



Estudios sobre las Culturas Contemporáneas
ISSN: 1405-2210
januar@ucol.mx
Universidad de Colima
México

A minissérie Amores Roubados e a desconstrução do machismo na ficção televisiva

Jakubaszko, Daniela

A minissérie Amores Roubados e a desconstrução do machismo na ficção televisiva

Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XXIII, 3, 2017

Universidad de Colima, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31652406007>

A minissérie Amores Roubados e a desconstrução do machismo na ficção televisiva

Daniela Jakubaszko * ocadani@yahoo.com
Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil

Resumen: La miniserie Amores Roubados y la deconstrucción del sexismo en la ficción televisiva

Este ensayo presenta una reflexión sobre la miniserie Amores robados (TV Globo, 2014), basada en una adaptación del libro El ladrillo de New Street (1909) de Joaquim Maria Carneiro Vilela. Desde la obra literaria y hasta la miniserie, en diálogo con el contexto sociocultural actual y la historia del género de ficción televisiva en Brasil, se generan nuevos significados. Este estudio pretende mostrar algunos de ellos de acuerdo con los conceptos de “cultura”, “texto” y “memoria”, como se estudia la semiótica de la cultura (I. Lotman). Los resultados apuntan a confirmar que los cambios significativos en el proceso de adaptación del diálogo con las representaciones de género hacia la deconstrucción del machismo, y democratización y una mayor simetría en las relaciones de género en la actualidad.

Palabras clave: Teleficción brasileña, Semiótica de la Cultura, Género del discurso y enunciación, Relaciones de género, Machismo.

Resumo: Este ensaio apresenta uma reflexão sobre a minissérie Amores Roubados (TV Globo, 2014), adaptação do folhetim A emparedada da Rua Nova (1909) de Joaquim Maria Carneiro Vilela. Da obra literária à minissérie, em diálogo com o contexto sociocultural atual e com a história do gênero teledramaturgia no Brasil, geram-se novos sentidos e este artigo busca evidenciar alguns deles à luz dos conceitos de “cultura”, “texto” e “memória” conforme estudados pela Semiótica da Cultura (I. Lotman, 1981; 1996; 1998). As conclusões apontam para a confirmação de que as mudanças significativas no processo de adaptação dialogam com as representações de gênero no sentido da desconstrução do machismo e da democratização e maior simetria nas relações de gênero na atualidade. Palavras-chave: Teledramaturgia brasileira, Semiótica da cultura, Enunciação e gênero do discurso, Masculinidade e gênero. Resumen - La miniserie Amores Roubados y la deconstrucción del sexismo en la ficción televisiva Este ensayo presenta una reflexión sobre la miniserie Amores robados (TV Globo, 2014), basada en una adaptación del libro El ladrillo de New Street (1909) de Joaquim Maria Carneiro Vilela. Desde la obra literaria y hasta la miniserie, en diálogo con el contexto sociocultural actual y la historia del género de ficción televisiva en Brasil, se generan nuevos significados. Este estudio pretende mostrar algunos de ellos de acuerdo con los conceptos de “cultura”, “texto” y “memoria”, como se estudia la semiótica de la cultura (I. Lotman). Los resultados apuntan a confirmar que los cambios significativos en el proceso de adaptación del diálogo con las representaciones de género hacia la deconstrucción del machismo, y democratización y una mayor simetría en las relaciones de género en la actualidad.

Palavras-chave: Teledramaturgia brasileira, Semiótica da cultura, Enunciação e gênero do discurso, Masculinidade e gênero.

Abstract: The Miniseries Amores Roubados and the Deconstruction of Machismo in Television Fiction

This paper intends to analyze Amores Roubados, a TV miniseries (TV Globo, 2014) adapted from “A emparedada da Rua Nova” (1909) by Joaquim Maria Carneiro Vilela.

Estudios sobre las Culturas
Contemporáneas, vol. XXIII, 3, 2017

Universidad de Colima, México

Recepción: 04 Noviembre 2016
Aprobación: 10 Febrero 2017

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31652406007>

The goal of this analysis is to present the meanings that emerge from the observation of dialogical relations between fiction, its audience and sociocultural ambience. In the process of adaptation, the changes are regarded according to the articulation of the concepts of 'text,' 'memory,' and 'culture' as understood by Lotman, and intertwined with the memory of the Brazilian fictional televised genre. This study indicates that the miniseries contributes to deconstruct machismo and for the democratization in gender relations.

Keywords: Brazilian 'Telefiction', Cultural Semiotics, Discourse Genres and Enunciation, Gender Relations, Machismo.

A minissérie *Amores Roubados* e a desconstrução do machismo na ficção televisiva

O estudo do entrelaçamento de textos, tempos e temas na adaptação *Amores Roubados*

Este ensaio ¹ apresenta uma reflexão sobre a minissérie *Amores Roubados* (TV Globo, 6 a 17 de janeiro de 2014), ² livremente inspirada no romance *A emparedada da rua nova* do jornalista e escritor Joaquim Maria Carneiro Vilela (1846-1913). A ficção conta a história de Leandro Dantas, um jovem *sommelier*, que, ao estilo Don Juan, mantém romances com mulheres maduras e casadas, até que se apaixona por Antônia, filha de uma das suas pretendentes a amante, e que pertencem à família proprietária da vinícola em que ele trabalha. Quando o marido, quase traído, descobre a paixão da mulher e da filha - já grávida - pelo funcionário, passa a persegui-lo até a morte. Já não seria mais possível para Leandro viver um amor verdadeiro com Antônia. É uma trama de romance, suspense e ação.

A ficção televisiva é aqui estudada a partir de uma perspectiva dialógica da linguagem e da comunicação (Jakubaszko, 2004; 2010). A minissérie *Amores Roubados* será entendida como um enunciado, enquanto a ficção televisiva seriada é o gênero do discurso que guia a construção da enunciação, conforme conceitos formulados por Bakhtin (2003). De acordo com o autor, o enunciado, sendo o produto da enunciação, mantém uma inteireza quando se conforma em um gênero do discurso específico, mas não termina em si mesmo, mantendo com o contexto um diálogo intermitente. Como afirma Bakhtin (2003:300), "o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam, tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas". Cada enunciado formulado, necessariamente, leva em conta os enunciados precedentes e se abre para o diálogo com os enunciados futuros. A comunicação é um *continuum*. Como esta história se relaciona com os enunciados precedentes. Além disso, a exemplo de Volochinov e Bakhtin (1976), que estudavam como o discurso verbal, na vida, se relaciona com a situação extraverbal que o engendra, podemos perguntar: como a minissérie *Amores Roubados*, ao ser veiculada, se relaciona com o contexto? Este ensaio não pretende esgotar as inúmeras possibilidades de resposta a estas questões. Nosso esforço inicial segue no sentido observar relações dialógicas e traçar algumas comparações entre a obra de Vilela e

a minissérie, assim como buscar sentidos que se produzem no encontro entre a narrativa adaptada e aspectos temáticos e históricos do gênero de teledramaturgia brasileira no que diz respeito às representações das relações de gênero, da mulher, do machismo e da masculinidade.

Acredita-se que uma das mudanças mais expressivas entre a obra original e sua adaptação seja a atualização no que diz respeito às representações das relações de gênero, de uma cultura machista e do papel da mulher na sociedade, que continuam o diálogo presente na teledramaturgia produzida no País. Busca-se observar possíveis entrelaçamentos entre os textos que compõem esse diálogo para caminhar, mais uma vez, em direção à comprovação desta hipótese, conforme já contatamos em pesquisas anteriores (Jakubaszko, 2010).

Ainda que Carneiro Vilela estivesse fazendo a crítica da sociedade hipócrita e machista de Pernambuco da virada dos séculos XIX e XX,³ a própria existência da narrativa que conta a história de uma mulher emparedada, e de sua mãe enlouquecida, já é indicativa da ideologia repressora da época e do papel e lugar da submissão da mulher em relação ao homem na sociedade descrita. No trabalho de recodificação do texto, fez-se necessária uma reinterpretação do contexto machista. Os enunciados precedentes estão formados pelas próprias telenovelas e minisséries anteriores, que podem ajudar na tarefa de descrição do contexto. É a *memória da cultura*, da qual falaremos adiante, que se entrelaça aos *textos da cultura* gerando novos sentidos.

Dessa forma, acredita-se que a narrativa da adaptação se constrói com base na punição e morte do comportamento e mentalidade típicos do macho opressor, propondo a desconstrução do machismo, criando oposição direta ao final do livro que narra o emparedamento da mulher que recusa a submeter-se às ordens dos homens. Para encontrar as evidências da morte do macho buscamos entender os conceitos de *cultura e texto*, conforme presentes em Lotman (1996; 1998), e como eles se relacionam com a *memória da cultura*.

Este ensaio está dividido em três partes. Na primeira busca-se estudar a adaptação como processo dialógico que articula na construção narrativa e produção audiovisual a subjetividade dos autores com diferentes aspectos dos textos e da memória da cultura. Esta reflexão teórica inicial oferecerá fundamentos para, na segunda parte, esboçar uma análise comparativa entre a minissérie e o folhetim. Também serve de apoio para, na terceira parte, evidenciar como diferentes aspectos das narrativas, linguagens, tempos e contextos se entrelaçam. Por fim, nas considerações finais, confirmamos as nossas hipóteses iniciais, mostrando como a minissérie produz sentidos na direção da desconstrução do machismo.

A adaptação como processo dialógico entre *cultura, autor, textos* e memória da cultura

Parece ter cada vez mais força o consenso de que o ponto de vista que busca avaliar obras adaptadas a partir da comparação com o texto-fonte, no sentido de avaliar o grau de “fidelidade” atingido por uma adaptação

em relação ao seu original, é limitado e dificilmente dará conta de perceber as inúmeras possibilidades de sentido que podem emergir do diálogo entre uma obra e sua adaptação. A fidelidade pode ser uma opção, não uma imposição. E ainda que se pretendesse fiel, uma adaptação que exija a troca de códigos semióticos, por exemplo, também não seria apenas a transposição do escrito (folhetim) para o audiovisual.

Deve-se diferenciar os modos específicos segundo os quais a representação icônica opera sobre o real recortes que não coincidem com aqueles com os quais as palavras operam. Trata-se de uma idéia fundamental para abordar a transformação textual e para abolir o princípio de fidelidade textual. O que se diz com as palavras não poderá jamais ser igual ou semelhante àquilo que se mostra e diz no cinema [...] A transformação de um registro semiótico para um outro é o efeito refratário da imaginação do receptor/transformador do texto que transforma o texto segundo suas capacidades criadoras, sua experiência, sua memória, suas escolhas narrativas e enunciativas, e as restrições, devido às especificidades cinematográficas (Reyes, 2010:5-24).

Podemos, talvez, considerar que o primeiro ‘algo’ adaptado é o próprio autor, o sujeito do discurso que, ao ler, interpreta e se apropria do texto-fonte, conforme prevê a atitude responsiva,⁴ transformando-o conforme seus conhecimentos de mundo, recursos e possibilidades técnicas e estéticas.

Robert Stam ressalta que “às vezes o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais “sincronizada” com os discursos contemporâneos [...] mudanças entre a fonte do romance e a adaptação cinematográfica têm a ver com ideologia e discursos sociais” (Stam, 2006:43-44). Ao apropriar-se da história, o roteirista entrelaça o subjetivo a ambos os textos, seus respectivos códigos, contextos, tempos e memórias. “Assumida ou recusada, qualquer adaptação é por esta razão ao mesmo tempo apropriação e interpretação” (Reyes, 2010:21; 30). Existem adaptações mais ou menos aproximadas do texto-fonte, e cada “algo” a ser transformado obedece a alguma necessidade de adequação da história a ser contada por outro sujeito, em contexto único, em nova linguagem, deixando marcas que irão garantir o reconhecimento do original.

[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações e que todo texto é absorção e transformação de um outro texto. O exercício intertextual permite que um autor insira um novo sentido, servindo-se da palavra do outro, estabelecendo uma relação de distanciamento ou de apropriação sem relativismo. A transformação fílmica, enquanto processo de engendramento, trará novos sentidos, transgredindo as leis da gramática, renovando a linguagem poética pela criação metafórica, por exemplo, o que instaura a subjetividade (Reyes, 2010:31).

O diálogo, portanto, não está apenas entre os textos, promovendo um encontro entre o passado e o presente, ele se irradia para as mais variadas direções, gerando inúmeras ressonâncias dialógicas.⁵ A partir desses pressupostos, as práticas de comunicação passam a ser entendidas e estudadas de forma integrada não apenas aos seus respectivos códigos, contextos e interlocutores, como também em relação aos enunciados com que se mantêm articuladas, tornando possível a continuidade do diálogo, que é “o fundamento de todos os processos geradores de sentido” (Lotman, 1996:42).

A idéia de um *continuum* da comunicação presente em Bakhtin (2003) também se evidencia em Lotman e seus conceitos de *semiosfera*, *texto*, *memória* e *cultura*. Para o autor, as partes, ou os elementos primários só funcionam

quando estão submetidos a “um *continuum* semiótico, completamente ocupado por formações semióticas de diversos tipos e que se acham em diversos níveis de organização” (Lotman, 1996:22).

De acordo com o autor, o espaço semiótico pode ser considerado como um organismo. Em analogia ao conceito de ‘biosfera’, Lotman (1996) estabelece a existência de uma *semiosfera*: espaço semiótico fora do qual é impossível a existência da semiose. Este é o espaço em que os textos dialogam e os sentidos se produzem. Na semiosfera, os textos se multiplicam de forma entrelaçada, a tal ponto que a própria cultura pode ser estudada como um grande texto, formado por outros textos e suas relações de sentido.

[...] a cultura, em sua totalidade pode ser considerada como um texto, mas, como adverte Lotman, é um texto complexamente organizado que se decompõe em uma hierarquia de ‘textos nos textos’ e que se formam complexas tramas de textos. Assim, posto que a própria palavra texto apresenta em sua etimologia a palavra o significado de trama, se devolve ao conceito ‘texto’ seu significado inicial. Ao mencionar o ‘texto dentro do texto’ se quer sublinhar o papel dos limites do texto, quer sejam dos externos que o separam do texto, quer seja dos internos que dividem setores de diferentes codificações (Lozano, 1999:04).⁶

O conceito de texto discutido de forma a tornar ampla a concepção do objeto de estudo semiótico, traz uma imagem interessante que será aplicada neste estudo. Retomando a origem etimológica da palavra *texto*, derivada de *tecido*, a imagem do *entrelaçamento* se faz apropriada para a descrição e entendimento do processo que estuda a produção dos sentidos e busca observar as articulações dialógicas entre o folhetim e a minissérie, o passado e o presente, a ficção e a realidade.

A partir da semiótica da arte e da cultura é possível considerar os textos como um dispositivo pensante e “considerar a cultura como um mecanismo natural historicamente formado de inteligência coletiva, possuindo uma memória coletiva e capaz de realizar operações intelectuais” (Lotman, 1981:29).

Cultura e memória são como um sistema que armazena, processa e transfere informações. Os sistemas culturais, assim como os sistemas semióticos, divulgam, fortalecem, perpetuam, reinterpretam, criam continuamente novos textos, linguagens e códigos culturais, tornando possível a organização da experiência humana. Neles, articulam-se processos graduais e explosivos, lentos e velozes. Sendo a cultura um conjunto complexo, formado por diferentes estratos em distintas velocidades, de acordo com Lotman (1996), qualquer corte sincrônico de um texto é capaz de evidenciar a coexistência de vários estados numa mesma cultura. A análise histórica é parte indispensável, entretanto, embora possa evidenciar as transformações sociais, ela é sempre uma observação do presente sobre o passado. O semioticista busca um método para estudo do texto e da cultura que o observador não se coloque “fora”, ou “acima”, de seu objeto. Distanciando-se de uma metodologia não estática de leitura dos ‘textos dentro dos textos’, de herança formalista, que analisava os textos como um sistema fechado e autossuficiente, Lotman (1996) prefere observar nos textos os pontos de intersecção entre autor e público, percebendo-os como um objeto semiótico integrado ao vasto espaço histórico com o qual mantém diálogo.

Assim, Lotman (1996) propõe estudar o texto a partir dos processos de negociação que se formam entre: destinador e destinatário; auditório e tradição cultural; o leitor consigo mesmo; leitor e texto; texto e contexto cultural; texto e metatexto. A partir desses ‘vínculos’ e ‘pactos’, se fortalecem os diálogos, a memória, os entrelaçamentos que reformulam os sentidos. Sob esta perspectiva, o objeto de análise passa a ser dinâmico e analisado na fronteira entre sua construção semiótica e o mundo externo ao texto. Qualquer análise que busque apenas aspectos internos ou externos ao texto perderá a riqueza do diálogo que mantém com a cultura e com a tradição do gênero discursivo em questão. Observar tal diálogo é observar a própria cultura em movimento.

Segundo o autor, existem textos revolucionários que se adiantam ao desenvolvimento de novos códigos e, com a influência que exercem e a consequente geração de novos textos, transformam o sistema da “gramática da cultura”. Além de determinar a formação de novos textos, determinam a percepção da cultura sobre os anteriores. Outro choque que considera produtivo é o que introduz, numa dada cultura, textos não pertencentes a ela. A tradição interna, por não ter códigos apropriados para sua interpretação, ao criá-los, apresenta uma desconexão entre a memória da cultura e os mecanismos sincrônicos de formação de textos da mesma. A consequência disso é o aumento do volume da memória numa velocidade maior, o que ocasiona uma explosão de novas produções textuais. É quando ocorre, por exemplo, o florescimento de determinada cultura numa época dada. Desse modo, a produtividade e o desenvolvimento da cultura estão ligados à troca (choque) de textos e códigos entre diferentes tradições. Ressalta, ainda, que tais trocas acontecem não apenas entre tradições culturais diferentes, mas também entre distintos gêneros textuais.

Assim, a troca de textos entre culturas e tempos culturais estimula o políglotismo cultural e semiótico. Dependendo da intensidade de tais trocas, chega mesmo a provocar explosões culturais e promover novos mecanismos de organização textual ao gerar novos sentidos.

É por meio da interação entre os distintos textos que o mecanismo da cultura, enquanto inteligência supra-individual, compensa as insuficiências da consciência individual, tornando-se seu complemento indispensável e inevitável. É como se as individualidades pensantes buscassem na cultura uma fonte para suprir as lacunas de informações e conhecimentos de que dispõem. É imprescindível que encontrem o que necessitam em unidades semióticas semelhantes, ainda que sobrevenham tensões semióticas e colisões, que muitas vezes exibem um caráter dramático: são tipos de ‘explosões’- golpes, revoltas, revoluções, etc. - que modificam profundamente e de modo imprevisível a cultura e os textos. Dependendo da cultura em questão, a explosão pode ser um ponto de virada, um momento único que não pode ser comparado por nenhum outro, muitas vezes destruindo uma ordem antiga para reinventar uma nova, muitas vezes operando a alternância de poderes. Nesse processo, o passado é reinterpretado pelo presente em prol do futuro.⁷ E mesmo que uma explosão não gere impactos revolucionários

em determinadas culturas, “A riqueza de conflitos internos assegura à Cultura, como raciocínio coletivo, uma flexibilidade e um caráter dinâmico extraordinários” (Lotman, 1998:26).⁸

A memória, nesse contexto, aparece como articulador fundamental entre os textos e os tempos, pois graças a ela é possível conservar e gerar novas informações. De acordo com Lotman (1996), a memória não pode ser vista como um depósito passivo de textos, mas como parte constitutiva dos processos e mecanismos formadores dos mesmos. Ela tem papel ativo na cultura e seus processos de produção de sentido. O autor defende, portanto, a ideia de que a cultura seja uma inteligência e memória coletivas, um mecanismo supra-individual de conservação, transmissão e elaboração de novos textos.

O autor afirma, ainda, que novos textos são criados não apenas no presente, mas também no passado de uma cultura. É como se o passado continuasse “produzindo” ao resgatar, recuperar e reintegrar, no presente, textos esquecidos. Cada cultura define o paradigma que norteia a recordação/conservação e o esquecimento. Com o tempo, ao mudar o paradigma, transformam-se também o conjunto e a combinação de textos a serem conservados e esquecidos. O passado se manifesta nos textos de duas maneiras. Internamente, a memória está encarnada na estrutura interna textual e suas inevitáveis contradições e disputas de sentido – vale lembrar que a memória do gênero restaura lembranças e gera novos sentidos. Externamente, a memória se manifesta em correlação com a memória extratextual. Nesse caso, o futuro se apresenta como possibilidade. E é o presente que anuncia as possibilidades de desenvolvimento vindouro.

Buscando olhar para a minissérie que estamos estudando à luz desse universo conceitual, observamos que ela faz a homenagem à tradição literária brasileira, e cada um dos gêneros discursivos participantes dessa semiosfera, desse jogo interdiscursivo (folhetim, teledramaturgia, minissérie, romance policial, melodrama, entre outros), carrega em sua materialidade marcas históricas e estilísticas próprias. Reunidos em diálogo na minissérie, recuperam lembranças e marcam distintos momentos culturais, evocando desde o passado a necessidade de uma transformação futura a ser narrada no presente: a desconstrução da cultura machista. Ao mesmo tempo que faz a homenagem e conserva críticas sociais que já estavam presentes no original, a minissérie reformula paradigmas, sobretudo no que diz respeito ao papel da mulher na sociedade e às relações assimétricas de poder entre os gêneros, como que propondo – quem sabe podemos dizer registrando – uma transformação da cultura machista, ao subverter o final do texto-fonte e devolver o poder às mulheres. Quem sabe estamos vivendo um momento de florescimento de uma cultura mais democrática no que tange as relações de gênero e este corte sincrônico nos permite observar o que seria parte de uma “explosão” de textos feministas e LGBTs na atualidade.

Enfim, para estudar a adaptação é preciso saber quais pactos e vínculos formar e manter entre os textos, seus tempos, contextos e auditórios: o que descartar, o que preservar, realçar, buscar equivalências, acréscimos.

Aspectos que alguns poderiam julgar anacrônicos, ao invés de descartados, podem ser ressignificados de forma a ganhar destaque, não há qualquer regra ou manual. O que ficava implícito pode ser trazido à luz e o que ora se mostrava, agora silencia, ou esquece. O que era palavra e imaginação autor-leitor, recebe materialidade audiovisual. Há um novo tempo-espço, um novo contexto e uma nova linguagem, com exigências específicas do gênero teledramaturgia de minissérie a obedecer, tanto estéticas, quanto econômicas e políticas. Algumas decisões podem ser muito difíceis e, para uma audiência de um modo geral expressiva como a da teledramaturgia brasileira, de grande responsabilidade. O roteirista precisa, hoje, considerar todos esses aspectos.

Ainda que reconheçamos o esforço dos roteiristas e produtores de *Amores Roubados*, e o julgamos bem-sucedido, não é objeto deste artigo avaliar a fidelidade ou qualificar a obra artística. A preocupação central é entender como o entrelaçamento dos textos e memórias gera a produção de sentidos interpretativos para a cultura brasileira. A chave para esse entendimento está na observação das alterações. Segundo Robert Stam (2006:41), “O problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo da seleção ou “triagem” quando um romance está sendo adaptado? Qual é o “sentido” dessas alterações?”. O objetivo é observar os jogos interdiscursivos e ressonâncias dialógicas que emergem com a criação de um novo roteiro.

Em suma, partimos da ideia de que, no processo dialógico da adaptação, o roteirista seleciona e transforma o texto-fonte de acordo com as técnicas e recursos que têm à sua disposição; com a sua visão de mundo, em diálogo com o tempo social e a cultura que o circunda no presente, no passado, e, ainda, com as expectativas e imaginações acerca do futuro. Coloca luz sobre as questões que quer ver discutidas. Realça valores. Escolhe um fio para continuar a tecer. É como construir um texto em camadas, e colocar mais uma camada no grande texto que é a cultura. Reside aqui a pertinência de estudar a adaptação do ponto de vista dialógico da linguagem mais do que compará-la ao texto fonte, tentando avaliar o seu grau de fidelidade ou qualificar seu resultado. E, sobretudo, observar os diálogos que se formam a partir de uma memória comum existente entre enunciadore e enunciatários: como se constroem as representações do espaço sociocultural brasileiro e as relações de gênero no contexto da teledramaturgia no Brasil.

Vale ressaltar, ainda, que o diálogo – tampouco a sua observação – não acaba com o fim do processo de adaptação. Ao ser veiculada, a história se entrelaça com o presente por meio dos sujeitos que vão acompanhar a minissérie, gerando novas propostas e ressonâncias dialógicas. É quando entram as participações especiais do imprevisível. E dos que vivem e sobrevivem à órbita da ficção televisiva. Para ilustrar, lembramos que espectadores e mídia especularam sobre um suposto envolvimento entre Ísis Valverde e Cauã Raymond, os atores protagonistas de *Amores Roubados*, que teria sido a motivação para a separação entre o galã e a atriz Grazzi Massafera. Em diálogo com a audiência e com o teaser da minissérie, a narrativa factual se desenrolava paralela à ficcional,

chegando mesmo a durar mais tempo que ela. Vale apontar para mais esta possibilidade: a de uma leitura a ser feita a partir do diálogo entre as duas histórias. É que, suspeitamos, a narrativa factual também tem muito a revelar sobre o machismo no Brasil. A repercussão da separação do casal na mídia especializada em televisão e celebridades rendeu muitas capas de revista e é assunto até hoje. Deixamos para outra oportunidade a observação de mais este ponto de entrelaçamento. Seguimos para a análise.

Análise comparativa entre a minissérie *Amores Roubados* e sua adaptação do folhetim *A emparedada da Rua Nova*

Conta-se sobre o envolvimento secreto e simultâneo de um jovem sedutor filho de prostituta, Leandro, com três mulheres: as amigas Celeste, Josefina e a filha desta última, Clotilde. Na minissérie, mantém-se Leandro (Cauã Raymond) como nome do protagonista, Josefina passará a se chamar Isabel (Patrícia Pillar) e Clotilde, Antônia (Isis Valverde). Quando Jaime Favais (Murilo Benício), marido de Isabel e pai de Antônia, descobre o envolvimento do rapaz com a esposa, manda matá-lo. Tanto o livro quanto a minissérie iniciam a narrativa com a morte de Leandro. Por meio de seguidos *flashbacks*, os conflitos vão se revelando e as paixões se intensificando. A polícia deve investigar o caso quando encontra um cadáver em local ermo, mas, na verdade, o vê como um problema, um estorvo que deve ser eliminado o mais rápido possível. Sabendo da investigação, Jaime e seus cúmplices vão até o investigador dizendo reconhecer o corpo. A versão agrada ao delegado que não quer ter trabalho com o caso, muito menos entrar em conflito com um rico e importante senhor da elite local. O mandante e os assassinos já haviam comprado um estrangeiro que concordara em se mudar de cidade, viajando com o nome da vítima. Ao mesmo tempo em que “desapareciam” com o estrangeiro, armavam uma falsa fuga para o Don Juan pernambucano. Leandro, intuindo a confusão em que se metera, já havia avisado a mãe que fugiria, mas foi pego antes de conseguir escapar. O assassinato passaria como suicídio no folhetim e acidente automobilístico no audiovisual.

O plano funcionaria se um amigo de Leandro, Fortunato (Jesuíta Barbosa), não tivesse descoberto a verdade e se os investigadores não tivessem recolhido provas da identidade verdadeira do morto, de forma a comprometer a versão de Jaime e torná-lo suspeito do assassinato. As duas obras fizeram a crítica da corrupção por meio do suborno em troca do arquivamento do caso, entretanto, a polícia não foi o maior obstáculo. O conflito mais grave foi a verdade vir à tona no seio familiar: “era, pois, completa a desolação e ainda mais completo o aniquilamento daquela família” (Vilela, 2013:469).

Depois do assassinato e das tentativas de revelar-encobrir o caso, a mãe de Leandro, pensando que ele havia fugido, chantageia Celeste (Dura Paes) porque tem a posse de cartas de amor – *emails*, na minissérie – escritas por ela para Leandro. Desesperada, recorre à amiga Isabel para conseguir a quantia pedida pela mãe do amante. É quando descobrem

ser apaixonadas pelo mesmo homem. Entrando em colapso na casa de Celeste, Isabel desmaia. Seu pai, Antonio Braga (Germano Haiut), é chamado para ajudar. A neta, que estava com ele na hora do chamado, também se dirige à casa de Celeste e fica sabendo do envolvimento de ambas com o rapaz de quem, logo depois saberia, estava grávida. Antonio Braga, com a loucura tomando conta da filha, a rebeldia da neta e a pressão da polícia para pagar o silêncio pelo crime do genro, sofre uma convulsão cerebral – ou enfarto, na minissérie – e morre. Até aqui, com pequenas diferenças entre as obras, o enredo é o mesmo. O que mudará substancialmente é o final.

Na história original, como próprio título informa, Clotilde/Antônia é emparedada viva por ter engravidado quando deveria ainda ser menina virgem. O emparedamento é a solução encontrada por Jaime para resolver dois problemas simultaneamente: (1º) acabar com a chantagem feita por seu próprio sobrinho, João Paulo Favais, que exigia o casamento com a prima Clotilde em troca do silêncio, porque descobrira que Jaime era mandante do crime; e (2º) salvar a honra da família, sepultando com a filha a história verdadeira do adultério da mulher, da gravidez da filha solteira e do assassinato de Leandro. Conta a todos que fará uma viagem à Europa para que as duas se recuperem da morte do patriarca Antonio Braga. Um dia antes da partida, ele e o sobrinho sequestram um pedreiro e forçam-no a levantar uma parede, lacrando os aposentos de Clotilde. No dia seguinte, deixa todo o patrimônio aos cuidados do sobrinho e embarca somente com a esposa para Portugal. Lá, a interna numa clínica onde ficaria até seu último suspiro. Todos em Recife acreditam que Clotilde estaria junto dos pais. Jaime, depois de viver três anos em excursão pela Europa para “distrair as mágoas imensas produzidas por aquele desgosto formidável” (Vilela, 2013:496), sediou-se em Paris e divertiu-se “com furor, com frenesi” (*Idem*:497). Depois, retornou ao Brasil, incendiou a casa da Rua Nova, dizia que a mulher tinha morrido e que filha se casara em Portugal. E “ninguém punha em dúvida a sua palavra honrada e nunca desmentida [...], não há muito tempo figurava o seu verdadeiro nome entre os membros mais proeminentes da Sociedade Católica” (*Idem*:497).

Vale mencionar que na minissérie a relação entre Leandro e Isabel não chega a se consumir. Antes de ir além dos flertes, beijos e carícias, ele se apaixona por Antônia e foge de Isabel. Ele já vinha fugindo de Celeste. Mesmo assim, a culpa que se abate sobre Isabel a leva à fragilidade emocional, fazendo com que Jaime a manipule como louca, internando-a numa clínica psiquiátrica. No final, diferente de Josefina, recupera-se.

Outro aspecto importante refere-se às articulações de conflito operadas pelo sobrinho João Paulo (Irândhir Santos). Em ambas as versões ele é obcecado pela prima e sua herança, mas não participa do assassinato no livro. Funciona como elemento de pressão que culmina no emparedamento de Clotilde/Antônia. Ao chantagear Jaime, João consegue se apoderar dos bens da família. Na minissérie, conservam-se os traços da ambição, mas torna-se companheiro do tio, protegendo-o e fazendo todo o trabalho sujo para agradá-lo. Filma no celular um encontro

entre Isabel e Leandro, levando as provas da traição para o tio; com uso de ameaças, convence o estrangeiro a se mudar com a identidade de Leandro; é um dos assassinos de Leandro; trama, sem sucesso, a morte de Fortunato, pois ele descobrira a verdade, dentre outras armações.

Por fim, o aspecto que julgamos mais significativo. A mudança do final da narrativa está diretamente determinada pelo modo como a personagem de Leandro foi construída em relação às mulheres. No livro, diferentemente da minissérie, o envolvimento entre Leandro e Clotilde/Antônia é acidental. Ela nutria uma paixão platônica por ele e um equívoco da escrava confidente da moça, ao vê-lo rondando a casa, a fez acreditar que a paixão era correspondida. Entretanto, ele não sentia nada por donzelas; sua motivação era a mãe da moça. Indo ao seu encontro, deparou-se com Clotilde/Antônia, que acabou engravidando. Leandro era apenas um sedutor, nada mais. Na minissérie, a relação entre Leandro e Antônia ganha profundidade: ele se apaixona verdadeiramente por Antônia, a ela se mostra sem máscaras, expõe suas fragilidades ao contar sobre a profissão de sua mãe e os conflitos que vivera em decorrência disso. No capítulo final, é Fortunato quem contará para Antônia que ele a amara verdadeiramente, caso contrário, ela acreditaria na versão de que ele teria sido somente um conquistador interessado em jogos de sedução. Pior, que teria engravidado de um sujeito como esse. Sim, ele era machista, não conseguia – até apaixonar-se por Antônia – respeitar as mulheres. Tratava-as como brinquedo, puro objeto de prazer. Por esse defeito, teve seu preço a pagar e acabou punido com o assassinato.

Jaime, a representação do macho opressor, que também não constrói com as mulheres uma relação de respeito, mas de propriedade e dominação pela força, será igualmente punido com a morte. A morte física que combina a queda de uma falésia, às margens do rio São Francisco, com um ataque do coração, se dá no momento em que discute com a filha. Quando ela desmascara o pai e enfrenta o opressor, diz: “Eu tô grávida e você matou o pai do meu filho. Eu tô grávida do Leandro, do homem que você mandou assassinar, sem culpa. Mas isso não é nada, eu me desgracei todos os dias da minha vida por ser sua filha”. Neste momento, ele recua, dá um passo para trás, cai abismo abaixo. A filha ainda corre ao seu encontro, lembranças do amor de pai pela menina criança invadem a mente de Jaime nos últimos segundos de vida. Ele também foi uma vítima do machismo, da obrigatoriedade de lavar a honra, das paixões iradas que tomam conta de um homem traído.

Com a morte dos homens, as mulheres assumem o poder. A redenção do macho operada pelo amor de Leandro por Antônia deixará um fruto, um filho que, criado por mulheres – Antônia e Isabel –, quem sabe, construirá com o feminino uma relação de amor e respeito, não de pura sedução ou dominação. Filho do sedutor, é verdade, mas que sabia como fazer as mulheres se sentirem amadas e desejadas. Ele pagou seu preço, talvez seu filho não precise repetir a sua história, assim como Antônia – no século XXI - não repetiu a história de Clotilde do século XIX. A cena final da minissérie mostra mãe, filha e neto num alvorecer às margens do

rio São Francisco, em perfeita harmonia. Nasce um novo dia e com o sol, talvez, um novo homem, um novo Leandro, dando seus primeiros passos.

***Amores Roubados* e o entrelaçamento de narrativas, linguagens, tempos e contextos**

De acordo com Lotman (1996), nenhum texto pode ser lido através de apenas uma única linguagem, pois é a heterogeneidade semiótica que o compõe. É importante lembrar que o conceito de texto, conforme proposto por Lotman, deve ser entendido em sentido amplo e nunca reduzido ao material verbal já que ele sempre se compõe de, no mínimo, dois códigos semióticos. Dessa forma, o jogo de sentido surge entre o texto e seu ordenamento estrutural que é necessariamente formado pela diversidade de gêneros e sistemas semióticos em suas relações de deslocamento e interação. Se as linguagens forem tomadas em separado, perdem-se as possibilidades de sentido que um texto produz. Para Lotman: “El texto es un espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los lenguajes” (Lotman, 1996:105).⁹

Do verbal ao audiovisual não há somente transposição e mudança, há um entrelaçar de códigos semióticos, verbais e não-verbais, dos padrões e da memória que cada um dos gêneros carrega. O cotidiano ficcional da teledramaturgia brasileira exige produção elaborada: cenários; figurinos; fotografia; trilhas e temas; iluminação; jogos de câmera.¹⁰ As adaptações televisivas também sofrem adequação no plano estético para dialogar com as tendências de outros discursos. Comentou-se muito na internet sobre a fotografia de *Amores Roubados*, sobre como diversas outras questões estéticas e o ritmo da ação apresentavam semelhança com seriados norte-americanos.¹¹

Em *Amores Roubados* percebemos entrelaçarem-se na minissérie, o folhetim, a telenovela, o romance policial. Mantêm-se o formato seriado, o paradigma clássico (Ato I, II e III), a tensão do suspense e o ritmo dos gêneros policiais. Uma das permanências é a estratégia do livro adotada na minissérie: a narrativa em *flashback* para aumentar o suspense e revelar pouco a pouco o desenrolar dos acontecimentos.

A fotografia foi a linguagem escolhida como inovação para criar um elo entre a escrita literária de Carneiro Vilela, com descrições densas e vivas, e a adaptação televisiva. A força e a exatidão das imagens descritas no texto-fonte receberam da fotografia das paisagens, lugares e pessoas, o clima de mistério, sedução, paixão, aventura e suspense. E modernidade.

A fotografia, além de sustentar tais permanências, aparece também como a profissão escolhida pela personagem principal. Conhecemos Antônia ao voltar de uma viagem. A personagem deixou a casa paterna, tal qual um varão, para estudar enologia no exterior, preparar-se para levar adiante os negócios do pai. Entretanto, conservando sua forte personalidade, desobedece a determinação do pai e também faz um curso de fotografia. Seu conflito com o pai, portanto, é um acréscimo que faz

sentido para a realidade atual: ele gira em torno da escolha profissional de uma mulher, cobrada por não querer assumir a responsabilidade de gerir as riquezas da família. De fato, o conflito é verossímil para o horizonte social atual, improvável de ser representado na época de Carneiro Vilela. Clotilde era pressionada a se casar com o primo para que ele pudesse tomar a frente dos negócios. No livro, havia um irmão que fora estudar na Europa. Na minissérie, filha única, condensa o papel de filho e filha, restaurando, inclusive, uma “falha” apontada pelo autor: “tanto escrúpulo na educação masculina e tão pouco na educação feminina” (Vilela, 2013:49).

A escolha da fotografia para a carreira desejada de Antônia se coloca de modo interessante a interferir na estética visual da minissérie e ao mesmo tempo compõe o traço de lucidez da personagem que parece enxergar mais que todos os outros. Também mostra correspondência com a força e impacto de sua história: ela engravida, o namorado “foge”, em seguida descobre que o namorado era quase amante de sua mãe e amante da melhor amiga da mãe, a seguir, descobre que o próprio pai mandou matá-lo; seu avô não aguenta e morre enquanto a mãe vai parar numa clínica psiquiátrica. O pai morre na sua frente.

As alterações das demais personagens femininas também são significativas. Vale ressaltar a alteração do nome da mãe de Josefina para Isabel, um nome que dialoga com a história de Don Juan. No livro, Leandro e Josefina mantêm relações como amantes, na minissérie, eles não chegam a concretizar a paixão, apenas trocam beijos e carícias. Exatamente como acontece com Isabel no Don Juan de Tirso de Molina em *El Burlador de Sevilla*,¹² a única personagem que resiste ao sedutor. São alterados também o tipo físico de Isabel e a condição social de Celeste, que é transferida para Isabel.

No folhetim, Josefina era descrita da seguinte forma: “A mulher de Jaime era brasileira, muito brasileira mesmo. Nascera imbuída desses preconceitos aristocraticamente orgulhosos, que formam o fundo do nosso caráter e fazem com que julguemos certos meios de vida pouco dignos de nós; - como que abaixo de nossa prosápia [...] [ela] era de um moreno aveludado e macio” (Vilela, 2013:47). A descrição física e a psicológica da personagem não se mantêm na minissérie, compondo-se como mulher sensível, culta, caridosa e amada pela comunidade. Os traços que se mantêm são a culpa e a loucura súbita, inclusive, a julgamos melhor justificada no roteiro para televisão.

É possível que nas alterações físicas e psicológicas de Josefina/Isabel tenham emergido marcas ideológicas, e inconscientes, do machismo na nossa sociedade, a exemplo do que aconteceu com a história da personagem Dedina (Helena Rinaldi) em *A Favorita* (cf. Jakubaszko, 2010; 2014), punida com doença e morte por ter cometido adultério. Vale refletir sobre como são as representações das mulheres da “alta sociedade” brasileira na teledramaturgia. Ainda que a personagem e sua relação com o marido evidenciem a hipocrisia social e as relações assimétricas de poder entre os gêneros – afinal, ela era a herdeira e ele passou a gerir toda a sua riqueza por tornar-se seu marido – o fato de não concretizar, como no

folhetim, o desejo carnal com aquele que seria o pai de seu neto, bem como o de ter sua origem europeia mais acentuada, podem revelar certo machismo, e ainda carregado de preconceito racial, nas representações das mulheres da alta sociedade. A personagem Celeste tem igualmente dados para esta investigação. No folhetim ela é caracterizada como sendo rica, poderosa, benevolente com escravos e amada pela comunidade. Circula exuberante nas rodas da alta sociedade. Na televisão, esta característica é transferida para Isabel, enquanto não se faz menção sobre a origem social e a biografia de Celeste, bem como ao pacto nupcial com Cavalcanti. Fica subentendido que o marido é poderoso e ela dependente dele, bem diferente do livro. Na minissérie ela pode ser apenas uma “caça-dotes”.

A mudança na caracterização e história da personagem poderia expressar dificuldade de expor as “damas da alta sociedade” como adúlteras? Talvez, como aconteceu com a personagem Dedina em *A Favorita*, o machismo inconsciente de nossa cultura emergiu na narrativa (Jakubaszko, 2010), punindo com a exculsão social e morte uma mulher que cometera adultério. O mesmo não aconteceu com os homens da trama que traíam suas mulheres. Em *Amores Roubados*, Celeste apanha e sofre violência psicológica de Cavalcanti quando ele descobre seu caso com Leandro. Ao final, ele acaba perdendo Celeste, pois um teste de DNA prova a paternidade do filho do casal. Neste caso, os roteiristas tiveram liberdade na construção do final e também reabilitaram o “final feliz” da personagem, que não teve seu destino revelado no folhetim, mas teve um final distópico anunciado pelo narrador do folhetim: “nada podemos adiantar por ora, porque faz parte de outro romance”, ele apenas comenta “triste foi o fim dessa formosa pecadora!” (Vilela, 2013:496). De qualquer modo, a minissérie faz a denúncia da hipocrisia social e das relações assimétricas de poder entre os gêneros, tratando a mulher com respeito e dignidade, diferente do que aconteceu com *Dedina*, embora o espectador possa subentender um final trágico para Celeste, semelhante ao de *Dedina*, exposta e humilhada em “praça pública” caso o resultado do exame de DNA não tivesse saído conforme o esperado. Por ter gerado um herdeiro legítimo é que a mulher sem passado pode ser aceita pelo marido e pela sociedade.

Outro aspecto importante diz respeito à importância do espaço, articulado ao tempo, para a produção de sentidos nas narrativas. A concepção de um espaço, real ou ficcional, gera o ambiente que tornará possível a ação ser desenrolada. De acordo com Amorim, quando estuda os chamados *road movies*,

O cronotopos da estrada [...] indica o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida das personagens. No encontro, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar). A estrada é, portanto, o lugar onde se escande e mede o tempo da história (Amorim, 2008:102).

Tempo e espaço parecem possuir um vínculo inquebrantável, seja na física, na literatura, no cinema ou na televisão. Juntos, fundem-se num todo que forma as bases para a construção dos sentidos.

[...] a noção bakhtiniana de cronotopo (literalmente “tempo-espço”) é igualmente relevante para nossa discussão sobre o gênero cinematográfico. O cronotopo [...] refere-se à urdidura na qual a história incide no tempo e espaço da ficção artística. [...] O cronotopo manifesta-se em múltiplos níveis, dizendo respeito à representação de processos históricos em um texto, às relações de espaço e tempo no interior da diegesis e às articulações espaço-temporais do próprio texto (Stam *apud* Pereira, 2010:15).

A concepção de um tempo, em qualquer época, guarda as suas particularidades. A mudança ou transformação desses padrões é o que caracteriza a mudança de época, a passagem do tempo; e o caráter mutante do tempo é o fator que impõe sobre os heróis a transformação. O cronotopo tem um caráter dialógico, relacional, portanto. Cada época se caracteriza por um horizonte social que se define de acordo com a forma como o tempo atua no espaço.

[...] com relação ao espaço, interessa-nos discuti-lo em sua dimensão cronotópica (Bakhtin, 1993). Cronotopo é o conceito criado por Bakhtin (1993) para investigar a inter-relação tempo-espço no romance. De acordo com o pensador russo, as dimensões temporal e espacial se manifestam por meio da inter-relação entre forma e conteúdo. Inter-relação essa mediada tempo-espço (cronotopo) presente na sociedade e que é incorporada à literatura; em nosso caso, poderíamos dizer incorporada à telenovela brasileira na qual predominam não apenas as marcas de um discurso construído sobre os pilares da cotidianidade, mas, principalmente, sobre as marcas da ideologia do cotidiano. Essas marcas estariam presentes nos discursos que denotam o horizonte social do momento ao qual pertence a telenovela e indicam os valores e as disputas ideológicas nas quais se envolvem as personagens. (Munglioli e Jakubaszko, 2009:4-5).

Sendo assim, temas caros à teledramaturgia brasileira e à atualidade brasileira em tempos de globalização se entrelaçam às paisagens do sertão, que conserva heranças e transforma antigos hábitos. No caso de *Amores Roubados*, o sertão se torna o lugar a evidenciar a paixão, as relações locais de poder, a desigualdade, a oposição entre aridez e abundância de água, o seco e o molhado. A paisagem exhibe os corpos ardentes e sensações intensas em *Amores Roubados* – erotismo, vertigem, paixão, calor do sertão, suor, aventura, adrenalina, água e forró, bebida, vinho, potentes carros 4X4, barcos, *jet ski*, o *click* fotográfico. Evidenciam-se, ainda, fortes oposições entre riqueza e pobreza, abundância e escassez, modernidade e atraso coexistindo no sertão brasileiro.

Atualmente, a modernidade está marcada pela cultura de uva e produção de vinhos e espumantes no Vale do rio São Francisco, que com o uso de alta tecnologia na agricultura permitiu que a atividade fosse bem-sucedida em terras quentes e áridas, antes improváveis para o cultivo de uvas. É o retrato do Brasil moderno e rico. Assim como na virada do século XIX, o comércio de produtos de outros lugares era o que havia de mais moderno, a nova atividade econômica do patriarca – proprietário de terra bem-sucedido no agronegócio e na produção vinícola do Vale do São Francisco – também denota modernidade, riqueza e poder. Este é o traço que permanece.

Outro aspecto interessante refere-se ao uso de estrangeirismos. Ao contrário do que se poderia esperar de uma atualização contextual, ao invés do inglês, a minissérie retoma do folhetim o francês para expressões

e pequenas frases. Ao mesmo tempo em que fortalece vínculos com a obra fonte, entrelaça o vocabulário das personagens à tradição vinícola europeia – que prefere o francês para as descrições dos *sommeliers* – à atividade inovadora no sertão.

Neste ponto o espectador-pesquisador depare-se com outra questão: tais representações atualizam o papel e o lugar dos coronéis, traçando uma crítica ao coronelismo? Coronelismo e machismo andam juntos? Interessante notar que se é possível fazer esta leitura, ela não se dá pelos vínculos que a ficção televisiva mantém com o livro, pois não há nele menção ao coronelismo, embora haja denúncia de abuso de poder e corrupção. Acredita-se que será preciso investigar tais vínculos a partir da tradição temática da teledramaturgia brasileira, cujo tema ‘coronelismo’ é recorrente. Assim, a mudança da atividade profissional articulou-se também com um tema caro da teledramaturgia brasileira, o coronelismo, que se relaciona diretamente com o poder patriarcal. O final da minissérie que devolve o poder às mulheres parece propor novos rumos para o exercício do poder em nossa sociedade.

Chegamos ao fim desta análise inicial enfatizando que o sentido se constrói sempre a partir de entrelaçamentos.

Falando sobre o Bispo Berkeley [...], lembro que ele escreveu que o gosto da maçã não estava nem na própria maçã – a maçã não pode ter gosto por si mesma – nem na boca de quem come. *É preciso um contato entre elas*. O mesmo acontece com um livro ou com uma coleção deles, uma biblioteca. Pois o que é um livro em si mesmo? *Um livro é um objeto físico num mundo de objetos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então aparece o leitor certo, e as palavras* – ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos – *saltam para a vida, e teremos uma ressurreição da palavra* (Borges, 2001:12) [destaque nossos].

É a partir das interações (a maçã e a boca) que os sentidos emergem, que as palavras, signos e textos ganham vida. Parece que as metáforas conseguem evidenciar de forma interessante a importância das interações, bem como o caráter heterogêneo, transformador e mutável dos textos. Desse modo, o que chamou atenção no conceito de texto presente em Lotman (1996), além de pensar suas vinculações e processos pactuais, foi o fato de que, ao lidar com os textos, devemos ter em conta que nosso objeto de estudo tem “vida”, “inteligência”, desenvolve-se numa semiosfera, e, se nosso olhar científico estiver bem construído, poderemos ver os textos não como meros símbolos, mas como organismos que interagem entre si e com diversos contextos, ou, ainda, de acordo Borges (2001), supracitado, poderemos ver a sua ressurreição.

Não teríamos assistido em *Amores Roubados* a ressurreição de Clotilde? Cerca de cem anos depois, devolveu-se a vida à mulher que não se submeteu ao poder do macho. Clotilde, ao recusar veementemente o casamento arranjado e a atitude assassina do pai, ao não enlouquecer, tinha como alternativa ceder ao poder dos homens, mas recusou: “triste e medonha alternativa! A moça, porém, não hesitou um só momento: preferiu o sofrimento à submissão” (Vilela, 2013:472). Que lugar haveria para uma mulher forte e independente na sociedade recifense (ou brasileira) do século XIX? O emparedamento? No século XXI,

quem não pode continuar existindo é o macho opressor. Ao invés do emparedamento da mulher que não cede à submissão, o pai assassino é que morre ouvindo sua sentença da boca da filha, dona de si. Antônia recuperou para Clotilde um “final feliz”. Assim, na minissérie, o final da história se inverte: é o macho todo poderoso que morre frente à mulher, aquela que se empodera porque não se curva. E dela nasce um novo homem.

Considerações finais

Como uma mesma história pode ser recontada e ter seu final totalmente transformado? O que as transformações nos revelam sobre o contexto atual, sobre o momento histórico contemporâneo que vem operando transformações profundas nas relações de poder entre os gêneros? O que as representações construídas do homem e da mulher, por meio de suas caracterizações e narrativas, no revelam sobre a memória da cultura e a memória do gênero de ficção seriada?

A ficção televisiva, como obra cultural e artística, é unidade da comunicação discursiva, está delimitada pela alternância dos sujeitos do discurso, revela a individualidade do roteirista e sua visão de mundo, é um elo entre as novelas e minisséries anteriores e as suas posteriores. Alguns temas passam a fazer parte da memória do gênero, tornando-se recorrentes e entrelaçando as histórias passadas e futuras, costurando uma grande teleficção. Cada vez que o tema volta à tela, recebe novo tratamento estético e temático. Os temas se repetem, mas a forma de tratá-los não. Entra em cena a memória da cultura e suas articulações de sentido.

Desde a década de 80 (Jakubaszko, 2004) as telenovelas¹³ participam da desconstrução dos estereótipos e preconceitos com relação à representação da mulher. A partir da década de 90 vemos o tema da homossexualidade se anunciar discretamente até ser frontalmente discutido em horário nobre nos últimos anos. Em 1994, em *A próxima vítima*, Sílvio de Abreu consegue a simpatia do público para o casal de namorados Sandro e Jefferson porque revelou seu vínculo amoroso quase no final da trama, quando o auditório já gostava dos jovens. Em 1998, em *Torre de Babel*, também Sílvio de Abreu, achou melhor explodir o casal de lésbicas junto com o shopping, lugar de importância central em que se desenrolava a trama, para esquivar-se das críticas e pressões de alguns setores da sociedade; em 2003, assistimos a um beijo, ainda que breve e sob o crivo da representação teatral, das namoradas lésbicas de *Mulheres Apaixonadas* (Manoel Carlos). O “beijo gay”, um tema em voga nestes tempos, também foi uma expectativa, mas não aconteceu, no final de *América*, de Glória Perez, exibida pela TV Globo em 2005, e na *Paraíso* de Gilberto Braga, em 2007, que representaram o cotidiano de um casal gay.

Apenas em 2014, coincidência significativa ou não, simultânea à exibição de *Amores Roubados*, a personagem Félix (Mateus Solano) em *Amor à Vida*, de Walcyr Carrasco, no horário nobre da TV Globo, exemplifica tanto a dificuldade de expor a diferença, quanto a revolta com os padrões hegemônicos. O sucesso da personagem pode estar

diretamente relacionado à crítica ao machismo e à identificação da audiência com uma proposta de masculinidade alternativa ao modelo hegemônico. Enfim comemorou-se o tão esperado “beijo *gay*” na telenovela e comentou-se muito que o casal *gay* tornou-se o par amoroso protagonista da história, “roubando a cena” do casal principal. A cena final mostrava o pai aceitando o filho, independentemente de sua orientação sexual, subvertendo o final feliz habitual da união do par amoroso, que “deveria” ter sido central.

Os autores trataram o tema do preconceito contra a homossexualidade, mas em momentos diferentes, tomando como ponto de partida os enunciados anteriores e o contexto social. As telenovelas não dialogam apenas com o contexto, também dialogam entre si. Os autores dialogam entre si. Se passamos da representação não declarada de casais homossexuais para a representação da aceitação da homossexualidade da década de 80 para hoje, isso não é mérito de um ou outro autor, mas resultado de um longo processo de diálogos, de respostas aos enunciados anteriores.

Desse modo, pensamos que a representação da masculinidade e do machismo em *Amores Roubados* deve ser lida no contexto do seu entrelaçamento com as demais enunciações do ambiente social, principalmente com as demais telenovelas e minisséries, que dialogam com o tema das relações de gênero. Se, conforme Lotman (1996), o diálogo fundamenta todos os processos de geração de sentido, quando vistas num todo em interação, tais narrativas configuram uma tentativa de representar uma semiosfera da masculinidade na atualidade. Nela, entrelaçam-se os temas feminismo, homossexualidade e desconstrução do machismo. Ao mesmo tempo em que a ficção televisiva reformula as representações da mulher e da homossexualidade, faz a desconstrução do machismo para tornar possível maior simetria nas relações de gênero.

Como foi observado, o que se modifica de forma substancial nesta adaptação é o destino final das personagens principais, de forma a reinventar os papéis do homem e da mulher, reformulando os sentidos da história original para que ela possa gerar questionamentos e visões mais afinadas com as questões socioculturais contemporâneas. Se Carneiro Vilela tinha por objetivo denunciar a hipocrisia social e a misoginia reinantes na sociedade recifense na transição dos séculos XIX e XX (Albuquerque, 2013), *Amores Roubados* nos conta sobre como o Brasil do século XXI vem operando a desconstrução do machismo.

O tema das relações de gênero é caro à teledramaturgia brasileira. Nas telenovelas, sobretudo o ponto de vista da mulher parece ter sido o mais representado, ou, pelo menos, protagonizado, embora, evidentemente, aspectos da nossa cultura machista possam emergir de forma inconsciente ou automatizada nos roteiros. É possível perceber o fortalecimento e centralidade do tema na história da teledramaturgia brasileira que, ao representar as relações de gênero em suas histórias, vem se afirmando como um gênero discursivo que participa do diálogo social no sentido de estimular e fortalecer os processos de democratização nas relações

de gênero (Jakubaszko, 2004; 2010; 2014; 2015). A análise de *Amores Roubados* nos permite confirmar, mais uma vez, este ponto de vista.

No caminho que vai do folhetim impresso à minissérie, mantêm-se diversos elementos, vínculos e pactos. A adaptação livre permite recontar no presente uma história do passado de forma a atualizar seus conflitos para se adequarem aos sentidos do mundo dos novos interlocutores. Nesta história, o macho opressor parece ser o elemento anacrônico a ser eliminado.

Referencias

- Albuquerque, T. C. L. de. (2013). “A emparedada da rua nova e outras histórias: Práticas e representações da mulher nos folhetins impressos na cidade do Recife (1870-1909)”. *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História. Conhecimento histórico e diálogo social*. Natal, RN, 22 a 26 de julho, 18pp. Disponível em [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364741163_ARQUIVO_ARTIGO_ANPUH_2013_-_TEREZA_ALBUQUERQUE.pdf] Acesso em 27.10.2016.
- Américo, E. V. (2014). “História e cultura na obra de Iuri Lotman”. *Anais do VII Simpósio Nacional de História Cultural. História Cultural: escritas, circulação, leituras e recepções*. São Paulo, SP, 10 a 14 de novembro, 07pp. Disponível em [http://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Ekaterina%20Volkova%20Americo.pdf] Acesso em 31.10.2016.
- Amorim, M. (2008). “Cronotopo e exotopia”, in: Brait, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto.
- Bakhtin, M. (2003). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Borges, J. L. (2001). *Esse ofício do verso*. São Paulo: Cia. Das Letras.
- Jakubaszko, D. (2004). *Telenovela e experiência cotidiana: interação social e mudança* (Dissertação de Mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, São Paulo. 203pp.
- Jakubaszko, D. (2010). *A construção dos sentidos da masculinidade na telenovela A Favorita: um diálogo entre as representações da masculinidade na telenovela e as representações das manifestações discursivas do ambiente social brasileiro*. (Tese de Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, São Paulo, 346pp. Disponível em [http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-08112010-115228/pt-br.php] Acesso em 27.10.2016.
- Jakubaszko, D. (2014). “A representação das masculinidades na telenovela: entre o machismo, o modelo ideal e a ruptura com o modelo hegemônico da masculinidade”. *XII Alaic - 2014, Anais*. Disponível em [http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/10/GI3-Daniela-Jakubaszko.pdf] Acesso em 27.10.2016.
- Jakubaszko, D. (2015). “A desconstrução do machismo na teledramaturgia brasileira: uma leitura da minissérie Amores Roubados à luz dos conceitos de texto e memória da cultura de Iuri Lotman”, in: *Anais do I Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: aproximações com memória e história oral*. 2015 / Editores Perazzo, P.F.; Peruzzo, C.K.; Rosseti, R.; Caprino, M.P. - São Caetano do Sul : USCS. Disponível em [http://www.investigacionucem.com/resources/Anais_final_revisado.pdf] Acesso em 27.10.2016.

- Lotman, I. (1996). *La semiósfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis, Cátedra, Universitat de València.
- Lotman, I. (1998) *La semiósfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis, Cátedra, Universitat de València.
- Lotman, I., Uspenskii, B., Ivánov, V. (1981). *Ensaio de semiótica soviética*. (V. Navas & S.T. de Menezes). Lisboa: Horizonte.
- Lozano, J. (1999). “Cultura y explosión em la obra de Yuri M. Lotman”, in: *Espéculo Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em [<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero11/lotman2.html>] Acesso em 31.10.2016.
- Motter, M.L. e Jakubaszko, D. (2006). “Os limites do merchandising social na telenovela brasileira”, in: *Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom, NP Ficção Seriada. Disponível em [<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0258-1.pdf>] Acesso em 27.10.2016.
- Munglioli, M.C.P. e Jakubaszko, D. (2009). “A multidimensionalidade do espaço-tempo na telenovela A favorita: entre a ambiguidade e os destempos”, in: *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom, NP Ficção Seriada. Disponível em [<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-3808-1.pdf>] Acesso em 27.10.2016.
- Mendonça, H. M. R. de. (2008). *O Don Juan da Rua Nova: um estudo-itinerário sobre A Emparedada da Rua Nova, de Joaquim Maria Carneiro Vilela*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura. Disponível em [<http://www.repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7286>] Acesso em 27.10.2016.
- Pereira, H. B. C. (2010). “Em Portugal e alhures: ensaio sobre a cegueira”. *Dossiê da revista Todas as Letras*, volume 12, n.2, p 42-50, São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie. Disponível em [<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/viewFile/2791/2789>] Acesso em 27.10.2016.
- Reyes, J. de O. (2010). “O filme como leitor do texto literário: reflexões teóricas”, in: *Revista de literatura, história e memória – Literatura e Cinema*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unioeste – Universidade Estadual do Oeste do Paraná; p.21-34; e-ISSN 1983-1498. UNIOESTE. Disponível em [<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/4425>] Acesso em 27.10.2016.
- Stam, R. (2006). “Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à intertextualidade”. *Ilha do Desterro*, nº 51, Florianópolis – SC. Disponível em [<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>] Acesso em 27.10.2016.
- Vilela, J. M. C. (2013). *A emparedada da rua nova*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco.
- Volochinov, V. N. e Bakhtin, M. (1976). “Discurso na vida e discurso na arte” (sobre poética sociológica). Tradução de Cristovão Tezza, in: Volochinov, V.N. *Freudism*. New York: Academic Press.

Notas

1. Este ensaio tem como base o trabalho apresentado no GT 4: História dos meios: rádio, televisão e mídia impressa, do I Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.
2. Minissérie de George Moura. Escrita por George Moura. Colaboração Sérgio Goldenberg, Flávio Araújo, Teresa Frota Supervisão de texto Maria Adelaide Amaral Direção geral JOSÉ LUIZ Villamarim. Elenco principal (ordem alfabética) Antônia (Isis Valverde) Antônio Braga (Germano Haiut) Carolina (Cássia Kiss) Celeste (Dira Paes) Fortunato (Jesuíta Barbosa) Isabel (Patrícia Pillar) Jaime (Murilo Benício) João Paulo (Irândhir Santos) Leandro (Cauã Reymond) Roberto Cavalcanti (Osmar Prado). Disponível em site oficial da Rede Globo [<http://gshow.globo.com/programas/amores-roubados/O-Programa/noticia/2014/01/creditos-de-amores-roubados.html>] Acesso em 25.10.2016.
3. Segundo Mendonça (2008), o romance teria sido publicado em 1886 com o nome “As tragédias do Recife” e veiculado como folhetim 23 anos depois, de 3 de agosto de 1909 a 27 de janeiro de 1912 pelo Jornal Pequeno (Recife), com o título “A emparedada da rua nova”. Conferir também prefácio 5a Edição, de Vieira (Vilela, 2013), que é inclusive orientador da pesquisa de mestrado de Mendonça.
4. Para Bakhtin, os interlocutores, no processo comunicacional, agem de forma responsiva: a alternância dos sujeitos no diálogo pressupõe uma atitude responsiva a partir do momento em que o processo da audição, da recepção, não é passivo, mas ativo: enquanto se ouve, formulam-se mentalmente outros enunciados que servem para o processo de compreensão, para a concordância ou discordância, complementação, etc. do enunciado ouvido. Dessa forma, “O ouvinte se torna falante” (Bakhtin, 2003:271). A atitude responsiva é fase inicial preparatória da resposta ao enunciado, é como se a palavra, ao ser enunciada, já estivesse “grávida” da resposta.
5. Embora pouco conhecido no Brasil, Carneiro Vilela é uma referência em Pernambuco, tendo sido, inclusive, fundador da Academia Pernambucana de Letras. Por ocasião dos 100 anos de morte do jornalista, publicou-se uma nova edição do romance e Amores Roubados foi ao ar. Vale lembrar que a ficção televisiva no país gera, além de homenagens e resgates de datas importantes, inúmeras oportunidades de parcerias comerciais e negócios, para além do intervalo comercial e dos merchandisings (cf. Motter e Jakubaszko, 2006). Algumas práticas são espontâneas, outras são agendadas e se tornam também lucrativas para outros setores que não apenas o televisivo e patrocinadores do programa. Interessante observar, por exemplo, que as botas usadas pelas protagonistas Antônia e Isabel se multiplicavam nas vitrines por onde passeiam as espectadoras.
6. Tradução livre do original: “[...] la cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto pero, como advierte Lotman, es un texto complejamente organizado que se decompone en una jerarquía de ‘textos en los textos’ y que forman complejas tramas de textos. Así, puesto que la propia palabra ‘texto’ encierra en su etimología el significado de trama, se le devuelve al concepto ‘texto’ su significado inicial. Al hablar del ‘texto dentro del texto’ se quiere subrayar el papel de los límites del texto, ya sea de los externos que lo separan del no texto, ya sea de los internos que dividen sectores de diferente codificación”.
7. Ao escrever seu último livro, “Cultura e explosão”, no início dos anos 90, Lotman provavelmente estava impactado pelas transformações advindas com o fim da União Soviética e início de novo momento político e cultural (Américo, 2014).

8. Tradução livre do original: “La riqueza de conflictos internos le asegura a la Cultura como raciocinio colectivo una flexibilidad y un carácter dinámico extraordinarios”.
9. Em tradução livre: “O texto é um espaço semiótico no qual interagem, se interferem e auto-organizam hierarquicamente as linguagens”.
10. Recente exemplo é a inovação feita para a Regra do Jogo (Globo, 21h 30, 2015, João Emanuel Carneiro), pela diretora Amora Mautner, denominada de “caixa cênica”, com 8 câmeras que buscam a movimentação espontânea dos atores e não trabalha com as marcas fixas na encenação.
11. Muitos blogs comentaram sobre aproximações estéticas com os seriados norte-americanos. Exemplos disponíveis em [<http://www.portalsucesso.com.br/noticias/amores-roubados-colocathe-xx-no-topo-do-itunes>] (Acesso em 27.10.2016); [<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/01/amores-roubados-traz-qualidade-cinematografica-para-a-tv-brasileira-4386212.html>] (Acesso em 27.10.2016) também exaltam a qualidade cinematográfica da minissérie. Os próprios diretores comentam [<http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,diretor-de-amores-roubados-fala-sobre-sertao-reformulado,1101896>] os desafios de concorrer com os seriados da TV paga (Acesso em 27.10.2016).
12. Em Mendonça (2008) encontramos elementos para investigar os vínculos entre o personagem Leandro – “Don Juan da Rua Nova” - Don Juan de El Burlador de Sevilla e Don Giovanni da ópera de Mozart. Mais um entrelaçamento com a memória das narrativas dos sedutores. Don Juan figura como referência importante e amplamente conhecida.
13. Para mais informações sobre as telenovelas e personagens aqui mencionados, recomendamos conferir o site do Projeto Memória Globo – disponível em: < <http://memoriaglobo.globo.com> > Acesso em 09.02.2017 – e o site teledramaturgia – disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/novelas/novelas-por-emissora/rede-globo-novelas/> Acesso em 09.02.2017.

Notas de autor

- * **Daniela Jakubaszko.** Mestre e Doutora pela ECA-USP, é professora da Escola de Comunicação da USCS - Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Estuda a teledramaturgia brasileira há 18 anos e desde o doutorado pesquisa produção de sentidos da masculinidade na telenovela. Faz parte da equipe do Grupo de Pesquisa Memórias do ABC do Laboratório Hiper mídias de Comunicações Culturais (USCS), estudando sobre memória e representações sociais na telenovela; ocadani@yahoo.com