

Ficção seriada nacional: diálogos com a literatura na TV paga¹

Maria Cristina Palma MUNGIOLI²
Flavia Suzue de Mesquita IKEDA³
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

O trabalho aborda as séries de ficção veiculadas na TV paga no Brasil destacando a adaptação de obras da literatura. Recorrente no cinema e na teledramaturgia, a adaptação de obras literárias vem sendo usada nas séries de diferentes canais da TV paga desde 2005. O *corpus* compõe-se de 12 ficções seriadas adaptadas ou inspiradas em obras da literatura exibidas na TV paga no período de 2005 a 2017. Resultados iniciais apontam a constituição de processos de transmutação marcados por composições híbridas, ora aglutinando temas e personagens a fim de ampliar a extensão e a complexidade narrativa, ora atualizando conteúdos. Em uma primeira aproximação, em termos de gênero, destacam-se os enredos de detetive e mistério, que, em muitos casos, constituíram-se, em maior ou menor grau, por meio de acabamento estético com referências ao estilo dos filmes *noir*.

Palavras-chave: Séries brasileiras; Adaptação; Transmutação; TV Paga; Dialogia

Introdução

A adaptação de obras literárias para formatos de televisão é prática recorrente nas sete décadas de história e de desenvolvimento das linguagens do meio no Brasil, repetindo o que também acontece na televisão de outros países e no cinema. São numerosos os exemplos de telenovelas, séries e minisséries da TV aberta brasileira que traduziram para imagens e sons temas, tramas e personagens de escritores nacionais e internacionais, mostrando ser este um viés bem-sucedido em diferentes momentos e formatos da teledramaturgia. Inúmeros trabalhos acadêmicos têm discutido a importância da adaptação de textos literários para os formatos televisivos no sistema *broadcasting*, destacando desde as escolhas temáticas quanto à própria estrutura do roteiro e os modelos de produção (COCA, 2015; BALOGH; MUNGIOLI, 2009; BALOGH, 2005; MUNGIOLI, 2006; MUNGIOLI; LOPES; JAKUBASZKO, 2017; REIMÃO, 2004; ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 2008). O presente trabalho apresenta o

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora Doutora no Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP e na Escola de Comunicações e Artes da USP. Líder do Grupo de Pesquisa GELiDis-ECA/CNPq. email:crismungoli@usp.br.

³ Doutoranda do Curso de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP, membro do Grupo de Pesquisa GELiDis-ECA/CNPq. Bolsista Capes. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. e-mail: flaviasuzue@usp.br

recorte de um estudo inicial do tema em relação à TV paga brasileira com o objetivo de subsidiar as discussões de projeto de pesquisa de doutorado de uma das autoras no PPGCom da ECA/USP.

Remetendo a experiências anteriores da literatura, rádio e cinema, e refletindo necessidades práticas de produção, a televisão tem a serialização como principal forma de apresentação de seus conteúdos e, no Brasil, a telenovela é o formato ficcional com as maiores audiências na TV aberta, especialmente as da TV Globo. Não obstante, nos últimos anos as séries vêm ganhando espaço tanto na televisão aberta quanto na modalidade por assinatura, assim como, mais recentemente, nas plataformas de disponibilização de conteúdo audiovisual por *streaming* (SILVA, 2014; LOPES; GRECO, 2016; MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013).

Considerando a produção de ficções para a TV paga, que ao longo da última década mantém a soma de mais de 20 séries e minissérie originais veiculadas por ano, este trabalho se interessa pela adaptação de literatura na constituição temática e estética dessas produções. A partir de levantamento⁴ realizado, do total de séries veiculadas em canais da TV paga entre 2005 e 2017, destacamos 12 ficções seriadas que constituem adaptações de obras literárias, exibidas em cinco canais: HBO, GNT, Multishow, Canal Brasil e Fox.

Consideramos aspectos específicos da adaptação de textos escritos para o campo semiológico televisual, marcados pelo hibridismo, pelos diálogos entre textos, conjunções, aglutinações e subtrações que determinam uma graduação de fidelidade em relação à obra fonte (BALOGH; MUNGIOLI, 2009; BALOGH, 2005). Essas hibridizações são especialmente destacadas no âmbito das séries que realizam não apenas operações de transposição personagens, temas e enredos de uma única obra original, mas também incorporaram ao universo diegético da obra audiovisual, elementos de outras obras do autor original ou ainda que operam uma transposição da narrativa para um tempo-espaço diferente do original.

Como será observado, a maioria das obras incluídas no presente recorte possuem como ponto comum o fato de serem adaptação de histórias curtas, contos ou crônicas.

Diálogos entre literatura e teledramaturgia

⁴ Levantamento com base em informações da plataforma do Observatório do Cinema e do Audiovisual (Oca, Ancine), dos anuários do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (Obitel), e de veículos de imprensa e plataformas *streaming* e sites das próprias emissoras.

Em linhas gerais, a adaptação de que tratamos pode ser compreendida como a transposição de um texto literário para a linguagem televisual. Para Balogh (2005), tal transposição se identifica com a noção de transmutação, que, conforme Jakobson (2010, p.81), é um de três tipos de tradução possíveis do signo verbal, especificamente a tradução intersemiótica, ou a interpretação de signos verbais utilizando signos não verbais. “Esse processo consiste na passagem de um texto caracterizado por uma substância de expressão homogênea – a palavra-, para um texto no qual convivem substâncias de expressão heterogêneas, tanto no que concerne ao visual quanto ao sonoro” (BALOGH, 2005, p.48).

Outro ponto a ser destacado é que a televisão e seus formatos e gêneros atuam reformatando e ressignificando experiências de outras áreas da produção de cultura, como rádio, cinema, teatro, circo e literatura, em termos temáticos e estéticos, o que determina sua inserção na intertextualidade e interdiscursividade. Conforme Bakhtin:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as suas direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e intensa (BAKHTIN, 2010, p.88).

Dessa forma, mesmo que se trate de um enunciado monológico (como uma obra científica ou filosófica), um enunciado sempre responde ao que já foi dito em outro texto ou por outrem, ainda que de forma implícita (BAKHTIN, 2018, p.298). Introduzido por Kristeva a partir da leitura de Bakhtin, o termo intertextualidade, não abrange a amplitude do conceito de diálogo de Bakhtin, como relação intersubjetiva entre sujeitos, mas especifica a relação entre textos (FIORIN, 2003). “[...] qualquer texto é construído como um mosaico de citações, qualquer texto é a absorção e transformação de outro” (KRISTEVA, 1986, p.37. tradução nossa).

Conforme Fiorin (2003), a interdiscursividade é parte constituinte de qualquer discurso com a incorporação de temas e/ou figuras de um discurso em um outro. A intertextualidade, tomada nesse sentido, pode ocorrer por transformação ou reprodução, delimitando, segundo o autor, três processos distintos: a alusão (reprodução das construções sintáticas seja substituindo signos por outros para expressar o mesmo sentido ou remeter ao mesmo tema); a estilização (reprodução do estilo de outro); e a citação, que pode ocorrer inclusive em outra semiótica (FIORIN, 2003, p.31-35). Cabe salientar que esses três processos encerram em si as relações dialógicas acima

destacadas e colocam em marcha não apenas operações textuais em um sentido *tout court*, mas atuam a partir do interdiscurso. Portanto, a partir de uma perspectiva de comunicação discursiva que envolve o interdiscurso, uma vez que interage com a memória discursiva.⁵

Como afirma Balogh (2005), na passagem de um texto literário para um fílmico, audiovisual, ocorre uma “operação intertextual específica”, que se diferencia de outras experiências por ser uma relação declarada, na qual os textos de referência são apontados. Nessa transposição intersemiótica entre textos, devido às diferenças materiais que impõem suas próprias normas, porém, o sentido original nunca seria integralmente mantido. “Até mesmo nas transposições mais fiéis, há alterações na sintaxe narrativa, há posposições, anteposições, retardamentos de funções” (BALOGH, 2005, p.183).

Nessa perspectiva, o critério de fidelidade ao original para avaliação da qualidade da obra adaptada perde importância, especialmente considerando as composições híbridas que caracterizam muitas adaptações para televisão⁶, vide a incorporação de personagens de obras distintas em um mesmo universo narrativo e outros recursos. “Transpor uma história para outro lugar ou tempo, mudar o estilo, as estratégias ou o formato da narrativa original não descaracteriza o trabalho como sendo adaptação”. (CAMPOS, 2007, p.99)

Comparando os processos de adaptação da literatura para televisão e cinema no que concerne à escritura do roteiro, Campos (2007, p.293-300) destaca que, enquanto a adaptação do livro para um filme consiste em condensar a história original num número limitado de páginas, e conseqüentemente para um tempo de tela limitado, a transposição para uma telenovela, por exemplo, implica na expansão do universo narrativo do livro para responder ao agigantado número de capítulos que devem ir ao ar.

Campos ressalta, entretanto, que essas prescrições não podem ser tomadas como absolutas, e as relações de aglutinações e cortes empenhados no processo de adaptação não são determinadas apenas pelo número de páginas do original em comparação à duração do audiovisual, mas por características internas do texto. Assim, não é regra

⁵ Adotamos aqui a definição de interdiscurso apresentada por Eni P. Orlandi, in *Análise de discurso: princípios e procedimentos*, p. 31, segundo a qual o interdiscurso se estabelece a partir das relações entre memória e discurso. O interdiscurso é “(...) definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja: é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra.”

⁶ Um exemplo é a minissérie *Os Maias*, 2001, de Luiz Fernando Carvalho, que misturou o a trama base de *Os Maias* com elementos de *A Relíquia* e *A Capital*, todos romances de Eça de Queiroz.

que um conto demande mais hibridizações do que um romance para ser levado às telas, posto que a depender do estilo literário do texto original, diversas páginas podem ser descritas em uma única rubrica de roteiro (CAMPOS, 2007, p. 296). Reitere-se, portanto que é preciso levar em consideração as diferenças entre os suportes materiais dos textos literário e televisivo, que “[...] engendram e solicitam diferentes formas de fruição, apreensão e decodificação” (REIMÃO, 2004, p.40).

As transmutações imprimem diferentes gradações de proximidade em relação ao original, que vão desde a adaptação mais fiel à mais distante. Mas a explicitação da relação com o texto original permanece como fator essencial para caracterizar uma obra como uma adaptação ou transmutação: “Trata-se, portanto, de pensar e analisar uma nova obra que possui laços constitutivos e estilísticos com uma obra literária, mas que possui ela própria autonomia estética e temática dentro de um novo campo com o qual dialoga e a partir do qual se constrói” (BALOGH; MUNGIOLI, 2009, p.323).

Adaptações na TV brasileira

As adaptações da literatura para a televisão remontam à própria história do meio e dos seus gêneros de ficção. Em seus inícios, a televisão ainda não havia desenvolvido uma linguagem audiovisual própria e muito de sua produção procurava não apenas referências, mas também modelos de produção originários do teatro, cinema ou rádio. Nos primeiros anos, além da influência das radionovelas, era muito valorizado o teleteatro, e as telenovelas, com bem menos prestígio e tempo no ar que aquele, eram majoritariamente baseadas em obras da literatura ou do cinema, principalmente estrangeiras (BALOGH; MUNGIOLI, 2009).

Balogh e Mungiolli (2009, p. 326-330) pontuam que as adaptações deveriam de antemão conferir à nova obra legitimidade, herdada da original e, complementarmente, facilitar a adesão do público a partir desse reconhecimento. As adaptações tinham ainda um outro e importante fator: economia; já que as emissoras não pagavam direitos autorais das obras adaptadas, principalmente das estrangeiras.

A partir de 1963, foram destaques as adaptações para telenovela de melodramas latino-americanos e novelas de rádio até 1969, quando se espalhou o gosto por textos originais que guardavam relação com a realidade contemporânea à produção. Em 1975, o Plano Nacional de Cultura propõe como meta usar os meios de comunicação, com destaque para a televisão, para divulgação e valorização da cultura brasileira, o que

refletiu num reavivamento das adaptações na televisão (BALOGH; MUNGIOLI, 2009, p.326-330; ORTIZ, 2004).

Como as telenovelas, as séries⁷ foram introduzidas na televisão nacional a partir de adaptações ou releituras de produtos internacionais. A primeira série produzida no Brasil, em 1953, foi a comédia romântica *Somos Dois*, dirigida por Cassiano Gabus Mendes e exibida na TV Tupi, inspirada na série *I Love Lucy*. No ano seguinte a série foi rebatizada de *Namorados de São Paulo* e, depois como *Alô Doçura*⁸. Cabe destacar outra série de sucesso na TV Tupi, *Sítio do Picapau Amarelo*, adaptada de obra homônima do escritor Monteiro Lobato. Produzida entre 1952-1962, a série, exibida às quintas-feiras, às 19h30, contou com 360 episódios e teve criação, roteiros, produção e direção de Júlio Gouveia e Tatiana Belinky.⁹

Na TV Globo, o seriado *Rua da Matriz*, dirigido por Otávio da Graça Mello, foi veiculado na programação de estreia da emissora, em 1965. Tratava-se de uma adaptação de *Coronation Street*, soap opera que havia estreado na televisão inglesa cinco anos antes. Porém, foi apenas a partir de 1977 que o formato se tornou padrão na programação da emissora, constando em todos os anos desde então¹⁰. Neste mesmo ano, estreou a primeira versão na emissora da série *Sítio do Picapau Amarelo*, adaptada por Paulo Afonso Grisolli e Wilson Rocha e dirigida por Geraldo Casé e Reynaldo Boury. Em 1979, foi lançado na TV Globo o projeto *Séries Brasileiras* que tinha como finalidade produzir séries nacionais para o horário nobre. Até então, apesar de já existirem exemplos nacionais, a maior parte das séries televisivas exibidas no Brasil era de “enlatados” norte-americanos (ROCHA; SILVA; ALBUQUERQUE, 2013).

Na década de 1980, a TV Globo começa a produzir o formato de minissérie com obras exibidas no horário das 22 horas. As minisséries são pensadas tendo em vista o diálogo com um público “pretensamente mais bem informado e exigente que, por isso, aceitaria melhor produções de caráter inovador, crítico ou desafiador” (MUNGIOLI, 2009, p.593). Para Balogh (2004, p. 94-95), “as marcas de autoria e a clausura da minissérie em relação aos demais formatos de ficção na TV a tornam ideal para as adaptações da literatura [...]”.

⁷ No presente artigo não se faz distinções específicas entre as nomenclaturas série e seriado, considerando-as como referentes a quaisquer ficções serializadas, organizadas ou não por temporadas, que se distinguem da telenovela pela menor quantidade de episódios, sem considerar particularidades de gênero.

⁸ Cf. <http://teledramaturgia.com.br/alo-docura-tupi/>. Acesso em 29 jan. 2019.

⁹ Cf. <http://teledramaturgia.com.br/sitio-do-picapau-amarelo-tu-pi/>. Acesso em 30 jun. 2019.

¹⁰ Cf. <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados.htm>. Acesso em 28 jun. 2019.

Benassi (2011), por sua vez comenta a adequação da minissérie, que em sua proposta de classificação genérica caracteriza como mini-folhetim¹¹ ou uma “mini-novela”, às adaptações da literatura. O principal critério para o autor nesse sentido é a comparação das adaptações de romances para TV, cinema e teatro, sendo a duração da minissérie considerada mais apropriada para o desenvolvimento pleno das tramas de um romance. Segundo Pallottini (2012, p.28), a minissérie se identifica com a telenovela pela unidade do enredo que se desenvolve ao longo de todos os capítulos, diferenciando-se pelo fato de, em oposição às múltiplas tramas que caracterizam a telenovela, concentrar-se geralmente em apenas uma trama.

Séries brasileiras na TV paga

Atualmente, emissoras de sinal aberto, especialmente a Globo, mas também Record e SBT, passam por uma fase de amplo investimento em séries e minisséries. Os relatórios Obitel de 2015 e 2016 destacam tal tendência a partir do aumento do número de produções e redução no número de capítulos das teledramaturgias em geral como um ciclo de histórias curtas (LOPES; MUNGIOLI, 2015; LOPES; GRECO, 2016). Essa configuração está relacionada ao destaque que o gênero/formato adquiriu nos últimos anos, especialmente a partir das séries americanas, cujo alcance internacional foi potencializado pela popularização das tecnologias digitais para transmissão de conteúdo audiovisual. Tal cenário impulsionou o desenvolvimento do que Jost (2011) denomina *seriefilia*, paralelo, no consumo televisual, da *cinéfilia* no consumo do cinema (JOST, 2011; MUNGIOLI, 2017), e refletindo no aumento do número de produções.

Em termos de TV paga no Brasil, em 2005, foram veiculadas as duas primeiras séries produzidas no país, nos canais Multishow e HBO Brasil. A partir de então, os números de produções nacionais e de canais que as veiculam seguem ascendendo e, desde 2011, somam mais de 20 estreias por ano, chegando, em 2014 a mais de 30 títulos veiculados em 12 canais.

Pode-se considerar como um marco do setor a aprovação, em 2011, da Lei 12.485, a Lei da TV Paga, que tem como ponto essencial a uniformização das regras para os serviços por assinatura, abrangendo todas as tecnologias de transmissão existentes que até então respondiam a legislações diferentes (ANCINE, 2016, p.8). Tal homogeneização simplificou a aplicação de regras e regulou cotas para exibição de

¹¹ Tradução nossa.

conteúdo nacional, as quais, até então, só existiam para canais transmitidos via cabo, além de prever linhas de financiamento que podem ser usadas pelos canais para cumpri-las. A obrigatoriedade tem validade até setembro de 2023.

Adaptações na TV paga

No período de 2005 a 2017 foram identificadas, nos canais de TV paga, 12 ficções seriadas adaptadas ou baseadas em obras literárias, somando 19 temporadas distintas, veiculadas em cinco canais diferentes: HBO (uma série, total de três temporadas), GNT (quatro séries), Canal Brasil (quatro séries) Multishow (duas séries) e Fox (uma série com apenas uma temporada).

Ressalte-se que, apesar de não fazer parte do objetivo do presente artigo, com base no levantamento realizado foram observadas produções inspiradas ou adaptadas de diversos gêneros e formatos de textos-fonte, como *blogs*, quadrinhos, peças de teatro e filmes para cinema, além de séries internacionais, ressaltando a recorrência de procedimentos nas séries da TV paga que permitem mais uma aproximação em relação a uma tradição televisual brasileira construída por meio dos canais abertos.

Tabela 1: Séries e minisséries adaptadas de literatura exibidas entre 2005 e 2017

Ano de estreia	Título	Canal	Número de episódios	Duração de episódios	Gênero do original	Autor(a) do original
2005	Mandrake	HBO	8	60 min.	conto	Rubem Fonseca
2007	Mandrake 2ª temporada	HBO	5	60 min.	conto	Rubem Fonseca
2010	Vampiro Carioca - 1ª temp.	Canal Brasil	13	5 min.	conto	Lucia Chataignier
2011	Ed Mort	Multishow	13	25 min.	crônica	Luis Fernando Veríssimo
2011	Vampiro Carioca - 2ª temp. (cont)	Canal Brasil	26	12 min.	conto	Lucia Chataignier
2012	Mandrake - 3ª temp.	HBO	2	90 min.	conto	Rubem Fonseca
2012	Vampiro Carioca - 3ª temp. (cont)	Canal Brasil	27	12 min.	conto	Lucia Chataignier
2013	Contos do Edgar	FOX	5	25 min.	conto	Edgar Alan Poe
2013	As Canalhas	GNT	13	25 min.	conto	Martha Mendonça
2014	Amor Veríssimo	GNT	13	25 min.	crônica	Luis Fernando Veríssimo
2014	As Canalhas 2ª temp.	GNT	13	25 min.	conto	Martha Mendonça
2014	A Segunda Vez	Multishow	15	30 min.	romance	Marcelo Rubens Paiva
2015	Amor Veríssimo 2ª tem.	GNT	13	25 min.	crônica	Luis Fernando Veríssimo
2015	As Canalhas 3ª temp.	GNT	13	25 min.	conto	Martha Mendonça
2015	Romance Policial- Espinosa	GNT	8	45 min.	romance	Luiz Alfredo Garcia-Roza

2016	Lúcia McCartney	GNT	8	30 min.	conto	Rubem Fonseca
2016	Fim do mundo	Canal Brasil	5	40 min.	conto	Ronaldo Correia de Brito, Hermilo Borba Filho, Antônio Carlos Viana, Sidney Rocha e Hilton Lacerda
2016	Insônia	Canal Brasil	13	25 min.	romance	Luciano Trigo
2017	Poltrona 27	Canal Brasil	6	25 min.	romance	Carlos Herculano Lopes

Fonte: elaboração própria das autoras.

A primeira adaptação de literatura produzida para TV paga foi também a primeira série original para a janela a ser veiculada no país, *Mandrake*, de 2005. A série dirigida José Henrique Fonseca, que também escreveu os roteiros em parceria com Felipe Braga e Tony Bellotto, adaptou a personagem Mandrake, de Rubem Fonseca (pai do diretor) para a televisão. Cada um dos oito episódios da primeira temporada foi baseado em um conto do autor. Em entrevista para Sônia Rodrigues (2014), José Henrique Fonseca tratou a especificidade do trabalho a partir de uma obra literária: “A gente precisou decidir como levar esse personagem para a televisão. Como é que seria a apresentação desse grande personagem, como seria desenvolvida a trama, como seria inserir, dentro de um formato televisivo (RODRIGUES, 2014, p.226).

A série teve uma segunda temporada exibida em 2007, a qual foi construída mais livremente em relação aos textos do escritor. Nesse quesito, já é possível identificar traços da hibridização de textos característica das transmutações televisuais (BALOGH, 2005), em relações de adição, subtração ou mixagem ainda no nível do roteiro. Apesar de constar como uma segunda temporada, os cinco episódios serviram para completar o número de 13, padrão das temporadas comercializado internacionalmente pela HBO. Houve ainda uma terceira temporada, que foi ao ar em 2012 com uma única história dividida em dois episódios.

Em 2010, o Canal Brasil, estreou a série *Vampiro Carioca*, que teve três temporadas. Baseado no livro *As aventuras do Vampiro Carioca*, de Lucia Chataignier, por sua vez, uma homenagem à coletânea de contos *O vampiro de Curitiba*, de Dalton Trevisan, lançado em 1965. Neste, Trevisan descreve as experiências de Nelsinho, um misógino violento, que, no livro de Chataignier marca presença por meio da personagem ascensorista Otoniel, que pensa ser um vampiro e morde pescoços de mulheres. Na série, a personagem vivida por Fausto Fawcett é realmente vampiro e traficante de pó vampiresco. A produção chama atenção ainda por hibridizar referências

dos quadrinhos e de animação na sua finalização, além da duração reduzida dos episódios, entre cinco e 12 minutos.

Em 2011, foi a vez de Ed Mort, personagem criado por Luis Fernando Veríssimo (*Ed Morte e outras históricas*, 1979) ser reavivado pelo canal Multishow. A personagem, agora interpretada por Fernando Caruso, já tinha um histórico de adaptações para audiovisual, tendo sido adaptado para a TV em um quadro do programa *Viva o Gordo*, de Jô Soares, na década de 1980, nos especiais da Globo *Ed Mort: nunca houve uma mulher como Gilda*, 1993, e *Programa de Auditório*, 1994, além do filme de Alain Fresnot, de 1997, *Ed Mort*. A série dirigida por Carlos Thiré e Eduardo Albergaria, durou uma temporada, sendo seus 13 episódios adaptados dos 15 contos escritos por Veríssimo sobre o detetive. Caruso interpretou novamente o personagem na televisão em 2016 durante uma participação especial na ficção infantil *Detetives do Prédio Azul*, exibido no canal infantil Gloob.

Contos do Edgar, exibida na Fox em 2013, distingue-se das outras séries deste estudo por ter como texto-fonte a obra de um escritor estrangeiro, Edgar Allan Poe. A série se destaca por ser gênero de terror, abordagem não tradicional na televisão brasileira no geral, mas que vem ganhando força nos últimos anos. A adaptação assinada por Pedro Morelli teve cinco episódios e contou a história de Edgar (Marcus Andrade) e Fortunato (Danilo Grangheia), dois detetizadores que moram na periferia de São Paulo nos dias atuais. A cada casa em que vão trabalhar os personagens se deparam com uma tragédia inspirada em um conto de Allan Poe.

Com direção geral de Vicente Amorim, a série *As Canalhas* é inspirada no livro de contos *Canalha, Substantivo Feminino*, de Martha Mendonça e foi exibida no GNT em três temporadas, em 2013, 2014 e 2015. Cada episódio contava a história de uma mulher mentindo, trapaceando ou enganando alguém, seja seu marido, filha, amiga ou até desconhecidos.

Em formato de episódios autônomos, a série *Amor Veríssimo*, dirigida por Arthur Fontes, estreou no GNT em 2014. O eixo comum entre eles é a adaptação de crônicas sobre relacionamentos amorosos do escritor gaúcho, além da repetição do elenco, que troca de papel a cada nova história. A primeira e a segunda temporadas (esta exibida em 2015) tiveram 13 episódios cada. Além da transmutação dos textos literários para a teledramaturgia, chama a atenção a hibridização de formatos na

estrutura da série, que além da dramatização das crônicas, inclui depoimentos dos personagens em situação que remete à linguagem de documentário.

A *Segunda Vez*, série de 15 episódios exibida no Multishow e dirigida por César Rodrigues, foi inspirada no livro de Marcelo Rubens Paiva *A segunda vez que eu te conheci*, adaptado por Renato Fagundes. A história se passa em São Paulo, onde o jornalista Raul (Marcos Palmeira) muda de vida depois de perder o emprego e se separar, tornando-se cafetão. A série estreou em 2014.

Em 2015, José Henrique Fonseca, com codireção de Vicente Amorim, assina a série *Romance policial- Espinosa* no GNT. Trata-se de uma adaptação do romance de Luiz Alfredo Garcia Roza *Uma janela em Copacabana*. Além desse livro, o delegado Espinosa aparece em outras oito obras do escritor. Os roteiros adaptados são de Adilson Xavier, Gustavo Bragança, José Henrique Fonseca e Raphael Montes

Outra personagem de contos de Rubem Fonseca a ganhar uma versão para televisão pelas mãos do diretor e roteirista José Henrique Fonseca foi *Lúcia McCartney*, que inspirou a minissérie homônima exibida no canal GNT em 2016, com oito episódios. A história de *Lúcia McCartney*, já havia sido adaptada para o cinema em 1971, no filme *Memória de Helena*, de Davi Neves. A adaptação para o roteiro de cinema foi feita pelo próprio Rubem Fonseca que, na versão televisiva, apenas leu o tratamento escrito pelo filho em parceria com Gustavo Bragança. A história veiculada na televisão foi construída visando ser fiel ao conto, segundo o próprio diretor (MERTEN, 2016).

Ainda em 2016, o Canal Brasil estreou *Insônia* (13 episódios), com direção geral Darcy Burger e roteiro de Roberta Canuto. A série é inspirada no livro *Vampiro*, de Luciano Trigo, e mistura humor, suspense e absurdo ao narrar a história de um jornalista que acredita ter se tornado vampiro e começa a se comportar estranhamente ao mesmo tempo que ocorrem assassinatos na cidade.

No formato de minissérie, *Fim do Mundo*, estrou em 2016 no Canal Brasil, constituindo um investimento do canal em produções que extrapolam os tradicionais polos de produção do Rio de Janeiro e São Paulo. Produzida pela REC Produtoras Associadas, sediada em Pernambuco, *Fim do Mundo* foi dirigida por Lírio Ferreira e Hilton Lacerda.

Fim do mundo divide-se em cinco episódios, baseados em cinco contos de autores nordestinos, escolhidos com a curadoria do escritor Ronaldo Correia de Brito,

que também assina o conto *Mentira de Amor*, que inspira o primeiro episódio. As outras histórias adaptadas são; *O Mateus*, de Hermilo Borba Filho; *O Dia em que Céu Casou*, de Antônio Carlos Viana e *Castilho Hernandez, o Cantor e sua Solidão*, de Sidney Rocha. A quinta história, *Epílogo*, assinada por Lacerda, constitui a trama principal que percorre toda a série e é central no quinto episódio. O retorno de Vitória e Cristiano para a cidade de Desterro é contada de forma a alinhar todas as outras histórias, estabelecendo laços sanguíneos e sociais entre os personagens dos diferentes contos.

No que concerne ao formato, *Fim do mundo* pode ser identificado na categoria que Benassi (2011) denomina telefilme em fragmentos, uma especificidade dentro do mini-folhetim. Como informa Lacerda (GLIOCHE, 2016), a intenção dos diretores não era estilizar os procedimentos das séries internacionais, mas colocar em evidência o caráter regional da produção e construir a narrativa tendo em vista a possibilidade de montar o material no formato de longa-metragem.

A última série identificada como adaptação neste trabalho é de 2017: *Poltrona 27*, do Canal Brasil, com roteiro e direção de Paulo Thiago e baseada no romance homônimo de Carlos Herculano Lopes. Dividida em seis episódios, narra as histórias, entre relatos sobrenaturais e familiares, que o escritor Francisco escuta de personagens que conhece viajando de ônibus por Minas Gerais.

Gêneros dos textos-fonte, duração e temporadas nas séries adaptadas

Com base nos objetivos deste artigo e do recorte proposto no levantamento, entre 2005 e 2017 observamos 12 séries adaptadas, distribuídas em cinco canais (HBO, Multishow, Canal Brasil, Fox e GNT), que possuem como textos-fonte obras literárias: *Mandrake*, *Lúcia McCartney*; *Romance policial- Espinoza*, *Ed Mort*, *Amor Veríssimo*, *As Canalhas*, *Segunda Vez*, *Poltrona 27*, *Vampiro Carioca*, *Fim do Mundo* e *Contos do Edgar*.

Em termos de gênero dos textos-fonte do *corpus*, das 12 ficções televisivas apenas quatro referem-se a romances, enquanto oito derivam de contos ou crônicas. Os autores mais adaptados, com duas séries cada, foram Rubem Fonseca (*Mandrake* e *Lúcia McCartney*) e Luís Fernando Veríssimo (*Ed Mort* e *Amor Veríssimo*). O diretor José Henrique Fonseca sobressai no cenário, com três séries adaptadas (*Mandrake*, *Lúcia McCartney* e *Romance Policial- Espinosa*). Por outro lado, *Fim do Mundo* se diferencia por ter como referências para adaptação contos de cinco autores distintos, Ronaldo Correia de Brito, Hermilo Borba Filho, Antônio Carlos Viana, Sidney Rocha e

Hilton Lacerda. *Contos do Edgar* é a única produção baseada em obra de autor estrangeiro, Edgar Allan Poe.

Quanto ao número de episódios por temporada, observamos que quatro séries contam com 13 episódios, número que pode ser apontado como um padrão comum nas séries norte-americanas. Outras cinco séries têm entre cinco e oito episódios. *A Segunda Vez* é a única série com 15 episódios, e duas produções se diferenciam por terem variações ao longo das temporadas: *Mandrake*, cujas três temporadas são constituídas por oito, cinco e dois episódios respectivamente; e *Vampiro Carioca*, cuja primeira temporada teve 13 episódios, a segunda, teve 26, e a terceira, 27 episódios. Quanto à duração dos episódios, oito tiveram média de 25 a 30 minutos de duração. Em *Romance Policial – Espinosa* e *Fim do Mundo*, os episódios duram 45 e 40 minutos respectivamente. No caso de *Mandrake*, os episódios das duas primeiras temporadas têm uma hora cada, enquanto os dois episódios da terceira têm 90 minutos. Já os episódios de *Vampiro Carioca* têm 5 minutos na primeira temporada, e 12 minutos, nas duas seguintes.

Tendo em vista o exposto, no tocante à quantidade e à duração de episódios e temporadas, assim como aos modos de serialização (serial ou episódica) não há uma norma seguida por todas as produções, não sendo possível, por esses aspectos, relacionar uma dependência entre o gênero da obra original e o formato televisual das adaptações.

Considerações finais

Neste artigo, para pensar as adaptações televisuais de literatura, norteamos-nos pelo conceito de dialogismo de Bakhtin (2018; 2010), a partir do qual foram aqui compreendidos os processos de interdiscursividade e intertextualidade (FIORIN, 2003), para pensar a teledramaturgia como um gênero complexo, preñado de outros gêneros e discursos. Os processos de transmutação observados são marcados por composições híbridas, ora aglutinando temas e personagens a fim de ampliar a extensão e a complexidade narrativa, ora pela atualização dos conteúdos. As transmutações híbridas, como apontado por Balogh (2005), são construídas a partir compreensão das transmutações como um processo de montagem de módulos que podem ser organizados de diferentes maneiras. Aqui, a questão da fidelidade ao original fica desfocada, sendo essencial considerar a questão da hibridização e das gradações de proximidade entre as

obras, que variam entre as adaptações mais fieis, às que são apenas inspiradas pelos originais. “A explicitação da relação entre texto original e obra adaptada constitui uma das formas de orientar a compreensão e a interpretação das obras transmutadas mediadas pela intertextualidade e/ou interdiscursividade que marcam de maneira indelével os gêneros televisuais” (BALOGH; MUNGIOLI, 2009, p.318).

Por fim, como possível desdobramento do presente trabalho, coloca-se a análise das séries mencionadas com o propósito de analisar as composições temáticas e estéticas resultantes das adaptações. Entretanto, apesar de HBO, Canal Brasil, Multishow, Fox e GNT disponibilizarem conteúdos no modelo *streaming*, destacamos a dificuldade de ter acesso às séries, algumas das quais não mais se encontram disponíveis, o que pode encontrar explicação em questões contratuais relativas a direitos de comercialização ou por estratégias específicas de cada canal. Em uma primeira aproximação, em termos de gênero, destacam-se os enredos de detetive e mistério, o que, em muitos casos, refletiu, em maior ou menor grau, no acabamento estético com referências ao estilo dos filmes *noir*. Outro desdobramento pertinente a ser realizado é a abordagem dos diálogos entre a teledramaturgia da TV paga com outros registros culturais e mídias, assim como com o horizonte social e personagens da realidade.

Referências bibliográficas

- ANCINE. **TV por assinatura no Brasil**: aspectos econômicos e estruturais. Brasília, 2016.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BALOGH, A.M. **Conjunções disjunções transmutações-** da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: AnnaBlume, 2005.
- BALOGH, A.M. Minisséries la crème de la crème da ficção na TV. **Revista USP**, São Paulo, n.61, p.94-101, março/maio 2004.
- BALOGH, A.M.; MUNGIOLI, M.C.P. Adaptações e Remakes: entrando nos jardins dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, M.I.V. **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009. p.313-352
- BENASSI, S. Sérialité(s). In: SEPULCHRE, S. **Décoder les séries télévisées**. Bruxelas: Édition De Boeck, 2011.
- CAMPOS, F. **Roteiro de cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- COCA, A. P. **Tecendo rupturas**: o processo da recriação televisual de Dom Casmurro. Rio de Janeiro: Tróbia, 2015.
- FIORIN, J.L. Polifonia textual e discursiva. in: **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

GLIOGHE, R. Com Jesuíta Barbosa, “Fim do Mundo” conta história aterradora sobre o Brasil Arcaico. **IG São Paulo**, São Paulo, 24 nov. 2016. Disponível em: <https://gente.ig.com.br/cultura/2016-11-24/fim-do-mundo.html>. Acesso em: 28 jun. 2019.

JOST, François. **De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme**. Paris: CNRS Éditions, 2011.

KRISTEVA, J. Word, Dialogue and Novel. in: MOI, T. (ed.) **The Kristeva Reader**. Nova Iorque: Columbia Press, 1986.

LOPES, M.I.V.; MUNGIOLI, M.C.P. Brasil: tempo de séries brasileiras? in: LOPES, M.I.V.; GOMEZ, G.O. (coord.). Relações de gênero na ficção televisiva: **Anuário Obitel 2015**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

LOPES, M.I.V.; GRECO, C. Brasil: A TV “transformada” na teleficção brasileira. in: LOPES, M.I.V.; GOMEZ, G.O. (coord.). (Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva: **Anuário Obitel 2016**. Porto Alegre: Sulina, 2016.

MERTEN, L.C. A garota de programa “Lúcia McCartney” ganha nova versão em minissérie. **Estadão**, São Paulo, 02 out.2016. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,a-garota-de-programa-lucia-mccartney-ganha-nova-versao-em-minisserie,10000079358>. Acesso em: 20 jun. 2019.

MUNGIOLI, M. C. P.: LOPES DA SILVA, A.; JAKUBASZKO, Daniela. **Cândido, ou o otimista multimidiático**: da literatura francesa ao cinema e televisão brasileiros. In: REIMÃO, S.; RIAUDEL. (orgs.) Livros, literatura e história: passagens Brasil-França.

MUNGIOLI, M. C. P. PELEGRINI, C. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. **Revista Contracampo**, Niterói, v. 26, n. 1, p. 21-37, 2013.

MUNGIOLI, M.C.P. Minisséries brasileiras: um lugar de memória e reescrita da nação. In.: CASTRO, Gisele G. S.; BACCEGA, M. A. (orgs.) **Comunicação e consumo nas culturas local e global**. São Paulo: ESPM, 2009. p. 578-603.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas/SP: Pontes, 1999.

ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S. & RAMOS, J. M. O. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato. A evolução histórica da telenovela. In: ORTIZ, R. & BORELLI, S. H. S. & RAMOS, J. M. O. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão**: correlações. Cotia (SP): Ateliê, 2004.

RODRIGUES, S. **Como escrever séries** – roteiro a partir dos maiores sucessos da TV. São Paulo: Aleph, 2014.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia**. São Paulo, *online*. n.27, p. 241-252, jun. 2014.