

Recontar e recriar histórias: *remakes* e adaptações na produção audiovisual da Televisa

MARIA ANGELA RAUS¹
(USP/FATEC-SP)
rausinha@hotmail.com

RESUMO

O Grupo Televisa é um grupo empresarial mexicano que tem sua história vinculada ao desenvolvimento dos meios de comunicação no México e na América Latina. Entre diversos negócios, destaca-se na produção de conteúdos audiovisuais, em particular de telenovelas, exportadas para vários países.

Esse tipo de produção sofre críticas sobre a sua qualidade e sobre a sua originalidade, pois são muitas as refilmagens de histórias antigas, faltando investimentos em histórias originais nacionais mais modernas.

A partir de fontes literárias (romances e *historietas*) e audiovisuais (cinema, radionovela e televisão), é possível observar a circulação dessas histórias em formatos e contextos diferentes, encontrando exemplos mais fiéis aos textos originais e produções nas quais as adequações feitas puderam criar novos desdobramentos narrativos, em processo constante de recontar e recriar histórias.

Este trabalho apresenta aspectos da história da produção de telenovelas na América Latina e a sua circulação.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação; Telenovela; Circulação.

Introdução

O Grupo Televisa é um grupo empresarial mexicano que tem sua história vinculada ao desenvolvimento dos meios de comunicação no México e na América Latina, bem como a questões políticas. Entre diversos negócios, destaca-se na produção de conteúdos audiovisuais, em particular de telenovelas, exportadas para vários países.

¹ Doutoranda em História Econômica (FFLCH/USP). Docente da Faculdade de Tecnologia de São Paulo (FATEC-SP).

Uma das críticas que essa produção sofre é a constante repetição de histórias antigas, muitas vezes anacrônicas, que são refilmadas em espaços curtos de tempo. Outra crítica, que também enfatiza o problema da originalidade, é a compra de roteiros estrangeiros, que sofrem adaptações para o contexto cultural mexicano e assim são produzidos novamente.

É possível encontrar exemplos mais fiéis aos textos originais e exemplos de produções nas quais as adequações feitas podem criar novos desdobramentos narrativos, em um processo constante de recontar e recriar histórias.

Essa prática é parte da indústria cultural, sendo identificada não apenas no caso da Televisa, mas em outras empresas produtoras no México e em outros países. Atualmente, as mudanças tecnológicas e a concorrência impulsionam a realização de novas versões, em formatos exigidos pelo mercado de audiovisual, especialmente para plataformas digitais².

Para compreender melhor a circulação dessas histórias, bem como as modificações que elas sofrem, buscou-se olhar o passado da produção audiovisual mexicana, encontrando no cinema exemplos de histórias que migraram para a televisão.

Além do cinema, há uma relação com as publicações de romances e a produção de radionovelas, fazendo com que a mesma história apareça em formatos diferentes.

A inspiração em textos estrangeiros já se fazia presente bem antes da possibilidade atual de comercialização de roteiros, que envolve direitos autorais e representações empresariais em feiras internacionais de conteúdo de entretenimento.

Este trabalho apresenta considerações parciais da pesquisa de Doutorado em História Econômica, *Do rádio para a TV: circulação, produção e consumo de histórias (1941- 1971)*. É constituído de uma breve apresentação da produção de telenovelas na América Latina, o uso de fontes disponíveis na internet e uma análise das conexões

² “O conceito de ‘plataforma’ tem sido usado para qualificar o suporte dos veículos de comunicação. Não se trata de uma extensão arbitrária, pois a noção de plataforma sublinha o que se disponibiliza através do aparato tecnológico do veículo (...) O conceito de plataforma tem-se disseminado na linguagem comum, mas ainda não encontrou uma formulação teórica plena” (NEIVA, 2013, p. 436).

entre produtos diferentes para veículos diferentes (especialmente cinema e televisão) com as mesmas histórias recontadas ou recriadas.

Telenovelas: América Latina e México

A telenovela enquanto produto audiovisual é um formato de ficção seriada (MALCHER, 2003, p. 55). Bastante popular, é ao mesmo tempo valorizada e depreciada entre o público, a crítica especializada e a academia.

O debate sobre a recepção e o consumo das telenovelas é constante na produção acadêmica sobre o tema³, porém na mídia isso aparece em momentos de crise da audiência, questionando-se a “sobrevivência” da telenovela enquanto produto comercial (ALENCAR, 2019)⁴. Atualmente com o desenvolvimento da internet, a oferta de serviços de *streaming*⁵ (como *Netflix*, *Amazon Prime* e outros) e os sites de compartilhamento (como o *You Tube*), a discussão é retomada, especialmente na comparação com as séries, outro formato do gênero.⁶

Porém, observa-se que, independente dos formatos ou das novas tecnologias, o hábito de consumir histórias é algo constante. Personagens cativantes, feitos heroicos, superação de adversidades, histórias de amor e disputas por poder são apenas alguns dos temas presentes em narrativas de diversas culturas, desde um passado mais remoto até o advento da indústria cultural. Histórias foram escritas, narradas e representadas em contextos diferentes, que apresentaram particularidades de temas, relacionados com a

³ Exemplos desses dados podem ser obtidos na produção do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (OBITEL).

⁴ Mauro Alencar é um pesquisador que, além de ser reconhecido pela produção acadêmica, também é solicitado na mídia e no mercado em consultas sobre o tema.

⁵ “Processo multimídia por meio do qual a transmissão e o consumo da mensagem se fazem ao mesmo tempo, como num fluxo; fluxo de mídia (...). Não se deve pensar que o *streaming* seja uma forma de *downloading*: os arquivos que são transmitidos por *streaming* não baixam para o disco rígido do consumidor; os arquivos ficam guardados no servidor. O consumidor não tem, por isso, como piratear o material que é transmitido (...). O processo de *streaming* levará à integração ou colaboração entre os ramos da mídia que, até agora, se mantiveram em separado: as companhias telefônicas, os provedores de televisão a cabo, as companhias de comunicação por satélite e os que atuam na internet sentirão a necessidade de operar em convergência (NEIVA, 2013, p. 522). Pode-se observar que esse processo de convergência já está acontecendo.

⁶ Segundo Malcher (2003, p. 55), telenovelas e séries são formatos dentro do gênero ficção seriada, categorizada como entretenimento.

realidade de quem as produzia no momento e com o público às quais eram destinadas. Literatura, cinema, rádio, televisão e internet tornam-se apenas possibilidades a mais de acessar e consumir histórias.

Jesús Martín-Barbero e Germán Rey colocam como objeto de estudo o movimento “das narrações televisivas que encarnam a inextrincável conexão das memórias e dos imaginários, a geografia sentimental que, a partir do bolero e do tango, se reencarnou na radionovela, no melodrama cinematográfico e, finalmente, na telenovela” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 17). Os autores também afirmam que a telenovela “catalisa o desenvolvimento da indústria audiovisual latino-americana, justamente ao mesclar os avanços tecnológicos da mídia com as velharias e anacronismos, que fazem parte da vida cultural desses povos” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 115).

As características do folhetim e do melodrama da literatura (MEYER, 1996) aparecem em produções audiovisuais, sendo marcantes nas telenovelas latino-americanas, destacando-se em particular a produção mexicana, representada em grande parte pela Televisa.

Em relação à chamada “telenovela brasileira”, os pesquisadores defendem que a originalidade de textos e outras características fazem com que a produção nacional seja diferenciada em relação a outros países.

Independentemente da discussão que se possa empreender sobre a telenovela como um todo, na infinidade de detalhes que compõem sua produção (equivalente à de vários filmes para cinema), no ritmo frenético de escrita, produção e gravação diárias durante seis meses e da qualidade artística final alcançada, levando-se ainda em conta os diferentes estilos dos autores e os constrangimentos do meio televisão, não há como não reconhecer a excelência do trabalho ficcional desse gênero que insistimos em denominar de *telenovela brasileira* (MOTTER, 2003, p. 78).

Existe um reconhecimento da qualidade técnica e autoral da telenovela brasileira, formatada pela Globo. Isso pode ser comprovado por premiações

internacionais, como o Emmy Internacional⁷, e produções acadêmicas, como as do Obitel⁸.

Antes da popularização das plataformas digitais, o público e os pesquisadores brasileiros tinham acesso às produções estrangeiras de maneira bastante limitada. Isso se dava pela compra de produções por canais como o SBT, que desde a década de 1980 apresenta telenovelas da Televisa, que são criticadas na mídia brasileira e na produção acadêmica por sua qualidade. Apesar das críticas, gozam de popularidade entre públicos específicos.⁹

Hoje, no entanto, com a ampliação de acesso às novelas internacionais e às pesquisas sobre elas, é possível reconhecer melhor as características de produção e de circulação dessas histórias.

Nos últimos anos, nos cenários mexicano e latino-americano, a Televisa ainda se destaca, porém tem vivenciado uma crise de audiência. Em televisão aberta, no mercado interno, possui pouca concorrência¹⁰. No mercado externo, disputa com empresas como Telemundo e Univisión (EUA), Telefe (Argentina) e Caracol (Colômbia) e a Globo (Brasil). Outro elemento é a grande oferta audiovisual em serviços de streaming, que apresentam produções do mundo todo em formatos de filmes, séries e telenovelas.

Para entender essa situação de crise, é necessário rever algumas políticas da empresa como contratação de talentos, investimentos mal planejados e a diminuição da receita de publicidade. Pretende-se observar mais dados sobre isso, no andamento da

⁷ A Globo já recebeu 17 prêmios Emmy, sendo sete por telenovelas: *Caminho das Índias* (2009), *Laços de Sangue*, coprodução com a SIC, exibida em Portugal (2011), *O Astro* (2012), *Lado a Lado* (2013), *Joia Rara* (2014), *Império* (2015) e *Verdades Secretas* (2016) (REDE GLOBO, 2019).

⁸ O trabalho realizado pelo Obitel tem início em 2005, com publicações de anuários a partir de 2007. Seus estudos abrangem cinco dimensões: produção, circulação, consumo, comercialização, conteúdos temáticos e, a partir de 2010, transmediação (LOPES; OROZCO GÓMEZ, 2017, p. 19). Atualmente, apresenta dados dos seguintes países: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela.

⁹ Sobre a exibição de novelas da Televisa e suas reprises na grade do SBT ver: NANTES, J. D. **Ver e rever**: um estudo sobre a reassistibilidade de telenovelas mexicanas no Brasil, 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Departamento de Estudos Culturais e Mídia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

¹⁰ Na TV aberta concorre com a Azteca, que passa por um período sem produções de novelas, e a Imagem, que além de produções próprias, também transmite produções de outros países, incluindo turcas e brasileiras.

pesquisa de Doutorado, em material coletado na imprensa mexicana e em relatórios financeiros públicos.¹¹

Metodologia e fontes

Os trabalhos de historiadores sobre audiovisual, em particular o cinema, já possuem uma tradição teórico-metodológica consolidada.¹² Muitos tratam de questões socioculturais e representações de outras épocas, de personagens e de acontecimentos históricos.

Fora dos trabalhos de historiadores, Motter (2001) trata a telenovela como um elemento formador de uma memória, por meio de representações do cotidiano. A autora tem como referência estudos sobre a memória, de Maurice Halbwachs e Jacques Le Goff, e sobre a história, de Adam Schaff, e Michel de Certeau, propondo uma investigação dos “vínculos que a telenovela mantém com a história e com a memória enquanto arquivo de saber individual, cuja conservação e recuperação, sob a forma de lembrança, dependem predominantemente da memória do grupo” (MOTTER, 2001, p.76). Pode-se observar em uma novela elementos para entender o contexto histórico no qual ela foi produzida.

A partir disso, buscou-se coletar referências a *remakes* e a adaptações, que circulam em diversos países, apresentando modificações que dialogam com novos públicos e observando a sua circulação por diversos formatos.

Há publicações sobre cinema e telenovela que foram usadas como fontes documentais neste trabalho. São trabalhos de coletâneas como o do historiador do cinema mexicano, Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, extenso trabalho de dados e análise sobre a produção entre 1929 e 1976 (GARCÍA RIERA, 1993, p. 8). Os anuários do Obitel também foram utilizados dessa maneira.

¹¹ O Grupo Televisa apresenta relatórios financeiros no site da Bolsa Mexicana de Valores.

¹² Desde os trabalhos de Marc Ferro sobre história e cinema.

As produções escolhidas são todas da Televisa, de grande circulação e já exibidas no Brasil, com material de fácil acesso na internet. Os materiais audiovisuais, como filmes e novelas, são facilmente encontrados em sites como *You Tube* e *Vimeo*. A maioria dos vídeos são postados sem autorização de seus produtores. Pela dificuldade com direitos autorais, nem sempre são postados completos. São feitas edições de cenas principais ou de personagens, focando em situações específicas da história, em especial, as relações afetivas.

De maneira colaborativa, há também muita informação na *Wikipédia*. Mesmo quando os artigos carecem de referências, podem oferecer informações parciais sobre essas produções. Sendo bastante populares, há muitas contribuições na construção do texto. Há também inúmeros sites e blogs dedicados às telenovelas, uns elaborados por jornalistas profissionais e outros por fãs dessas produções. Em cada caso, deve-se observar a natureza desses sites e suas propostas.

Há também os sites institucionais do Grupo Televisa e seus canais no *You Tube*. Sempre que esses estavam atualizados com os dados, foram utilizados prioritariamente. Em relação a outros sites, procurou-se verificar os dados em mais que uma fonte.

As fontes digitais e a internet enquanto acervo já são muito usadas como referências em trabalhos acadêmicos de comunicação. Na História, é um tema que começa a ser mais debatido entre os historiadores, em particular aqueles que trabalham com história do Tempo Presente.

Remakes e circulação

Refrito é como geralmente a imprensa mexicana chama os *remakes*. A palavra pode significar “reescrever”, mas seu entendimento pode significar “mudar de maneira superficial antigas ideias ou criações e apresentá-las como novas”.¹³

¹³ Esse significado talvez seja o que mais se aproxima das críticas que essas produções recebem. Tradução própria do inglês “make superficial changes to old ideas or creations and present them as new” (BABYLON, 2019).

No decorrer da pesquisa, foram encontradas referências importantes para entender a tradição de *remakes* e a circulação das histórias. Elas estão presentes no cinema latino-americano, em particular na chamada “época de ouro” do cinema mexicano.

Martín-Barbero e Rey, ao discutirem a influência dos cinemas brasileiro e mexicano nas respectivas produções de telenovela, destacam:

Acaba sendo bastante significativo que, enquanto a grande e densa experiência cinematográfica brasileira possibilitou a elaboração de uma especificidade de atuação que a televisão soube aproveitar, isto é, enquanto, no Brasil, o cinema marcou tão forte e positivamente a produção televisiva, no México, um país com tanta ou maior experiência em cinema, a telenovela não incorporou significativamente a experiência cinematográfica. Ou será que a incorporou, mas justamente apenas no que essa experiência teve de desenvolvimento do gênero melodramático? (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 121).

Muitas histórias de novelas antes foram filmes, sendo clássicos nos cinemas mexicano e latino-americano. Pode-se dizer que as novelas latinas, em particular as da Televisa, herdaram muito dessa estrutura cinematográfica, em especial as suas histórias.

Oroz (1999, p. 57) indica como os gêneros comédia e melodrama, chamados respectivamente pelo público de “filmes para rir” e “filmes para chorar”, marcaram o desenvolvimento industrial do cinema latino-americano. Acrescenta também como se deu a construção de uma crítica negativa ao melodrama cinematográfico:

A preferência dada ao papel do diretor-autor, cuja contrapartida foi a desqualificação dos gêneros, tem sua exegese na transferência mecânica para o padrão do cinema dos métodos consagrados pela crítica literária. Tais métodos foram amplamente desenvolvidos na Europa e provocaram uma ideia romântica do cinema, que limitou a compreensão da forma de produção cinematográfica, bem como dos modelos de comunicação básicos do cinema. Essa tendência metodológica, marcadamente idealista, fez com que o melodrama cinematográfico fosse qualificado, globalmente, de “alienante”, ao passo que todo e qualquer filme de autor era defendido (OROZ, 1999, p. 57).

Pela colocação de Oroz entende-se que essa herança melodramática não é algo negativo, sendo essa visão uma construção de uma transferência de métodos da crítica literária para o cinema, o que acaba criando uma qualificação para os filmes. De mesma forma, essa crítica pode ser transferida para a novela, ao se pensar as suas questões de produção e outras características.

Segundo Emilio García Riera:

La historia del cine mexicano sonoro puede dividirse fácilmente en dos etapas: la anterior y la posterior al surgimiento de la televisión, por 1950. La primera etapa puede ser a la vez dividida en las correspondientes a dos décadas: la de los treinta, años de exploraciones sobre todo comerciales (la búsqueda de un público), y la de los cuarenta, o sea, la llamada comúnmente “época de oro”: en esos años, el cine se afirma como una de las principales industrias del país, se convierte en asunto de interés y prestigio nacional, es el más importante de lengua castellana, asegura un gran público nacional e internacional y resulta el entretenimiento favorito de la población mexicana. En eso último, la televisión no tarda en ganar ventaja, una vez aparecida, y puede decirse que a partir de entonces queda el cine condenado a una crisis perpetua sólo resoluble, creo, por la inminente simbiosis definitiva de los medios: el devorador y el devorado (GARCÍA RIERA, 1993, p. 7).

A ideia de uma “época de ouro” não está presente só no cinema, mas também na televisão, onde se valorizam produções do passado, especialmente dos anos 1980-1990, que obtiveram grande sucesso de audiência no país e repercussão internacional.

O modelo de produção da Televisa, há muitos anos, trabalha com a refilmagem e a adaptação de histórias nacionais e internacionais. São enredos clássicos da sua teledramaturgia, muitas vezes com temáticas anacrônicas, ou a compra de roteiros de outros países para fazer versões mexicanas:

Seja por fazer *remakes* de produtos antigos, como no caso de *Lo que la Vida me Robó*, ou comprando roteiros de outros países, como em *Mi Corazón es Tuyo*, a indústria televisiva nacional impõe as marcas de reconhecimento tradicionais e uma bateria de estratégias ancoradas no melodrama mais clássico (OROZCO GÓMEZ, 2015, p. 371).¹⁴

¹⁴ *Lo que la Vida me Robó* é uma história que tem origem na história *Bodas de odio* de Caridad Bravo Adams, autora mexicana. Já *Mi Corazón es Tuyo* é um texto espanhol. Ver: Anuários do Obitel 2014 e 2015.

Apesar de ser criticada pela falta de originalidade, essa forma de produção indica um modelo de negócios que funcionou por muito tempo:

Embora recentemente a produção do formato no país tenha recorrido ao uso de roteiros triunfantes em outros países da região, foram privilegiadas as adaptações, nacionalizando os relatos e harmonizando as estruturas narrativas em função das fórmulas de provado êxito local. Nesse sentido, a telenovela mexicana tem se permitido manter muitos dos modos tradicionais de narrar a realidade, as relações sociais e de representar o mundo que, ao longo de 60 anos, têm funcionado (OROZCO GÓMEZ, 2015, p. 370).

Recentemente, a Televisa lançou o projeto *Fábrica de sueños*, que propõe apresentar versões atualizadas de clássicos de sua teledramaturgia, em formato de séries curtas. Entre os títulos que se pretende produzir estão: *Cuna de lobos*, *La usurpadora*, *El maleficio*, *Rubí*, *Colorina*, *La madrastra*, *Los ricos también lloran*, *Rosa salvaje*, *Corona de lágrimas*, *Quinceañera*, *El privilegio de amar* e *Corazón salvaje*. Os objetivos são apresentar essas histórias ao público jovem, em uma linguagem mais moderna, e distribuí-las em plataformas digitais (TELEVISA, 2018).

Aqui serão apresentados alguns exemplos de como a mesma história foi produzida em formatos diferentes. A história de *Rubí* é conhecida no Brasil. Foi exibida pelo SBT em 2005 e reprisada em 2006, 2013 e 2017 (NANTES, 2018, p. 96). Todas essas exibições foram da versão produzida pela Televisa em 2004 (TELEVISA, 2019a). Sua exibição no México se deu no mesmo ano de sua produção pelo *Canal de Las Estrellas*, um dos canais do Grupo Televisa (TELEVISA, 2019b).¹⁵

A origem da história está na publicação de *Lágrima, risas y amor*:

O produto *Rubí* nasce na indústria cultural como uma história em quadrinhos (ou historieta). A revista na qual foi publicada pela primeira vez, na década de 1960, se chamava *Lágrimas, risas y amor*, da Editorial Argumentos. A editora, que depois passou a denominar-se Grupo Editorial Vid, foi fundada por Yolanda Vargas Dulché, autora de *Rubí*, e seu esposo, Guillermo de la Parra, em 1957 (PALOMARES, 2015, p. 52).¹⁶

¹⁵ A partir de 2016 o canal passa a se chamar *Las Estrellas*.

¹⁶ Yolanda Vargas Dulché (1919-1999) foi uma autora mexicana. Além de *Rubí*, escreveu outras histórias que migraram para o cinema e a televisão, como: *El pecado de Oyuki*, *Yesenia* e *María Isabel* (CRUZ BÁRCENAS, 2012, p. 08).

Palomares (2015) trata da comparação entre os três suportes da história:

Ao longo dos três suportes abordados nesta dissertação (história em quadrinhos da década de 1960, filme de 1971 e telenovela de 2004), existem mudanças e adaptações que merecem destaque em nossa análise. Algumas delas se devem aos diferentes formatos, outras à variação de público e muitas às diferentes épocas nas quais foram produzidos. Essas diferenças são históricas e sociológicas, relacionadas à política, à moral e à estética. Entre a primeira e a última versão temos aproximadamente cinco décadas, nas quais muitas mudanças aconteceram, em relação à estética, aos padrões de beleza e aos valores morais (PALOMARES, 2015, p. 62).

A *historieta* foi publicada em diversos volumes da revista na década de 1960. Em 1968, a Televisa realizou uma primeira versão de telenovela. Já em 1970 foi transformada em filme.¹⁷ Em 2004, foi feita a versão que se tornou popular no Brasil. Em 2019, será feita uma nova versão. Todos esses produtos foram feitos no México, com repercussão em outros países de acordo com a época produzida. Há referências de uma versão feita nas Filipinas em 2010.¹⁸

Outro exemplo de versões em diferentes suportes e épocas é *Bodas de odio*. É um texto da autora mexicana Caridad Bravo Adams.¹⁹ Essa história passa por diversas modificações de contexto histórico-cultural em cada uma de suas versões. A história original, provavelmente uma radionovela, também foi publicada posteriormente.²⁰

No resumo do texto usado como fonte neste trabalho está:

Bodas de odio se desenvolve a fins do século XIX, no opulento e contrastante mundo da Rússia czarista. No meio do luxo aristocrático, uma bela e delicada jovencita chamada Lisaveta Ivanovna Kerloff tenta obter o favor de seu pai para casar-se com o Fedor Mikailovich Lavrezky, um humilde tenente.

¹⁷ Filme completo está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=cmhCxWGobXk>. Acesso em 08 ago. 2019.

¹⁸ Além da menção na *Wikipédia*, há vídeos no *You Tube* com cenas da produção das Filipinas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n5L_vyo2kcY>. Acesso em: 08 ago. 2019.

¹⁹ Caridad Bravo Adams (1908-1990) foi uma autora mexicana. Seus textos de radionovelas foram adaptados para o cinema, a televisão e publicados como livros.

²⁰ Uma versão traduzida do livro foi obtida em sites de compartilhamento. Os dados de publicação foram retirados do catálogo da Library of Congress. Disponível em: <<https://catalog.loc.gov/vwebv/holdingsInfo?searchId=10815&recCount=25&recPointer=13&bibId=278058>>. Acesso em 08 ago. 2019.

A ponto de conseguir a permissão paterna, o destino engrena as circunstâncias de tal forma, que separa irremediavelmente o apaixonado casal (BRAVO ADAMS, 1960, s/p).

A primeira versão em novela para a televisão teve o mesmo título em espanhol, *Bodas de odio*. Foi produzida em 1983 pela Televisa.²¹ O cenário muda da Rússia czarista para o México do Porfiriato. Em 2003, novamente a Televisa vai realizar outra versão, mudando o nome e a ambientação histórica (TELEVISA, 2019a). Chamou-se *Amor Real* e está ambientada em algum período do século XIX. Essa versão foi editada para também ser comercializada em DVD.²² Em 2013, é feita mais uma versão, novamente com mudança de nome e contexto histórico. Chama-se *Lo que la Vida me Robó* e seu contexto de época é contemporâneo ao período de produção, conforme os dados do Obitel:

Desde a sua estreia, a produção de *Lo que la vida me robó*, transmitida desde o final de outubro de 2013, apostou na transmidialidade ao abrir espaços nas redes sociais e criar aplicativos para dispositivos móveis (...). Essa história é uma adaptação do livro *Bodas de odio*, de Caridad Bravo Adams, transformado em telenovela, com mesmo nome, em 1983 (produzida por Ernesto Alonso), e, em 2003, com o nome de *Amor real* (produzida por Carla Estrada).

Apresentamos, nesta seção, detalhes do comportamento dos usuários na página do Facebook da novela, e observamos também o tipo de interação transmidiática e a interatividade que aconteceu no Twitter e no site oficial dessa ficção (OROZCO GÓMEZ, G., 2014, p.362).

As estratégias transmidiáticas constituem formas de interação entre produtores e público. Também servem como divulgação da novela e criam outras formas de consumo. Não deixam de ser mais uma forma de circulação da história, influenciada pelos avanços tecnológicos do presente.

É importante destacar que duas dessas versões, *Amor Real* e *Lo que la Vida me Robó*, foram exibidas no Brasil pelo SBT.

²¹ Entrada com créditos. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=3LcrOWyHbGo>>. Acesso em: 08 ago. 2019.

²² Disponível em: < <https://www.amazon.com/Amor-Real-Adela-Noriega/dp/B0007IO7BS>>. Acesso em: 08 ago. 2019.

Considerações finais

Pode-se observar neste trabalho através dos exemplos de duas histórias, *Rubí* e *Bodas de ódio*, possibilidades de circulação em formatos e contextos histórico-culturais diferentes.

Para além das críticas ao estilo melodramático e às refilmagens constantes, deve-se observar a capacidade de se recriar essas histórias com novos elementos histórico-culturais.

Fontes:

BRAVO ADAMS, C. **Bodas de odio**. México, DF: Editorial Diana, 1960.

BODAS DE ODIO. Entrada. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=3LcrOWyHbGo>>. Acesso em: 08 ago. 2019.

GARCÍA RIVERA, E. **Historia documental del cine mexicano I: 1929 – 1937**. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1993.

LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (coord). **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América: análise de dez anos do Obitel (2007-2016)**. Porto Alegre: Sulina, 2017.

OROZCO GÓMEZ, G. et.alii. México: um passo adiante e dois atrás em telecomunicações – conteúdos e audiências relegadas LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (coord). **Estratégias de produção transmídia na ficção televisiva: anuário Obitel 2014**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

OROZCO GÓMEZ, G. et.alii. México: o poder da TV na mira. A ficção televisiva entre as eleições presidenciais e a ativação das audiências. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (coord). **Relações de gênero na ficção televisiva: anuário Obitel 2015**, Porto Alegre, Sulina, 2015.

RUBÍ. Filme. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cmhCxWGobXk>>. Acesso em: 08 ago. 2019.

RUBÍ. Telenovela Filipinas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n5L_vyo2kcY>. Acesso em: 08 ago. 2019.

TELEVISA. Fábrica de Sueños Llevará los grandes éxitos del melodrama a las nuevas plataformas. Boletín de prensa nº E1570 15 de octubre, 2018. Disponível em: <<http://prensa.televisa.com/files/pdf/boletine1570.pdf>>. Acesso em: 09 ago. 2019a.

TELEVISA. Secciones. Telenovelas. Disponível em: <<http://tvolucion.esmas.com/telenovelas/>>. Acesso em: 08 ago. 2019a.

TELEVISA. Corporativo. Negocios. Disponível em: <<https://www.televisa.com/corporativo/negocios/>>. Acesso em: 08 ago. 2019b.

Referências:

ALENCAR, M. Fim das novelas é anunciado há 40 anos, mas gênero segue de pé. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/05/fim-das-novelas-e-anunciado-ha-40-anos-mas-genero-segue-de-pe.shtml>>. Acesso em: 08 ago. 2019.

BABYLON. Refrito Tradutor. Disponível em: <<https://tradutor.babylon-software.com/espanhol/refrito/>>. Acesso em: 09 ago. 2019.

CRUZ BÁRCENAS, A. Yolanda Vargas Dulché, una de las mujeres más leídas en México. Periódico **La Jornada**, Jueves 22 de noviembre de 2012, p. 8. Disponível em: <<https://www.jornada.com.mx/2012/11/22/espectaculos/a08n1esp>>. Acesso em: 08 ago. 2019.

MARTÍN-BARBERO, J; REY, G. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

MALCHER, M. A. **A memória da telenovela: legitimação e gerenciamento**. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura - Ficção Televisiva, 2003.

MEYER, M. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOTTER, M. L. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, São Paulo, n. 48, p. 74-87, 28 fev. 2001.

MOTTER, M. L. O que a ficção pode fazer pela realidade?. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 75-79, jan./abr. 2003.

NANTES, J. D. **Ver e rever: um estudo sobre a reassistibilidade de telenovelas mexicanas no Brasil**, 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Departamento de Estudos Culturais e Mídia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

NEIVA, E. **Dicionário** Houaiss de Comunicação e Multimídia. São Paulo: Publifolha, 2013.

OROZ, S. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PALOMARES, T. M. H. J. S. **Rubí e o melodrama**: a questão do estereótipo feminino na telenovela mexicana, 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura Hispano-americana) - Pós-Graduação em Estudos de Literatura, área de concentração Estudos Literários e subárea Literaturas Estrangeiras Modernas – Literaturas Hispânicas, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

REDE GLOBO. 'Malhação: Viva a Diferença' vence prêmio no Emmy Internacional Kids. Disponível em: < <https://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/malhacao-viva-a-diferenca-vence-premio-no-emmy-internacional-kids.ghtml>>. Acesso em: 08 ago. 2019.