

DAS MURALHAS: UM PROCESSO ADAPTATIVO

DE LAS MURALLAS: UM PROCESO ADAPTATIVO

Rivia Bianca da Costa Freitas¹

RESUMO: O processo adaptativo nasce da intersecção entre as diversas línguas e linguagens, do diálogo entre os seus códigos. Adaptar é uma prática entre textos que amplia a obra original. A partir dela, criam-se objetos estéticos novos, independentes e autônomos, fiéis ou não ao texto de partida. A Literatura e a TV, ambos textos narrativos, apesar de possuírem poéticas específicas, mantêm-se numa relação simbiótica constante. A TV, contemporaneamente, influencia a Literatura e esta, por sua vez, é fonte de inspiração da teleficção, principalmente quando se trata do gênero televisivo não-unitário, conhecido como minissérie. Em nosso trabalho, à luz da teoria da passagem do hipotexto literário para o hipertexto televisivo defendido por Yannick Mouren, apresentaremos quais foram os recursos adaptativos utilizados na transposição da cena do parto da personagem Isabel da obra literária *A muralha*, para a cena do parto da personagem Isabel da versão televisiva.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação. Hipotexto literário. Hipertexto televisivo.

1 Introdução

Nossa investigação tem o propósito de analisar os recursos adaptativos utilizados por Maria Adelaide Amaral ao transpor para o formato televisivo não-unitário minissérie a cena do parto da personagem Isabel da obra literária *A muralha* escrita por Dinah Silveira de Queiroz em 1954, utilizando-se da teoria da passagem do hipotexto literário para o hipertexto televisivo defendida por Yannick Mouren.

Discorreremos, inclusive, sobre o gênero adaptação, sobre o veículo TV e o formato televisivo não unitário minissérie. Na nossa pesquisa, utilizamos o compacto da versão televisiva lançado pela Globo Marcas em 2007 para apreciação.

2 Adaptação de obras literárias para o formato televisivo não-unitário minissérie

A Literatura, desde outrora, fascina e encanta com suas fábulas, personagens e tramas. Conhecida como a arte que faz a mente ver, conforme Oliveira (2000), cuja matéria-prima é a palavra mesmo criada individualmente para um público reduzido, a linguagem literária influencia e se faz influenciar pelas outras linguagens que tem na narratividade a sua particularida-

¹ Mestranda em Letras, Área de concentração: Literatura Brasileira pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES/JF. E-mail: rvb_venus@yahoo.com.br

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 218 - 228, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 1 ago. 2011.

de. Através de sua estrutura narratológica e de seus temas, a Literatura inspirou e inspira a narrativa cinematográfica e, mais contemporaneamente a narrativa televisiva, na construção de suas ficções.

A narratividade por ser um código comum tanto do texto literário quanto do texto fílmico e televisual, segundo Balogh (2004), é o ponto inicial ideal para o percurso metalinguístico entre as linguagens, pois propicia a passagem de um conteúdo de um meio a outro. A narratividade é o ponto de partida para o processo tradutório entre sistemas semióticos distintos, é o ponto de partida para o trabalho de adaptação.

2.1 As adaptações

As adaptações de obras literárias para o Cinema são feitas em larga escala. Atualmente, como explica-nos Diniz (2005), podemos dizer que é muito difícil nos depararmos com um filme apoiado num roteiro original, num *script* original. Quase todas as obras cinematográficas se apóiam em contos, em ensaios, em romances ou em poesias. No Brasil, não é diferente. Inspirada em obras consagradas da Literatura Nacional, nossa filmografia, conforme Balogh (2004), se faz muito extensa e rica em adaptações abarcando, inclusive, a Televisão.

As adaptações são uma prática muito comum e Diniz (2005) as descreve como sendo versões cinematográficas de obras de ficção. Já Comparato (1999), as define como a transcrição de uma linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar uma história. As adaptações estão inseridas no rol das traduções intersemióticas.

Entretanto, o conceito de adaptação como tradução intersemiótica ampliou-se. O que outrora abrangia apenas a relação entre textos narrativos de sistemas semióticos diferentes expandiu-se para a relação entre textos de qualquer natureza. Por isso, Corseuil (2009) define as adaptações como sendo a relação semiótica existente de uma forma de expressão com outra envolvendo meios artísticos como a música, o teatro, a dança ou a pintura. Essa nova tipologia adaptativa que engloba textos elaborados por poéticas diversas nos é apresentada por Diniz (2005), como adaptação como hipertexto.

Segundo Genette (1982), teórico que se debruça no estudo do processo hipertextual, a hipertextualidade consiste nas relações textuais em que um texto original, chamado de hipotexto, orienta um texto subsequente, conhecido por hipertexto. No processo hipertextual o hipertexto é derivado de um texto anterior ou por transformação simples (apenas transformação), ou por transformação indireta, isto é, por imitação. A hipertextualidade diz respeito a

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 218 - 228, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 1 ago. 2011.

obras que, de alguma forma, são provenientes de outras, ora evocadas de maneira explícita ou não. Algumas obras são mais manifestamente hipertextuais que outras.

A hipertextualidade, como nos esclarece Diniz (2005), enfatiza não as similaridades entre os textos, mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos. Essas transformações ora desvalorizam os textos pré-existentes, ora os trivializam, ora os re-escrevem em outro estilo, ora os re-elaboram, ora modernizam obras anteriores, acentuando certas características do original. Em muitos casos, na hipertextualidade o que se transpõe não é uma única obra, mas todo um gênero.

Para Mouren (1993), nas adaptações o cineasta ou o roteirista, partindo de um romance ou novela únicos, faz um filme de ficção. O teórico, apoiando-se nos estudos de Genette, chama a obra literária ou texto de partida de hipotexto literário e a obra fílmica ou filme de chegada de hipertexto fílmico. Para ele, no processo adaptativo, ao se transformar o hipotexto literário em hipertexto fílmico ou televisivo, o adaptador pode modificar um dos três níveis da narrativa: ou o nível da diegese, ou o nível da história ou o nível das personagens. Entretanto, ele deverá estar ciente de que ao se interferir em um dos níveis, os outros níveis alterar-se-ão conseqüentemente.

Trabalhando no nível da diegese, no universo de onde vem a história, o adaptador pode alterar o quadro temporal, espacial ou temporal-espacial da narrativa, transportando o hipotexto literário para um quadro geográfico e histórico o mais próximo possível do aqui e agora do espectador. No quadro temporal a ação é transferida para tempos diferentes. No quadro espacial a ação é transferida para lugares diferentes sem prejuízo para o quadro temporal. No quadro temporal-espacial, o quadro social muda completamente.

Trabalhando no nível da história - a sucessão de acontecimentos, também chamada de nível pragmático - as modificações poderão ser aquelas que procedem automaticamente das transposições diegéticas e aquelas que são desejadas pelo adaptador. As transposições pragmáticas constituem a maior parte do trabalho de passagem de um texto a outro.

Trabalhando no nível de personagens não enquanto possuidoras de uma psicologia, e mesmo de uma metafísica, mas enquanto seres de ficção, providos ou não por seus autores de idade e de situação social, elementos nitidamente mais identificáveis que sua interioridade ou sua psicologia, pode-se modificar o número delas na história, sua idade e seu sexo. Modificando o número das personagens na história, podemos aumentá-lo ou diminuí-lo. Alterando as idades, podemos envelhecê-las ou rejuvenecê-las. Alterando o sexo, podemos fazer a tran-

sexuação das personagens. Todavia, a transexuação não é muito utilizada. Com ela, a trama pode tornar-se irreconhecível.

O teórico apresenta-nos mais dois tipos de transposições que podem ser feitas para se transformar o texto literário em texto fílmico: a contaminação e a narrativização. Na contaminação, o roteirista partindo de dois ou mais romances ou novelas, cria um filme de ficção e, na narrativização, o roteirista partindo de obras não narrativas e não ficcionais como memórias, relatos, diários, minuta de processo faz um filme de ficção, contando uma história única. Entretanto, esses dois tipos de transposições não são muito usuais.

As adaptações também variam em graus exibidos nos créditos e podem ser identificadas como:

Adaptação propriamente dita: Consiste em ser o mais fiel possível à obra original, não alterando a história, o tempo, o espaço e as personagens. Os diálogos refletem apenas as emoções e conflitos presentes na obra original.

Baseado em: Há um compromisso, mesmo que pequeno, à obra original. Mantém-se a história na íntegra, com algumas alterações no final. Os nomes das personagens e algumas situações podem ser modificadas.

Inspirado em: O ponto de partida do roteirista é a obra original de onde ele seleciona uma personagem ou uma situação dramática e desenvolve a história com uma nova estrutura. Entretanto, alguns aspectos funcionais do original são mantidos, como o tempo e o espaço da ação.

Recriação: O roteirista trabalha livremente com o conflito principal mudando as personagens e deslocando a história para outro tempo e espaço, sem se preocupar com a fidelidade ao original. A recriação não pode ser confundida com desvirtualização.

Adaptação livre: É muito parecida com a adaptação propriamente dita. Nela não há alteração da história, do tempo, do espaço, nem das personagens, apenas dão mais ênfase a um dos aspectos dramáticos da obra, criando uma nova estrutura para todo conjunto. A história mantém-se íntegra, através de um novo ponto de vista criado pelo roteirista.

Dentre os textos literários, os contos e os romances são os gêneros mais adaptados.

Para Diniz (2005), as adaptações também possuem uma função inovadora e uma conservadora. A função inovadora é utilizada quando a estabilidade do gênero da obra que será traduzida encontra-se em perigo e a função conservadora, quando o gênero que está sendo adaptado encontra-se numa posição bem sucedida e estável. As adaptações fílmicas englobam

todo o processo adaptativo juntamente com o produto resultante desse processo e o exame da recepção do texto de partida dentro de um contexto.

Sendo assim, uma boa adaptação é aquela em que o adaptador conhece profundamente a obra e o autor adaptado. O adaptador para isso deve ler o maior número possível de obras daquele autor e buscar o maior número de informações sobre ele, inclusive, deve compreender o momento histórico do qual a obra fazia parte. Nas adaptações televisivas de obras literárias, o adaptador deve ter o cuidado de inserir conflitos na trama que agradem ao público e a audiência, pois dependendo do material a ser transposto, a adaptação pode perder em qualidade se comparada ao original ou ser bem mais sucedida.

No entanto, é válido mencionar que em qualquer tipo de adaptação, há um zelo extremo por parte dos adaptadores e roteiristas na construção de cada etapa do processo adaptativo, que vai desde a escolha da obra a ser transmutada, certificando-se se ela realmente é suscetível de adaptação até a transformação e redução do material a ser transposto aos elementos essenciais para o trânsito adaptativo. O direito do autor, segundo Comparato (1999), deve ser sempre respeitado pelo roteirista.

2.2 A TV e o formato não-unitário minissérie

A televisão é um dos veículos mais populares do mundo. Voltada para um público de massa, aos poucos se tornou indispensável aos lares brasileiros, atingindo 100% dos telespectadores. Segundo Pallottini (1998), seu sucesso é proveniente da veiculação de conteúdos intencionalmente simples, que se tornaram interessantes pela utilização de técnicas sofisticadas e pela atuação de seus atores, mitificados e idolatrados.

Influenciada, conforme Pallottini (1998), pela linguagem literária, pelo cinema, pelo teatro, pelo rádio e conforme Balogh (2005), pelos quadrinhos, pelo vídeo clip e pela computação gráfica, a TV construiu uma linguagem própria, invasiva, formadora de opinião e criadora de hábitos. Hoje, conta com uma programação diária praticamente ininterrupta com gêneros muito diversificados, acirrando a disputa das emissoras pela audiência.

Dos gêneros televisivos, os que mais se destacam na grade são os programas voltados para a teleficção ou teledramaturgia vistos no formato unitário, gênero teleficcional levado ao ar de uma só vez com aproximadamente 1 hora de duração e não-unitário, ficção serializada e fragmentada caracterizada por ganchos e manutenções, dividido em seriados, telenovelas e minisséries como nos explica Pallottini (1998).

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 218 - 228, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 1 ago. 2011.

As minisséries, objeto de nossa investigação, são mini novelas ou telenovelas curtas, herdeiras das telenovelas do horário das 22 horas, exibidas pela Rede Globo de Televisão e das Séries Brasileiras, exibidas pela mesma emissora na década de 1970. Surgiram como uma nova opção de programação televisiva para o respectivo horário, na época, decadente. Consolidaram-se na teledramaturgia nacional na década de 1980, com a obra *Lampião e Maria Bonita*, escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato, dirigida por Paulo Afonso Grizolli e Luís Antônio Piá, exibida no período de maio a abril de 1982, pela Rede Globo de Televisão como aponta-nos Figueiredo (2010).

As minisséries são produtos de altíssima qualidade estética voltadas para um público diferenciado, crítico e muito exigente. Destaca-se pelo delicado e rigoroso processo de escolha da temática de suas histórias, das personagens, dos *sets*, dos figurinos, da trilha sonora, inclusive dos anúncios e comerciais. São obras fechadas, variando de cinco a quarenta capítulos, não admitindo modificações no decorrer de seu processo. Encontram-se prontas no início das gravações.

Atualmente, grande parte das minisséries exibidas são adaptações de obras literárias. Como situa-nos Bessa (2004), *Casa de Pensão*, adaptação do romance de Aluísio Azevedo de 1952, foi a primeira versão televisiva de obra literária a ir ao ar pela TV Tupi, Canal 5, dois anos após a implantação do veículo no Brasil. A partir dessa data, as adaptações de obras literárias para Televisão firmou-se e estabeleceu-se.

Segundo Reimão (2004), as minisséries adaptadas de obras literárias promovem prestígio e sofisticação para a teleficção vista por Pallottini (1998), como um gênero menor, massivo e alienante; também legitimam o veículo TV no conjunto das produções culturais nacionais e no sistema cultural brasileiro como um todo. Nesses quase 30 anos, foram produzidas aproximadamente mais de 40 minisséries baseadas em obras literárias exibidas por emissoras como a Rede Bandeirantes de Televisão, a extinta Rede Manchete e, principalmente, pela Rede Globo de Televisão.

3 A obra literária *A muralha* e a versão televisiva *A muralha*

A obra literária *A muralha*, escrita por Dinah Silveira de Queiroz em 1954, com o propósito de homenagear o IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo, conta a saga dos primeiros desbravadores do território nacional, conhecidos como Bandeirantes. Esses exploradores rudes e simples que caçaram e dizimaram mais da metade da população indígena na

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 218 - 228, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 1 ago. 2011.

tiva, usurparam seus territórios, destruíram etnias e disseminaram doenças, ocuparam e expandiram o interior do país para além do Tratado de Tordesilhas, dando ao Brasil a sua atual configuração. Esses aventureiros foram, inclusive, os responsáveis pela descoberta e extração de metais preciosos.

Focado no cotidiano da Bandeira do Capitão Dom Braz Olinto, senhor da Fazenda de Lagoa Serena, *A muralha*, épico literário traduzido para várias línguas e linguagens, narra em 3ª pessoa a saga desses homens recheada de encontros, desencontros, conflitos, angústias e misérias. Com 414 páginas divididas em três partes - A Descoberta da Terra, com 15 capítulos; A Madama do Anjo, com 16 capítulos e A Canção de Margarida, com 6 capítulos – a trama nos leva para a vila de São Paulo do Campo de Piratininga em meados do século XVIII e para Minas Gerais, no momento em que eclode a Guerra dos Emboabas, primeira reação de consciência nacional contra a Coroa Portuguesa na defesa à posse e administração das minas de ouro descobertas pelos brasileiros.

A versão televisiva *A muralha*, adaptada da obra literária original para o formato não-unitário minissérie, também conta a saga dos bandeirantes paulistas representados pelo Capitão Dom Braz Olinto, senhor da Fazenda de Lagoa Serena e por sua tropa. Escrita por Maria Adelaide Amaral com a colaboração de João Emanuel Monteiro e Vicent Villardi em homenagem à comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil, o épico televisivo com 49 capítulos, foi exibido pela Rede Globo de Televisão em 2000 sob a direção geral de Denise Saraceni. Com algumas alterações em sua trama - o recuo temporal do enredo, a criação de novos núcleos e personagens e a inserção de novos conflitos – a trama transporta-nos para a vila de São Paulo do Campo de Piratininga em meados do século XVII, no auge da descoberta do ouro e da Contra-Reforma.

4A passagem do hipotexto literário para o hipertexto televisivo na sequência do parto da personagem Isabel

Maria Adelaide Amaral, ao aceitar o convite feito pela Rede Globo de Televisão para adaptar a obra literária *A muralha* para o formato não-unitário minissérie, optou por criar uma nova obra. Aproveitando-se de algumas personagens do original, desenvolveu um texto próprio, com características particulares. Já na abertura da versão televisiva, comprovamos a existência de um objeto estético novo apresentado como inspirado em. Mas mesmo sendo uma obra autônoma e independente, o épico televisivo guardou algumas semelhanças com a obra

original. Apesar da criação de novas personagens, do recuo temporal do enredo e da inserção de novas tramas secundárias, a adaptadora destacou, como no texto de Dinah, a trajetória da guerreira Isabel, fundamental para as tramas.

A personagem Isabel da obra literária *A muralha* e a personagem Isabel da versão televisiva *A muralha* possuem uma personalidade complexa e uma trajetória ascendente. Configurando-se como seres de ficção esféricos nas duas tramas, são muito intensas e bem trabalhadas, emocionando-nos e surpreendendo-nos com seus percursos. Mulheres à frente de seus tempos, são livres para fazerem o que querem de suas vidas. Por estarem sempre vestidas de homem – de bandeirante mais precisamente – e por serem intempestivas, agressivas, corajosas e insubordinadas como as feras, se delineiam como um híbrido de mulher/homem/fera. Amam Tiago profundamente a ponto de engravidarem-se sem querer, mas não são correspondidas por ele. Respeitam D. Braz como a um pai e não se separam de sua jaguatirica de estimação chamada Morena. Protagonizando os épicos, movem a maior parte da ação nas tramas desenhando o próprio destino, o destino dos outros protagonistas e o destino das personagens secundárias através de seus conflitos internos.

4.1 Análise da sequência do parto da personagem Isabel do hipotexto literário transposta para a sequência do parto da personagem Isabel do hipertexto televisivo

A gravidez da personagem Isabel é um dos pontos altos da obra original e da minissérie. É ela que move o destino das personagens da Fazenda de Lagoa Serena. Muito bem estruturada nas duas tramas, envolve-nos e encanta-nos com a força e a determinação da personagem.

O parto na obra literária:

“Numa noite, Genoveva bateu à porta de Mãe Cândida:

- Está na hora de Isabel...

Mãe Cândida se vestiu às pressas e foi perguntando, enquanto se cobria com o xale:

- Faz muito tempo que ela está sofrendo?

- Faz, Mãe Cândida, ela sofreu muito no quarto, mas não gemia e eu não podia saber, porque estava dormindo. Até que acordei, quando ela não suportou mais as dores e chorou alto. Acho que a criança está para nascer. E, assim mesmo, foi um custo para eu me arrancar de lá, porque Isabel dizia que não precisava, que aquilo eram cólicas, que ela havia tomado vinho azedo, e que não carecia de dar um rebate falso.

Mãe Cândida abriu a porta, à noite a envolveu, e Genoveva, com a mão, protegeu a lanterna. Entraram no quarto de Isabel. Tudo silencioso; a cama estava vazia! Genoveva ergueu a lanterna admirada. Nas últimas dores, Isabel se atirara da cama: a criança dera seu primeiro vagido no chão de terra pisada. E agora ali esta-

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 218 - 228, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 1 ago. 2011.

vam os dois, Isabel extenuada e seu filhinho, ainda unido pelo cordão” (QUEIROZ, 2000, p. 210-211).

O parto na versão televisiva:

Isabel, num grande plano geral, vaga sozinha pela margem esquerda do rio, sentindo fortes contrações. Corte. Ainda num grande plano geral, se depara com um barco num banco de areia. *Crossfade*. A câmera se aproxima num *zoom in* e num plano conjunto, Isabel coloca o barco na água com dificuldade. *Crossfade*. Conforme o recuo da câmera num *zoom out*, a paisagem novamente é mostrada num plano geral. *Crossfade*. Novamente num plano geral, Isabel é vista no barco, descendo pelo rio. Corte. Sentindo muitas dores, rema a esmo até que, num plano americano, não suportando mais, joga os remos fora. Num *travelling* para a direita, o remo afunda no rio num plano de detalhe. Corte. Entre planos médios, *close-ups*, *big close ups* e *extreme close ups*, Isabel entra em trabalho de parto. A criança nasce envolvida por um grito de dor. *Crossfade*. A câmera percorre num *zoom in* todo o corpo de Isabel e fecha em *close up* no bebê. Corte. Isabel levanta-se e observa a criança. Corte. Num plano conjunto, a criança chora. Na sequência, Isabel a pega pelo braço. Num *close-up*, Isabel corta o cordão umbilical com a boca. Corte. Num *close-up*, o bebê é levado para o colo de Isabel. Corte. Num *close-up*, a personagem chora. Corte. A sequência encerra-se com Isabel descendo o rio com a criança no colo.

A passagem do hipotexto literário para o hipertexto televisivo

Maria Adelaide Amaral em seu hipertexto televisivo modifica completamente o conteúdo da cena do parto de Isabel. Trabalhando nos três níveis da narrativa, enriquece a sequência original, desenvolvendo um texto mais dramático e emocionante, muito condizente com a força e determinação da protagonista.

Trabalhando no nível da diegese, Maria Adelaide Amaral altera o quadro temporal e espacial da ação. No quadro temporal, transfere o parto da noite no hipotexto literário para o dia, no hipertexto televisivo. No quadro espacial, desloca ação do quarto de Genoveva, no hipotexto literário, para dentro de uma canoa descendo o rio, no hipertexto televisivo.

Trabalhando no nível pragmático, Maria Adelaide Amaral manteve, como no hipotexto literário, o parto solitário de Isabel. Todavia, tornou-o mais pormenorizado e emocionante.

1ª modificação no nível pragmático da sequência: No hipotexto literário, o parto da personagem não é descrito pelo narrador. Temos a consciência da ação por pistas dadas, como

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 218 - 228, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 1 ago. 2011.

as contrações da protagonista e o diálogo estabelecido entre Genoveva e Mãe Cândida. Somente no final da sequência, Isabel nos é apresentada com seu filho, ambos extenuados ao chão. No hipertexto televisivo a ação nos é completamente narrada pela câmera, num trabalho minucioso de tomadas de planos, onde as falas são inexistentes. Vemos Isabel entrar em trabalho de parto, sofrer com as contrações, dar a luz, cortar o cordão umbilical da criança com os dentes e emocionar-se.

2ª modificação no nível pragmático da sequência: Maria Adelaide Amaral, diferentemente do hipotexto literário, suprime no hipertexto televisivo a participação de Mãe Cândida e Genoveva.

Trabalhando no nível das personagens, a adaptadora altera o número delas na ação diminuindo-as. No hipertexto televisivo, Maria Adelaide Amaral preserva a participação de Isabel e da criança e suprime a participação de Genoveva e Mãe Cândida.

5 Considerações finais

Adaptar significa criar uma obra nova, independente, autônoma, não necessariamente fidedigna à original, mas próxima a ela. Nelas, o texto de partida pode ampliar-se ou até mesmo atualizar-se através de um complexo processo de criação baseado nas inúmeras leituras e releituras que o original possa sofrer. O que era apenas transposições feitas entre signos de linguagens narrativas distintas onde se buscava somente a busca por equivalências, ganharam nova roupagem. Hoje as adaptações, além de serem vistas como traduções intersemióticas, podem ser vistas também como hipertextualidade, na medida em que evoca hipotextos de características, espécies e origens diversas como, inclusive, reciclagem.

RESUMEN: El proceso adaptativo nace entre las diversas lenguas y lenguajes, del diálogo entre sus códigos. Adaptar es una práctica entre textos que agranda la obra original creando objetos estéticos nuevos, independientes y autónomos, fieles o no al texto de partida. La literatura y la televisión, ambos textos narrativos, a pesar de que poseen poéticas específicas, se mantienen en una relación simbiótica constante. La TV, contemporáneamente, influencia la Literatura y ésta, a la vez, es fuente de inspiración de la teleficción, principalmente del género televisivo no-unitario, conocido como miniserie. En nuestro trabajo, a la luz de la teoría del pasaje del hipotexto literario al hipertexto televisivo propuesto por Yannick Mouren, presentaremos cuáles fueron los recursos adaptativos utilizados en la transposición de la escena del parto del personaje Isabel, de la obra literaria *La Muralla*, a la escena del parto del personaje Isabel de la versión televisiva.

PALABRAS-CLAVE: Adaptación. Hipotexto literario. Hipertexto televisivo.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 218 - 228, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 1 ago. 2011.

Referências

- A *MURALHA*. Direção Geral: Denise Saraceni e Carlos Araújo. Intérpretes: Alessandra Negrini, Leonardo Brício, Leandra Leal, Mauro Mendonça, Vera Holtz entre outros. Globo Marcas. Som Livre. 2007. 04 DVDs (13h e 30min), son., color., DVD.
- A *MURALHA*. Memória Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723 GYNO-5273-244872,00 htm>. Acesso em: 08 out. 2009.
- ABREU, J. Capistrano de. O sertão. *Capítulos de história colonial (1500 – 1800) & os caminhos antigos e o povoamento do Brasil*. Brasília: Universidade de Brasília, 1963. p. 121- 124.
- BALOGH, Ana Maria. *Conjunções, disjunções e transmutações. Da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 2005.
- BESSA, Pedro Pires. Problemática da televisão e literatura. In: ____; OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu; REDMONT, William Valentine. *Literatura & Mídia: percursos perversos*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004. p. 49-75.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: ____; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 51-81.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 111-158.
- CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009. p. 369-378.
- DERRIDA, Jacques. *Torre de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema. Tradução, hipertextualidade e reciclagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- FIGUEIREDO, Ana Maria Camargo. Literatura na televisão: história, memória e biografia. *Revista Comunicação & Educação*. Ano X. Número 2. 2005. P. 173-178. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/5137/4760>. Acesso em: 20 maio 2010.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes; La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. p. 467.
- MOUREN, Yannick. Le film comme hypertexte. *Poétique*. Paris: Seuil, 1993. p. 113 – 122.
- Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 218 - 228, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 1 ago. 2011.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. Trama de vida e morte na montagem do universo textual de Babenco e Redol. In: ____ *Eros e Tanatos no Universo textual de Camões, Antero e Redol*. São Paulo: Annablume, 2000. p.55-109.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. *A Muralha*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: correlações*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.