década de 1950, o que traz à tona uma maior ocorrência de obras adaptadas.

Certamente, a principal questão que emerge da discussão acerca de adaptação audiovisual é em relação a fidelidade entre essas linguagens. A primeira indagação é surge é: o audiovisual consegue ser fiel à literatura *verbal*? Os estudos sobre adaptações literárias apontam que a fidelidade é apenas a ponta do *iceberg* desses estudos, já que para além dessa questão, existem outras relações entre elas. Pensar em adaptações é pensar em produtos que estão intertextualmente ligados, apresentando, no audiovisual, elementos próprios desse discurso.

A adaptação pode ser entendida como “[...] um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte (romances, contos, crônicas) é reinterpretada através de novas lentes e discursos” (Stam, 2006, p. 48). Considerar adaptações como reacentuações é entendê-las como novos produtos, que carregam consigo marcas, intenções e propriedades singulares. Significa pensar nesse novo produto como uma nova obra, que por ser produzida em outro tempo, com novas possibilidades, pode apresentar novos significados.

Bello (2005, p. 148) afirma que adaptação

(...) revela-se como fenômeno que, a partir da heterogeneidade da matéria de expressão cinematográfica, representa uma particular cosmovisão operada pela assimilação e reinterpretação da gramática e da matéria de expressão do texto verbal. Tal processo evidencia-se através de um conjunto de operações que possibilitam a constituição de um novo mundo que, sem deixar de manifestar a sua própria autonomia e a sua unidade, revela uma relação semiótica com um universo que lhe é prévio.

Para Doc Comparato (*apud* Sobral, 2008, p. 4), adaptação “é um processo complexo de dialogismo intertextual em que o texto é reconstruído num outro universo expressivo (...)”, o que se expressa a partir da intertextualidade e do diálogo com outros discursos.

Tais visões, para Stam (2006), “nos ajudam a transcender as contradições insolúveis da ‘fidelidade’ (...)”, pois permite que compreendamos as adaptações como textos autônomos que se expressam para além do exclusivamente verbal, mas a partir de elementos que lhe são próprios, como imagem, som, encenação, caracterização, imagens, sons, câmeras, atores etc.

Azerêdo (2012) aponta para a impossibilidade de fidelidade sobre o processo de adaptação fílmica. A autora defende que se possa falar em “graus de fidelidade”. Isso porque

(...) a transposição de um texto (literatura) para outro contexto semiótico (cinema) carrega consigo novos recursos de significação, interferindo em significados pré-existentes, seja para adensá-los, seja para subvertê-los;

Portanto, entender as adaptações audiovisuais para a televisão, e o porquê de elas serem tão “populares”, é compreender que, diferente dos romances, contos e demais gêneros literários verbais, a televisão dispõe de recursos visuais que, antes de tudo, atraem público, principalmente pensando, por exemplo, no contexto em que a telenovela *Tieta*, material de estudo desta pesquisa, foi ao ar (1989).

Tal visão é formada por meio dos artifícios técnicos que a linguagem televisiva dispõe. Fazendo uso desses recursos, ela pode contar uma história “(...) através de imagens e sons, como sejam uma variedade de planos, ângulos de câmera, luz, música (...)” (Sobral, 2008, p. 7), criando, assim, um novo produto.

Assim, é possível, também, enxergar os traços que diferenciam as adaptações cinematográficas das adaptações televisivas. Portanto, “(...) não devemos ignorar que um dos traços diferenciadores da adaptação televisa (...) é justamente ter de se criar num formato que tenha em conta a continuidade em episódios e a própria fragmentação de cada um dos episódios. (SOBRAL, 2008, p. 7), tendo consigo traços particulares dessa linguagem.

SEÇÃO DE ANÁLISES – 1

A presente pesquisa tem como material de análise o romance *Tieta do Agreste* e alguns aspectos da telenovela *Tieta*. O foco das nossas análises é processo de adaptação de alguns personagens do romance para o audiovisual televisivo, levando em consideração os fatores que influenciam essa dinâmica, como, por exemplo, o fato de a telenovela se configurar como uma obra permeável a fatores como mercado, recepção e cultura.

Dentre as diversas personagens do romance *Tieta do Agreste*, Maria Imaculada é caracterizada como “(...) muito moça, ainda menina, não deve passar dos quinze anos” (Amado, 2009, p. 402). A chegada de Maria Imaculada é importantíssima para o desencadeamento do restante da história, pois é ela que passa a ser um dos amores de Ricardo, sobrinho de Tieta, e paixão da protagonista. Para sinalizar os leitores que essa nova personagem passaria a participar do enredo, o narrador inicia o capítulo intitulado *onde, nesta altura da narrativa, apresenta-se personagem nova, mais uma puta, por sinal, num livro em que já existem tantas* (Amado, 2009, p. 402), em que ela é descrita usando “(...) vestido organdi azul-celeste, branca flor nos cabelos crespos, jasmim-do-cabo, cheia de corpo, os olhos duas brasas, a boca a sorrir” (Amado, 2009, p. 404), o que aponta para traços de sensualidade e precocidade: apesar de ser uma adolescente, é prostituta e vista como objeto sexual. Percebe-se, portanto, que, na construção de Maria Imaculada na telenovela, a personagem passa por algumas transformações em relação à maneira como se caracteriza no romance.

É importante observar o nome da personagem Maria é um nome comum, que pode representar a mulher brasileira. Imaculada significa, do ponto de vista religioso, pessoa sem pecados, pura. Mas por que nomear uma personagem que atua como prostituta com esse nome que evoca as noções de inocência e pureza? Certamente essa foi uma das maneiras que Jorge Amado encontrou para fazer críticas à exploração sexual infanto-juvenil, prática banalizada e naturalizada no Brasil até a regulamentação do Estatuto da Criança e do Adolescente, em 1990.

Tratando-se na telenovela, a trajetória de Maria Imaculada apresenta novas configurações: enquanto no romance ela é mais uma prostituta da cidade, na adaptação televisiva, a menina é vendida a um rico coronel de Santana. Essa mudança, no entanto, não afeta os significados que estão originalmente atrelados à personagem: a telenovela

atribui destaque à figura da adolescente sexualmente explorada. Xavier (2003, p. 61), ao discutir sobre mudanças que ocorrem do texto ao filme, afirma que, no material adaptado, “(...) admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens”. Dessa forma, no processo de adaptação, a personagem pode sofrer alterações tanto nas ações que ela desenvolve, quanto em suas funções.

Diferente do que ocorre no romance, no qual Imaculada aparece apenas perto do desfecho, a telenovela a apresenta logo no início: a menina chega à fazenda do Coronel da Tapitanga. A cena se inicia com uma música tensa, e, enquanto isso, os pais da menina sobem a escada, assustados, e logo atrás, apavorada, vem Maria Imaculada. Nesse momento, a câmera focaliza para que telespectador perceba dos detalhes e as expressões dos personagens. Isso porque, à luz de Stam (2006) a categoria das personagens é flexível, haja vista que elas podem ser modificadas, mudando de identidade, sendo reduzidas e assumindo novas funções. A partir do momento em que Maria Imaculada chega à fazenda, a câmera muda o foco para o Coronel, que, ao ver a menina pela primeira vez, a observa minuciosamente com um olhar invasivo.

Outro aspecto a ser analisado é o comportamento da personagem nos produtos analisados. Enquanto no romance ela é caracterizada como uma jovem profissional do sexo, na telenovela ela surge como uma menina que, apesar de sua condição de vulnerabilidade, não perde as características de inocência e romantismo. Durante toda a telenovela, Maria Imaculada trava uma luta contra o Coronel da Tapitanga, que, por a ter comprado, acredita ter posse da menina e o direito de abusá-la. Ainda com relação à telenovela não fica explícita a relação de exploração à qual Maria Imaculada e as outras moças que moram com o coronel são sujeitas, mas há sugestões de que essa situação existe naquele núcleo dramático.

Essa mudança de papel e comportamento da personagem possivelmente está relacionada com questões sociais, culturais e até mesmo financeiras. Isso acontece porque “muitas das mudanças entre a fonte do romance e a adaptação cinematográfica têm a ver com a ideologia e discursos sociais” (STAM, 2006, p. 44). Dessa forma, conclui-se que do romance à telenovela, Maria Imaculada foi transformada, ou melhor, reacentuada, que, para Stam (2006, p.48) “(...) é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos”, dessa forma,

proporcionando a evocação de novas culturas, regras e visões, implicando diretamente no sucesso e aceitação da adaptação.

SEÇÃO DE ANÁLISE – 2

Além da caracterização de Maria Imaculada no romance e na telenovela, faz-se necessário discutir a conflituosa relação de Tieta, a protagonista, com sua irmã, Perpétua. A cena ocorre quase nas últimas páginas do romance, portanto, muitos conflitos já haviam ocorrido. Nessa altura do romance, seu Zé Esteves, pai das irmãs Tieta e Perpétua, já havia falecido. Tieta já estava com casos de amor com Ricardo, seu sobrinho e filho de Perpétua, inclusive isso é o estopim da discussão entre as irmãs. Já estava em pauta a conflituosa discussão sobre aceitar ou não a instalação de uma fábrica em Mangue Seco. Tieta já havia distribuído presentes a todos da cidade, entre outros tantos acontecimentos. Na telenovela, essa cena ocorre no capítulo cento e trinta e dois, dos cento e noventa e seis totais, portanto, já quase nos últimos momentos. Assim como no romance, aqui o pai das irmãs já havia falecido, a luz e o asfalto já chegaram em Santana do Agreste, representantes da fábrica já estavam tentando comprar a população para que a fábrica fosse instalada na cidade, entre outros.

É nesse contexto que a cena ocorre. É relevante observar que a maneira como essas cenas ocorrem são diferentes, em parte, e, também, pensar na relação da voz do narrador, no romance, e dos movimentos da câmera, na telenovela.

Há, portanto, uma mudança na dinâmica na adaptação do romance para a telenovela, dados os aspectos que envolvem a linguagem televisiva e a linguagem romanesca. Xavier (2006, p. 95), ao falar sobre fidelidade, disserta que esse ponto dá oportunidade para outras discussões inda mais relevantes. Para ele, com isso, consegue-se:

(...) pensar nas adaptações como um processo dinâmico em que as distorções, os deslocamentos, as descontinuidades e os desvios entre os textos não são apenas uma repetição das relações de hierarquia e poder estabelecidas entre a instituição literatura e a instituição TV, mas em si mesmo uma recriação dessas relações de poder, prestígio e influência.

Tal visão, enriquece os desvios que ocorreram no processo de adaptação do momento em que Tieta e Perpétua se enfrentam. No romance amadiano, a conversa entre as irmãs acontece quase nas últimas páginas do livro, na seção intitulada “Do diálogo das

duas irmãs sobre assuntos de família, capítulo um tanto sórdido onde é lavada a roupa suja e se põe merda no ventilador” (Amado, 2009, p. 597).

No momento do romance, Tieta entra em cena em seu quarto já “desnuda, florescida em galhas, recoberta de chifres (...)” (Amado, 2009, p. 597). Ela está furiosa, pois seu amante e sobrinho a deixou esperando e não apareceu em seu quarto para mais uma noite de amor. Nesse momento que Perpétua ia adentrar ao quarto, tentou recuar, mas Tieta percebeu a presença e questionou “que faz aí, escondida, espiando? Perpétua responde com mais duas perguntas: “O que aconteceu? O que isso significa?” (AMADO, 2009, p. 598). Para o narrador, a história poderia, aqui, ter outro rumo, bastaria Tieta ter mudado, mas não, ela resolveu jogar tudo no ventilador e diz: “Significa que o cachorro de seu filho se atreveu a me botar os cornos com uma putinha descarada, coisa que nenhum homem me fez”. A partir de então, iniciou-se uma discussão calorosa.

As irmãs passaram a discutir o destino de Ricardo, e como a perda da virgindade do seminarista poderia ser compensada. As irmãs se acusam: Tieta afirma que Perpétua já sabia de tudo, que, inclusive, empurrou o filho para tia. Perpétua recusa: “o que tu quer dizer com isso? Tu está louca!” (AMADO, 2009, p. 598) Todos esses momentos são mais detalhados com a voz do narrador que dá detalhes dos sentimentos das personagens. Perpétua, em momentos, “abafa um soluço, mãe em pânico, estarrecida” (AMADO, 2009, p. 599), chegando, em momentos apontar o dedo à Tieta. Essa, por outro lado, manteve-se sentada durante quase toda a conversa, levantando-se, já no fim, para dar à Perpétua o que ele foi buscar ali: dinheiro. Tieta “levanta-se, desce da cama, o corpo lascivo e afrontoso. Rebolante, dirige-se para o armário, toma da maleta onde guarda o dinheiro, destranca-a e suspende a tampa, separa um maço de nota e as atira em direção à irmã.” (Amado, 2009, p. 600). O fim dessa discussão ocorre com a revelação de Perpétua: ela quer que Tieta adote seus dois filhos.

Na telenovela, o que era caloroso, passa a ser vulcânico. A maneira como a conversa acontece, desde o início ao fim, é emocionante, apresentando ao telespectador duas irmãs em guerra. A cena acontece, também, próxima ao fim da telenovela. Perpétua tinha visto Ricardo e Tieta, juntos, na cama. Ela se fingiu de cega, “melhorando” com o objetivo de chantagear a irmã, propondo que Tieta se casasse com Ricardo e depois exigiu que ela adotasse os seus dois filhos.

Perpétua chega à casa de Tieta e a espera. Quando a Tieta adentra a sala de casa, depara-se com Perpétua toda de preto, com cajado na mão, aquele que fora de seus pais, desejando conversar com ela. Nesse momento, Perpétua revela que a cegueira era um fingimento.

Inicialmente, Tieta se mantém calma, mesmo diante dos afrontes de Perpétua. -A cada fala, ocorre uma mudança na expressão das atrizes, seja de surpresa, de raiva ou de tristeza. A câmera colabora para que a cena fique mais emocionante, pois ela sempre foca em quanto as personagens estão falando, fazendo com que os telespectadores vejam as expressões delas. As falas das personagens, na telenovela, são semelhantes às do romance, acrescidas das expressões e ações das atrizes, que vivem as personagens do romance. A mudança no tom de voz, as gesticulações, os olhos que expressam o deboche, que escorre as lágrimas, tudo isso é transmitido na telenovela, revelando-a como ainda mais calorosa.

A cena mais emocionante desse recorte é quando Tieta vai a outro cômodo da casa e busca uma maleta cheia de dinheiro. Abre-a, furiosa e chorando, e joga todas as notas para Perpétua. É uma chuva de dinheiro. Do início ao fim da cena, Perpétua permanece com a mesma expressão, revelando-se totalmente insensível.

Percebe-se, portanto, que,

Fazendo-se valer de uma série de artifícios técnicos que lhe permitem contar uma história através de imagens e sons, como sejam uma variedade de planos, ângulos de câmera, luz, música, a televisão torna possível, deste modo, a transposição de um texto escrito para um formato audiovisual, interessando-se especialmente pela narrativa e pelas personagens principais, e prevendo de antemão a fragmentação da obra escrita em vários episódios. (SOBRAL, 2008, p. 7)

Assim, retomando Stam (2006) sobre adaptações, podemos compreendê-las como uma reacentuação. Tal processo ocorre com recursos que o audiovisual disponíveis à linguagem audiovisual E, restringindo-se aos materiais comparados, esse processo foi desafiador e, ao mesmo tempo, repleto de sucesso. As mudanças que ocorreram durante a telenovela, como as apresentadas aqui, foram necessárias para que esse novo produto fizesse tanto sucesso. E é válido ressaltar que, apesar de tais mudanças, o romance amadiano permaneceu.

DE QUANDO O AUTOR PONTUA SUAS ÚLTIMAS IDEIAS

À vista disso, neste estudo, firmou-se que os produtos analisados, bem como suas respectivas formas de representação, encontram-se em uma relação de recriação. Entender os produtos analisados e suas respectivas linguagens é ver que, apesar de campos diferentes, ambos colaboram para a permanência de si na cultura. Ao comparar a linguagem romanesca com a linguagem audiovisual, percebeu-se que elas se distanciam, principalmente na maneira como apresentam o produto, aquela com palavras, induzindo o leitor a pensar o enredo, tendo o narrador como formulador de espaço, tempo e personagens, descrevendo cada cena, pensamento e fala. Essa, diferente, surge com o espaço feito, com personagens que “ganham vida” por meio de atores, com luzes, músicas e, principalmente, a câmera, que, aqui, cumpre a função do narrador.

Stam (2006, p. 23) defende que a adaptação pode ser vista “(...) como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídia e discurso”. Quando pensamos em *Tieta*, audiovisual, entendemo-la como essa mistura de intenções e discursos. Ao passar da linguagem narrativa para a linguagem audiovisual, muitos elementos ficaram para traz, e outros surgiram. Isso faz parte desse processo, pois o produto adaptado é fruto de um novo contexto, com novos objetivos e discursos.

Ao pensar em aproximações, percebemos que a linguagem romanesca e a linguagem audiovisual se enriquecem, pois uma colabora e se apropria de elementos da outra. Em nosso estudo, verificamos que o romance *Tieta do Agreste* é um produto extenso e com estrutura similar a do gênero folhetim, ou seja, dividido em várias seções. Esse movimento é mantido no audiovisual, pois, em *Tieta*, temos uma telenovela extensa, com cento e noventa e seis capítulos, sequenciados e com a mesma estratégia do romance estudado.

Por fim, percebe-se que o estudo conseguiu realizar os objetivos propostos para o trabalho. A pesquisa é fruto de um recorte, portanto, dentro de um campo de estudo ainda mais amplo, que pode ser fruto de outros estudos, futuramente. Conclui-se, portanto, que os estudos comparativos entre linguagens narrativas e linguagem audiovisuais são pesquisas firmadas não meramente em estudos comparativos que buscam a fidelidade entre produtos, mas, sim, as aproximações e distanciamentos entre essas linguagens e a maneira como elas colaboram para a permanência do discurso original.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Jorge. **Tieta do Agreste**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. **Narrativa literária e narrativa fílmica**. Coimbra: Fundação Clouste Gulbenkian, 2005.

BERGANO, Edvaldo A.. "**Porque a revolução é uma pátria e uma família**": **Jorge Amado e o romance de 30**. In: ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa; SOUTO, Susana. *Literatura, estética e revolução*. Brasília: Universidade de Brasília, 2018. p. 80-92.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2021.

CANDIDO, Antônio. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antônio. **O direito à literatura**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

GANCHÓ, Cândida Vilar. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

GOMES, Regina; CUNHA, Maria Zilda da. **Dona Flor e seus dois maridos e a recepção crítica da história**. *Significação*, São Paulo, p. 1-17, jun. 2018.

GOUVEIA, Arturo; AZERÊDO, Genilda. **Estudos comparados: análises de narrativas literárias e fílmicas**. João Pessoa: Editora Universitária/Ufcp, 2012.

JIANBO, Zbang. **A recepção de Jorge Amado na China**. *Caderno de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 14, p. 23-48, 2013.

PELLEGRINI, Tânia; XAVIER, Ismail; XAVIER, Hélio. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac São Paulo, 2003. 114 p.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 7-163, 2009.

SILVA, Aguinaldo; UBIRATAN, Paulo. **Tieta**. São Paulo: Rede Globo de Televisão, 1989.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Florianópolis: Ilha do Desterro, 2006. 53 p.