



As letras no pequeno ecrã: adaptação literária para televisão¹

Filomena Antunes Sobral²

Escola Superior de Educação de Viseu – ESEV

Resumo

A história tem testemunhado ao longo dos tempos inúmeras adaptações literárias para veículos distintos. A televisão, como proeminente meio de comunicação de massas com evidentes capacidades para veicular mensagens à escala global, também se apropriou dos conteúdos da literatura como forma de diversificar as suas grelhas de programação. Consequentemente estabeleceu-se indubitavelmente uma ponte entre a cultura dita erudita e um público de massas. Procuramos neste texto apresentar uma reflexão sobre a adaptação literária para televisão, com especial incidência no contexto da ficção nacional portuguesa – uma coexistência bem sucedida entre a cultura escrita e a tecnologia da imagem.

Palavras-chave: Adaptação; Televisão; Literatura; Cultura; Ficção.

Introdução

Num contexto de tradição histórica em que os domínios das várias artes tendem a relacionar-se, seja para a demarcação das suas fronteiras e melhor conhecimento da essência dos objectos em relação, seja para a exploração de novas problemáticas, um termo que emerge de forma recorrente, é aquele comumente conhecido por adaptação literária. De facto, ao longo da história têm sido constantes as adaptações para teatro, cinema e televisão, entre outros meios.

Assim, e restringindo-nos aqui, por uma questão de delimitação temática, à transmutação de obras escritas apenas para o ecrã, podemos constatar, de acordo com o ponto de vista de vários autores (MCFARLANE, 1996; ANDREW, 2000; CAROU, 2002) que, desde o seu início, o cinema tende a apropriar-se de conteúdos diegéticos, sejam eles recitais, romances, peças de teatro «ou même de simples schémas narratifs» (CAROU, 2002, p.9), daí que podemos afirmar que a transcodificação intersemiótica de

¹ Trabalho apresentado no Iº Colóquio Bi-nacional de Ciências da Comunicação Brasil-Portugal, evento paralelo ao XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Artes/Tecnologias e Ciências das Artes – Universidade Católica Portuguesa – Porto. Bolseira de Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e pesquisadora do Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes (CITAR) da Universidade Católica Portuguesa, onde desenvolve um estudo especializado das relações estabelecidas entre a literatura e a televisão, mais concretamente sobre a adaptação televisiva de romances clássicos de Eça de Queirós. Mestre em Som e Imagem pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Docente na Escola Superior de Educação de Viseu. filomena@esev.ipv.pt



obras literárias para veículos audiovisuais é tão antiga como o próprio cinema³. Da mesma maneira, também em Portugal a adaptação de textos escritos para cinema possui uma longa tradição⁴, que se iniciou com o cinema mudo e se prolongou até ao sonoro. Existem, de facto, várias adaptações de autores de renome no cinema mudo⁵, também escritos de autores como Júlio Dantas, Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis ou Eça de Queirós foram posteriormente adaptados na época do sonoro⁶.

Ora, se sempre foi prática comum a relação entre a literatura e as outras artes, nomeadamente o cinema, onde existe, de facto, inúmeras adaptações de textos escritos, não é de admirar que quando a televisão iniciou as suas emissões regulares, perante a necessidade de criar uma grelha de conteúdos, seguisse este exemplo. Deste modo, podemos dizer que a associação entre televisão e escrita como fonte de inspiração para determinados programas, remonta há bastante tempo atrás⁷, sendo uma prática que se manteve até à actualidade.

Por conseguinte, em termos gerais, podemos dizer que algumas narrativas foram adaptadas várias vezes, em veículos distintos, em épocas diferentes e até transculturalmente. A título de exemplo podemos referir a adaptação para cinema da obra *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, realizada em Portugal, no Brasil ou no México, em épocas tão díspares como os anos 20, os anos 30 ou 2007⁸. *O Primo Basílio* foi também adaptado para televisão em 1988 no Brasil⁹.

³ Fugindo um pouco ao território do ecrã, lembramos que também no teatro já se praticava constantemente a adaptação de textos escritos, dos quais podemos referir, a título de exemplo, a adaptação teatral do romance *O Primo Basílio* de Eça de Queirós, realizada no Brasil em 1878, ou um manuscrito do próprio Eça, conservado na divisão de reservados da Biblioteca Nacional de Portugal, que é uma tentativa de adaptação para o palco do livro *Os Maias*.

⁴ Escreve Alves Costa (1978), ao abordar a *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*, que por volta de 1919 considerava-se que: «a produção deve apoiar-se na literatura nacional para garantir o êxito comercial dos seus filmes com a popularidade de que gozavam certas obras literárias. [...] Eça, Camilo, Júlio Dinis, Abel Botelho são autores que podem assegurar o interesse do público» (COSTA, 1978, p.27).

⁵ Como por exemplo: *Frei Bonifácio*, realizado por Georges Pallu (1918), baseado num conto de Júlio Dantas, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, de Georges Pallu (1920), baseado no romance de Júlio Dinis, *Amor de Perdição*, realizado por Georges Pallu (1921), baseado na obra de Camilo Castelo Branco, *O Primo Basílio*, de Georges Pallu (1922), baseado na obra de Eça de Queirós ou *As Pupilas do Senhor Reitor*, realizado por Maurice Mariaud (1922), baseado na obra de Júlio Dinis.

⁶ De que são exemplo: *A Severa*, de Leitão de Barros (1931), com origem num texto de Júlio Dantas, *Amor de Perdição*, de António Lopes Ribeiro (1943), baseado no romance de Camilo Castelo Branco ou *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Leitão de Barros (1935), a partir dos escritos de Júlio Dinis, entre muitos outros.

⁷ A este propósito escreve Kathryn D'Alessandro: «Adaptations have become a mainstay of commercial television, and have been since programming began in the 1940s. All manner of pre-existing, written properties have been turned into adapted teleplays - short stories, novels, plays, poems, even comic books have been altered for presentation on television», in <http://www.museum.tv/archives/etv/A/htmlA/adaptations/adaptations.htm>.

⁸ *O Primo Basílio* foi adaptado para versão cinematográfica portuguesa no cinema mudo (em 1922, sob direcção de Georges Pallu); no México a versão de *O Primo Basílio* para cinema data de 1935 (com realização de Carlos Nájera) e novamente em 2007 no Brasil, foi apresentada uma versão cinematográfica (de Daniel Filho).

⁹ TV Globo, 16 episódios sob direcção de Daniel Filho.



Um dos primeiros motivos para a prática de transposição de textos escritos para meios audiovisuais, talvez o mais óbvio, no entender de Sérgio Sousa (2000, p.25), é a «procura de conteúdos diegéticos». Na verdade, tanto o cinema como a televisão, nos seus primeiros tempos, face à necessidade de encontrar histórias para narrar no ecrã, recorrem à literatura como fonte de ideias. Esta é uma realidade que remonta aos primeiros tempos destes meios audiovisuais e que tem continuado ao longo dos anos. De facto, podemos notar que ainda hoje textos de vários géneros, como por exemplo romances modernos ou banda desenhada, são adaptados frequentes vezes para o ecrã, quer do cinema, quer da televisão, ou para outras formas de expressão artística.

Continuando na mesma linha de raciocínio, evidenciamos outro aspecto que levou à “apropriação” dos conteúdos literários por parte dos veículos audiovisuais e que tem a ver com a ideia de respeitabilidade ou com «a obtenção de prestígio estético cultural» (SOUSA, 2000, p.25). O mesmo será dizer, nos termos de Teresa Gonçalves (s.d.), que: «A qualidade do texto literário parece, assim, inspirar e condicionar a qualidade estética do filme»¹⁰. Efectivamente, o respeito e a popularidade alcançados num meio, poderiam garantir o sucesso no outro, ou pelo menos, influenciar.

Daí que outra razão que motivou a adaptação de textos escritos para o ecrã tem a ver com a garantia de sucesso comercial e lucro financeiro (MCFARLANE, 1996, p.7; HAYWARD, 2000, p.5). Com efeito, em Portugal, por volta de 1919, numa linha de pensamento contígua com a realidade internacional, defendia-se a ideia de que adaptar os autores clássicos era garantia de «êxito comercial» (COSTA, 1978, p.27).

Outro aspecto que consideramos importante prende-se com as razões culturais, ou seja, muitas adaptações são levadas a efeito por se tratarem de autores consagrados que colocarão, obrigatoriamente, a sociedade em contacto com os seus clássicos. É aquilo que Susan Hayward (2000, p.4) designa por «valor pedagógico», ou seja, as adaptações literárias podem instruir uma nação acerca da sua «herança literária» (*Idem, Ibidem*).

Por fim, não podemos deixar de referir aquilo que podemos designar por curiosidade ou desejo de ver tomar forma os conceitos imaginados a partir da leitura de um romance, ou para usarmos a terminologia de Brian McFarlane (1996, p.8): «to see what the books ‘look like’».

¹⁰ In http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/estudos_cinema.htm.



Sendo assim, tratando-se de uma prática que atravessa os tempos e se mantém constante, não é, pois, de admirar que a adaptação literária tenha despertado interesse na área televisão e que, ainda hoje, motive diversas produções neste domínio.

Adaptação

Seguindo linhas de investigação diversas, é significativo notar que existem várias abordagens teóricas relativamente à adaptação literária, fenómeno «tão vasto e com implicações de natureza tão diversa» (MCFARLANE, 1996, p.194) que tem merecido o interesse de diversas áreas do conhecimento. Daí que Laura Bulger (2004), referindo-se à transtextualidade literária ou adaptação, enuncie um território de diversidade analítica onde é difícil chegar a consensos, seja em relação a «normas, metodologias ou classificações tipológicas» (BULGER, 2004, p.24). Por esta razão, Maria do Rosário Bello (2005, p.152) considera ser mais prudente falar de «tipos de adaptação ou adaptações», em vez de usar o termo geral adaptação, uma vez que, para a autora, a palavra adaptação pode reportar-se a processos de transposição intersemiótica substancialmente diferentes. Tendo noção de que a adaptação é um processo complexo de dialogismo intertextual em que o texto é reconstruído num outro universo expressivo, também Doc Comparato (1993, p.235) considera que é mais prudente falar de «graus de adaptação» do que apenas em adaptação num sentido geral. Porém, consideramos que o fundamental a reter da catalogação da adaptação em diversas tipologias é que o acto interpretativo de concretização de uma obra num novo meio pode assumir diversas formas, dependendo apenas do espírito inventivo de quem redimensiona o texto original num novo produto.

Sendo assim, podemos entender a transmutação do texto escrito para o produto audiovisual como uma interacção dinâmica, ou nos termos de Sousa (2000), como um fenómeno: «multidimensional, capaz de gerar novas funções sígnicas e de conferir, por transfiguração/ reconfiguração, mobilidade semiótica nas marcas pragmo-semânticas do texto literário» (SOUSA, 2000, p.67). Num sentido idêntico, Ismail Xavier (2002) destaca que se passou a dar primazia ao diálogo inter-artes e à interpretação livre dos romances. Constatamos, por conseguinte, que é mais produtivo pensar na adaptação como processo dinâmico ou dialogismo intertextual, posição defendida por Robert Stam (2000), Xavier (2002), Bello (2005), do que continuar a seguir as abordagens que



associam a adaptação a termos como fidelidade ou tradução¹¹. A verdade é que lidamos com um território inter-artes que, todavia, não destrói nem transforma a integridade de cada uma das linguagens envolvidas, pois situamo-nos no âmbito de domínios distintos.

Justamente por esta razão, a transposição de um meio textual para um meio audiovisual implica transformações inevitáveis e daí também a posição defendida por diversos autores (ANDREW, 2000; SOUSA, 2000; XAVIER, 2002; BELLO, 2005), que no domínio da adaptação literária, concebem o texto fonte apenas como o ponto de partida de um processo criativo.

Essencialmente, temos que aceitar que a partir de cada narrativa se possam gerar uma multiplicidade de interpretações e leituras críticas, pois como refere Xavier (2002, p.65): «uma única história pode ser contada de vários modos».

Defendemos então, na esteira de Bello (2005), que a adaptação literária é um processo de regeneração ou um «encontro renovado» (BELLO, 2005, p.160) entre formas de expressão diferentes, porém, julgamos significativo observar que todas as transformações geradas no seio da adaptação literária se processam tendo em conta alguns aspectos fundamentais, como as características específicas de cada médium e uma série de outros filtros, como sejam os constrangimentos políticos e ideológicos, as imposições de produção, as políticas de *auteur*, as considerações económicas ou os motivos tecnológicos, todos eles envolvidos na gramática transformacional da adaptação.

Assim, tendo a adaptação lugar num determinado contexto sócio-cultural que a determina e, envolvendo uma diversidade de interesses, é um processo estético que mediatiza motivações ideológicas, crenças, valores, sistemas de ideias, atitudes e padrões comportamentais (SOUSA, 2000, p.73). É, portanto, um fenómeno cultural importante e abrangente, pois neste processo de criação resultante da transmutação textual haverá sempre espaço para uma referência inevitável ao texto original, e mesmo aqueles que nunca leram a obra escrita, são, necessariamente, remetidos para ela através do produto adaptado, um importante contacto da sociedade com os seus clássicos: a cultura erudita veiculada por outras formas de comunicação.

Adaptação televisiva

¹¹ Aqui entendida como a simples passagem de elementos de um médium para outro.



Partindo do estabelecido por Sousa (2000, p.15) de que: «A era sócio-civilizacional em que vivemos é marcada pela emergência e pela proliferação de uma série de *novas* práticas estético-semióticas de configuração tecnológica» (itálico do autor) e, num contexto civilizacional em que a televisão é a principal via de transmissão destas novas práticas com fortes influências sócio-culturais, destacamos neste ponto a «relação dinâmica» (RENTSCHLER, 1986, p.3; BELLO, 2005, p.154) que se estabelece entre o texto escrito e audiovisual no âmbito de um processo de adaptação para televisão.

Assim, se a televisão é um importante veículo transmissor de conteúdos, não podemos deixar de admitir que grande parte desses conteúdos tem origem em outras formas culturais, nomeadamente na literatura (NAREMORE, 2000; BELLO, 2005). Sandra Reimão (2004) confirma esta tendência, salientando que: «O livro [...] objecto de existência multissecular, passa a conviver, especialmente a partir do século XX, com outros meios de comunicação de massa e, entre eles, com a televisão» (REIMÃO, 2004, p.14).

Assim, se por um lado, na procura de uma progressiva autonomia gramatical, a linguagem televisiva foi herdando elementos de «outras formas de expressão» (CAMPOS, 1994, p.124), por outro lado, com vista a completar o seu repertório, a televisão foi fazendo referências constantes a outros veículos (BULGER, 2004; REIMÃO, 2004; JOHNSON, 2006). Não é então de estranhar que, em termos de estudos teóricos, alguma atenção tenha sido dada à temática, em particular no panorama internacional (GORDILLO, 1999; GIDDINGS, 2000) e, especialmente, em contexto brasileiro (FERRARA, 1981; GUIMARÃES, 1995; FIGUEIREDO, 1995; BALOGH, 1996; PELLEGRINI, 2002; REIMÃO, 2004)¹². No que diz respeito ao contexto português, em termos de produção teórica relativamente à adaptação televisiva, apenas temos conhecimento do trabalho de Bulger (2004): *A imagem da escrita no pequeno ecrã*.

De observar, no entanto, segundo Hélio Guimarães (2002), que a relação entre literatura e televisão pode ser «conflituosa e complexa» (GUIMARÃES, 2002, p.92) e os mesmos argumentos que foram usados para condenar ou defender a transposição de

¹² Referimo-nos com especial enfoque ao Brasil porque tem sido um país relativamente produtivo em termos de estudos sobre adaptação televisiva, bem como de práticas de adaptação de obras de autores canónicos portugueses para televisão, como é o caso da adaptação de *Os Maias* de Eça de Queirós, uma mini-série produzida pela Globo em 2001, no âmbito das comemorações do centenário da morte do escritor, entre uma panóplia de muitas outras produções.



textos para cinema e teatro, também foram aplicados às adaptações televisivas. Portanto, a investigação sobre a adaptação de textos literários para televisão está longe de gerar consensos. Se para alguns esta aproximação é possível, para outros há que desqualificar de imediato qualquer contacto entre o «universo literário e o televisivo» (GUIMARÃES, 1995, p.7).

De salientar que esta segunda posição nos remete, inevitavelmente, para a especificidade do médium televisão: um meio electrónico de massas sem qualquer conotação estética, cultural ou artística. Aliás, a este propósito Rui Cádima (1999) chama a atenção para a falta de especificidade da estética televisiva, mais concretamente da ficção televisiva, dizendo que: «na ficção televisiva não há uma estética específica, nunca se veio a definir enquanto tal, como “arte” autónoma» (CÁDIMA, 1999, p.69). E esta é, segundo o autor, a principal dificuldade da «lógica tecnodiscursiva» (*Idem, Ibidem*) da televisão. Daí também Sílvia Borelli (2001) referir que as narrativas ficcionais televisivas costumam ser entendidas, dentro do campo cultural e do debate académico, como: «produtos industriais, simples entretenimento, exteriores à produção artística e às tradições e distantes da esfera dos bens culturais» (BORELLI, 2001, p.30).

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

Embora a adaptação literária para televisão tenha em comum com a generalidade da adaptação para outros meios audiovisuais o facto de recriar num universo de significação diferente uma obra anterior, dando origem, por interpretação ou leitura crítica, a um produto novo, no território da televisão, o facto de se ter de criar um formato mais longo para uma ficção televisiva faz com que o produto se afaste de forma mais radical das letras que lhe deram origem e que seja sujeito a técnicas de construção específicas para motivar o espectador a ver o próximo episódio. Assim, não devemos ignorar que um dos traços diferenciadores da adaptação televisiva, em contraste com o cinema, é justamente ter de se criar num formato que tenha em conta a continuidade em episódios e a própria fragmentação de cada um dos episódios.



Parece-nos, por conseguinte, que também é mais difícil trazer para o território da televisão a discussão em torno da fidelidade textual, uma vez que o próprio dispositivo tecnológico do médium, bem como a sua forma de funcionamento, implica uma clara improbabilidade de reprodução fiel de um texto.

Por outro lado, é também de salientar que, sendo o médium televisão fortemente determinado por elevados níveis de audiências, mais do que em qualquer outro meio, um dos aspectos diferenciadores da adaptação televisiva é o imperativo de garantir um público substancial para o visionamento sequencial da ficção adaptada. Neste sentido e, com vista a recriar no pequeno ecrã uma obra escrita, usam-se estratégias narrativas que visam captar e prender a atenção. Por isso, a recriação da personagem pode-se revestir de extrema importância, uma vez que, de acordo com Reis: «a re-construção da personagem no relato televisivo é um momento decisivo para a fortuna, boa ou má, da adaptação [...]» (*apud* BULGER, 2004, p.7). Por sua vez, Stam (2000) chama a atenção para o facto de ser fulcral para a gramática transformacional da adaptação: «permutations of local, time, and language» (STAM, 2000, p.69)¹³.

São, portanto, imperativos inerentes a um processo de recriação televisiva de um texto anterior que, tal como em qualquer outro processo de adaptação, possibilita a transferência de determinados elementos e outros não. Essencialmente, o que em nossa opinião é importante fazer notar é que, embora inserida no horizonte da adaptação entendida, num sentido geral, como interacção semiótica entre textos, a transposição televisiva pauta-se por diferenças e especificidades significativas.

Em televisão sobressai, inevitavelmente, a vertente tecnodiscursiva do médium, o que leva a contar uma história de forma segmentada, tendo em conta a própria grelha de programação, os horários de emissão e o público-alvo potencial para o programa. Assim, quando se empreende a tarefa de adaptar ela é, muitas vezes, condicionada, à partida, por pesquisas de mercado e gostos do público espectador.

Por outro lado, numa perspectiva de comparação, ao contrário do cinema em que quem adapta sabe que está, grosso modo, a criar uma narrativa ininterrupta para cento e vinte minutos, em televisão este tempo é reorganizado em função dos intervalos comerciais e da quantidade de capítulos que estruturam o produto. Está portanto aqui implicada, claramente, uma metodologia diferente de reconfiguração estética.

¹³ É o que se verifica, por exemplo, na adaptação televisiva da obra de Eça de Queirós *O Crime do Padre Amaro*, realizada para o canal de televisão privado português SIC em 2006, onde passamos de Leiria para Lisboa, do século XIX para o século XXI e de uma linguagem de época oitocentista para o calão da actualidade.



Para além disso, evidencia-se, também, que a vertente financeira condiciona mais directamente a adaptação televisiva, pois transpor um texto clássico para televisão implica custos avultados, logo espera-se que essa adaptação seja sinónimo de massificação, que por sua vez deverá impulsionar os investidores publicitários. Por esta razão, em televisão sobressai a figura do patrocínio.

Entendemos, em última instância, que texto escrito e meio electrónico beneficiam desta relação de proximidade, pois, citando Reimão (2004, p.113): «as especificidades dos meios impressos em relação aos electrónicos não conduzem à afirmação de uma intransmissibilidade entre eles, mas, sim, apontam para os cuidados necessários nas travessias».

No entanto, na relação com a literatura, a televisão está em desvantagem já que continua a ser conotada, por alguns, segundo convicção de Bulger (2004, p.17) como: «o “vilão” das artes populares ou um simples produto da alta tecnologia e da economia capitalista». Todavia, a autora opõe-se a este ponto de vista ressaltando que a literatura não perde o seu valor artístico ao colaborar com um médium como a televisão, muito pelo contrário, salienta Bulger (*Idem*: 21) que: «ninguém poderá negar que muitos autores, canónicos e menos canónicos, nunca teriam chegado a um público tão vasto como heterogéneo se não fosse pela mediação electrónica do pequeno ecrã».

É na linha decorrente desta perspectiva que Guimarães (2002) reforça o carácter mobilizador do médium, que agrega em torno da ficção televisual grupos de indivíduos que apenas têm em comum a partilha do «repertório ficcional» (GUIMARÃES, 2002, p.104) oferecido pela televisão. Adoptando uma posição semelhante, também Dennis Enright (1990) destaca que um dos méritos da adaptação televisiva é poder remeter o grande público para os textos escritos que foram adaptados, seja para os lembrar ou para tomar contacto com eles pela primeira vez. Filipe Muanis (s.d.), por sua vez, fala de um outro aspecto fundamental que é a actualização, ou seja, defende este autor que: «os programas que têm uma ligação inequívoca com a literatura [...] revitalizam e actualizam os textos para as novas gerações e para os novos meios»¹⁴.

Um outro aspecto que importa referir é que, actualmente, num contexto de consumo pós-moderno, muitas vezes o público receptor só procura a matriz escrita, após contacto com a adaptação (MUANIS, 2005, p.19). Por esta razão, Reimão (2004) considera que na sociedade mediática em que vivemos as representações dos livros nos

¹⁴ In <http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt/felipe2.html>.



vários média são espaços privilegiados de uma espécie de «pré-codificação implícita» (REIMÃO, 2004, p.105) do acto de leitura.

Quanto a nós, o que nos parece importante destacar é que, efectivamente, o ecrã televisivo se viu impregnado, ao longo dos anos, de inúmeras adaptações de obras de autores de renome, deixando, assim, patente a «convivência feliz da literatura com o meio electrónico» (BULGER, 2004, p.45). Esta “convivência feliz” justifica-se, segundo Bulger (2004), porque existem efectivamente: «séries, minisséries e telefilmes produzidos directamente para o pequeno ecrã com dimensão estética semelhante à que reconhecemos em grandes obras literárias» (*Idem*, p.17) e, que dão testemunho das boas qualidades dramáticas em televisão¹⁵. Ainda de salientar, de acordo com Steven Johnson (2006), que aliada à qualidade estética e artística, há que destacar o acréscimo de complexidade narrativa que se tem verificado nas tramas televisivas desde o começo dos «anos oitenta» (JOHNSON, 2006, p.70).

No que concerne à paisagem televisiva portuguesa, segundo testemunho de Isabel Cunha e Catarina Burnay (2006), o que se verificou, principalmente depois da entrada em funcionamento dos canais privados¹⁶, foi uma maior aposta na produção nacional, sobretudo a partir do ano 2000. Nelson Traquina (1997, p.18) considera que foi dada primazia à função do entretenimento, com um acréscimo substancial do número de horas de ficção, e nós acrescentaríamos: mais ficção adaptada da literatura. Assim, para além de diversos géneros de produção nacional, a televisão portuguesa passou a apostar em séries e telenovelas, destacando-se, em especial, a RTP por uma apresentação mais substancial de mini-séries, sobretudo de época. Podemos referir a título de exemplo: *O Processo dos Távoras* (RTP1/ 2001/ treze episódios), uma viagem a um escândalo político português do século XVIII no rescaldo do terramoto de Lisboa em 1755, *A Ferreirinha* (RTP1/ 2004/ treze episódios), o retrato de uma mulher destemida que travou a batalha de uma vida pelas vinhas do Douro ou *O Dia do Regicídio* (RTP1/ 2008/ seis episódios), baseada em factos históricos verídicos.

Deste modo, nos anos mais recentes, no alinhamento das grelhas generalistas de oferta de programas, começa a verificar-se a inclusão de produtos de qualidade

¹⁵ É o caso do sucesso televisivo *Vanity Fair*, da televisão inglesa BBC, um produto que permitiu que os telespectadores assistissem àquilo que Dennis Enright (1990, p.8) caracteriza como: «good, intelligent entertainment». Outros exemplos se podem acrescentar, como é o caso de *Hill Street Blues* e *Twin Peaks* referenciados por Bulger (2004) como duas séries de elevado nível artístico e *Mary Tyler Moore*, *Murphy Brown* ou *Frasier*, os clássicos de televisão que Johnson (2006) associa a entretenimento de qualidade.

¹⁶ A SIC (Sociedade Independente de Televisão), começou a operar em 6 de Outubro de 1992 e a TVI (Televisão Independente) realizou a sua primeira emissão em 20 de Fevereiro de 1993.



nacionais, baseadas em diversos autores, nomeadamente nos autores clássicos. Disto são exemplo as Telenovelas *Lusitana Paixão* (2003), adaptação de Francisco Moita Flores de quatro obras de Eça de Queirós para a RTP1 e *Paixões Proibidas* (2007), co-produção RTP1/ Rede Bandeirantes a partir da obra *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco ou as mini-séries *João Semana* (2005/ RTP1/ 13 episódios), com base em *As Pupilas do Senhor Reitor* de Júlio Dinis, *Quando os Lobos Uivam* (2006/ RTP1/ 12 episódios), a partir da obra de Aquilino Ribeiro e *Nome de Código: Sintra* (2007/ RTP1/ 13 episódios), inspirada nos escritos de Eça de Queirós. Também de Eça passou no canal privado português SIC (Sociedade Independente de Comunicação) *O Crime do Padre Amaro* (2006/SIC/ 4 episódios) e ainda neste mesmo canal merece destaque *A Viúva do Enforcado* (1993/ SIC/ 10 episódios), com base nas *Novelas do Minho* de Camilo Castelo Branco.

A lista é imensa e poderia continuar, um exemplo de que a televisão também pode ser usada para veicular propostas culturais – um retomar da cultura dita erudita mas num meio de massas. Traquina (1997), citando Emídio Rangel, ex-director de programas da estação de televisão privada SIC, destaca que é também essencial a: «afirmação de uma identidade portuguesa no meio audiovisual» (TRAQUINA, 1997, p.56), uma clara preocupação com a preservação dos valores culturais portugueses.

Conclusão

Prefigura-se, por conseguinte, que, no território da televisão, enquanto a transposição intersemiótica for sinónimo de audiências, lucro e diversificação de conteúdos, continua a ser uma prática constante neste meio de comunicação. E a realidade é que existem cada vez mais sinergias entre a literatura e o universo televisivo com vista a reforçarem os seus interesses nesta colaboração estreita que dá pelo nome de adaptação literária. Certamente que, se um livro que teve sucesso pode significar um investimento garantido em termos de bons níveis de audiência, também é verdade que um produto televisivo bem conseguido pode condicionar de forma favorável as vendas de um determinado título ou até relançar a leitura de um clássico¹⁷. É aquilo que Bulger

¹⁷ Sobre esta temática, Brasil Júnior *et al.* (2004, p.5) são categóricos: «Reconhecemos que a dramaturgia inspirada na literatura tem o mérito de movimentar as livrarias». O autores apresentam vários exemplos, um deles o caso da mini-série *Os Maias* (Globo, 2001), que apesar de ter sido um fracasso em termos de audiências (16,3% em São Paulo e 17,7% no Rio de Janeiro), chegou a ser um *best-seller* nas livrarias e, concluem, salientando que: «Se por um lado o livro de Eça serviu como base para uma atracção televisiva, por outro, a adaptação e exibição da minisérie aumentaram o interesse e incentivou a leitura de sua obra» (BRASIL JÚNIOR *et al.*, 2004, p.13).



(2004, p.45) considera ser a «sobrevivência do cânone fora da instituição literária», sendo a televisão uma sua poderosa aliada, a nível global.

Todavia, ultrapassada uma vertente mais economicista, julgamos que o ponto mais fecundo da relação entre obra escrita e caixa televisiva está na socialização e democratização cultural pois, numa perspectiva de Dominique Wolton (1994, p. 209), a televisão generalista também pode «promover a cultura»¹⁸. Numa linha decorrente desta perspectiva, Alain Carou (2002) considera que as adaptações elevam não só o nível das produções audiovisuais, mas também o nível do público receptor, levando-o a construir uma memória literária mediatizada, isto é: «Dans l’interaction de l’image et du texte se joue souvent une relecture des oeuvres adaptées, et par là la constitution d’une mémoire littéraire médiatisée» (CAROU, 2002, p.189). Percebemos, por conseguinte, que o pequeno ecrã ao promover o contacto do grande público com as letras está a assumir um importante papel de «veículo socializante e democrático» (Figueiredo, 1995, p.12).

Sendo assim, podemos dizer que emerge uma cultura televisiva que, como fez notar Chris Barker (1999, p.33): «is giving way to metaphors of fragmentation and plural» e que se caracteriza fundamentalmente pelo esbater da oposição entre *high culture* e *mass culture* (MACCABE, 1986, p.20). Para além disso, esta cultura televisiva promove uma sociedade participante e, ao mesmo tempo, fomenta a disseminação de um conteúdo cultural específico. O que equivale a dizer, citando João Cruz (2002, p.485), que: «A revolução electrónica suscitada pela televisão transformou a cultura comum».

¹⁸ Aliás Wolton (1994, p.209) fala mesmo em «efeito paradoxal» para se referir ao facto da televisão aproximar diversas formas de cultura por as fazer coabitar e Johnson (2006), por seu lado, associa arte e audiências, dizendo que: «[...] Dickens conseguia conjugar Grande Arte e Audiências [...]» (JOHNSON, 2006, p.126).



Referências Bibliográficas

ANDREW, D. Adaptation. In NAREMORE, J. **Film Adaptation**. New Jersey: Rutgers University Press, 2000, pp. 28-37.

BALOGH, A. M. **Conjunções-disjunções-transmutações da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 1996.

BARKER, C. **Television, Globalization and Cultural identities**. Buckingham: Open University Press, 1999.

BELLO, M. R. L. **Narrativa Literária e Narrativa Fílmica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

BORELLI, S. Telenovelas Brasileiras: balanços e perspectivas. In **Revista São Paulo em Perspectiva**. São Paulo: Fundação SEADE. ISSN 1806-9452. Trimestral, vol. 15, nº 3, Julho-Setembro 2001, pp. 29-36. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n3/a05v15n3.pdf>. Acesso em: 2007/11/20; 19h.

BRASIL JUNIOR, A.; GOMES, E.; OLIVEIRA, M. Os Maias, a literatura na televisão. In **Revista Habitus**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/ IFCS. ISSN 1809-7065. Anual, VOL.2, nº 1, Março de 2004, p. 5-20. Disponível em: <http://www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 2007/10/16; 9h.

BULGER, L. **A imagem da escrita no pequeno ecrã**. Coimbra: Minerva, 2004.

CÁDIMA, F. R. **Desafios dos Novos Media**. Lisboa: Editorial Notícias, 1999.

CAMPOS, J. **A Caixa Negra**. Porto: Edições da Universidade Fernando Pessoa, 1994.

CAROU, A. **Le Cinéma Français et les Écrivains**. Paris: École National des Chartes, 2002.

COMPARATO, D. **Da Criação ao Guião**. Lisboa: Pergaminho, 1993.

COSTA, A. **Breve História do Cinema Português (1896-1962)**. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, Vol.11, 1978.

CRUZ, J. **Introdução ao Estudo da Comunicação**. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 2002.



CUNHA, I. F.; BURNAY, C. Ficção Televisiva em Portugal. In **Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação**. Covilhã: Universidade da Beira Interior. ISSN 1646-3137. 2006. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/ferin-isabel-burnay-catarina-ficcao-televisiva-portugal.pdf>. Acesso em: 2008/02/20; 14h.

D'ALESSANDRO, K. Adaptations. Disponível em: <http://www.museum.tv/archives/etv/A/htmlA/adaptations/adaptations.htm>. Acesso em: 2007/10/04; 11h.

ENRIGHT, D. **Fields of Vision: essays on literature, language and television**. Oxford: Oxford University Press, 1990.

FERRARA, L. (org.) **Da literatura a teve**. São Paulo: Editora IDART, 1981.

FIGUEIREDO, A. **Agosto: o trágico e o patético. A socialização da obra "AGOSTO", de Rubem Fonseca, na adaptação pela TV Globo – história e Ficção**. São Bernardo do Campo: Editora UMESP/POSCOM. 1995.

GIDDINGS, R.; SHEEN, E. (eds.) **The Classic Novel: from page to screen**. Manchester: Manchester University Press, 2000.

GONÇALVES, T. Estudos de Literatura e Cinema. In **E-Dicionário de Termos Literários**. Coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. Acesso em: 2008/01/28; 17h.

GORDILLO, I. **Narrativa Y Televisión**. Alcala de Guadaira: Editorial Mad, 1999.

GUIMARÃES, H. **Literatura em Televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV**. Campinas: Tese de Mestrado, Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, 1995.

_____. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In PELLEGRINI, Tânia *et al.*, **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2002, pp. 91-114.

HAYWARD, S. **Cinema Studies: the key concepts**. Londres: Routledge, 2000.

JOHNSON, S. **Tudo o que é mau faz bem**. Lisboa: ASA Editores, 2006.

MACCABE, C. (ed.) **High Theory/ Low Culture**. Manchester: Manchester University Press, 1986.



MCFARLANE, B. **Novel to Film, An introduction to the theory of Adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MUANIS, F. Texto e Imagem, Poesia e Prosa, Literatura e Cinema. In **Revista Fórum Média**. Viseu: Instituto Superior Politécnico de Viseu. ISSN 0874-4343. Semestral, nº 1, Novembro de 2005, p. 17-23.

_____. **Aprendendo a ler televisão: uma confluência possível**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt/felipe2.html>. Acesso em: 2007/10/11; 10h.

NAREMORE, J. **Film Adaptation**. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

PELLEGRINI, T. *et al.* **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2002.

REIMÃO, S. **Livros e Televisão: correlações**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RENTSCHLER, E. **German Film & Literature: adaptations and transformations**. Nova Iorque: Methuen, 1986.

SOUSA, S. **Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema**. Braga: Tese de Mestrado, Universidade do Minho, 2000.

STAM, R. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In NAREMORE, J. **Film Adaptation**. New Jersey: Rutgers University Press, 2000, pp. 54-76.

TRAQUINA, N. **Big Show Media. Viagem Pelo Mundo do audiovisual Português**. Lisboa: Editorial Notícias, 1997.

WOLTON, D. **Elogio do Grande Público. Uma Teoria Crítica da Televisão**. Porto: Edições Asa, 1994.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2002, pp. 61-90.