



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS VI – POETA PINTO DE MONTEIRO  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS COM  
HABILITAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA**

**FERNANDO JOSÉ MACIEL DE SOUSA**

NELSON RODRIGUES NA LITERATURA E NA TV: UMA ANÁLISE DOS  
CONTOS *O MONSTRO*, *CASAL DE TRÊS* E *SACRILÉGIO* A PARTIR DA  
TEORIA DA ADAPTAÇÃO DE LINDA HUTCHEON

MONTEIRO –PB  
2014

**FERNANDO JOSÉ MACIEL DE SOUSA**

**NELSON RODRIGUES NA LITERATURA E NA TV: UMA ANÁLISE DOS  
CONTOS *O MONSTRO*, *CASAL DE TRÊS* E *SACRILÉGIO* A PARTIR DA  
TEORIA DA ADAPTAÇÃO DE LINDA HUTCHEON**

Trabalho de Conclusão de Curso em Letras com  
Habilitação em Língua Portuguesa da Universidade  
Estadual da Paraíba como requisito parcial à obtenção  
do título de graduado.

Área de concentração: Literatura

Orientador: Prof. Dr. Márcio dos Santos Gomes

MONTEIRO PB

2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S725n Sousa, Fernando José Maciel de.  
Nelson Rodrigues na literatura e na Tv [manuscrito] : uma análise dos contos O Monstro, Casal de Três e Sacrilégio a partir da teoria da adaptação de Linda Hutcheon / Fernando José Maciel de Sousa. - 2014.  
32 p.

Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em LETRAS - Língua Portuguesa) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas, 2014.  
"Orientação: Prof. Dr. Márcio dos Santos Gomes, Departamento de Letras".

1. Teoria da Adaptação. 2. Texto original. 3. Texto adaptado.  
4. Linda Hutcheon. 5. Nelson Rodrigues. 6. Sexo na mídia. I.  
Título. 21. ed. CDD 801.959

**FERNANDO JOSÉ MACIEL DE SOUSA**

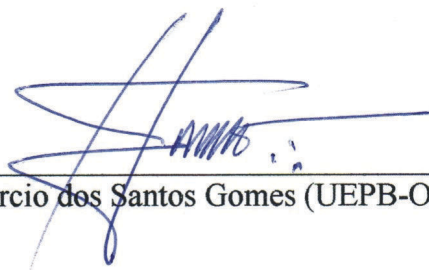
**NELSON RODRIGUES NA LITERATURA E NA TV: UMA ANÁLISE DOS  
CONTOS *O MONSTRO*, *CASAL DE TRÊS* E *SACRILÉGIO* A PARTIR DA  
TEORIA DE ADAPTAÇÃO DE LINDA HUTCHEON**

Trabalho de Conclusão de Curso em Letras com  
Habilitação em Língua Portuguesa da Universidade  
Estadual da Paraíba como requisito parcial à obtenção  
do título de graduado.

Área de concentração: Literatura

Monografia aprovada em 15/12/2014

Banca Examinadora



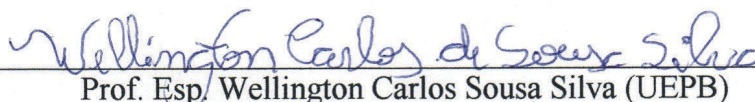
---

Prof. Dr. Márcio dos Santos Gomes (UEPB-Orientador)



---

Prof. Josefa Adriana Gregório de Souza (UEPB)



---

Prof. Esp. Wellington Carlos Sousa Silva (UEPB)

MONTEIRO - PB

2014

A meus pais, Maria Elizabeth e Sebastião Salvador, que sempre acreditaram no meu potencial e sempre me incentivaram ao ingresso em um curso universitário. Dedico também aos meus dois irmãos menores, Luiz Felipe e Matheus, e a todos amigos que conquistei durante o curso, e, com certeza, ao meu orientador, Márcio Gomes.

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Maria Elizabeth Canário Maciel e Sebastião Salvador de Souza, porque foram as únicas pessoas que, de fato, guiaram-me e me educaram para que eu chegasse a ser essa pessoa que sou. Sempre me incentivaram e colaboraram para que eu levasse os meus estudos adiante, mesmo o meu pai não tendo conhecimento escolar nenhum a não ser o conhecimento da vida. Por isso, tudo que tenho e o que sou, devo a eles e a mais ninguém.

Agradeço também aos meus irmãos mais novos, Luiz Felipe Maciel de Souza e Matheus Maciel de Souza, que mesmo “tirando do sério” algumas vezes, também contribuíram para que eu chegasse ao fim dessa etapa. Agradeço aos meus tios e tias que me incentivaram ao término do curso, e, principalmente, aos meus avós maternos, Maria da Rocha Maciel e José Canário de Sousa Filho, que, sem eles, fora os meus pais, eu não estaria neste mundo, principalmente meu avô Zé Preto Canário, como era conhecido, que gostaria de ter visto o primeiro neto formado, mas que, infelizmente, não chegou a realizar este desejo. Então este trabalho vai em homenagem a memória do senhor.

Por fim, agradeço aos amigos e amigas que fiz no decorrer deste curso e também aos professores que colaboraram para o meu aprendizado e para a minha formação acadêmica. Um, em específico, que foi meu professor e agora orientador desta monografia, Dr. Márcio Gomes. Para o senhor, um enorme obrigado por tudo que me ajudou.

*“A adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue da sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. (...)”*

Linda Hutcheon

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo comparar três contos de Nelson Rodrigues, contos estes que fazem parte da coletânea *A Vida Como Ela é...*, com adaptações que foram feitas delas para a TV, no ano de 1996. Compararemos e analisaremos estas obras a partir da Teoria de Adaptação de Linda Hutcheon. Dando destaque para a questão das semelhanças e diferenças entre a obra adaptada e a sua adaptação, e o que isso repercute nos telespectadores que conhecem a obra original. Como complemento da análise, veremos como se dá os conceitos de “corpo” e “sexo”, baseados nas teorias de Sohn, conceitos estes que ganharam espaço na pesquisa científica a partir do século XX. Veremos também como o corpo desnudo ganha mais espaço na mídia a cada dia que se passa, ou seja, como a nudez está sendo uma das principais formas de ganhar audiência para as produções midiáticas visuais.

Palavras-chave: Adaptação; Texto original; Conto; Hutcheon; Néelson; Sexo



## **ABSTRACT**

This study aims to compare three tales by Nelson Rodrigues, that are part of the collection *A Vida Como Ela é...*, to adaptations that have been made from them to the TV, in the year 1996. We will compare and analyze these works based on the Theory of Adaptation by Linda Hutcheon. We will emphasize the similarities and the differences between the adapted work and its adaptation, and how it reverberates the viewers who know the original work. To complement the analysis, we will see how the concepts of "body" and "sex", are based on the theories of Sohn; these concepts have gained ground in scientific research from the twentieth century on. We will also analyze how the naked body gets more space in the media in the course of time, that is, how the nudity is one of the main ways to obtain audience for the visual media productions.

Keywords: Adaptation; Original text; Tale; Hutcheon; Nelson; Sex

## SUMARIO

INTRODUÇÃO .....	9
1. CAPÍTULO I: LINDA HUTCHEON E A SUA TEORIA SOBRE ADAPTAÇÃO ..	11
2. CAPÍTULO II: CORPO, SEXO E MÍDIA .....	18
2.1 EXIBIÇÃO DE CORPOS NA MÍDIA ATUAL .....	18
2.2 SEXO NA MÍDIA.....	20
3. CAPÍTULO III: NELSON RODRIGUES E AS ADAPTAÇÕES .....	21
3.1 O MONSTRO.....	21
3.2 CASAL DE TRÊS.....	26
3.3 SACRILÉGIO .....	28
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	32

## INTRODUÇÃO

Percebemos que as adaptações, atualmente, estão crescendo, principalmente, por duas vias dos meios de comunicação visual mais utilizados no mundo, fora a internet, que são a televisão e o cinema. Muitas pessoas estão preferindo assistir a uma versão cinematográfica ou televisiva a uma obra escrita, pois acham muito mais cômodo para compreender e mais enérgico e emocionante de se ver.

A adaptação de romances, contos, biografias, crônicas ou novelas para o cinema, rádio, televisão ou internet, ou seja, a transposição de textos literários para o meio midiático não é coisa nova. Desde o surgimento dessas tecnologias, há mais de cem anos, sempre tivemos pessoas preocupadas em levar obras literárias de sucesso, no mercado, principalmente os *best-sellers*, para as telas ou para programas radiofônicos ou para os palcos, para que com isso pudessem atrair um grande número de telespectadores/ouvintes.

Sobre a questão da fidelidade, os adaptadores deixavam um pouco a desejar, pois, normalmente, as *versões* deviam agradar ao público para que pudessem render um bom dinheiro para as emissoras ou para as companhias de cinema então em questão.

Nesse trabalho buscaremos estudar a relação existente entre a obra escrita e a sua adaptação, ou seja, analisaremos três contos de Nelson Rodrigues, *O Monstro*, *Casal de Três* e *Sacrilégio*, obras essas lançadas no jornal *Última Hora*, durante a década de 50, e reunidas em uma coletânea intitulada *A vida como ela é*, e compararemos com as suas adaptações feitas por Euclides Marinho, tendo direção de Daniel Filho, para emissora Rede Globo. Tanto das estórias originais quanto das versões, faremos uma análise comparativa para descobrirmos diferenças e semelhanças mais relevantes. Também perceber se, realmente, estas dessemelhanças contribuem ou não a essência da obra original e a imagem do autor. Como referência, utilizamos o livro *Uma Teoria da Adaptação* (2011) da autora Linda Hutcheon. Pesquisadora essa que teoriza sobre o assunto e que, também, mostra as suas funções e o motivo da atração de tantos escritores, atualmente, pela adaptação.

Esse tema foi escolhido pela falta de trabalhos escritos a seu respeito. Atualmente, produz-se tanta adaptação, das mais variadas formas, e quase não há um trabalho que verse sobre este assunto, por exemplo, trabalhos vindos do meio acadêmico. O tema interessou-nos de imediato, pois como tratava-se de obras de Nelson Rodrigues, um dos maiores e mais influentes escritores do século XX.

Do ponto de vista metodológico, esta pesquisa é analítica e interpretativa. Ainda do ponto de vista metodológico, nossa pesquisa se configura como de caráter bibliográfico, pois objetivamos ler trabalhos teóricos, no caso para esse projeto, então para a análise dos dados nos utilizamos de alguns capítulos do livro, “Uma Teoria da Adaptação” de Linda Hutcheon, lançado em 2011 pela editora UFSC. Essa obra tornou-se referência a respeito da adaptação, pois a autora faz um longo estudo expondo as ideias sobre o assunto através de ideias de críticos do meio literário, cinematográfico, televisivo e teatral. Na pesquisa teórica não nos limitamos somente a este livro, utilizamos o capítulo *O Corpo Sexuado* de Anne-Marie Sohn, que está incluído no livro *História do Corpo: As Mutações do Olhar*. Deste capítulo, aproveitamos a ideia de que o corpo e o sexo é utilizado como meio para se obter sucesso em uma produção cinematográfica ou televisiva, e, as vezes, chegando ao ponto, quando se trata de uma adaptação, de construir uma interpretação diversa da obra original.

As obras analisadas para o presente trabalho, fora os textos teóricos que nos serviram de base, foram mais três contos que fazem parte da coletânea *A Vida Como Ela É...* de Nelson Rodrigues, lançado em 2006, e as suas adaptações, feita pela emissora Rede Globo em 1996, e lançadas em DVD, recentemente, no ano de 2012. Nesta série televisiva homônima a coletânea, fora essas três versões, tivemos mais 37 adaptações de contos de Nelson Rodrigues e todas elas foram exibidas no programa *Fantástico*, e, posteriormente, retransmitidas.

O presente trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, falaremos sobre *adaptação* de acordo com a teoria de Hutcheon, apresentando os pontos principais da teoria e procurando sublinhar os elementos que nos interessam para a construção da nossa análise da adaptação para TV. No segundo, faremos uma observação dos argumentos da autora Sohn no intuito de demonstrar como o corpo e sexo foram ganhando espaço durante a história da mídia, principalmente, na cinematográfica e televisiva. E no terceiro e último capítulo, faremos uma análise comparativa, de fato, das obras originais e das suas adaptações a partir daquelas teorias, de Hutcheon e Sohn.

## 1. **CAPÍTULO I: LINDA HUTCHEON E A SUA TEORIA SOBRE ADAPTAÇÃO**

Durante toda a história da literatura, boa parte das obras literárias foi adaptada, primeiramente, para o teatro ou para a música, por exemplo, para a ópera. Histórias escritas ou vindas de fontes orais, que tivessem uma grande aceitação pelo público, eram recontadas por outros, ou seja, por adaptadores. Com o surgimento da tecnologia, surgiram, também, muitas facilidades para que houvesse as adaptações e, com isso, se popularizassem mais ainda através dos diversos meios midiáticos. Quer dizer, hoje em dia, “As adaptações estão em todos os lugares (...): nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos (...)” (HUTCHEON, 2011, p. 22)

Inicialmente, e principalmente, no cinema, por tratar-se de um veículo acessível a um público maior, foram adaptadas diversas e diversas histórias da literatura, tanto da modalidade escrita quanto da oral, para a tela, para que os telespectadores pudessem se deleitar com as histórias e que, com isso, através do sucesso da obra, enriquecessem, mais rapidamente, as companhias cinematográficas. Outra mídia importante surgida no século XX foi o rádio, para o qual, também, as adaptações se ajustaram bem. A partir dos anos cinquenta, com o advento da televisão, é que as adaptações ganharam mais notoriedade e se firmaram de vez, assim aumentando o seu sucesso e a sua popularidade.

Historicamente a crítica desde Platão, vê a adaptação, como simulacro, como algo menor em relação ao original. Segundo Hutcheon (2011), “(...) qualquer adaptação está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto a ‘original’. (...)” (p. 11). Ou seja, a crítica nunca teve bons olhos para a adaptação sempre a inferiorizando e dando-a “o papel secundário em relação à literatura” (TAGORE, 1929 *apud* Hutcheon, 2011, p. 21). Estas sempre foram vistas como “derivativas, ‘tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores’” (NAREMORE, 2002 *apud* Hutcheon, 2011, p. 22). O escritor John North *apud* Hutcheon (2011) alega que, um romance adaptado, por exemplo, para o cinema, acaba perdendo toda a sua essência, ou seja, vira “(...) um trabalho de simplificação. (...)” do enredo. De acordo com Hutcheon (2011) isso se dá, pois qualquer obra adaptada para a televisão, cinema ou teatro, tem como foco, ser trabalhada, principalmente, com imagens, e elas têm que ter um certo poder de atração do espectador, e, muitas das vezes, é necessário que haja diversos cortes da história original. Certas vezes, sendo muito severos, por parte do adaptador,

ou seja, muitas falas são cortadas, descrições, situações e, até mesmo, alguns personagens, para que se possa facilitar o entendimento da narrativa pelo público.

Nas palavras de Hutcheon (2011), até dentro do mundo da crítica de arte, existe um certo preconceito, por exemplo, críticos de cinema como Peary e Shatzkin *in* Hutcheon (2011) consideram que a adaptação sendo feita dentro, do que eles consideram como arte “elevada”, ou seja, adaptar para o teatro ou para ópera, tem uma certa dosagem de aceitação. Mas já para a televisão e para o cinema, meios midiáticos considerados de baixo valor no mundo da arte, elas são menos aceitas. Ou seja, “adaptar *Romeu e Julieta* para uma forma de arte elevada, como a ópera ou o balé, é algo mais ou menos aceitável, ao passo que adaptar a peça para um filme (...), não o é” (HUTCHEON, 2011, p. 23). Com isso, deixa-se a imagem das adaptações, para os meios midiáticos, um pouco deturpada.

Já na visão da autora Virginia Woolf (1926), é um pouco diferente. Apesar de esta defender uma posição crítica em relação a adaptação, ela aponta um lado positivo, “ ‘o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para emoções que até hoje não encontraram expressão’ ” (WOOLF, 1926 *apud* Hutcheon, 2011, p. 23). E também o semioticista, Christian Metz, aponta um outro ponto positivo, “o cinema ‘ nos conta histórias contínuas, ele ‘diz’ coisas que também poderiam ser expressas na linguagem das palavras, porém as diz de modo distinto. Há uma razão tanto para a possibilidade quanto para a necessidade das adaptações’ ” (METZ, 1974 *apud* Hutcheon, 2011, p. 23).

Para Hutcheon (2011), a visão negativa das adaptações não vêm somente dos críticos em plantão, vem também, de parte dos leitores, que exigem uma certa fidelidade da adaptação ao texto original, pois quando isso não se dá, há, parte daqueles, que criticam de forma dura e exacerbada o trabalho adaptado. O mesmo ocorre com os professores de literatura, pois sendo responsáveis, e grandes detentores de conhecimento literário, em sua maioria, também costumam exigir fidelidade ao original não valorizando o trabalho da adaptação como uma nova leitura criativa de uma obra qualquer a mesma coisa.

Apesar de alguns críticos, como Stam *apud* Hutcheon (2011), negarem o valor das adaptações, mas o que é incontestável é a sua popularidade. Pesquisas provam que “(...) 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações (...)” e “(...) 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganham Emmy Awards” (GROENSTEEN, 1998, *apud* Hutcheon, 2011, p. 24) são adaptações. A popularidade se deve às particularidades que estes meios midiáticos têm, pois se tratando de imagens em movimentos e sons, as adaptações acabam ganhando notoriedade e se diferenciando dos

textos escritos, ou seja, o movimento e a interação das imagens dos filmes atraem mais a atenção do público. Como diz Benjamim (1955), a tecnologia, mídia, a técnica liberando a obra de arte de seu original único, popularizou, democratizou o acesso aos objetos estéticos.

A questão da fidedignidade entra em discussão, pois as adaptações não seguem fielmente os textos de origem, normalmente. “(...) as adaptações são frequentemente comparadas a traduções. Assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal. (...)” (Hutcheon, 2011, p. 39), com esta comparação e afirmação, Hutcheon (2011) nos mostra que a adaptação não tem como seguir fielmente ao texto original, pois há elementos intrínsecos que não dá para serem postos em prática.

Outra questão que também é bastante discutida por parte de alguns especialistas, principalmente na área de literatura, é de que a adaptação é uma ótima fonte para que os produtores de filmes, minisséries, seriados etc., ganhem dinheiro. Muitos dos roteiristas, às vezes, não estão muito preocupados com a essência das adaptações e sim, com efeito que essas produções podem causar nos telespectadores, pois quanto mais se atrai pessoas, maior é a renda, assim satisfazendo os cofres cinematográficos, teatrais ou televisivos. Não se importando com qual meio se utilize, “(...) mas é preciso fazer dinheiro.” (Hutcheon, 2011, p. 25). Por exemplo, como diz Seger (1992 *apud* Hutcheon, 2011, pp. 25-26):

(...) Um best-seller pode atingir um milhão de leitores; uma peça da Broadway bem-sucedida será vista por um público de um oito milhões de pessoas; uma adaptação televisiva ou um filme, contudo, terá um público de muitos milhões a mais (...)

Ao contrário da crítica de arte moderna de cunho marxista, por exemplo, Hutcheon (2011), entende que a adaptação pode ser definida a partir de três perspectivas diferentes, mas que mantenham uma relação mútua entre si. A primeira perspectiva é: ver a adaptação como uma *entidade* ou *produto formal*, ou seja, “uma transposição declarada de um ou mais obras reconhecíveis” (p. 30), que pode ser uma mudança de gênero para um meio midiático ou de gênero para outro gênero ou de um “recontamento” de uma estória a partir de um ponto de vista totalmente diferente. A segunda é de tratar a adaptação como um processo de criação, quer dizer, a adaptação no sentido de *reinterpretar* ou de *recriar* uma estória para qualquer meio. Por último, a adaptação numa perspectiva do seu processo de recepção, ou seja, uma *intertextualidade* entre a obra adaptada e as suas derivantes. É a partir destas perspectivas,

principalmente, que nos concentraremos para podermos analisar as obras escolhidas de Néelson Rodrigues.

(...) A maioria das teorias da adaptação presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais e, (...), através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. (...)

Com isso, Hutcheon (2011, p. 35) quer demonstrar que a história pode ser apresentada por duas formas principais. A primeira delas é na forma de “*contar*”, que significa ‘descrever, explicar, resumir, expandir’ uma determinada história dentro de qualquer gênero literário. E “o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço”. Já a segunda forma seria a de “mostrar” uma história ,como em “filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e ópera” ,envolvendo “uma performance direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real.”.

Dentro da história das adaptações, um dos elementos mais fácil de ser “mais prontamente identificados como adaptáveis entre mídias ou mesmo entre gêneros e contextos.” (p. 33) seria o *tema*. Pois de acordo com um certo autor que teria tido sua obra adaptada para o cinema, Louis Begley, afirma que “ ‘era capaz de ouvi-las (os *temas*) como melodias transpostas para uma diferente nota’ ” (BEGLEY, 2003 *apud* Hutcheon, 2011, p. 33). Já segundo Seger, “na TV e nos filmes, os *temas* devem reforçar e redimensionar a ação da história, pois nessas formas – exceto no caso dos filmes ‘de arte’ europeu – o enredo é supremo.” (SEGER, 1992 *apud* Hutcheon, 2011, p. 33). Ou seja, o tema, dentro do mundo cinematográfico e televisivo, serve como meio de intensificar a narrativa da história, dando-lhe uma feição mais rigorosa e perfeita.

Do mesmo jeito que os temas são facilmente transportáveis das obras originais para o meio midiático, as *personagens* também têm esse mesmo carácter fácil de mobilidade de um plano para o outro. Segundo Murray Smith (1995) *in* Hutcheon (2011), os personagens são essenciais para os “efeitos retóricos e estéticos de textos narrativos e performativos” (p. 33), causando uma ativação no sistema cognitivo dos “receptores” para o reconhecimento daqueles no decorrer da narrativa. Assim tornando os personagens “o foco das adaptações” (p. 34).

Sobre a questão da *definição* do termo adaptação, Hutcheon (2011) nos diz que é bastante complexa, pois esta mesma palavra tanto pode ser usada para o processo como para o



produto. Na primeira forma, “(...) é possível dar (...) uma definição formal” (p. 39), mas já na segunda, é preciso que se leve em consideração certos aspectos para definir o termo.

Utilizando o termo adaptação como produto, Bassnet (2002) *apud* Hutcheon (2011) nos conduz ao sentido da palavra *tradução*, pois ao fazer a comparação, chega-se a uma definição mais concreta. Bassnet (2002) afirma que “algumas teorias mais recentes da tradução comentam que traduzir envolve uma transação entre textos e línguas.”, ou seja, “as adaptações são recodificações, (...) em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo) (p. 40). Comparado também ao termo *paráfrase*, Drydon *apud* Hutcheon (2011) define que este termo é uma tradução de forma mais ampla, em que o autor não segue “fielmente” o sentido do texto original, às vezes, chegando até ampliá-lo para poder dar sua forma definitiva.

A relação existente entre a paráfrase e a tradução tem a sua utilidade de “mudança antológica” (Hutcheon, p. 41) e isso “pode ocorrer em adaptações de um evento histórico, ou da vida real de uma pessoa, para uma forma ficcional, reimaginada.” (Idem, p. 41) através de “cinebiografias” a “filmes de época”, ou de “docudramas televisivos” a “jogos de videogame”. Mostrando assim a fácil acessibilidade das adaptações, neste sentido, pelo público e chegando a conclusão de que a adaptação como produto se define com uma “transcodificação extensiva e particular” (Idem, p. 47) de uma história qualquer.

Utilizando-se do termo adaptação como *processo*, a sua definição é mais difícil de extrair porque há diversos fatores que contribuam para isso. Normalmente, os adaptadores de “romances longos” tem a necessidade de fazer *cortes* incisivos, tanto de personagens como de capítulos, de ambiente etc., para poder encaixar melhor a história na mídia escolhida e assim facilitar a compreensão daquela pelo espectador. Esse processo é denominado por Abbott (2002) de “arte cirúrgica”.

Segundo Hutcheon (2011), nem sempre os “*cortes*” nos textos são necessários para se fazer uma adaptação. Por exemplo, o conto, às vezes, tem a necessidade, do adaptador, de expandir, de aumentar a história para poder transpor para a mídia ou gênero escolhido. Às vezes, se utilizando de outros textos para dar uma forma definitiva e coerente a adaptação.

A adaptação, segundo Hutcheon (2011, p. 45), é “um ato de apropriação ou recuperação” feita pelo adaptador do texto original, ou seja, cria-se algo novo, se faz uma nova leitura daquele texto, se utilizando da “criatividade” e da “habilidade” daquele, com isso resultando em algo positivo ou negativo, dependendo da sua desenvoltura.

Se o espectador, ouvinte ou leitor (Hutcheon, 2011, p.26) “estiver familiarizado com o texto adaptado”, considerará a adaptação como (Idem, 2011, p.26) “um tipo de intertextualidade”. Quer dizer, o público perceberá que a obra adaptada faz referências claras ao texto original ou a outras adaptações feitas desta mesma obra. Por exemplo, um filme como *Drácula*, numa versão mais atual, poderá trazer tanto elementos do texto original de Bram Stoker quanto elementos das versões que se fizeram desta mesma obra, por outros adaptadores. Por isso, o público necessita recorrer à memória para poder separar as diferenças e as semelhanças.

Hutcheon (2011, p. 47) conclui que a adaptação como processo se define como uma “reinterpretação criativa e uma intertextualidade palimpséstica” que ocorre a obra adaptada.

Os modos de engajamento de uma história nos permite pensar melhor sobre as adaptações, ou seja, (Hutcheon, 2011, p. 47) “permite-nos pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar, ou interagir com as histórias.”. A partir desses três modos principais de Hutcheon (2011), percebe-se algo em comum, a “imersão”, mas cada qual em sua maneira diferente.

(...) Contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-lo visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis (...) (Hutcheon, 2011, p. 49)

Ou seja, as representações tanto visuais quanto gestuais de uma determinada história, garantem a primazia do modo “mostrar”, pois, segundo Hutcheon (2011), é uma forma de engajamento que prende a atenção do espectador durante uma determinada exibição de um filme ou de uma apresentação teatral. Aliando essas características a outras mais como o “som” que contribui para “pode(r) acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais” (p. 48). E a “música” que acompanha o personagem e acaba mexendo com os sentimentos do público. Dependendo do “tom”, ela provocará diferentes tipos de emoções no espectador. Detalhes estes que não são apreensíveis no modo engajamento “contar”, pois por se tratar de algo mais mecânico, é preciso que o leitor utilize a sensibilidade para que possa sentir a nuance do texto. Isso só é compreensível através dos “jogos de palavras” que o autor do texto faz, conduzindo ao que ele quiser.

Segundo Friedman *apud* Hutcheon (2011, p. 54), os adaptadores normalmente “‘indigenizam’ as histórias”. Trazem-nas para um novo contexto, para uma nova cultura e

adapta-as. Quer dizer, a maioria dos adaptadores se apropriam de histórias de culturas e línguas diferentes, por exemplo, as obras de Shakespeare são, frequentemente, traduzidas pelos alemães e adaptadas para o palco e para a tela.

(...) Por motivos econômicos, os adaptadores frequentemente optam por adaptar obras já conhecidas e que se mostraram populares ao longo dos anos; por motivos legais, eles muitas vezes escolhem obras que não possuem direitos autorais.  
(...) (Hutcheon, 2011, p.)

Nessas palavras de Hutcheon (2011), a maioria das adaptações feitas, tanto para o cinema quanto para a televisão ou teatro, são de obras literárias ou de histórias consagradas. Com isso causando um certo desgosto, por parte dos fãs das obras originais, porque eles não tem a mesma visão financeira e lucrativa do que os adaptadores e os produtores cinematográficos têm. A expectativa seria de que as adaptações seguissem fielmente as obras, mas acaba não acontecendo isso e as críticas posteriores aos lançamentos de filmes e apresentações teatrais, são, na maioria das vezes, fortes e contundentes.

Por fim, a adaptação para a televisão está engajada no modo “mostrar”, pois esta possui elementos particulares que no modo “contar”, não seria possível, por exemplo, som, música, alguns gestos, ambiente etc. Pode ser considerada uma paráfrase, uma tradução, mas, não pode ser considerada uma cópia fiel ao texto, porque o adaptador está para adaptar e não para copiar a obra original. Ele, muitas das vezes, usa de sua criatividade para poder compor sua obra e ajustar ao público-alvo de seu interesse.

## **2. CAPÍTULO II: CORPO, SEXO E MÍDIA**

O objetivo deste capítulo é mostrar o quanto o corpo “desnudo” e o sexo, atualmente, ganharam um espaço relevante dentro do meio midiático. Às vezes, chegando a ter uma certa primazia dentro do contexto da narrativa, por causar um certo enlevo visual no espectador ou no telespectador, e a essência mesmo daquela sendo, muitas vezes, deixada de lado. A partir desta nova perspectiva, teremos uma visão a mais para podermos analisar e discutir sobre a presença de insinuações eróticas e sexuais dentro das adaptações na mídia.

### **2.1 Exibição de corpos na mídia atual**

Iniciando o assunto com as palavras de Anne-Marie Sohn (2009), “Nunca, antes do século XIX, o corpo sexuado fora objeto de cuidados tão atenciosos. (...) o corpo está onipresente no espaço visual, ocupa igualmente um papel sempre maior nas representações tanto científicas como midiáticas”, ou seja, atualmente, o corpo, em seu estado nu ou seminú, ocupa um largo espaço de exibição, principalmente, nos meios midiáticos, atualmente, como, por exemplo, a “televisão” e o “cinema”. Neste meio também podemos incluir a internet, mas que não será objeto de nossos estudos.

No qual este corpo acaba se tornando objeto de certificação para o sucesso e para a audiência. Tanto homens quanto mulheres exibem seus corpos perfeitos, e, às vezes, chegando até ser esculturais, em programas de auditório, em novelas, minisséries, filmes etc. Corpos magros e “siliconizados” exibidos pelas mulheres e corpos musculosos e bem definidos exibidos pelos homens. Ocorrendo isso não só na televisão e no cinema, mas também em cartazes de propaganda e em revistas dos mais variados tipos no mercado.

Do século XX, principalmente no final dele, para cá, a prioridade dada pelas pessoas, em sua maioria, a beleza física, está ultrapassando os limites do bom senso. A busca por um corpo perfeito, “sarado” e atraente está se tornando quase que uma “obrigatoriedade” na nossa sociedade. Imagina-se que com esses atributos são requisitos básicos para se tornar popular, bem visto, aceito nos grupos sociais etc. Mas tudo isso tem uma inspiração, segundo Sohn (2009), normalmente são os modelos que levam a isso, não somente eles, atores, atrizes, cantores, cantoras, ou seja, artistas no geral, contribuem para esse espelhamento, através de destaques dados aos seus corpos nos meios midiáticos. Vigarello (2006) confirma, “Nesse

mundo da imagem, em que a presença física deve se impor de imediato, a beleza existe como primeiro fator de atração.”

Através dos produtos de beleza apresentados por esses artistas que, muitas vezes, possuem uma própria linha, o indivíduo tem a ilusão de que ao adquirir esse tal produto, também, adquirirá a mesma beleza apresentada por aqueles nas propagandas, ou seja, os artistas passam uma certa credibilidade aos consumidores através de sua imagem e com isso estes produtos são vendidos em grande quantidade, tornando-se produtos de sucesso popular, principalmente, pelos jovens.

Afirmações encontradas em Vigarello (2006), do tipo, “a maquiagem Jean-Pierre Fleuriman ‘revela a verdadeira personalidade de seu rosto’ ”; “o sutiã Berlé ‘afirma sua personalidade’ ”, e assim vai. Mensagens que fazem indivíduos negarem a sua auto-estima, seu próprio valor, para se transformarem em pessoas de baixa auto-estima. Pois se não usam aqueles produtos, apresentados pelos artistas, não são pessoas como elas, com “brilho”, “atração” e “sucesso”.

O mundo atual das “aparências”, transforma a maioria das pessoas, em seres frustrados com o seu próprio jeito, com o seu próprio corpo, com o seu próprio rosto. Com isso, fazem com que elas cheguem ao extremo para alcançarem a beleza “ideal”. Recorrem a produtos cosméticos, quando não são mais suficientes, recorrem a cirurgias plásticas para correções, tanto para acréscimo de algo quanto para retirada de algo. Segundo Sohn (2009), “A ponto de fazer desse corpo uma instância quase psicológica”, ou seja, uma realização do seu próprio ego, uma satisfação pessoal para poder viver bem consigo mesmo, para poder alcançar aquela paz interior, antes nunca atingida. Mas esta “paz” acaba durando pouco, com o passar do tempo, novas “imperfeições” vão aparecendo por causa da idade, novos modelos de beleza vão aparecendo também e essa “briga” com sua aparência física torna-se infinita, ou seja, transforma-se em uma obsessão estética.

Como podemos perceber, a mídia influencia muito nas mentes dos telespectadores e dos ouvintes, através dos seres que a manipulam com seus discursos convincentes. Interferindo, principalmente, no comportamento psicológico daquelas pessoas, pois como diz Vigarello (2006), “a tême-verdade, como o conjunto da mídia atual, lembra a presença de aparências unificadas, normas que resistem além da dispersão das escolhas”.

## 2.2 Sexo na Mídia

Da mesma forma que os corpos, principalmente, de artistas, foram sendo “desnudos”, paulatinamente, durante a história da mídia atual, o sexo, também, ganhou o seu espaço durante a história desta. Inicialmente, o cinema mostra a questão da sexualidade, de forma, bem reservada, bem recatada, quase imperceptível pelo público. De acordo com Anne-Marie Sohn (2009) “nos anos 1930 (...) a sexualidade não é mais somente sugerida, mas apresentada em cena” ainda de maneira bem sutil, através de “beijos cheios de paixão”, de “sedutoras em combinação e ligas” etc. Nas décadas seguintes, especialmente, nas de 1950 e início de 1960, a sexualidade não é mais exibida de forma sutil, e sim, de maneira indireta e sugestionada, onde corpos nus aparecem, mesmo que um pouco disfarçados, em cenas que sugerem um amor físico. Para a época, já é um grande avanço para a “quebra” do pudor tanto para mídia quanto para a sociedade, pois é nela que a mídia reflete.

Ainda na década de 60, o cinema pornô se principia e quebra de vez com a questão do pudor. Surgem os primeiros filmes através de produções da *soft pornô*. Segundo Sohn (2009), na década de 70, cineastas de renome começam a produzir também, pois perceberam que, de fato, este novo gênero estava alcançando sucesso e rendendo muito. Algumas pessoas, como outros produtores, percebendo que este tipo de filme estava tomando os lugares de outros tipos de filme, acabaram acionando a justiça e os filmes pornôs tiveram a sua exibição limitada, ficando reservados para serem exibidos em salas privadas. Com esta nova lei, concomitantemente, surge um subterfúgio para os produtores deste tipo de filme, que é o videocassete. Então, a indústria pornô não fica mais a mercê de salas de cinema, acaba invadindo as casas dos consumidores, ou seja, o acesso a estes tipos de filmes fica muito mais fácil e menos vigiado. Esta facilidade se permanece até hoje, diríamos melhor do que antes, pois atualmente temos a internet, ferramenta muito mais ágil e cheia de oportunidades para o acesso aos mais diversos vídeos, tanto profissionais quanto amadores.

Esse impacto da pornografia não atinge somente o cinema, mas também as propagandas, revistas, na qual os produtores também incluem cenas de sexo e exibição de partes de corpos nus.

Na sociedade, há o reflexo de tudo isto, pois muitos tabus acabam sendo “quebrados” e o pudor vai diminuindo a cada dia que se passa. Podendo, às vezes, ser um reflexo positivo e, às vezes, negativo.

### 3. CAPÍTULO III: NELSON RODRIGUES E AS ADAPTAÇÕES

Desde o início da década de 50, Néelson teve obras suas adaptadas aos meios midiáticos, como, por exemplo, para o rádio, para a televisão e para o cinema. Em todos estes meios, quase todas as adaptações lograram êxito, principalmente nestes dois últimos.

Inicialmente, quando foram lançadas as histórias de *A Vida Como Ela é...*, houve tanto sucesso que algumas delas foram adaptadas para o *Rádio Clube*, sendo apresentadas, diariamente, em um programa, com participações de atores e com a narração do ator Procópio Ferreira. Teve uma versão gravada em disco e outra para uma revista, em fotonovela. No cinema, o conto *A Dama do Lotação* teve sua narrativa ampliada e transformada em filme.

Nestes subcapítulos seguintes, analisaremos três adaptações que a Rede Globo de Televisão fez de três contos de Néelson Rodrigues, que fazem parte da coletânea *A Vida Como Ela é...-100 Contos Escolhidos.*, que teve sua primeira edição, em 1961, em dois volumes, e sua segunda, em 2006, esta pela editora Agir, em um volume único. Minissérie homônima a coletânea, tiveram quarenta episódios adaptados por Euclides Marinho e dirigidos por Daniel Filho. Foi apresentada, inicialmente, no programa *Fantástico*, no período de 31 de março a 29 de dezembro de 1996, e reapresentado no *Fantástico*, no ano de 1997. Novamente apresentado, de madrugada, depois do Programa *do Jô* e novamente no *Fantástico*, respectivamente nos anos de 2001 e 2012.

#### 3.1 O Monstro

O conto de Nelson Rodrigues intitulado “*O Monstro*” se trata da história de Bezerra que acaba se envolvendo com Sandra, sua cunhada, uma menina de dezessete anos. Por causa dessa história acaba causando um certo reboliço na família de sua mulher.

Na casa do Dr. Guedes e sua mulher, moram, além deles, suas filhas e seus genros, pois das cinco filhas que aqueles têm, quatro são casadas e uma é solteira. Certo dia, Bezerra, que é marido de Rute, foi flagrado, pela empregada da casa, aos beijos com a irmã mais nova de Rute, chamada Sandra. Todos da casa acabam sabendo e ficam estarecidos com esta notícia, pois a cunhada tem apenas dezessete anos e é considerada uma “criança” pela família. Após esta descoberta, Bezerra se refugia na garagem da casa, só saindo quando o Dr. Guedes, seu sogro, chega nela. Este, ao chegar, sabe do ocorrido por sua mulher. Furioso, dá uma surra

no genro, xinga-o das piores coisas e o expulsa de casa. Sandra, vendo esta cena, chama seu pai para conversar no gabinete e lá, ameaça o pai para que o Bezerra fique. Ela diz que se o seu cunhado sair, toda a família saberá que o pai tem uma amante. Aterrorizado, Dr. Guedes volta atrás da decisão e pede para que tudo volte ao normal e que todos esqueçam o ocorrido.

Percebemos que neste conto, há uma galeria de personagens que permeiam e dão movimento e voz ativa à narrativa. O personagem Maneco, que é marido de Flávia, irmã de Rute, tem certa relevância dentro da história, pois ele tem uma participação maior como personagem, com suas falas, opiniões e pequenas ajudas. Rute, esposa daquele, escandalizada com o ocorrido, se intromete com suas críticas contundentes a Bezerra. Já este, personagem “vítima” e humilhada por todos da casa, principalmente pelo sogro. Ele quase não tem voz ativa dentro da narrativa e só consegue se expressar quando se encontra com Maneco, que, no momento, serve como um único amigo-confidente da casa. A personagem da mulher do Dr. Guedes contribui para que a história tome um fim mais drástico, pois acaba contando ao marido sobre o que aconteceu e este toma uma resolução enérgica. Mas, ao final da narrativa, acontece algo surpreendente, e uma personagem que até, no entanto, não tinha se pronunciado, somente sido mencionada pelo autor, acaba se expressando e se revelando uma pessoa totalmente diferente ao que os familiares pensavam, ou, tinham certeza sobre a sua índole e seu caráter. Sandra dá uma reviravolta na história e o pai acaba conhecendo-a, de fato, ou seja, como sua filha é.

Esta história de Néelson Rodrigues tem uma estrutura bem parecida com as outras histórias que compõem a coletânea, *A Vida Como Ela é* (2006). A estrutura é formada da seguinte forma: *introdução*, nesta parte encontramos o pontapé inicial da narrativa onde o “problema” é apresentado e, muitas das vezes, o(s) seu(s) autor(es) também. Em seguida, o *desenvolvimento*, na qual a história ganha corpo e forma, ou seja, há a discussão do problema, que é o tema da narrativa, e com isso ganha todo o seu desenrolar. Por fim, a *conclusão*, que é o remate final da narrativa, sempre surpreendente. Surpresa essa típica dos contos de Nelson, pois, muitas das vezes, se descobre uma “verdade” em que o leitor não percebe no desenvolver da sua leitura.

Entrando na questão da adaptação, a emissora *Rede Globo*, adaptou este conto, como outros também. De acordo com Hutcheon (2011), observamos que a versão televisiva segue um critério de quase fidelidade ao texto original. Ao vermos o vídeo, percebemos que há, diversos e diversos pontos em que se assemelham, mas também há pontos que dessemelham entre a adaptação e a obra adaptada, principalmente no fim de cada história exibida. Nessas



dessemelhanças, na maioria das vezes, são acréscimos que os adaptadores fazem a história original. Sendo que, nestes acréscimos, são exibidas cenas que alteram um pouco a imagem do autor da obra, pois, normalmente, nestas cenas adicionais há um certo apelo para o sexo e para o erótico.

Sabemos que nas obras de Nelson Rodrigues, foram tratados temas que eram considerados *tabus* para a época, como, por exemplo, o sexo. Mas, não de forma explícita ou vulgar, e sim, com uma certa dosagem de sensibilidade e sutilidade, para deixar o assunto mais agradável e aceitável para o leitor. Por exemplo, neste trecho do conto *Curiosa*, percebemos isso: “*Em seguida, começaram os beijos. (...) Uma hora e quarenta minutos depois, estava ela diante do espelho, refazendo a pintura dos lábios.*” (pp. 242-243)

Essa “*sutilidade*” não é presente em algumas das adaptações da série *A Vida Como Ela é...* (1996). No conto *O Monstro*, reparamos que acontece isso. Segue uma pequena análise comparativa desta obra.

Vemos que no texto original, a história se encerra da seguinte maneira:

(...) Então, um a um, os casais foram passando. Por último, Bezerra dardejou para Sandra um brevíssimo olhar. E só. A caçula retribuiu, piscando o olho. Cinco minutos depois, estava o velho, grudado ao rádio, ouvindo o jornal falado das 11 horas (...) (*O Monstro*, 2006, p. 33)

Conforme a história, encerrada a confusão, todos vão para os seus respectivos quartos. Bezerra se aproveita da situação favorável e ainda volta a investir na cunhada. Na versão televisiva, percebemos que não ocorre desta mesma forma, pois logo após esta passagem há um acréscimo de cena. A diferença já começa quando, no texto original, Bezerra, ao subir a escada com a mulher, lança um breve olhar para Sandra e esta corresponde com uma piscada de olho. Já na adaptação, Sandra ao invés de retribuir com uma piscada de olho, acaba retribuindo com um balbúcio de forma sensual, como se quisesse dizer algo a ele sem que ninguém pudesse ouvir.

As dessemelhanças não param por aí, como dissemos, a cena acrescida vem logo em seguida a esta parte anterior. Na obra adaptada, ao lê-la, percebemos na história que, depois de todos irem para o seu quarto, o Dr. Guedes, termina o conto, ouvindo no seu rádio o jornal das onze horas da noite. Mas essa parte é cortada, e, no lugar, é colocada outra cena. Nesta cena adicionada, Sandra aparece “arranhando” a porta do quarto de Bezerra e o atrai para o banheiro, que fica em frente. Lá, ela espera-o encostada a pia. Bezerra entra e se aproxima da cunhada. Sandra começa a chupar o lábio inferior dele. Em êxtase, os dois acabam se

entregando a beijos calorosos. A cena termina com eles assim, Sandra sentada na pia com o cunhado “colado” ao corpo dela, e ela entrelaçando os braços e as pernas no corpo dele, lembrando uma posição sexual. Para completar, ele descer o short e é, neste momento, que a cena é congelada.

Outra cena que lembra certo erotismo e que não é descrita no conto, é a qual em que todos personagens da história estão na sala da casa, à espera do Dr. Guedes. Sandra está sentada, de pijama, em um sofá, com uma perna levantada. Maneco observa-a, de cima a baixo, com certa admiração e desejo, só sendo interrompido, do seu enlevo, por sua mulher que percebe o descaramento dele. A cena é mostrada com um certo de tom de sensualidade pela protagonista e isso não aparece no conto.

Analisando este conto, percebemos que nessas cenas adaptadas, contém certo erotismo e insinuação ao sexo pelos personagens principais, nas quais o adaptador constrói uma nova imagem do autor ao potencializar elementos eróticos dos personagens, ao mostrar cenicamente esses elementos, encenando-os com os corpos dos atores. É comum em algumas das narrativas de Nelson Rodrigues, insinuações, através de atitudes e discursos dos seus personagens, a algo que lembre sexo, ou seja, o tema é sempre tratado de forma disfarçada, quase imperceptível, e não com cenas nas quais façam insinuações ao sexo, quase que de maneira direta, por exemplo, com personagens em que se apresentem nus, “apelando” para o sexo, em posições quase que reveladoras. Nas adaptações que são feitas das suas obras, é comum aparecer isso. Estas chegam a ser até alvo de crítica por especialistas da área, por considerá-las “pornográficas” e, concomitantemente, inferior a obra original. Com isso, faz com que a “má” fama injusta do autor se espalhe.

Durante toda a versão televisiva do conto *O Monstro*, percebemos, ao ver, e comparando ao texto original, que dessemelhanças continuam aparecendo. São detalhes que, talvez para o adaptador, tenham sido insignificantes para serem adaptados, por isso ele resolveu eliminá-los e, em outros casos, acabou modificando para dar uma certa “ligeireza” a história. São detalhes que não lembram somente sexo ou erotismo, e sim, são informações complementares a narrativa.

No início da história deste conto, Maneco é chamado pela mulher, no telefone, para vir correndo em casa. Às pressas, ele sai correndo do escritório do trabalho e coloca o paletó no elevador. Apanha um táxi. Durante esse tempo, pensa no que deve ter acontecido em casa para que a mulher o chame tão depressa assim. Cria diversas hipóteses, até morte do sogro. Ao chegar em frente de casa, dá uma nota de duzentos cruzeiros ao motorista e nem espera o

troco. Entra em casa, esperando um alarido das mulheres dentro dela, mas se decepciona. Vai ao seu quarto e encontra a mulher aos prantos, pergunta o que aconteceu. Na versão televisiva, não é exatamente desta forma que acontece, alguns detalhes são cortados e outros modificados, por exemplo, o paletó, Maneco o coloca no escritório mesmo e não no elevador. A cena do elevador não é mostrada e nem do táxi também. Os seus pensamentos hipotéticos não são narrados. Na cena em que Maneco dá o dinheiro ao taxista, é modificada, na adaptação, ele não dá o dinheiro, e sim, sai do táxi e entra direto em casa. Na parte em que Maneco entra em casa e se decepciona por não encontrar ninguém aos berros, também não é mostrada, pois na versão ele chega e já entra diretamente no seu quarto.

Dentro do quarto, há um detalhe que foi também modificado do texto original, por exemplo, no próprio texto diz que “(Maneco) *Sentou-se, a seu lado, tomou entre as suas as mãos da mulher* (e perguntou)” (p. 29). Já na versão, Maneco, ao entrar no seu quarto, pergunta, em pé mesmo, a uma certa distância, o que aconteceu.

Também em outros trechos, como esse “*Mas a situação era de fato crítica. A família, sem exclusão das criadas, passou a abominar o tarado. Até o cão da casa, um vira-lata disfarçado, parecia contagiado pelo horror (...)*” (p. 31); como esse “*Com as cunhadas Maneco desabafava: ‘Sabe o que é que me apavora no meu sogro?’ Explicava: ‘Um sujeito que usa ceroulas de amarrar nas canelas! Vê se pode?’*” (p. 32), não são partes adaptadas, e sim, eliminados. Mais um pequeno, e interessante detalhe que foi modificado, no momento em Dr. Guedes dá uma surra no genro, no texto original, as mulheres da casa, exceto Sandra, insultam Bezerra e “põem mais lenha na fogueira” nesta situação dramática. Na adaptação, isso não acontece. Acontece, justamente, o inverso, as mulheres choram, principalmente Rute, e clamam por piedade ao chefe da família para que pare com isso.

Esses detalhes não apresentados na adaptação podem não interferir de forma decisiva, a essência e o entendimento do conto, mas reconstróem um pouco o ambiente da narrativa. Mas como diz Hutcheon (2011), certos detalhes, como personagens, descrições, lugares etc., de um texto qualquer, adaptado para o cinema, televisão ou teatro, é preciso que o adaptador elimine certos detalhes para que possa facilitar a compreensão por parte dos telespectadores e, também, para que não torne a obra adaptada em uma história enfadonha e cansativa.

Concluindo, a adaptação do conto *O Monstro* que foi feita pela Rede Globo, ganhou um certo “ar” de renovação na sua história original. Pois, de acordo com Hutcheon, esta adaptação poderia ser interpretada como uma *paráfrase*, já que ele não seguiu fielmente o texto original e, ainda, fez um acréscimo no final da história, achando ser necessário para isso.

Também ocorreram aqueles “cortes cirúrgicos” que Abbott *in* Hutcheon (2011) falou. “Cortes” necessários para dar aquele movimento e maior clareza a narrativa, mas nada que impeça o entendimento dela. Uma outra característica, segundo Hutcheon, que é apresentada é de que esta história “mostrada”, ou seja, exibida como um episódio de uma série, fez mais sucesso do que ela sendo escrita porque há elementos que atraíam a atenção dos telespectador, como música, muito bem selecionada para cada ocasião da história, som, para cada gesto do personagem, etc.

### 3.2 Casal de Três

*Casal de Três* é um conto interessante, pois se trata da história de um casal, Filadelfo e Jupira, que para viverem em plena felicidade, o marido aceita que sua mulher tenha um amante. Percebemos nesta narrativa que o autor, Nelson, trata de um tema “comum” na sociedade, ou mesmo, na vida de um casal, a traição. Isso é típico dos seus contos. Ele sempre mostra traição de mulher com marido e de marido com a mulher, mas sempre dando ênfase a traição da esposa porque era algo que escandalizava a sociedade na época, década 50 e 60. Sendo mulher, qualquer atitude que fosse fora do “normal” ou que denegrisse sua “moral”, era uma condenação quase que mortal tanto para a família quanto para a sociedade. Mas isso acontecia quando o segredo vinha à tona, mas senão viesse ou se fosse “abafado”, nada disso aconteceria. E é isso que este conto nos mostra, um “segredo” de família, como o conto anterior também, *O Monstro*, que no final da narrativa, o chefe da casa pede para que todos esqueçam o “ocorrido”.

Mas partindo para a questão da adaptação, percebemos que a versão televisiva que se faz daquele conto, nos mostra interessantes dessemelhanças, principalmente, com trechos adicionais que nos revelam cena de nudez e insinuação ao sexo. Por exemplo: no meio da narrativa, o narrador descreve a situação do casal, Filadelfo e Jupira, da seguinte forma, “(...) *No dia seguinte, porém, houve a mesma coisa. Ele coçava a cabeça: ‘Aqui há dente de coelho!’ (...)*”. Neste trecho do texto original, reparamos que o autor faz uma simples descrição de como a situação do casal andava, que era de vento em popa, mas que o personagem do marido já anda desconfiado com a situação. Já na adaptação, o foco muda um pouco, pois é acrescentada uma cena em que o marido chega em casa e se depara com sua mulher toda molhada e só vestida com um roupão transparente. Ela o atrai, abrindo e fechando o roupão. Os dois se acabam entregando aos beijos e vão para o quarto. Esta cena é

mostrada com um certo ar de sensualidade através da personagem de Jupira, que está seminua e fazendo um jogo de atração para o sexo.

Nesta outra parte, temos uma insinuação de sexo também, só que de uma forma um pouco mais direta. No trecho final do conto é narrado desta seguinte forma, “ *Quando o Cunha* (amante e amigo da família) *saiu, passada a meia-noite, Jupira atira-se nos braços do marido: - Você é um amor!*” (p. 551). Já na versão televisiva, Jupira não se atira aos braços de Filadelfo, e sim, quando o Cunha sai, ela vai de encontro ao marido, se agacha, olhando pra ele, começa desfivelar o cinto, depois a desbotoa a calça e por fim, desce o zíper e abre a calça. Olha novamente para Filadelfo e diz “Você é um amor”. Em seguida, abre a boca, como se fosse fazer um sexo oral nele, mas é neste momento que a cena é congelada. Percebemos que a insinuação ao sexo aqui foi bem direta. Não explícita, mas sem rodeios.

Não só detalhes como esses são identificados. Detalhes que, para o adaptador, possam ter sido insignificantes, mas que, segundo Hutcheon, não contribuiriam para o movimento e o entendimento da história. De acordo Abbott in Hutcheon (2011), mostraremos os seguintes “cortes cirúrgicos” feitos pelo adaptador. No início do conto, percebemos logo esta diferença entre o texto original e a adaptação. A cena inicial é cortada, pois na narrativa o sogro de Filadelfo se encontra com este na rua e pergunta como ele vai. O genro, triste, acaba confessando que vai mal e Dr. Magarão pergunta o porquê. Na versão, esta parte não é mostrada e a história já começa com Filadelfo e o sogro andando juntos na calçada e aquele expondo o motivo de sua tristeza. Em seguida, no texto original, depois que o sogro pergunta ao genro se ele quer saber sobre certos assuntos relacionados a mulher, convida Filadelfo para tomar algo no bar. Chegando, sentam numa mesa e pedem cerveja. Dr. Magarão começa a “discursar”. Na adaptação, a cena em que o sogro convida o genro para tomar algo no bar para dar continuidade a conversa, a chegada deles no bar e o pedido das bebidas, não é mostrado, o adaptador cortou. Cortou também a cena na qual, depois que os dois saem bêbados, uma hora após, do bar e, do lado de fora, começam a conversar alto:

(...) Uma hora depois, saíam os dois, do pequeno bar. Dr. Magarão, com sua barriga de ópera bufa e bêbado, trovejava:

-Você deve-se dar por muito satisfeito! Deve lambar os dedos! Dar graças a Deus!

O genro, com as pernas bambas, o olho injetado, resmungava:

-Vou trata disso! (...) (*Casal de Três*, 2006, p. 348)

Esses detalhes são mais visíveis em uma análise comparativa, mas já temos outros que são mais detalhes explicativos, complementares, de alguns trechos da história do conto. Por exemplo, “*Ele apanha o jornal, que deixara cair.*” (p. 549); “*O sogro põe-lhe as duas mãos nos ombros:*” (p. 550); “*E lá, encontra a mulher, de bruços, na cama, aos soluços.*” (p. 551) e “*No dia seguinte, o apavorado Cunha escreve uma carta ao futuro sogro, dando o dito por não dito.*” (p. 551). Nesses dois primeiros casos, os detalhes são realmente suprimidos e já nos dois últimos, eles são alterados.

Em resumo, entendemos que esta adaptação segue quase que do mesmo modelo da anterior apresentada. De acordo com Hutcheon, qualquer versão é uma releitura de uma obra original. Digamos que não foi feita uma nova história baseada em outra, e sim, cortes e alterações necessárias para enxugamento da narrativa. Ou seja, a questão sobre a paráfrase/tradução entra em questão, pois como fala Hutcheon, “as adaptações são recodificações, (...) em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)”. E a questão do erotismo apresentada em algumas cenas, serviria, segundo Sohn, como uma atualização do tema, sexo, para a época do episódio transmitido.

### 3.3 Sacrilégio

Por fim, este último conto que analisaremos, com o título de *Sacrilégio* para a adaptação televisiva e de *O Sacrilégio* para a versão literária de Néelson Rodrigues. Vejamos que a diferença já começa pelos títulos das obras, o artigo *o* é eliminado do título do texto original e dá um tom novo ao título da adaptação, tirando aquele “ar” de exclusividade.

O conto se trata da história do casal, Márcio e Osvaldina, que planejam se casar, mas antes é preciso que esta última conheça a sogra. A futura nora vai se encontrar com Dona Violeta, mas acaba não se agradando muito da futura sogra e esta, a partir deste momento, passa a ser um estorvo na vida de Osvaldina. Querendo ou não querendo, a mãe de Márcio vai morar com eles quando estes se casam. A partir daí, a vida de Osvaldina torna-se um inferno dentro de sua própria casa, pois a sogra não a deixa em paz um dia sequer. Primeiramente, atrapalha a primeira noite de núpcias do casal onde a nora nunca mais a perdoaria. Depois de algumas confusões, Dona Violeta consegue separar os dois, por uns dias, a nora fica dormindo no quarto e o filho vai dormir na sala, como todo desvelo da mãe que “põe mais lenha na fogueira”. Um dia, decidido a se separar da sua mulher, recebe um telefonema, avisando-o

que sua mãe estaria morrendo. Vai para casa e ela acabou morrendo nos braços do filho. Durante o velório, Márcio percebe que está começando a desejar Osvaldina novamente. De repente, ele beija profusamente sua mulher e, em seguida, volta a vigília.

Em comparação a versão televisiva deste conto, notamos que apresentam muitas semelhanças e dessemelhanças, da mesma forma que os outros analisados também apresentam. Começando pela parte inicial da história, percebemos que ela foi cortada pelo adaptador pois, é nesta parte que o autor apresenta o tempo de namoro do casal e a ideia de Márcio de apresentar a namorada a mãe, marcam um dia para o encontro. Na adaptação, inicialmente, não aparece esta parte, já aparece o casal indo para a casa de Dona Violeta.

Outra parte que foi eliminada foi esta:

(...) Mais tarde, contaria, em casa, a novidade. Foi um deus-nos-acuda. Disseram, francamente:

-Sogra e nora morando juntas é espeto!

Osvaldina admitiu, atribuladíssima:

-Eu também acho! Eu também acho! (...) (*O Sacrilégio*, 2006, pp. 78-9)

Esta outra também:

(...) Então, as duas instalaram, naquele apartamento, um inferno. Está claro que, prestigiada pelo filho, D. Violeta levava sempre a melhor. E Márcio, entre os dois fogos, virava-se para a mulher:

-Você tem assinatura com minha mãe! Osvaldina não podia ouvir um programa de rádio, porque D. Violeta irrompia, lá dentro, para mudar a estação. As humilhações, as incompatibilidades, os desacatos eram tantos que, um dia, chorando, a nora (...) (*O Sacrilégio*, 2006, p. 80).

Na versão televisiva, há uma junção de duas cenas em uma, na qual mostram o casal recém-casado se encontrando no quarto, depois de o marido ter passado a noite inteira, à cabeceira da cama da mãe, cuidando dela. Osvaldina irritadíssima com o fiasco da primeira noite de núpcias, acaba reclamando com Márcio, quando este chega ao quarto, e o coloca numa situação complicada, dizendo que uma delas, ou ela ou a sogra, deveria morrer. O marido totalmente chocado com estas palavras usadas pela sua mulher, decide ir dormir na sala. No texto original, não é desta maneira que transcorre a história, ele segue desta seguinte forma, após o fiasco da noite núpcias, Márcio chega ao quarto no outro dia, sua mulher reclama consigo e ele ofende a ela. Após isso, instaura-se uma “guerra” entre Osvaldina e Dona Violeta, dentro de casa, “conflito” esse relatado neste último trecho transcrito. Chega-se um dia, em que a esposa de Márcio o coloca numa complicada e vexatória decisão, dizendo que uma delas deveria morrer. E o esposo bestificado com este dilema horrendo imposto por

ela, à noite, no mesmo dia, decide ir dormir na sala. Percebemos que há um corte na história e algumas fusões da narrativa.

Na parte final do texto original, percebemos que o adaptador quis dar uma modificada e fazer um apelo para o lado sexual dos personagens principais. Osvaldina e Márcio, na obra adaptada, agem da seguinte forma:

(...) O fato que se sentia (Márcio) prodigiosamente outro. Algo se extinguiu nele, talvez um medo ou quem sabe? Às três horas da manhã, estavam ele, a esposa e dois ou três parentes fazendo quarto, à sombra dos quatro círios. De repente, ele não se contém; levanta-se, vai até a porta e chama a mulher. Osvaldina obedece. E, então, no corredor, o rapaz dá-lhe um beijo, rápido e chupado, na boca. Sua mão deslizou, crispando-se numa nádega vibrante. Depois, sem uma palavra, lambendo os beiços, voltou. Trêmulo, de olho rutilo, senta-se entre os parentes que cochilavam (*Sacrilégio*, 2006, p. 81)

Já na adaptação, o negócio muda um pouco de figura. Quando Osvaldina termina de dar uma pequena “arrumada” na sala do apartamento, onde o marido lhe faz companhia e a observa. Terminada a “faxina”, a esposa decide sair da sala, mas é interrompida por Márcio que a chama. Osvaldina obedece e vai até ele, os dois começam a se beijar ardentemente. Caem em cima do sofá, de repente, um começa a olhar para o outro, como se fosse pela primeira vez que se vissem. Do sofá, rolam para o chão, onde começam a simular um ato sexual, com movimentos e gemidos altos de ambos, que chegam a ser ouvidos pelas senhoras, que estão no quarto a velar o corpo da senhora D. Violeta, e se apavoram.

De acordo com Sohn (2009), corpo e sexo são temas que são bastante usados em produções midiáticas, atualmente, e nesta adaptação, damos para perceber isso. Pois tanto nudez, que é apresentada pela personagem de Osvaldina na cena da sua primeira noite de “lua de mel”, quanto de sexo que é apresentada ao final da história, não o sexo explícito e sim um sexo “dissimulado”, sem nudez e nada. Coisas que não são apresentadas no texto original, mas sim, acrescentadas pelo autor. Como diz Hutcheon, o adaptador tem uma certa “liberdade” para criar, para alterar a obra adaptada, e foi isto que ocorreu nesta adaptação. O adaptador acrescentou coisas que, para ele, talvez fosse necessário para que o telespectador pudesse assistir. Concluindo, percebemos que esta adaptação segue o mesmo modelo das outras, segundo Hutcheon, ela não segue fielmente o texto original e sim, *parafraseia* a obra, adaptando aos moldes performativos da televisão, ou seja, adequando ao público-alvo.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve o intuito de analisar comparativamente três obras de Nelson Rodrigues adaptadas pela emissora Rede Globo, através da Teoria da Adaptação de Linda Hutcheon e também através dos conceitos sobre “corpo” e sexualidade” na mídia da autora Anne-Marie Sohn. Essas adaptações fizeram um grande sucesso na época em que foram lançadas em forma de série. Consagrando mais uma vez o nome de Néelson Rodrigues, na nossa mídia, como um dos melhores escritores da era contemporânea.

Utilizamo-nos do conceito de adaptação, apresentado por Hutcheon (2011) no seu livro *Uma Teoria da Adaptação*, ela expõe que aquela, não é uma mera cópia de um texto, e sim, uma releitura, uma renovação, da narrativa para uma mídia qualquer. Por exemplo, o adaptador global, Euclides Marinho, que teve esta oportunidade única de fazer uma releitura dessas obras de Néelson, se superou sendo criativo, não imitando exatamente o que este autor escreveu e descreveu nas suas histórias, mas deu uma nova roupagem, alterando e modificando o que precisasse ser modificado, e com isso colaborou para que o adaptador e sua equipe, obtivessem grande sucesso de público. Segundo Hutcheon (2011), o adaptador deve ter a “liberdade” para adaptar, para compor a sua obra, de acordo com o público-alvo que ele deseja atingir e também se adequar ao meio midiático que for utilizar.

Por fim, sobre a noção de “corpo” e “sexo” apresentado por Sohn (2009), podemos reparar que nestas adaptações, apresentou-se um pouco dessas questões, onde o adaptador apelou, um pouco, para o lado erótico, talvez para obter um sucesso maior nas suas obras.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC Ed., 2011.

RODRIGUES, Nelson. Casal de três. In: \_\_\_\_\_ *A vida como ela é...* Rio de Janeiro: Agir, 2006. p. 546-551.

RODRIGUES, Nelson. O monstro. In: \_\_\_\_\_ *A vida como ela é...* Rio de Janeiro: Agir, 2006. p. 28-33.

RODRIGUES, Nelson. Sacrilégio. In: \_\_\_\_\_ *A vida como ela é...* Rio de Janeiro: Agir, 2006. p. 76-81.

SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar*. 3º ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 109-154.

## INTERNET

Benjamin, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>>. Acesso em 10/12/2014.

## EM DVD

A VIDA como Ela é... Direção: Daniel Filho. Produção: Daniel Filho Intérpretes: Antônio Calloni; Cássio Gabus Mendes; Cláudia Abreu; Cláudio Corrêa e Castro; Débora Bloch, Fábio Sabag; Gabriela Duarte; Giulia Gam; Guilherme Fontes; Isabela Garcia; Jeca Valadão; José Mayer; Laura Cardoso; Leon Góes; Maitê Proença, Malu Mader; Marcos Palmeira; Maria Mariana; Mauro Mendonça; Nelson Xavier; Rosamaria Murtinho; Tarcísio Meira; Tony Ramos; Yoná Magalhães e Nívea Maria. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 1996. 1 DVD (106min), son., color.

A VIDA como Ela é... Direção: Daniel Filho. Produção: Daniel Filho Intérpretes: Antônio Calloni; Cássio Gabus Mendes; Cláudia Abreu; Cláudio Corrêa e Castro; Débora Bloch, Fábio Sabag; Gabriela Duarte; Giulia Gam; Guilherme Fontes; Isabela Garcia; Jeca Valadão; José Mayer; Laura Cardoso; Leon Góes; Maitê Proença, Malu Mader; Marcos Palmeira; Maria Mariana; Mauro Mendonça; Nelson Xavier; Rosamaria Murtinho; Tarcísio Meira; Tony Ramos; Yoná Magalhães e Nívea Maria. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 1996. 2 DVD (106min), son., color.