



ESCOLA DE
HUMANIDADES

SCRIPTORIUM

Scriptorium, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 1-12, jan.-dez. 2022
e-ISSN: 2526-8848

<http://dx.doi.org/10.15448/2526-8848.2022.1.42337>

SEÇÃO: TEMATHIS

Um brinde às fontes: uma breve história da presença literária em nossas telenovelas

A toast to the sources: a brief history of literary presence in Brazilian soap opera

Alana de Oliveira

Freitas El Fahl¹

orcid.org/0000-0002-2383-7546

alana_freitas@yahoo.com.br

Recebido em: 30/11/2021.

Aprovado em: 09/06/2022.

Publicado em: 07/12/2022.

Resumo: O presente artigo busca estabelecer uma relação entre a teledramaturgia brasileira e suas fontes literárias. Inicialmente, traçamos um breve histórico dessa relação a partir das origens da telenovela no Brasil e suas primeiras produções que consistiam em adaptações dos nossos clássicos. Com o passar dos anos, observa-se que essa relação vai se sofisticando e que o recurso da intertextualidade se corporifica sob diversas formas explícitas ou implícitas. Analisamos esse profícuo diálogo em tramas exibidas nas últimas décadas pela Rede Globo de Televisão. Utilizamos como principais aportes teóricos Alencar (2002), Reimão, (2004), Meyer (2005) e Moratelli (2019).

Palavras-chave: Literatura. Teledramaturgia. Intertextualidade. Rede Globo de Televisão.

Abstract: This article aims to establish a relation between Brazilian teledramas and its literary sources. Initially, a brief history of this relation is traced, starting from the origins of the telenovela in Brazil and its first productions, which consisted in adaptations of our classics. It was possible to observe, as time went by, that this relationship became more sophisticated and that intertextuality as a resource is embodied in several explicit or implicit forms. We have analyzed this fruitful dialog in plots aired in the last decades by Globo Television Network. The contributions by Alencar (2002), Reimão (2004), Meyer (2005) and Moratelli (2019) are used for theoretical support.

Keywords: Literature. Teledramas. Intertextuality. Globo Television Network.

*"Ver muito e ler muito aviva o engenho do homem".
(Miguel de Cervantes)*

Dos rodapés às telas: fios de Sherazade em nossas casas

A telenovela ocupa um papel de grande importância na cultura brasileira a partir da segunda metade do século XX, *paripassu* com a implantação e expansão da indústria televisiva. A despeito de uma ala da academia que ignora esse produto artístico e o considera como mera alienação das massas, temos hoje diversos estudos em diferentes áreas do conhecimento que endossam a sua relevância artística e sua influência em questões sociais, provocando discussões sobre temas polêmicos, interferindo em padrões de comportamento, sem deixar de lado sua função de fruição estética pautada na diversão, pois, antes de tudo, trata-se de uma narrativa que tem como objetivo principal o entretenimento. A telenovela cumpre, portanto, assim como a literatura,



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, BA, Brasil

a clássica lição de Horácio, poeta latino, para quem a arte deve ensinar e deleitar (*prodesse et delectare*).

As origens da telenovela estão ligadas à imprensa do século XIX. O modelo do que conhecemos hoje simplesmente como novela nasceu nas páginas dos jornais, mais precisamente nos seus rodapés, espaço físico dos periódicos reservado essencialmente ao entretenimento. Tal espaço era dedicado a publicar os chamados folhetins, que se dividiam em dois tipos, os folhetins-romances, os *feuilleton*, e os folhetins-variedades, os *variétés*, ambos de origem francesa.

Os folhetins-romances, como o nome sugere, eram textos de ficção; foram os ancestrais da radionovela e telenovela atuais, romances fragmentados em capítulos e publicados periodicamente para o deleite dos leitores. A princípio, publicando apenas produções estrangeiras, mas logo cedendo espaço aos autores nacionais, o folhetim-romance foi a matriz de veiculação dos grandes romances brasileiros do século XIX e do início do século XX.

Antes de tomarem o formato de livro propriamente dito, foram publicados em forma de folhetim, por exemplo, *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida, *O Guarani* (1857), de José de Alencar, *O Ateneu*, de Raul Pompéia (1888) e *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1911), de Lima Barreto.

O folhetim-variedades, por sua vez, foi o texto que, de fato, deu origem às raízes do que se denomina hoje de crônica literária. Ao lado do folhetim-romance, também nos rodapés dos jornais, lá estava aquele texto de teor diversificado, bem diferente das matérias formais, que se encarregava de registrar e comentar fatos do dia a dia, os *fait divers* ou *variétés*. Desse espaço reduzido e "imprensado" nas páginas dos jornais é que surgiu esse gênero narrativo, tão difundido e explorado na atualidade. Vale ressaltar a importância dos rodapés dos jornais para a cultura brasileira, pois esse pequeno espaço nos legou duas das principais marcas literárias da nossa produção, as telenovelas e as crônicas. Fiquemos agora com as primeiras, objeto desse estudo.

A influência da literatura do século XIX nas telenovelas atuais não se limita apenas às suas origens. Sua presença vai muito além desse início nos jornais, ela se corporifica nos temas, no formato, nas personagens e em muitos outros pontos de contato. Segundo Meyer:

Não seria a telenovela a "tradução" atualizada de um velho gênero que jornais, revistas (a Fon-fon), fascículos prolongaram pelo século XX, recontado através de novos veículos? Um produto novo, de refinada tecnologia, nem mais teatro, nem mais romance, nem mais cinema, no qual reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilizada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma "urdidura alicianante", aberta às mudanças segundo o gosto do "freguês", tão aberta que o próprio intérprete, tal como na vida nada sabe do destino de seu personagem. Precioso freguês que precisa ficar amarrado de todo jeito, amarrado por ganchos, chamadas, puxado por um suspense que as antecipações anunciadas na imprensa especializada e até na cotidiana não comprometem, na medida em que a curiosidade é atraída tanto pelo "como" quanto pela expectativa dos diversos reconhecimentos que dinamizam as tramas (MEYER, 2005, p. 387).

Como se vê, os elementos folhetinescos, como as pausas, os ganchos, a expectativa e, sobretudo, os temas, continuam os mesmos que encantavam os leitores de jornais no século XIX. A imprensa da época descobriu nessa vertente literária uma ótima forma de vender jornais, assim como as emissoras de televisão continuam vendendo seus anunciantes e sua programação nos intervalos dos capítulos e também dentro deles, aproveitando o interesse do público sobre o que virá depois e depois.

Nós, telespectadores, mesmo lendo o resumo dos capítulos da semana, continuamos interessados em acompanhar a trama, porque o importante é o "como" e não exatamente o "que" se conta na novela, muitas vezes construído sobre pilares absolutamente previsíveis. Daí tantas semelhanças de heróis, mocinhas, vilões, romances proibidos, vinganças, segredos, cartas perdidas, adiamentos, paternidades e maternidades secretas, traições, sangue e lágrimas. Se bem observamos, o modelo folhetinesco é ainda o melhor paradigma para continuarmos pensando na telenovela des-

de a sua gênese e acredito que assim sempre será. Além do folhetim, a telenovela é também herdeira do melodrama. O folhetim aliado ao melodrama, gênero oriundo do teatro, foi muito usado pela ópera no século XVIII, e em muito se confunde com os temas folhetinescos, uma vez que "o melodrama triunfa com sua estrutura narrativa imutável: amor, infelicidade, vingança, perseguições como eixo da intriga, triunfo da virtude, castigos e recompensas" (SILVA, 2005, p. 2). Ambos formam as bases temáticas e estéticas de nossas telenovelas que seguem despertando nossas emoções sejam elas transmitidas nos jornais, nos rádios, nas revistas, nas telas da televisão ou dos *smartphones*, fazendo-nos tomar partido no drama vivido pelas personagens. Segundo Artur da Távola:

O folhetim existirá enquanto o homem existir. Nomes maiores do romance universal o são justamente por causa do folhetim romântico e da novela literária. As emoções básicas do ser, as intrigas fundamentais da espécie são e sempre serão o grande atrativo do homem na eterna busca de si mesmo. A telenovela retoma esse veio na era eletrônica introduzindo adiantamentos, recursos e linguagens herdados do teatro, do rádio e do cinema. É produto sincrético complexo, leitura literário-eletrônica-empática (TÁVOLA, 1996, p. 57).

De frente para uma boa trama ainda somos como as tias de José de Alencar, um folhetinista por excelência, descritas por ele em *Como e por que sou romancista* (1893), que durante os serões de leitura, debulhavam-se em lágrimas e adentravam na trama, sofrendo com as dores de suas personagens como se fossem reais. Ou podemos ser ainda como o sultão das *Mil e uma noites*, seduzido por Sherazade através de sua arte de narrar e encantar. Ao ouvir suas histórias, ele desejava continuar a escutá-las na noite seguinte, assim como nós continuamos sedentos pelo desenrolar dos capítulos, em qualquer horário em que hoje possamos acionar nossas múltiplas telas. Os fios das tramas de Sherazade continuam a nos seduzir e dar ritmo ao nosso cotidiano. Quem de nós espectadores não já marcou algum compromisso para "depois da novela"?

A relação afetiva do brasileiro com a telenovela é uma questão cultural que não podemos desconsiderar. Seus espectadores formam uma espécie de unidade que, ao acompanhar essa ou aquela narrativa, criam elos invisíveis que os conectam, criando uma teia comum que independe de classe social ou formação cultural. Para Lopes:

[...] ela possui uma penetração intensa na sociedade brasileira devido a uma capacidade peculiar de alimentar um repertório comum por meio do qual, pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras. Longe de promover interpretações consensuais, mas, antes, produzir lutas pela interpretação de sentido, esse repertório compartilhado está na base das representações de uma comunidade nacional imaginada que a TV capta, expressa e constantemente atualiza (LOPES, 2003, p. 18).

A Literatura, ao lado do universo real, foi e continuará sendo a principal fonte de inspiração para as telenovelas. Elas podem e devem também ser consideradas como Literatura, mas veiculada em outro suporte textual, em outras mídias, e não exatamente como Paraliteratura, termo usado para definir formas literárias não canônicas. Tomemos aqui como base para nossa afirmação uma ideia ampla do termo Literatura, que vai além do livro impresso ou do texto canônico, mas que se refere a qualquer tipo de texto que aproxime o seu leitor das questões da condição humana e o faça, por algum tempo, entrar em contato com o universo ficcional, ou, como cunhou o poeta e ensaísta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), "mergulhar na suspensão voluntária da descrença" (1985, p. 237), sensação que podemos experimentar ao acompanhar os capítulos de uma telenovela, ir ao teatro, ler um livro, assistir a um filme ou a uma série.

Assim nas páginas como nas telas: a história nossa de cada dia

A princípio, as primeiras tramas exibidas foram adaptações dos clássicos da literatura. Nos anos 1950 e 1960, no nascedouro da televisão brasileira, as novelas ainda não eram exibidas todos os dias, variavam entre dois ou três capi-

tulos semanais. Foram ao ar nesse período inicial pelas TVs Tupi, Paulista, Record e Cultura obras como *Diva*, *O Guarani* e *Minas de Prata* (José de Alencar), *A mão e a luva* (Machado de Assis), *Casa de Pensão* (Aluísio de Azevedo), *Clarissa* (Érico Veríssimo) e *Éramos seis* (Maria José Dupré), que já está na sua quinta adaptação para as telas, sendo a última exibida entre 2019/2020. *Éramos seis* é o romance mais adaptado até o momento, seguido por *Helena* (Machado de Assis, 1876) que já passou por quatro versões.

A partir dos anos 1970, A Rede Globo de Televisão passa a se destacar como a principal produtora de teledramaturgia do país e uma das maiores do mundo. A partir de sua qualidade técnica e artística, suas tramas passam a ser o seu produto mais importante e ocupa desde então o lugar de líder de audiência e do imaginário cultural do brasileiro. Todas as tramas que de trataremos adiante foram produzidas pela emissora. Para Mauro Alencar:

E este segredo, em se tratando das telenovelas da emissora em questão, tem um nome: Central Globo de Produção. É dentro de uma nova concepção mercadológica da empresa que se gestam as telenovelas, concebidas e preparadas para públicos distintos e estruturadas para o mercado, sempre seguindo a ideia de se afigurar um padrão Globo de qualidade, uma espécie de grife, com a qual o público se habituasse (ALENCAR, 2002, p. 56).

Cabe ainda ressaltar a ideia de unidade nacional buscada pela emissora dentro do horizonte de expectativas sociais da década de 1970, a ideia de um só país que se sente espelhado na tela da televisão. Sobre esse aspecto, afirma Moratelli (2019, p. 33): "É preciso compreender que a emissora adotou a experimentação e a simbiose de gêneros culturais atravessados por um discurso nacional de identidade".

Em função da busca dessa unidade associada às exigências de um padrão exigente que conciliasse arte, técnica e conteúdo, a emissora dá espaço para os clássicos da nossa literatura. Romances brasileiros como *A Moreninha*, *Senhora*, *Helena*, *Gabriela*, todas exibidas em 1975, *O feijão e o sonho* (1976), *A Sucessora* (1978) e *Cabocla* (1979) foram ao ar nos anos 1970 e começo dos anos

80, com grande sucesso de público e exibição diária por conta da aceitação desse produto pelo público e já com a faixa dos 4 horários que temos atualmente, com algumas variações.

Outro sucesso da primeira metade da década de 1970 foi *O Bem Amado* (1973), peça de Dias Gomes adaptada por ele mesmo para a televisão, sendo nossa primeira novela em cores e também a primeira a ser exportada. As peripécias de Odorico Paraguaçu eram uma grande sátira à Ditadura, que acompanhava de perto os capítulos, censurando várias cenas e palavras. Depois se tornou uma série longeva, exibida entre 1980 e 1984, além de filme em 2010. Tornou-se uma obra de referência, sempre citada e relida por outros autores.

Vale destacar ainda algumas tramas de sucesso nesse período como *Dona Xepa* (1977), adaptação de Gilberto Braga para a peça de Pedro Bloch; *Maria, Maria* (1978), adaptação de Manoel Carlos para o romance *Maria Dusá* de Lindolfo Rocha; *As Três Marias* (1980) e *Ciranda de Pedra* (1981), romances de Rachel de Queiroz e Lygia Fagundes Telles respectivamente, adaptados por Wilson Rocha/Walther Negrão e Teixeira Filho.

Não podemos deixar de mencionar que é desse período um dos maiores sucessos da nossa telenovela, *A escrava Isaura*, romance de Bernardo Guimarães adaptado por Gilberto Braga em 1976, por recomendação de sua professora de literatura do Colégio Pedro II, Eneida do Rego Monteiro Bonfim. Essa produção é até hoje uma das tramas de maior audiência, exibida em mais de 140 países e recordista de reprises da emissora, já exibida cinco vezes, além de ter sido refeita pela Record em 2004.

Nos anos 1980, temos grandes ícones da telenovela brasileira, como a primeira versão de *Sinhá Moça* (1986), adaptação de Benedito Ruy Barbosa para o romance de Maria Dezonne P. Fernandes, *Roque Santeiro* adaptação de *O berço do herói* de Dias Gomes (adaptada por ele e Aguinaldo Silva e censurada pela ditadura em 1975), trama de sucesso arrebatador ao retratar na fictícia Asa Branca um microcosmo do Brasil de 1985, e ainda *Tieta*, adaptação ousada de

Tieta do Agreste de Jorge Amado, também feita por Aguinaldo Silva, em parceria com Ricardo Linhares e Ana Maria Moretzsohn.

Nos anos 90, destacamos a partir dessa relação entre literatura e telenovela, tramas como *Felicidade* (1991) de Manoel Carlos, inspirada nos contos do mineiro Anibal Machado (1894-1964). Dentre eles, *Tati*, *A Garota*, *o Piano* e *A morte da Porta-estandarte*. Já *Fera Ferida* (1994), do mesmo trio que adaptou *Tieta* (1989-90) foi criada a partir do universo de Lima Barreto, trazendo para a tela os conflitos de *Clara dos Anjos*, a relação do casal de *Numa e Ninfa* e a cobiça de *A Nova Califórnia*, através do alquimista Flamel, que prometia transformar ossos em ouro; as artimanhas de *O homem que sabia javanês* e até mesmo uma personagem chamada Afonso Henrique, poeta alcoólatra e incompreendido, em homenagem ao escritor. Em *O cravo e a rosa* (2000), temos Walcyr Carrasco trazendo para a década de 1920 em São Paulo, a peça de Shakespeare *A megera domada*, através do romance inusitado de Catarina e Petruccio.

Percebemos que, gradualmente, as tramas vão se afastando das adaptações e ganhando outros caminhos que consideramos mais autorais e mais baseados na realidade factual. Parece-nos que, a princípio, até mesmo para atrair o respeito dos telespectadores em face de um veículo tão diferente, as emissoras buscaram essa relação imediata com a literatura. Para Sandra Reimão:

As correlações entre telenovelas e romances de autores brasileiros parecem ter passado, em linhas amplas, por dois momentos bem distintos: até fim dos anos 70, *grosso modo*, a literatura nacional, embora oscilante presença, serviu tanto para fornecer temáticas e modelos narrativos quanto para emprestar prestígio cultural às telenovelas no conjunto da programação da TV. No segundo momento, que se inicia em fins dos anos 1970 e se consolida nos 1980 e 1990, parece que as novelas nacionais já firmadas como produtos comerciais, como linguagem e como ponto de prestígio da TV brasileira, não precisam mais (nem do ponto de vista narrativo, nem como "aura") de basearem-se em romances (REIMÃO, 2004, p. 29).

A citação da pesquisadora é pertinente se pensarmos nas adaptações ou inspirações diretas de obras literárias para a TV. Ela ainda destaca

que esse tipo de produção tem migrado com sucesso para as minisséries e séries, afirmação com a qual concordamos, se pensarmos em títulos como *Grande Sertão: Veredas* (1985), *O primo Basílio* (1988), *Riacho Doce* (1990), *O Sorriso do lagarto* (1991), *Os Maias* (2001), *Hilda Furacão* (1998), *Os pastores da noite* (2002), *A casa das sete mulheres* (2003), *Capitu* (2008), *O tempo e o vento* (2014) e mais recentemente, *Dois irmãos* (2017) e *Entre irmãs* (2018), todas adaptadas de títulos brasileiros e portugueses.

Todavia, observamos que essa relação está longe de se encerrar, pois entendemos que as fontes literárias sempre serão revisitadas pela teleficção como diálogo constante, ora mais explícito, ora mais implícito, nessa grande cadeia de relações intertextuais. Para Julia Kristeva (1974, p. 64), que foi capaz de visualizar o complicado desenho dessa estrutura de palimpsesto que é a nossa cultura, a intertextualidade se mostra como "um mosaico de citações" que continua a se expandir e a se desenvolver infinitamente. Para Compagnon (1996), escrever é sempre reescrever e o mesmo que citar.

Dessa forma, toda escrita põe em ação o binômio recortar-colar e, sobretudo, citar. Com as telenovelas, essa intrincada relação se intensifica nos anos 2000, quando, não mais diretamente adaptando as obras literárias para as telas da nossa televisão, *tablets*, *notebooks* ou *smartphones*, os autores a trazem através de formas mais refinadas e sutis.

Entretelas: o intertexto nos fios das tramas

Nos anos 2000, observamos que algumas obras têm adotado de maneira cada vez mais criativa o processo de citação, ou a intertextualidade em suas tramas. Não são adaptações propriamente ditas ou obras inspiradas em algum autor e seu universo, mas vários de seus motes, personagens e cenas nos remetem a outros textos que podem ser da literatura, do cinema e até mesmo da música. Tomaremos como noção de intertextualidade, na esteira dos estudos e Bakhtin e Kristeva, o conceito de Zani:

Intertextualidade ou dialogismo é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo a outro, podendo-se reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra com referências a textos, imagens ou a sons outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexos e sentido deste texto/imagem (2003, p. 121).

É possível perceber nas nossas telenovelas, se observamos só nos últimos 20 anos, diversos diálogos não só com obras da Literatura Brasileira, mas com clássicos da Literatura Ocidental, lendas da cultura popular e fios de muitos outros textos. Para Ana Mara Balogh:

A cultura pode ser concebida como uma vasta rede de relações entre os diferentes textos que a compõem. Esse entrelaçamento pode ocorrer no interior de uma mesma área do conhecimento, uma "série cultural", tal como a literatura, por exemplo, ou abranger um conjunto de relações mais amplo, várias séries culturais tais como a literatura, o cinema e a pintura (2002, p. 140).

Desse modo, toda escrita acaba sendo uma reescrita, uma reelaboração de uma matéria preexistente. A partir de um texto central, outros discursos passam a compor essa rede. O que muda é a maneira de contar, de narrar, e no caso específico da telenovela, a forma de posicionar a câmera, de fazer crescer uma trama ou uma personagem secundária, pois nunca podemos perder de vista que as novelas são obras abertas, sempre em progresso e com os seus andaimes expostos.

Atualmente, com a repercussão nas redes sociais em tempo real enquanto as tramas são exibidas, nas chamadas segundas telas, as novelas ficam ainda mais suscetíveis às intervenções. Seu percurso pode mudar de acordo com o "gosto do freguês", os telespectadores, além de estarem à mercê de acontecimentos externos, como a morte de atores durante a exibição da trama, como aconteceu com Jardel Filho, Daniela Perez e Domingos Montagner em *Sol de verão* (1982), *De corpo e alma* (1992) e *Velho Chico* (2016) respectivamente, ou como em 2020, a suspensão das gravações em virtude de uma pandemia que exigiu o isolamento social.

Como vimos, nossas novelas foram em boa parte adaptações diretas de algumas obras literárias brasileiras e, também, frutos dos diálogos com alguns clássicos da literatura ocidental. Logo depois, os recursos de influência e presença das marcas literárias foram ficando mais sofisticados, utilizando-se de referências intertextuais mais sutis, que exigem maior comprometimento do telespectador/leitor para perceber os traços que se insinuam de forma mais difusa, através de diversas citações e alusões, não só da literatura em si, mas do cinema, da cultura pop e de outras novelas.

É sobre essa relação das marcas da literatura e de outras artes na telenovela que falaremos agora. Aproximemo-nos mais da tela e dos textos para que vejamos alguns exemplos mais de perto. *Laços de Família* (2000/2001) de Manoel Carlos, exibida no horário das 21h, trouxe para o cenário da trama a Livraria Dom Casmurro, inspirada na Livraria Argumento do Leblon. Esta era de propriedade de Miguel, personagem vivida por Tony Ramos. Muitas cenas de leitura e que mencionavam a obra de Machado de Assis se passaram nesse ambiente. Todavia, a relação mais íntima e direta com o universo machadiano estava centrada na personagem Capitu, vivida por Giovana Antoneli. A personagem é uma universitária que trabalha secretamente como garota de programa para ajudar a sustentar os pais, Pascoal (Leonardo Villar) e Ema (Walderez de Barros), e o filho de um ano de idade.

O autor recria a personagem mais enigmática dos romances de Machado de Assis com as tintas contemporâneas, colocando-a no centro de um dilema moral, o que torna a sua história bastante ambígua, como a da esposa de Bentinho, dividindo o julgamento dos espectadores. É interessante notar a carga simbólica que o autor imprime nesse núcleo. O pai de Capitu é um revisor de livros e sua mãe, uma costureira, ou seja, todos lidam com palavras e fios e possibilidades de reconstrução. Ainda vale destacar, que essa mãe se chama Ema, em uma alusão à Madame Bovary, personagem precursora da linhagem das adúlteras nos romances do século XIX. Com

situação financeira difícil, a bela moça, que também tinha olhos de ressaca, vê na prostituição de luxo uma forma de ajudar sua família. Depois de muito sofrimento causado por seu trabalho, terá um final redentor e romântico ao lado do seu amor de infância, um final que revisa e realinhava o exílio da cigana oblíqua e dissimulada.

Na primeira e segunda década dos anos 2000, destacaremos três tramas da autoria de Walcyr Carrasco que se utilizam dessa rede intertextual como elemento de criação. Entre 2007 e 2008, foi ao ar no horário das 19h a trama *Sete Pecados*, que dialogou com *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, clássico da literatura ocidental. Na trama, a jovem rica e caprichosa Beatriz (Priscila Fantin), se apaixonará pelo taxista Dante (Reinaldo Gianechini). Casado com a confeitadeira Clarice (Giovana Antonelli), leva uma vida simples e honesta atormentada por dificuldades financeiras.

Beatriz, ao consultar a cartomante Custódia (Claudia Jimenez), que na verdade era seu Anjo da Guarda disfarçado, elemento usado para enriquecer o diálogo com o lado religioso da obra do autor italiano, fica sabendo que só seria feliz se encontrasse o amor de um homem verdadeiramente puro. Só não lhe diz que esse homem era casado e apaixonado por sua mulher, lembrando que o horário das 19h é sempre destinado às comédias e tramas mais leves. Desse dilema, começa uma série de tentações, ligadas aos sete pecados, para que Dante sucumba à sua sedução. Em tom de comédia, a trama gira e brinca com o tema da salvação, criando uma nova divina comédia na qual é Beatriz que busca por Dante.

Em 2016, Walcyr Carrasco nos apresenta *Êta mundo bom*, no horário das 18h. Agora o diálogo é com *Cândido ou o Otimismo* (1759), de Voltaire, e com o filme *Candinho* (1954), de Mazzaropi, cineasta e ator brasileiro, também baseado no clássico iluminista francês.

Reunindo universos aparentemente tão distintos, temos uma história leve e muito divertida, ambientada na São Paulo dos anos 1940, com todas as questões sociais da época como pano de fundo. De Voltaire vem o lema do otimismo sempre repetido pelo protagonista: "Tudo o que

acontece de ruim na vida da gente é pra melhorá"; o Professor Pangloss, mentor de Candinho, que se torna Pancrácio, além de personagens divertidos como Cunegundes, a mulher que criou muito mal o órfão Candinho, achado em um rio, fato que traz outro intertexto, com Moisés, personagem bíblica. De Mazzaropi, temos o burro Policarpo e a taxi-girl Filomena, amada do nosso ingênuo rapaz.

Ainda podemos ver na novela a presença de *O Jardim secreto*, romance inglês de 1911 da escritora Frances Hodgson Burnett (adaptado para o cinema em 1949), através da personagem de Claudinho, o menino com deficiência física que vê sua vida se iluminar através do jardim e da amizade da menina Alice, nome e personagem também motivada pela sua homônima do País das Maravilhas.

Em *O outro lado do paraíso*, exibida entre 2017 e 2018, o autor busca um contato com *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, romance romântico francês de 1844, através da protagonista Clara (Bianca Bin), que encarnará o drama de Edmond Dantès, ao ser presa em uma espécie de sanatório secreto, em uma ilha isolada pelas rochas, por artimanhas da vilã Sophia (Marieta Severo), sua sogra na trama. Nesse internamento forçado, conhecerá aquela que lhe servirá de mentora e que lhe deixará sua fortuna, uma senhora chamada Beatriz (Nathalia Thimberg), ali internada também pela cobiça de sua família.

A fuga de Clara e seu retorno nos é apresentada com os mesmos elementos do romance: ela foge ocupando o lugar de um cadáver em um saco jogado ao mar e volta triunfante, em uma festa na qual deixa todos perplexos. Ali começa o seu plano de vingança. Para coroar a homenagem ao grande clássico francês, na cena final do julgamento de Sophia, o nome do psiquiatra que vai avaliá-la é Alexandre Dumas.

Voltemos agora para 2011, com *Cordel Encantado*, talvez uma das principais novelas a explorar exponencialmente os recursos intertextuais. Exibida no horário das 18h, tem como autoras Thelma Guedes e Duca Rachid. Além destas, Thereza Falcão também participou da escrita da trama, que ainda contou com as colaboradoras

Manuela Dias e Daisy Chaves em sua equipe. As autoras começaram sua carreira nas novelas como colaboradoras de Walcyr Carrasco, autor que também se destaca por trazer o universo literário para suas tramas como já vimos. Segundo o site Memória Globo:

A trama tinha como ponto de partida as lendas heroicas do sertão nordestino e o encantamento suscitado pela realeza europeia, temas presentes nos poemas de cordel, originados na Europa da Idade Média. A partir dessa base narrativa, criou-se o romance do casal central da novela, formado por Açucena (Bianca Bin), uma cabocla brejeira criada por lavradores no Nordeste do Brasil, sem saber que é a princesa de um reino europeu; e Jesuíno (Cauã Reymond), um jovem sertanejo que desconhece ser filho legítimo do cangaceiro mais famoso da região.

A relação direta com a Literatura de Cordel atravessa toda a narrativa. Além do título, da abertura, da trilha sonora, de personagens cantadores, a estética do cordel será um dos pilares da trama. O cordel por si já é pautado em uma cultura mista, entre europeia e nordestina. De origens europeias ligadas ao Trovadorismo gallego-português medieval, aclimatou-se com força no Nordeste brasileiro, costurando em suas histórias tanto princesas na torre como cangaceiros do sertão.

A trama costurou ao longo dos seus capítulos diversas histórias que vão se construindo através de outros textos da cultura. Para tanto, se nutre de fontes de literaturas diversas, clássicas, contos de fadas, mitos, lendas, motes que as autoras vão glosando de acordo com o seu estilo.

Ao construir a narrativa através de dois mundos tão distantes e díspares que se cruzam, representados por Seráfia e Brogodó, simbólicas metonímias da Europa Medieval e do Sertão brasileiro, a novela já anuncia de que arcos e matulas elas puxam as linhas para suas narrativas.

É interessante notar que, ao criar esses dois mundos que se encontram na intricada e divertida novela, as autoras utilizam um recurso que chamamos de espelhamento. Todas as personagens que vivem de um lado possuem um correspondente no outro mundo. Se em Seráfia temos o Rei Augusto (Carmo Della Vecchia), em Brogodó

temos o líder dos Cangaceiros, capitão Herculano (Domingos Montagner), ambos acompanhados por suas rainhas-mães e conselheiras, Rainha Efigênia (Berta Loran) e Cândida (Iva Niño).

Em Seráfia, temos o astrólogo e intérprete dos sonhos do rei, Amadeus (José Celso Martinez). Em Brogodó, o profeta generoso e incompreendido Miguezinho (Matheus Nachtergaele) que também traz consigo ecos de Antônio Conselheiro, personagem histórica da Guerra de Canudos imortalizada em *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha. Assim como ele, Miguezinho também criou uma comunidade que incomodava os poderosos, o seu Belo Monte se chamava Monte do Cruzeiro. Esse potente jogo de espelhos se derrama por toda a história, através de políticos corruptos, feiticeiras, moças casadoiras, aliados fiéis e infiéis dentre outros exemplos.

Todavia, é graças ao casal protagonista, Jesuíno e Açucena, que o fuso gira e temos todo o tecido da história por meio de uma longa colcha de renda e de retalhos que vão se interligando. Os jovens vivem uma história de amor proibida, marco temático da nossa literatura em todos os tempos. Ele, a encarnação do herói, é construído através de várias camadas culturais que revisitam vários personagens da tradição. Cheio de honra e virtudes, tem sua paternidade ocultada para ser protegido; é criado longe da família (fazenda do padrinho, Cel. Januário Cabral), e terá que passar por diversas provas até alcançar a felicidade ao lado de sua amada. Assim como Artur, Tristão, Perseu ou Siegfried, várias façanhas, provas e artimanhas o aguardam. Personagem que tem valores incorruptíveis, será diversas vezes posto à prova.

Ela, a flor do sertão, a mocinha virtuosa e impetuosa, também foi criada longe de sua família, desconhecendo sua verdadeira identidade, de princesa desaparecida de Seráfia. Com todos os elementos folhetinescos e maniqueístas, o casal lutará por seu amor até o último capítulo, que como uma boa comédia, acaba em casamento que unirá os dois reinos, Seráfia e Brogodó, pois se descobrirá que Jesuíno também tem sangue real.

Ainda temos nessa história tão bem costurada

a presença de ecos de Shakespeare, contos de fadas, o mito da donzela guerreira (Doralice-Diadorim), a vida de Santa Clara e São Francisco de Assis, objetos e porções mágicas. Dentre tantas outras citações dignas de nota, uma homenagem especial ao cinema através do filme *O Baile Perfumado* (Lírio Ferreira, 1996), filme inspirado nas imagens registradas por Benjamin Abrahão, mascate libanês que gravou o cotidiano do bando de Lampião. Na trama, a jornalista Penélope (nome obviamente motivado), consegue filmar o bando de capitão Herculano e fazer um filme que será exibido no cinema de Brogodó.

Saindo do reino encantado do sertão, vamos para o Rio de Janeiro. A Avenida Brasil de João Emanuel Carneiro parou o país no seu capítulo final em 2012 para saber o destino da carismática vilã Carminha. Nessa trama, uma das maiores audiências dos últimos anos e já vendida para mais de 150 países, na novela que consagrou a ascensão da classe C (marco político daquela década), temos como mote central o tema da vingança.

Nina (Débora Falabella), a protagonista, não exatamente uma mocinha romântica, quando criança fora abandonada para viver no lixão por sua madrasta, Carminha (Adriana Esteves), que assassinara seu pai, o ingênuo Genésio (Tony Ramos). A vingança é um dos motivos literários mais caros da Literatura ocidental, muito presente, por exemplo, nas Tragédias Gregas, como *Medeia* de Eurípedes ou em Shakespeare com o dilema de *Hamlet* em vingar a morte do pai; também no conto "O barril de Amontillado", de Edgar Allan Poe, ou na nossa Diadorim de *Grande Sertão: Veredas*. Através desse desejo de vingança, que costuma se tornar desproporcional ao fato que o gerou, a personagem, cega de ódio e desejo de justiça, desenvolve seu plano.

Além desse eixo central, a citação literária se fez presente em muitos outros momentos. Carminha traía seu marido, o ex-jogador de futebol Tufão (Murilo Benício) com Max (Marcello Novaes), seu parceiro amoroso e de crimes desde a infância. Nina, ao se infiltrar na mansão como cozinheira, passa a exercer influência sobre Tufão

e lhe empresta livros para ler. Dentre eles, *Madame Bovary*, *Dom Casmurro* e *O Primo Basílio*, três enredos em que circula o adultério. Ainda, o romance de Eça de Queirós é homenageado em uma cena na qual, ao executar sua vingança, Nina faz de Carminha sua empregada, assim como Juliana fez com Luiza ao descobrir sua traição. Dessa vez, as provas do adultério não são mais as cartas, como no século XIX, mas fotografias salvas em um pendrive.

Além disso, ainda há uma referência mais sutil ao universo eciano: Max, ao se hospedar em um hotel de luxo, pede *Romanne Conti*, um dos vinhos mais caros do mundo, o vinho oferecido pelo diabo em *O Mandarim* para que Teodoro aceite fazer o pacto. Ainda vale lembrar uma cena em que Carminha, a madrasta má, enterra Nina viva, uma alusão ao conto popular *A menina e a figueira*. Podemos observar como são sutis esses fios intertextuais de João Emanuel Carneiro, que faz com que as obras clássicas sejam reeditadas no subúrbio do Rio de Janeiro, no fictício bairro do Divino, dentro da casa que guardava muitos segredos e conflitos trágicos e cômicos.

Saindo do Divino, vamos voltar para o interior do Brasil, para outro espaço ficcional: Grotas do São Francisco, no interior baiano. Em *Velho Chico* (2016), Benedito Ruy Barbosa, com suas filhas e neto, bebeu em muitas fontes de nossa cultura clássica e popular, letrada e oral, entre livros e filmes, nos presenteando com uma das mais bem realizadas novelas no que tange às alegorias e à direção de arte, nas mãos de Luís Fernando Carvalho, reconhecido pela qualidade estética do seu trabalho.

O caldo cultural da novela vai desde o Romance de 1930, como as emboscadas e os retirantes de Jorge Amado, Adonias Filho e Graciliano Ramos, do Dom Quixote encenado pelo Coronel Saruê (Antônio Fagundes) em busca do filho morto nos últimos capítulos, dos tantos mitos ligados à morte como a Barca de Caronte; na trama, a Gaiola Encantada, e Orfeu e Euridice, passando pelas lendas ribeirinhas como a do Nego D'água, evocado por Dona Ceci (Luci Pereira), a benzedeira, figura tão cara na nossa cultura,

uma sibila sertaneja.

A trama também evoca os amores proibidos de famílias rivais como em *Romeu e Julieta* ou *Amor de Perdição*. Vale lembrar que a mocinha se chamava Tereza (Camila Pitanga), fazendo ecoar ainda a Tropicália e o Cinema Novo com toda a riqueza de suas alegorias e estéticas plurais ali reunidas nas grotas da ficção. Dentro dessas teias textuais vale realçar a figura severa e emblemática do Coronel Saruê que, ao mesmo tempo, era o farsesco e caricatural Odorico Paraguaçu. Em uma cena, é cortejado por três irmãs, em alusão ao trio Cajazeiras e em outro momento de muita densidade, encarna diante do espelho o mesmo drama do Alferes Jacobina, protagonista do conto *O espelho*, um dos mais belos textos de Machado de Assis sobre o delicado jogo entre a aparência e a essência.

Diante do espelho em várias cenas, a personagem se questiona sobre sua real identidade e vê o seu reflexo dividido entre o dantes jovem entusiasta Afrânio (Rodrigo Santoro) e o atual Coronel, alma externa que foi obrigado a adotar por influência da família e do meio. Aquela caricatura de coronel pintada com cores fortes e figurino esdrúxulo guarda ainda alguma poesia do jovem tropicalista, que por vezes teima em aparecer no seu reflexo. Em diálogo/duelo com seu filho, esse lhe impõe a presença do espelho, algo que ele só faz em solidão, fazendo vir à tona ou emergir para o primeiro plano a alma guardada sob o forte rancor e amargura. *Velho Chico* terminou de forma inesquecível. A vida atravessou a ficção de forma cruel. O intérprete do protagonista Santo dos Anjos, o ator Domingos Montagner, morreu afogado nas águas do Rio São Francisco, em uma mesma cena que havia feito dias antes. Apesar de ainda vivo na ficção, a TV brasileira perdeu um grande ator.

Saltemos para ontem: 2019/2020. Essa nossa história já está chegando ao fim. *Bom Sucesso*, de Paulo Halm e Rosane Svartman foi uma verdadeira festa da intertextualidade. Em sua segunda novela, a dupla de autores que já tinha mostrado a força de suas referências em sua estreia em *Totalmente Demais*, explorou os recursos da

citação e da alusão em sua máxima potência.

O mote da novela gira em torno de dois protagonistas: Alberto Prado Monteiro (Antônio Fagundes) e Paloma da Silva (Grazi Massafera), um dono de uma editora e uma costureira. Os mundos de ambos vão se cruzar através de um exame trocado pelo Laboratório Flaubert (homenagem explícita às raízes folhetinescas). Ela recebe o exame que seria dele e que indica pouco tempo de vida. Erro desfeito, nasce daí uma improvável e sólida amizade que tem, na literatura e na aprendizagem de um sobre o universo do outro, grandes aliados, pois Paloma passa a ser uma espécie de secretária particular do novo amigo e a participar diretamente de sua vida.

Sobre a amizade dos protagonistas, vale ressaltar a citação a dois filmes magistrais sobre amigos improváveis: *Vitória e Abdul* (amizade entre a Rainha Vitória e seu súdito indiano já no final de sua vida) e *Intocáveis* (amizade entre um milionário tetraplégico e seu irreverente enfermeiro). Como na novela, os dois mundos distantes se cruzam e ambos aprendem muito sobre o universo do outro e se modificam a partir dessa convivência.

Alberto, dono da editora que vê seu negócio ameaçado por causa dos livros dos *youtubers* e das celebridades, tenta salvar sua empresa e o amor de seus filhos antes de morrer. Paloma se verá dividida entre dois amores, Ramon, seu ex-marido, e Marcos, filho de Alberto. A inserção dos livros na trama nunca é gratuita. Cada citação funciona para caracterizar o personagem e como recurso narrativo, o que antecipa alguns motes.

Ao ler *A Letra Escarlata* (Nathaniel Hawthorne, 1850), Paloma sofre o drama da angústia do adultério, evidenciando o dilema que vive entre Ramon e Marcos. Mesmo procedimento com a leitura de *Otelo* (Shakespeare, 1603), obra-prima sobre o ciúme, ou *Dom Casmurro* (Machado de Assis, 1899), trama clássica sobre a dúvida. Vale ressaltar que Machado de Assis dialoga com *Otelo*, em seu magistral romance. Paloma, então, se vê como Desdêmona e Capitu, vítima do "monstro de olhos verdes".

A novela presta uma verdadeira referência à literatura de todos os tempos e gêneros. É

raro o capítulo em que não se lê algum trecho que tenha relação com os acontecimentos da trama. Podemos atribuir à novela dois adjetivos que já ocupam local de força na nossa cultura: Quixotismo e Bovarismo. Tanto no romance de Cervantes como no de Flaubert, os protagonistas pautam sua existência a partir da influência de suas leituras, comportamento adotado por Alberto e Paloma e que também se faz presente em outras personagens, como Alice, Luan, Marcos e praticamente todos que trabalham na editora.

Já no primeiro capítulo, vemos Alberto falando sobre um livro que é uma releitura da *Microfísica do Poder* de Michel Foucault, trama que discute os meandros sinuosos do poder, uma alusão à situação de sua empresa com a iminência de falência e problemas de sucessão entre os filhos. Em outro momento, em discussão com o filho, por discordar do seu estilo de vida longe dos negócios, ambos comentam *Dom Quixote*, e o filho lê um trecho para o pai. O filho quixotesco tenta convencer o pai, Sancho Pança, de suas escolhas. Papéis que se invertem na trama, pois ao final, perto da morte, Alberto, em delírio, assume seu lado quixotesco e sai para suas últimas aventuras.

Paloma, para consolar sua filha das decepções afetivas e por ter se atrasado para o ENEM, retoma *Alice no país das maravilhas*, obra responsável pelo nome da menina. O espectador não se surpreende quando fica sabendo que a jovem quer cursar Letras. Alice é a representação da possibilidade de viver outros mundos através da imaginação e terminará a trama como escritora.

Nos últimos capítulos, os diálogos se intensificam e se tornam ainda mais sofisticados. O incêndio na editora foi antecipado pela leitura dramática de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, obra distópica e utópica a um só tempo, que ganhou vida na voz de Fagundes ao passo que as chamas consumiam os livros. Após o fogo, um momento de rara sensibilidade foi encenado sobre as cinzas. Assim como no conto americano, cada personagem escolheu uma obra, com ligação especial com cada papel interpretado, para guardar na memória, espaço no qual estaria protegida para sempre de qualquer tirania, fogo,

guerra ou ditadores, e esses, tal como fênix, ressurtem dos escombros. Considero uma das cenas mais bonitas de nossa teledramaturgia, dada a sensibilidade da sua construção e importância política em defesa da cultura sempre ameaçada.

Bom Sucesso, história construída sobre o lastro forte dos livros, é também uma ode à vida com suas grandezas e pequenezas, além de trazer uma acurada reflexão sobre a morte e o tempo através da doença terminal de Alberto, que lê em seu último ato o poema de Santo Agostinho "A morte não existe". Sim, a morte existe, mas a arte de contar, ler e ver boas histórias, sejam elas nas rodas em volta das fogueiras, na beira dos rios, nos rodapés dos jornais, no rádio, nos livros ou nas telas de qualquer tamanho nos tornam certamente mais humanos e dispostos a viver mais. Assim como o Sultão de Sherazade, precisamos saber dos capítulos seguintes das tramas e da vida porque sempre manteremos nossa sede e fome de ficção e por isso voltamos às fontes para brindá-las. Era uma vez, e outra e outra...

Referências

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*. Edusp: São Paulo, 2002.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Princeton University Press: Princeton, 1985.

FAHAL, Alana de Oliveira Freitas. *Entretelas*. [S. l.], c2015-2021.

Disponível em: www.entretelas.blog.br. Acesso em: 22 nov. 2021.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Revista Comunicação & Ação*, São Paulo, n. 26, p. 17-34, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 4 mar. 2021.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: Uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORATELLI, Valmir. *O que as telenovelas exibem enquanto o mundo se transforma*. Rio de Janeiro: Autografia, 2019.

REIMÃO, Sandra. *Livros e Televisão: correlações*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

SILVA, Flávio Luiz Porto e. Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo. *Revista Facom Faap*, São Paulo, n. 15, p. 46-54, 2 sem. 2015.

Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/re-vista_facom/facom_15/_flavio_porto.pdf. Acesso em: 4 mar. 2021.

TÁVOLA, Artur da. *A telenovela brasileira: História, análise e conteúdo*. São Paulo: Ed. Globo, 1996.

TRAMA principal. Novela inspirada na literatura popular de cordel, no clima da cadência da viola e do recitar de belos versos. In: *Site Memória Globo*. São Paulo, 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/cordel-encantado/noticia/trama-principal.ghtml>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Alana de Oliveira Freitas El Fahl

Doutora em Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, BA, Brasil. Professora Plena de Literatura Portuguesa e Brasileira da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), em Feira de Santana, BA, Brasil.

Endereço para correspondência

Alana de Oliveira Freitas El Fahl
Universidade Estadual de Feira de Santana
Av. Transnordestina, s/n, Módulo 2, sala 01
Novo Horizonte, 44036-900
Feira de Santana, BA, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.