



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS

**A LITERATURA DE LIMA BARRETO NA TELENVELA
FERA FERIDA DA REDE GLOBO**

SIDNEI SOUSA COSTA

BRASÍLIA
2023

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS

SIDNEI SOUSA COSTA

**A LITERATURA DE LIMA BARRETO NA TELENOVELA FERA
FERIDA DA REDE GLOBO**

Tese de doutorado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura, desenvolvida sob a orientação do Prof. Dr. Sidney Barbosa.

BRASÍLIA
2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sidney Barbosa
Departamento do PósLit/TEL/UnB
Presidente

Profa. Dra. Kassandra da Silva Muniz
Departamento de Letras/ UFOP
(Membro externo 1)

Profa. Dra. Soraia Lima Arabi –
Departamento de Letras/ UFMT
(Membro externo 2)

Dr. Eduardo Gomor dos Santos
Pesquisador do CEAM/UnB
(Membro interno 1)

Prof. Dr. Ruan Pedro Rojas
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução/LET/ UnB
(Suplente, membro interno 2)

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C COSTA, SIDNEI
A Literatura de Lima Barreto na telenovela Fera Ferida
da Rede Globo / SIDNEI COSTA; orientador Sidney Barbosa. --
Brasília, 2023.
212 p.

Tese (Doutorado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. Lima Barreto. 2. Telenovela Fera Ferida. 3.
Transposição literatura e telenovela. 4. Intermidialidade..
I. Barbosa, Sidney, orient. II. Título.

DEDICATÓRIA

Ao Francisco Assis Barbosa (in memoriam), Beatriz Rezende, Antonio Arnini Prado, Cuti (José Silva), Joel Rufino dos Santos (in memoriam), Osman Lins (in memoriam), Carlos Erivany Fantinati, precursores. E in memoriam aos mais de 688 mil brasileiros, vítimas da COVID-19 e do negacionismo da extrema direita, dentre as quais a minha querida irmã, Virginia Sousa Costa.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Sidney Barbosa, que aceitou me orientar no doutorado e instigar meu olhar sobre a obra de Lima Barreto. Tenho muito a agradecer a generosidade e a acolhida humanística desse homem de saberes.

Ao POSLIT, respeito e admiração aos professores, coordenadores, secretários e colegas discentes com quem dividi e compartilhei esta jornada da pesquisa e do conhecimento.

À Andreza Rodrigues, meu amor, que tem sido uma parceira incólume nesse processo de nascimentos e descobertas.

À minha mãe, Maria dos Reis *in memoriam*, sempre, a luz desse aprendiz de humanista, ao meu pai, Deldico Agostinho, à minha irmã Andreia dos Reis e ao seu companheiro Emivaldo Aguiar, aos meus sobrinhos: Victor Augusto, Lucas Kauã, Letícia Kailane e Nicolle Amanda.

Ao meu amigo e professor Ivair Augusto, por apresentar a mim o universo intelectual de autoras e autores negros.

À professora Lúcia Barbosa, que sempre me acolheu e sugeriu caminhos e acreditou nas direções que tomei para esses estudos.

Ao professor Amauri Pereira, generosidade intelectual e história viva da nossa ancestralidade e raiz negra inspiradora.

À minha amiga Beatriz Schmidt, parceira de escrita e de jornada entre a literatura, a música e as vozes negras que dão sentido à vida.

Ao meu amigo Dennys Reis-Silva, querido provocador intelectual, entusiasta e semeador de saberes acadêmicos.

Ao meu amigo Wandick pela revisão e atenção, sempre de forma colaborativa.

À minha amiga Rosana entusiasta do pensamento literário e interartístico.

Aos Elementos Pretos, resistência em palcos e diálogos de sonhos literários e interartísticos.

À minha querida amiga Rosely Farias, irmã de luta por igualdade racial por mais pretos em espaços de poder.

Ao meu amigo Bruno Renato Teixeira que nos inspira na luta cotidiana por direitos humanos e igualdade racial.

Aos colegas do Ministério dos Direitos Humanos e Cidadania, os de ontem e os que hoje estão neste reencontro da reconstrução.

Ao Grupo Literartes, pelos diálogos e pelas descobertas afetuosas nas manhãs de sábado.

Ao Grupo de TOPUS, diálogo internacional de literatura e espacialidade.

Ao meu filho Gael Francisco, semente da nossa raiz ancestral e luz de um novo tempo.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo estudar o personagem negro na literatura de Lima Barreto e analisar o seu deslocamento a partir da transmidialidade de seus textos para a telenovela. A perspectiva é alcançar como a cidade e o personagem negro — bases de ligação entre o universo ficcional e a percepção humanística no contexto social brasileiro —, foram retratados e transpostos para a telenovela “Fera Ferida” (1994). A obra de Lima Barreto retrata a cidade e os indivíduos de uma sociedade que os exclui e os marginaliza. Nossa intenção é verificar como poderia o pensamento de Ortega y Gasset e Muniz Sodré nas obras *A Rebelião das Massas* (1930, primeira edição), *O império do grotesco* (2002, primeira edição), respectivamente, contribuir para a discussão das características da teoria da recepção e do conceito de mídias na telenovela “Fera Ferida” da Rede Globo de Televisão. A análise será centrada, sobretudo, no estudo do universo literário de Lima Barreto que foi elemento central para a elaboração da trama do roteiro da telenovela. A performance apresentada ao público na telenovela materializa elementos da representação proposta por Barreto nas conjunturas sociais, culturais e políticas da época e no contexto de recepção da novela no início dos anos 1990. A autoria do roteiro da novela é de Agnaldo Silva, Ana Maria Moretz e Ricardo Linhares. “Fera Ferida” foi apresentada pela Rede Globo em 221 capítulos, de 15 de novembro de 1993 a 16 de julho de 1994. A trama inicial foi fundamentada na adaptação do conto “A Nova Califórnia” (1915) de Lima Barreto. Além desta narrativa fundante, serviu-se a telenovela de outros contos e romances de Lima Barreto para desenvolver o enredo. Dentre eles, o conto “O homem que sabia Javanês” (1911), além dos romances *Recordações de Isaías*, *Caminha* (1917), *Numa e Ninfa* (1915) e *Clara dos Anjos* (1948). Nos textos literários e na adaptação para a telenovela, interessa-nos identificar o corpo negro, verificar como ele é tratado pelo autor no universo literário e como ocorreu a recepção na transposição para a mídia televisiva. Para tanto, não deixaremos de abordar nenhum aspecto da construção literária que possa interessar aos objetivos da pesquisa.

Palavras-Chave: Lima Barreto. Telenovela Fera Ferida. Transposição do texto literário para a telenovela. Intermidialidade.

ABSTRACT

This research aims to study the black character in Lima Barreto's literature and analyze his shift from transmediality to soap opera. The perspective is to reach how the city and the black character — basis of connection between the fictional universe and the humanistic feeling in the Brazilian social context —, were portrayed and transposed to the soap opera “Fera Ferida” (1994) of the Globo Television Network. Lima Barreto's work portrays the city, the individuals of a society that excludes and marginalizes them. Our intention is to verify how the thought of Muniz Sodré and Ortega and Gasset, in the works *O Império Grotesco* and *A Rebelião das Massas* by José Ortega y Gasset (1930, first edition), contributed to the understanding of the text that transits between media and other arts of the literary universe from Lima Barreto to the script and performance in the soap opera “Fera Ferida”. The analysis will be centered, above all, on the study of the social, cultural, political contexts at the time and in the context of the telenovela's reception in the early 1990s. The script is authored by Agnaldo Silva, Ana Maria Moretz and Ricardo Linhares. It was presented by the Globo Television Network in 221 chapters, from November 15, 1993 to July 16, 1994. The first plot was based on the adaptation of the short story “A Nova Califórnia” (1915, first edition) by Lima Barreto. In addition to this founding narrative, the telenovela and other short stories and novels by Lima Barreto were used to develop the plot. Among them were the short stories “O homem que sabia Javanês” (1911), *Memórias de Isaías Caminha* (1917), *Numa e Ninfa* (1915, first edition) and *Clara dos Anjos* (1948, first edition). In the literary texts and in the adaptation for the telenovela, we are interested in identifying the black body, verifying how it is treated by the author in the literary universe and how the reception occurred in the transposition to the soap opera media. Therefore, it will not fail to address any aspect of literary construction that may be of interest to the research aims.

Keywords: Lima Barreto. The soap opera “Fera Ferida”. Grotesque on television. Transposition of the literary text to the soap opera. Intermediality.

A Beleza já não está na forma, no encanto plástico, na proporção e harmonia das partes, como querem os helenizantes de última hora e dentro de cuja concepção muitas vezes não cabem as grandes obras modernas, e mesmo algumas antigas. Não é o caráter extrínseco da obra, mas intrínseco perante o qual aquele pouco vale. É a substância da obra, não as suas aparências.

Lima Barreto

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 — Reprodução de Lúcia Mindlin	26
Imagem 2 — Lima Barreto em sua residência	28
Imagem 3 — Acervo da Biblioteca do Instituto de Psiquiatria da UFRJ	30
Imagem 4 — Capa e Frontispício da primeira edição de <i>Clara dos Anjos</i>	33
Imagem 5 — Norton Nascimento e Camila Pitanga em cena	66
Imagem 6— Camila Pitanga e Norton Nascimento na cena do casamento	68
Imagem 7 — Família Noronha da trama “A próxima vítima”	71
Imagem 8 — Cena do pedido de casamento de Clara	87
Imagem 9 — Cena do filme “Policarpo Quaresma”	113
Imagem 10 — Grupo Macunaíma em cena da peça Policarpo Quaresma	116
Imagem 11 — Hilton Cobra em “Traga-me a cabeça de Lima Barreto”	119
Imagem 12— Imagem do jogo Nova Califórnia em RPG Maker	124
Imagem 13 — Imagem do folheto da Suíte Policarpo de André Mehmari (2017)	160
Imagem 14 — composição gráfica da cidade para a telenovela “Fera Ferida”	134
Imagem 15 — Entrevista de Aguinaldo Silva	138
Imagem 16 — Chuva de Ouro em Nova Califórnia	151
Imagem17 — O nome do armazém — uma das obras de Lima Barreto	154

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	CIDADE, E CORPO NEGRO EM LIMA BARRETO	21
2.1	Lima Barreto em três fotografias	26
2.2	Romance I - <i>Clara dos Anjos</i>	35
2.3	Romance II - <i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i>	39
2.4	Romance III - <i>Morte e Vida MJ Gonzaga</i>	41
2.5	Personagens barreteanos: corpo e cabelo	44
3	TELENOVELA, O NEGRO E, E SUA A RECOGNIÇÃO NA LITERATURA E A SUA TRANSPOSIÇÃO EM OUTRAS ARTES	51
3.1	Telenovela: um olhar sobre o negro representado	55
3.2	Telenovela: Literatura e a recepção	76
3.3	Telenovela: Literatura e o negro heteroidentificado	83
4	TRANSPOSIÇÃO: O GROTESCO, A LITERATURA E A TELENOVELA	97
4.1	O grotesco e o gênero telenovela	106
4.2	A adaptação no gênero telenovela e as interlocuções intermediáticas	113
4.3	Televisão, a massa de Ortega y Gasset	132
5	REPRESENTAÇÕES E TRANSPOSIÇÃO NO ROTEIRO E NAS CENAS DA TELENOVELA	138
5.1	Roteiro como gênero literário e artefatos de representação	142
5.2	Televisão: um reflexo da utopia de Lima Barreto	158
5.3	Intermedialidade: um fundamento para o roteiro	164
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
	BILIOGRAFIA CONSULTADA	191

APÊNDICE

- I. Trecho do roteiro telenovela “Fera Ferida”

INTRODUÇÃO

O âmago da lucidez de Lima Barreto está na literatura e na configuração da cidade do Rio de Janeiro de alma preta. Se a cidade, no início do século XX, buscava uma projeção para o mundo, o olhar, por meio da narrativa literária de Barreto, atravessa uma cidade de pessoas, desconfigurando deste modo uma percepção naturalista dos meios mais povoados como os cortiços demarcados pela escrita de Aluísio de Azevedo, Machado de Assis e João do Rio.

Lima Barreto foi um dos porta-vozes na literatura das transformações estruturais e arquitetônicas da cidade do Rio de Janeiro na virada do final do século XIX para o início do século XX. Esse movimento não se limitou à estrutura física, mas se estendeu às pessoas; sendo assim, os grupos pobres, população negra e sua maioria, são deslocados do centro das cidades para as regiões mais distantes e a elite, como sempre, foi instada a ocupar o centro.

A leitura atenta das obras — *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915, primeira edição), *Clara dos Anjos* (1948, primeira edição), *Vida e morte de M.J. Gonzaga*, (1919, primeira edição), além dos textos de contos e do teatro dentro da obra *Bagatelas* (1923, primeira edição) —, permite levar à reflexão cultural, sociológica e política brasileira na espacialidade romanesca. Essas obras literárias foram lidas por editores, que talvez, à época, acreditassem que Lima Barreto refletia sobre algo oculto no tempo da escrita. Porém, com o andar do tempo, dos avanços e retrocessos da sociedade, as narrativas literárias de Lima Barreto passaram a instigar o leitor a refletir sobre o racismo, as crises políticas de todos os tempos e os problemas da cidade que refletem os retrocessos sociais de uma nação. Portanto, configurando-se como conjunto de escritas literárias que edifica um retrato ficcional do espaço, do corpo e das artes na representação das peculiaridades de um povo.

O biógrafo Francisco Assis Barbosa (1914-1991) foi o primeiro autor a mergulhar no universo literário de Lima Barreto. Barbosa organizou o conjunto de

anotações e escritos literários do autor. Esse trabalho, por sua vez, resultou na organização de toda a obra conhecida de Lima Barreto até a década de 1950, dividida em dezessete volumes. A obra *Correspondência Ativa (1956, primeira edição)* permite ao leitor uma imersão no universo do crítico solidário e fraterno com os pares que o atualizavam a respeito das publicações que tomavam as prateleiras das bibliotecas da Europa, indo da tradição à renovação da literatura da Rússia.

O ano de 2017 foi marcado por uma homenagem histórica a Lima Barreto: a Feira Literária Internacional de Paraty 2017; na qual reuniu um conjunto de pesquisadores, intelectuais e leitores. Os participantes do evento foram instigados a conhecer mais sobre o universo literário barreteano com um conjunto de reedições da obra do autor e de publicações que detinham a análise da narrativa literária barreteana. Um fato curioso foi que, a partir das interlocuções entre oficina, mesa ou evento e outro, passou-se a identificar um número considerável de pessoas que não conheciam a obra do autor homenageado por aquela edição da feira.

Na ocasião, tivemos a oportunidade de lançar o livro intitulado *Imagens de si e da alteridade em Diário do hospício e O cemitério dos vivos (2017)*, adaptação da dissertação de mestrado de minha autoria. A realização desta tese, consideramos ser a terceira parte de um ciclo de descobertas desse autor negro brasileiro. A leitura da autoria desta pesquisa evidencia a identificação de um jovem negro, que na passagem, dos dezesseis para os dezessete anos, foi apresentado à obra barreteana por uma professora de ensino médio da escola pública, dona Telma Freitas, que apresentava com entusiasmo a leitura de clássicos literários e nos instigava a buscar nossos temas como leitores.

A introdução à literatura desse autor foi por meio de duas obras *Os Bruzundangas (1923, primeira edição)* e *Clara dos Anjos (1948, primeira edição)*. Nesta última, em que ainda reverbera uma voz negra feminina, à qual, ao longo dos anos, permitiu a esse então estudante identificar a força do racismo. Pouco a pouco, outras obras de Lima Barreto foram dando força à nossa proximidade com a literatura, por exemplo, quando na graduação em Letras, tivemos a oportunidade de reler boa parte da obra desse autor. Em seguida, ao iniciar o processo de

proposição de uma pesquisa para a seleção do mestrado no Programa de Pós-graduação em Literatura na Universidade de Brasília, instigados pelo pretenso orientador, retomamos a leitura da obra barretiana.

Assim, notamos a escrita de alteridade no espaço manicomial e as representações humanísticas no conto, no romance e nos diários. Lima Barreto nos fez reorientar o olhar sobre a espacialidade e a composição humana em suas contradições dentro da experimentação que é a literatura. Barreto fala de si e do outro, algo que alcança, em certa medida, a ideia de “escrevivência” — conceito apresentado por Conceição Evaristo —, para levar às narrativas literárias elemento dela e de outras mulheres. Evaristo reúne elementos entre dois verbos: *escrever* e *viver*; trata-se de termos que perfazem a percepção de mundo de Lima Barreto que experimenta as contradições da vida urbana com o racismo, a política, o acesso aos bens materiais e imateriais da cultura e de todo o relevo de uma sociedade complexa.

Nesse contexto de reorientação da leitura, a professora Beatriz Rezende aproveitou o espaço e a interlocução na Festa Literária Internacional de Paraty (2017) para lembrar o encontro com o saudoso biógrafo Francisco Assis Barbosa. Ao recebê-la, em casa, para um almoço, Francisco fez questão de presentear-lá com o conjunto de dezessete livros da obra completa de Lima Barreto por ele organizada. A partir desse encontro, a pesquisadora realizou uma leitura desse patrimônio e passou a ser uma das responsáveis pelos estudos e orientações sobre a obra de Barreto. A professora Beatriz Rezende, assim como Osman Lins (1976), Antônio Arnoni Prado (2012), Cuti [José Silva] (2005), Joel Rufino dos Santos (2015) e Carlos Erivany Fantinati (2012) seguem sendo citados e referenciados por leituras cuidadosas e análises críticas da obra de Lima Barreto em distintas perspectivas. Nelas fala-se da cidade, das mulheres, do racismo, da política e de todas as transformações históricas do início do século XIX. Rezende ainda, naquela ocasião, lembrou o cuidado de Francisco Assis Barbosa que se estendeu na busca de realizar uma interlocução com pesquisadores que detinham o interesse na obra barreteana. De tal modo, Barbosa mantinha uma correspondência ativa com

pesquisadores, intelectuais e curiosos sobre a obra de Lima Barreto. Até o final da vida, o biógrafo recebia artigos, cartas, trabalhos de conclusão de cursos, dissertações e teses que foram organizadas e anotadas pelo biógrafo em ordem cronológica. Isto representa um cuidado e um compromisso com a manutenção da memória e da continuidade da obra barreteana.

É necessário trazer essa preciosa intervenção, pois tal conjunto de vivências e contato com as narrativas literárias de Lima Barreto consolida uma percepção humanística de tratar, de forma geral, temas que a sociedade não se preocupava em abordar, discutir e, menos ainda, em combater. Cita-se, por exemplo, o lugar do negro no contexto imediato pós-escravatura e o deslocamento de pessoas na capital do Rio de Janeiro, eliminando do centro da cidade as aglomerações de pessoas mais pobres e apresentando a classe política com uma crítica ácida.

A literatura barreteana torna-se um espaço aberto que suscita os incômodos do escritor e suas provocações ao leitor. Na escrita literária de Barreto, observa-se impressões de um homem habituado à escuta, com uma sensibilidade pouco percebida em seus contemporâneos. A ele não interessava a alma das ruas, mas sua corporatura materializada em texto de pessoas simples em espaços urbanos e hábitos nem sempre cordiais que revelam um outro aspecto da sociedade. O enunciado corporatura que é entendido, de forma geral, por aspecto de volume de corpo, nesta tese terá sua percepção ampliada ao corpo que se emancipa na espacialidade literária. A corporatura acredita ser o ponto comum entre as partes que ligam o texto literário à transposição, compondo o elemento central que permite identificar os recortes do universo literário barreteano na telenovela.

Lima Barreto escreveu seus textos a partir do olhar e da convivência com o outro. A escrita do autor é viva e nasce de um escritor que cruzava a cidade do Rio de Janeiro a pé ou dentro dos bondinhos de Santa Tereza. Para este autor, a rua é o retrato da cidade. Quem conhece algum lugar novo sabe que, ao transitar nos espaços públicos, é ali que o visitante apreende a cidade e os seus sujeitos. No século XIX, Barreto retrata no espaço ficcional das diversas narrativas esse contato e, é, portanto, no bondinho que vai constatar que o racismo na sociedade brasileira

é assustador. Foi a partir desse deslocamento espacial que Lima Barreto sentiu e escreveu que o racismo em uma manifestação casuística é devastador e alimenta um ego destruidor de autoestima. Lima Barreto demarcará na literatura uma cidade viva, com ruas e bairros que caracterizam até hoje uma forma de perceber o mundo e olhar para os sujeitos que compõem a cidade. As tensões sociais e estruturais com os novos arranjos apresentam-se a partir da voz das mulheres e demarcam o espaço na obra de Barreto. Em *Bagatelas* (1923) e em *Crônicas* (2003), esta última organizada pela professora Beatriz Resende, identifica-se um conjunto de textos que delineiam uma percepção da ausência da atuação e da presença das mulheres em diversos campos.

Nas duas últimas décadas, houve uma inserção da obra de Lima Barreto em diversas linhas de pesquisa: saúde, humanidades e arquitetura. Na literatura, por exemplo, a narrativa de Lima Barreto tem sido discutida nas linhas de pesquisa relacionadas à memória, à autobiografia, à espacialidade e aos estudos interartes. A interlocução entre a memória, a saúde pública e a cidade permitiram análises sobre a criação literária do autor no espaço manicomial. Assim, foi possível aproximar a discussão com a proposta de Luciana Hidalgo, que escreveu a obra *Literatura Urgência* (2008), na qual se destacam as mediações para a construção do olhar sobre o outro, o sujeito assistido e o sujeito acolhedor. Isto colabora para uma reflexão humanística, a partir da ficção e do diário de Lima Barreto, escrito na urgência da internação. Texto literário esse que se atualiza em cada contexto de crise social e política, no qual a literatura apresenta-se como um escape aos contornos limítrofes de uma sociedade enviesada por um discurso de falso moralismo ético, portanto, hipócrita. A sociedade contemporânea tem lidado com retrocessos assustadores no campo do discurso e da tentativa de silenciar as vozes que foram surgindo a partir do histórico de lutas que durante séculos foram invisibilizadas. As práticas de ensino de hoje, por exemplo, convivem com o terror de uma mediação externa na tentativa de purificação de discurso sem ideologia sobre o corpo. Nesta linha, os vigilantes contemporâneos limitam o amor ao sexo masculino ou feminino e, por fim, criam crises sociais e políticas para justificar soluções de emergência e propõem uma educação que se limita à exposição e

exclui o debate e a reflexão, ignorando os anseios da sociedade sob a égide da coerção, condicionada a ideia de “vigiar e punir”.

A capacidade de Lima Barreto em trazer para a literatura a vida brasileira da época colocará a obra desse autor em consonância com um novo tempo da sociedade: a era da televisão. O sucesso da telenovela, como *Beto Rockfeller* (1968), demarca a proposição de criar uma teledramaturgia com identidade própria, com a “cara do Brasil” (NOGUEIRA, 2002). Filiam-se a essa proposta, escritores, cineastas e diretores de teatro, dentre os quais destacam-se, em um primeiro momento, Dias Gomes (1922-1999), Janete Clair (1925-1983), Cassiano Gabus Mendes (1929-1993), Lauro Cesar Muniz (1938), e Gilberto Braga (1945-2021).

Agnaldo Silva (1943) tem popularizado personagens e histórias com referências literárias e cotidianas. Em um primeiro momento, o escritor esteve ao lado de Dias Gomes e, mais tarde, consolidou-se como um dos autores mais populares da teledramaturgia brasileira. Foi nesse período que o folhetim televisivo passou a ser algo quase obrigatório no cotidiano brasileiro, em horário nobre da televisão. Com o passar dos anos, em um momento oportuno, Agnaldo Silva, em conjunto com Ana Maria Moretz e Ricardo Linhares, percorreu toda a obra literária de Lima Barreto para dar corpo e conteúdo à telenovela “Fera Ferida”, exibida em cadeia nacional, no ano de 1993. A trama inicial da telenovela foi uma adaptação do conto “A Nova Califórnia” (1915) de Lima Barreto. O folhetim desencadeou-se em outros eixos que também adaptaram contos e romances de Barreto. Ali cita-se, por exemplo: “O homem que sabia Javanês” (1991), *Recordações de Isaías Caminha* (1917), *Numa e a Ninfa* (1915) e *Clara dos Anjos* (1948).

Nesse sentido, a adaptação de recortes da obra de Lima Barreto dentro do que o próprio Muniz Sodré intitulou de “universo grotesco” comporá a primeira linha de discussão da proposição desta tese: definir a percepção do negro na obra de Lima Barreto e analisar a percepção e sua significação em uma outra mídia que não se vale da percepção e da significação, mas de uma percepção anunciada para alcançar a massa de espectadores. A hipótese deste estudo é de que há personagens negros na obra de Lima Barreto que apontam uma heteroidentificação

na narrativa literária das pessoas que se declaravam negras ou só percebidas assim pelo olhar do narrador. Contudo, a percepção que foi cara na obra de Lima Barreto parece, em um primeiro momento, ter sido diluída para “caber” dentro de universo grotesco, para tomarmos de empréstimo a expressão de Sodré citada anteriormente. Para aproximar esse conceito e ampliar a discussão entre a representação, a caracterização e esse não lugar, inicialmente, passaremos a leitura do *homem massa* na construção de Ortega y Gasset.

A obra de Lima Barreto tem sido redescoberta a partir de um novo caminho em que as pessoas pretas passam a reorientar a representação. Na espacialidade literária de Lima Barreto consigna-se a representação e a afirmação de ser negro; o desejo de recuperar histórias, e a linha ancestral com percursos filosóficos que ampliam a capacidade de ser e estar no mundo. Por conseguinte, utilizamos a obra literária que não pretende ser o real, mas fazer de sua perspectiva o ponto de partida para uma percepção que pode ser utilizada no cotidiano. Lima Barreto assim o faz na sua obra, aplica elementos da realidade para afrontá-la e buscar a reflexão a partir do contato, da leitura e das provocações no interlocutor. Dessa maneira, unimos elementos literários e da crítica para dar conta de uma análise sobre a literatura com marcas da representação do negro que é transposta para a televisão.

Assim, na segunda parte desta tese, apresentaremos a cidade do Rio de Janeiro a partir do universo literário reconstruído sob o olhar de Lima Barreto, constituídos em recortes dos romances e na sobreposição do perfil do próprio autor, considerando registros fotográficos. Isto posto, na terceira parte, amplia-se o universo das discussões sobre o simbólico e a percepção do negro no universo Literário de Lima Barreto, o qual se reflete na transposição do texto literário para as outras mídias. Em função disso, realiza-se uma abordagem sobre o gênero narrativo novela e reflexo dessa escrita a partir de conceitos de adaptação, transmidialidade e da percepção do negro no espaço literário barreteano. Na quarta parte, ampliamos a discussão sobre a transposição e o conceito de recepção, considerando que na telenovela há um formato que se fundamenta a partir de um núcleo amplo para atrair um conjunto de pessoas em uma mesma mídia ao mesmo tempo. Desta

forma, apresentaremos uma relação entre essa ideia de recepção e a do conceito de grotesco que Raquel Paiva e Muniz Sodré (2002) apresentam ao discutir a televisão no cenário brasileiro. Além disso, para ampliar esse diálogo indicamos elementos que aproximam o *homem massa* na concepção de Ortega y Gasset do espectador das obras na mídia televisão. Na quinta parte, realizamos a discussão a partir do conceito de representação dos elementos do universo literário de Lima Barreto que são transpostos para o roteiro e a telenovela que criam uma percepção de alcance e ruptura de um formato comum nos folhetins e abre campo para que se realize outras tantas no espaço televisivo.

2 CIDADE, E CORPO NEGRO EM LIMA BARRETO

A cidade tem uma função central na representação literária de Lima Barreto. A partir de aspectos dos espaços, as pessoas passam a constituir uma identidade e se confundir com o tempo e os objetos que podem figurar entre o imaginário e os artefatos da realidade na escrita literária. Desta forma, a cidade e o corpo têm uma conjunção no universo literário barreteano e uma obliquidade entre pessoas, cores e contextos sociais ficcionalizados e representações do real. Desse modo, esta tese tem entre seus objetivos perceber e descrever o olhar representado em texto de um dos escritores que mais buscou fazer das pedras das ruas da cidade do Rio de Janeiro e dos espaços dos bares, das ruas e das bibliotecas, a partir da ocupação corpórea das pessoas, designação do sentido e dos significados à história, ao corpo e às ancestralidades. O corpo e cidade são na literatura barreteana experiência de uma resistência de um sujeito que pela cor passou por um apagamento. Assim, a percepção de Barreto criou uma percepção que mantém uma centralidade mesmo sendo transposta a outra mídia.

O conto “A Nova Califórnia” (1910, primeira edição), de Lima Barreto, narra por meio da representação fictícia de uma pequena cidade do interior do Rio de Janeiro, o cotidiano redesenhado a partir da presença de um forasteiro. Barreto cria o personagem Raimundo Flamel, químico misterioso, excêntrico ao olhar da maioria daquela cidade, que identifica as fraquezas dos “homens” de poder da localidade e que implementa um plano: fazer de ossos humanos, ouro. Lima Barreto constrói uma narrativa satírica a partir da cupidez e do ridículo do comportamento da sociedade brasileira à época. Barreto teve por inspiração os relatos da corrida do ouro no final do século XIX nos Estados Unidos da América. Além de refletir sobre o comportamento nacional, Barreto alcança uma percepção universal do humano movido por vezes por uma pobreza de imaginação, ausência de criatividade. Com irreverência, o autor prende o leitor por meio do texto urdido por fabulações. Paradoxo, portanto, aproxima a interlocução entre o ser, a cidade e a representação literária. O objeto que será explorado na transposição da mídia livro para a mídia

telenovela serão recortes das obras: *Clara dos Anjos* (1909, primeira edição), *Recordações de Isaías Caminha* (1917, primeira edição), *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915, primeira edição), *Vida e Morte de M.J. Gonzaga* (1919, primeira edição), e recortes de personagens de “O Homem que sabia javanês” (1911, primeira edição). De tal modo, que na novela “Fera Ferida” (1994), de autoria de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, foram feitas homenagens por meio de representação de bares, das praças e ruas com nomes das obras que foram utilizadas na transposição, simbolizando uma homenagem ao escritor negro brasileiro Lima Barreto.

Destarte, este capítulo tem por base apresentar a cidade como espacialidade de sujeitos de corpos pretos na literatura de Lima Barreto. Esse aspecto da literatura que fundamentará a hipótese da representação do negro no texto literário que transita na perspectiva da intermedialidade entre a mídia do texto para a mídia da telenovela. Apesar disso, antes de discutir a transição da escrita por essas mídias, cabe determinar elementos que significam sujeitos representados a partir de um deslocamento na cidade, nos espaços que a compõem e nos meios de socialização, a saber: a casa, a repartição, o bondinho e as ruas. Afinal, a cidade que Lima Barreto transitou para as narrativas literárias foi o Rio de Janeiro da *belle époque*, um centro urbano que se caracterizava por representações sociais heterogêneas e segregadoras. Na ficção barreteana, coube ao autor apresentar a elite carioca que reproduzia o processo de colonização cultural. Isto porque a sociedade transferia para o contexto de socialização de forma acrítica valores e ideias franceses. Segundo Jeffrey D. Needell (1998), a elite social carioca reforçava a evolução dessa sociedade, enfatizando a hierarquia. Essa linha considera, desse modo, o efeito das mudanças econômicas do presidente Campos Sales (1898-1902), mediante o conservadorismo financeiro e as fortes relações de crédito financeiro. Diante desse cenário, realça a sobrevivência da elite do Império brasileiro em reação, considerando os impulsos econômicos de Sales para restabelecer a República. Assim, trata-se de uma tendência à europeização:

Absorção de aparências de cultura europeia – dava *status*, compensava handicaps raciais, como pele não perfeitamente clara, mulatice etc. e criava

distâncias, ano nível do espaço real, em face da população negra. (SODRÉ, (2002, p. 36).

A sociedade brasileira é a própria materialização da aparência. A cidade do Rio de Janeiro foi por muito tempo uma representante em potencial de cidades europeias. Não por acaso, o espaço da cidade do Rio Janeiro tratou de buscar reformas urbanas que de certo modo colocavam famílias pretas fora do centro. Lima Barreto reserva a essas questões parte considerável nas crônicas periódicas e contos:

Movendo-se do conto à crônica, da crônica ao depoimento pessoal, daí a narrativa sobre uma narrativa e desta ao registro social, o texto é produto do autor que diz de si mesmo: “Eu sou dado ao maravilhoso, uma *antropologia* do cotidiano, “o etnógrafo Lima Barreto”, a literatura dos temas não sacralizados, dramaturgia dos atores secundários. (REZENDE, 2016, p. 14)

Os temas que Lima Barreto leva para o seu universo ficcional refletem as almas que transitam das ruas no espaço da ficção à aparência cultural citada acima. Trata-se, portanto, de um elemento no questionamento às contradições sociais, culturais e econômicas na literatura barreteana. Barreto cria na narrativa literária uma forma de investigação entre os artefatos da realidade e as revelações criativas do olhar e da imagética do autor.

A visão da cidade que Lima Barreto apresenta em suas crônicas é tão ampla que nela cabem representantes de todos os grupos sociais: presidentes, ditadores, deputados e senadores, militares, homens honestos ou desonestos doutores, moças de Botafogo, “melindrosas”, funcionários públicos de todos os escalões, meninas do subúrbio, poetas empobrecidos, músicos não reconhecidos, prostitutas infelizes ou de sucesso, aposentados, donas de casa, vagabundos, bêbados e loucos. São, no entanto, aqueles que constituem o objeto principal de suas crônicas. (Idem., p. 20)

No romance *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (1917, primeira edição), Lima Barreto apresenta a cidade que é contemplada pelo jovem Isaiás e é isso que antecipa ao leitor o universo entre a espacialidade ficcional e os artefatos da cidade:

Então, durante horas, através das minhas ocupações quotidianas, punha-me a medir dificuldades, a considerar que o Rio de Janeiro era uma cidade grande, cheia de riqueza, abarrotada de egoísmo, onde eu não tinha conhecimentos, relações, protetoras que me pudessem valer... (BARRETO, 2018, p. 21)

A cidade do Rio de Janeiro, assim como as pessoas negras que habitam a cidade, possui uma representação positiva na escrita literária de Lima Barreto. A possibilidade de viver em uma nova atmosfera aberta, com espaços em construções que colocam as pessoas em contato com o novo e possibilita perceber que sonhos podem trazer a materialidade. A casa, o trabalho e o convívio social são componentes que podem ligar o contexto da realidade e do universo ficcional. A atmosfera de percepção do outro cria um tom a cidade que perpassa a escrita e transita as telas que buscam representar a cidade e as suas contradições. Por isso, Lima Barreto ainda no contexto do personagem Isaías o coloca frente a cidade do Rio de Janeiro,

Ah! Seria doutor! Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo de minha cor... Nas dobras do pergaminho da carta, traria presa a consideração de toda a gente. Seguro do respeito à majestade de homem, andaria com ela mais firme a vida em fora. Não titubearia, não hesitaria, livremente poderia falar, dizer bem de alto os pensamentos que se estorciam no meu cérebro. (BARRETO, 2018, 25)

Foi munido dessa espacialidade que leva em conta contornos de uma cidade viva e transformadora de sujeitos que Osman Lins na obra intitulada *Lima Barreto e Espaço romanesco* (1976, primeira edição) coloca o universo literário de Barreto como objeto da teoria literária. Esse estudo surge em um período histórico da literatura em que houve uma decadência da crença de que a força da palavra literária detinha alcance para transformar estruturas sociais e a própria realidade brasileira. Em contraponto a isso, consolidavam-se as forças da indústria cultural (PELEGREINI, 2008), que buscou colocar um fim à ideia de abordagem da dicotomia localismo e cosmopolitismo. Por conseguinte, esta indústria se orientaria, então, como se constata hoje, na direção do mundo globalizado em que as fronteiras geográficas e cartográficas são diluídas, indicando assim a modernidade.

Imbuído do espírito crítico, Osman Lins reabre o debate sobre a obra de Lima Barreto, iniciando por uma distinção entre o espaço e a ambientação.

Para Osman Lins (1977, p. 74) não há como o leitor aferir sobre o espaço sem as “experiências de mundo” e, em outra linha, para perceber a ambientação prescinde do conhecimento da arte narrativa. É com esse segundo elemento que o escritor provoca na narrativa a noção de um determinado ambiente (LINS, 1976, p. 77). Para complementar esse conceito, Lins apresenta as categorias de ambientação: a franca – apresentada na introdução; a reflexa – característica em terceira pessoa, é sempre interior e incide sobre a personagem, não implicando nenhuma ação; e, por fim, a dissimulada – exige a personagem ativa: o que identifica é uma ambientação, que vai fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos. Em outras palavras, o espaço literário para Osman Lins não se limita à localização geográfica, pois deixa de transparecer uma posição de imobilidade, afastada do sujeito.

No caso de Lima Barreto, a função de jornalista de jornais exigiu do autor uma percepção aguçada da cidade o que, por sua vez, indica desdobramentos do espaço em sua obra literária, além das movimentações que direcionavam as pessoas para o seu centro. Assim, tudo o que se inscreve em uma obra literária, com tamanho, forma, artefatos e suas relações compõem o que Borges Filho (2008) define por espaço. Desta forma, elucidar a percepção de Lima Barreto sobre a cidade coloca-se como um dos elementos que fundamentam a hipótese desta tese. No entanto, antes de apontar a cidade, cabe discutir a representação das pessoas negras que poderá ser o elemento que suscita a identificação entre o texto literário e a sua transposição para as demais mídias.

Por isso, teremos, na segunda parte, a análise do sujeito e do espaço, deslocando-a para o olhar de Barreto, elaborando, desse modo, uma descrição do autor e de sua representação. Lima Barreto foi fotografado na sua intimidade, buscando figurar o homem por trás das palavras. O olhar que se inscreve em sátira foi divulgado por meio de caricaturas, nas entrecapas das edições distribuídas nas escolas no início da década de 1970, com inserção de obras de Barreto no currículo

escolar brasileiro. Nesse sentido, passado esse exame das entrecapas, cria-se a percepção corpórea da complexidade das modificações urbanas e da percepção dos sujeitos ficcionalizados que se materializam ao contato com o real.

2.1 Lima Barreto em três fotografias

Ao recuperar recortes da crítica literária que analisou a obra de Lima Barreto, parte dessas análises recaem sob o olhar de que a vida de Barreto determinou de forma negativa a capacidade imagética de sua escrita literária. Implicando, no tempo histórico da crítica, que a reverberação eloquente da subjetividade de Barreto limitou o potencial imagético de sua escrita ficcional. No entanto, estudos tais como de Santos (2004), Fantini (2012) e Rezende (2012) apresentam a escrita literária barreteana em uma subjetiva que potencializa temas à luz de questões sobre o racismo, a ancestralidade, entre voz e o corpo, redefinido no desenvolvimento do texto. São aspectos da escrevivência que é corpo e parte da escrita literária de um autor que observa e vive a cidade na sua espacialidade literária. Homens, mulheres, bibliotecas, bares e a rua são artefatos ao imaginário em potencial de Barreto. Assim, nesta parte, apresenta-se elementos que definem a vida do autor da obra sob o reflexo de registros fotográficos que o contextualizam a obra e o autor nos espaços que colaboram com o entendimento de sua escrita literária.

Roland Barthes, no livro *Câmara Clara*¹, ao observar a fotografia do último irmão de Napoleão, refletiu sobre o significado do olhar que atravessa os olhos daquele representado na mídia fotográfica. Assim, cabe discutir essa percepção e iniciar uma reflexão sobre o olhar de Lima Barreto que observou a cidade do Rio de Janeiro em planos distintos de boa parte dos pares da época em que viveu e escreveu. Nesse sentido, Barthes demarca seu interesse cultural pela fotografia e a expansão das evidências a partir da sua técnica e do seu uso.

¹ BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Editora Nova Fronteira. Esta obra nesta tese reflete a percepção da fotografia discutida por Roland Barthes como mecanismo produtor de sentido. Por meio do olhar do autor, percebe-se os sujeitos da observação e da criação imagética. É interessante notar como este livro colabora com a explicitação do signo artístico e da obra.

A professora Beatriz Rezende no ensaio intitulado “O Lima Barreto que nos olha” (2015)², utilizou três fotografias que sintetizam o entusiasmo e as tristezas que a vida propiciou ao autor de *Clara dos Anjos*. Rezende, a partir das três fotografias que destacaremos a seguir, discute o olhar de um escritor que atravessa a cidade do Rio de Janeiro e percebe a imagética literária entre a espacialidade e as pessoas. Cabe incluir na análise proposta por Rezende um registro fotográfico que introduz o homem-personagem e autor no espaço intelectual da época. A Escola Politécnica do Rio de Janeiro tem o registro fotográfico de Lima Barreto com parte de pares que também atravessaram a cidade e, mais tarde, ainda houve o reencontro fatídico no espaço manicomial com uma parte desses colegas da Escola Politécnica.



Imagem 1: Acervo Público - Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Reprodução de Lúcia Mindlin³

Na primeira fotografia, é possível observar o jovem aluno Lima Barreto na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, a qual teve origem na Academia Real Militar,

² Em complemento ao ensaio da Professora Beatriz Rezende, publicado na **Revista Serrote**, Edição 21 (2015). Foi registrado um vídeo com uma síntese do texto seguida de comentários com a projeção das fotografias destacadas, disponível no acervo do Instituto Moreira Salles, de Poços de Caldas/MG.

³ Esta fotografia pertenceu a José Mindlin, intelectual e colecionador, que morreu em 2010. Todo o seu acervo e bibliografia foram doados à USP e hoje compõem a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

criada por meio da Carta-lei de 4 de dezembro de 1810. A Escola Politécnica foi uma instituição inspirada nos programas da Escola de Aplicação, Engenharia e Artilharia em Metz, fundadas na França. Após diversas reformas regimentais, à época em que Lima Barreto ingressou no curso de engenharia, a Politécnica consolidou-se como uma instituição civil, responsável pela formação nas áreas de ciências físicas, matemática e naturais. Essa foi uma passagem que marcou a vida e a obra de Lima Barreto. Tanto que, nessa escola superior, tinha sido um período importante na vida do autor para a sua percepção da discriminação racial e social, pois parte dos docentes e dos colegas dele não o aceitavam naquele espaço, fato esse que representa bem uma descrição do racismo estrutural. Nesse sentido, aproximamo-nos da definição proposta por Silvio Almeida (2018), por identificarmos elementos na narrativa literária que se contextualizam com o conceito de racismo individual, institucional e estrutural. Esse último tem evidências no espaço escolar pelos modos de funcionamento, passando de cunho individual patológico até os efeitos causados pelos modos de funcionamento de instituições que concedem privilégios a determinados grupos de acordo de raça.

A principal tese de quem afirma a existência do racismo institucional é que os conflitos raciais também são parte das instituições. Assim, a desigualdade racial é uma característica da sociedade não apenas por causa da ação isolada de grupos ou de indivíduos racistas, mas fundamentalmente porque as instituições são hegemônicas por determinados grupos raciais que utilizam mecanismos institucionais para impor seus interesses políticos e econômicos. (ALMEIDA, 2018, p. 85)

A corporeidade e a presença negra de Lima Barreto são um acinte à espacialidade escolar, hegemônica branca, até então. Por isto, Lima Barreto no *Diário Íntimo* (1903, primeira edição) descreve a passagem que alimentou o imaginário literário e permitiu perceber a força desse tipo de racismo que Almeida apresenta como racismo estrutural. Assim, na obra barreteana, as escolas são espaços que refletem os privilégios de determinados grupos de acordo com a raça. Isto por meio de práticas que conduzem sujeitos, conformando os modos de pensar a concepções e a preferências sob forma de vida e de perceber o mundo, sobretudo, em escolas da elite brasileira.

Certamente, esses são reflexos percebidos na atualidade na universidade, por exemplo, que se abriu à reivindicação histórica do movimento negro por ações afirmativas. Embora, o espaço imiscui por meio de barreiras imaginárias que se materializam ao rotular, por exemplo, um aluno por não ter recursos para utilizar um material para uma maquete no curso de arquitetura ou ainda na impossibilidade de participar de uma aula prática na odontologia por não ter recursos para adquirir os instrumentos necessários. A universidade está mais preta olhando por cima, mas ainda precisa ampliar as iniciativas para superar o racismo estrutural enviesado nas reuniões de congregações e nas próprias interlocuções entre o corpo docente e o discente na busca por soluções que esse tipo de política social necessita.



Imagem 2: Arquivo Público. Biblioteca Nacional. Lima Barreto em sua residência, 1909.

No século XIX, diferentemente da atualidade, o registro fotográfico ainda não havia se tornado algo corriqueiro. Há famílias que têm um único registro de seus antepassados. Nesse sentido, são poucos os registros fotográficos de Lima Barreto. Na primeira fotografia, destacada acima, vemo-lo vestido com um fraque que uma viúva, vizinha, lhe havia presenteado, após a morte do marido. A questão das regras para o acesso a locais públicos era algo que chamava atenção de Barreto. Na crônica “A biblioteca” (1956), o autor provoca os responsáveis desses espaços:

Ninguém compreende que se subam as escadas de Versalhes senão de calção, espadim e meias de sêda; não se pode compreender subindo os degraus da Ópera, do Garnier, mulheres sem decote e colares de brilhantes, de mil francos; com é que o Estado quer que os maus vestidos, os tristes, os que não tem livros caros, os maltrapilhos “fazedores de diamantes” avancem por escadarias suntuosas, para consultar uma obra rara, com cujo manuseio, num dizer, aí das ruas, têm a sensação de estar pregando à mulher do seu amor?

A velha biblioteca era melhor, mais acessível, mais acolhedora, e não tinha essa empáfia atual. (BARRETO, 1956, p. 56)

Em suas crônicas, o autor, ocasionalmente, destacava o apreço de parte dos brasileiros em medir as pessoas por apenas suas vestes e, ocasionalmente, impedir o acesso de indivíduos que não estivessem vestidos de forma “apropriada” nesses espaços. Em vários registros, Lima Barreto demonstrou a preocupação por paredes imaginárias que hoje são conceituadas por linhas de pesquisas de estudos raciais e de áreas afins. Apesar disso, o olhar do jovem aponta, com perspectivas de futuro e, por ele mesmo, descrito de forma irônica ao registrar o momento da fotografia 02, para o fato de que, a partir daquele instante, teria a roupa apropriada para os espaços públicos que na República se fechara para o povo.



Imagem 3: Acervo da Biblioteca do Instituto de Psiquiatria da UFRJ, 1914.

A fotografia acima foi registrada na entrada de Lima Barreto em sua primeira internação compulsória no Hospício Pedro II. Neste momento, Barreto ainda estava sob efeito do álcool e do vexame público a que fora submetido momentos antes do registro. Todos esses momentos foram documentados no livro *Diário do Hospício* e no romance *O cemitério dos vivos*, que registram as duas passagens fatídicas do

autor nesses espaços. Ao compararmos, podemos observar que o entusiasmo da primeira fotografia foi substituído por um registro triste de um momento complexo que o próprio Lima Barreto tentou entender. A voz da professora Beatriz Rezende na leitura desses registros cria um perfil de Barreto e faz ressoar a percepção de Barthes, ao observar o registro do irmão de Napoleão, que foi anteriormente citado. É interessante trazer inicialmente o olhar a partir do registro fotográfico do autor que assim conduz, a partir das narrativas literárias, a percepção acerca do negro na sociedade brasileira.

Diante deste cenário, como pensar o tema do negro a partir do olhar de um homem negro que transitava por uma cidade reveladora e desse contato alimentou sua poética literária? Esta temática é destacada por Guerreiro Ramos (1995) em uma análise sociológica que destaca a abordagem sobre a temática em estudos antropológicos e sociológicos, além de apresentar duas sínteses que se relacionam à discussão desta primeira parte:

O negro-tema é uma coisa examinada, olha, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama atenção. (RAMOS, 1995, p. 205)

A crítica literária que abordaremos no decorrer desta tese se valeu dessa perspectiva para a análise do olhar e da escrita literária de Lima Barreto. Ao se deparar com a crítica, é possível constatar que o anúncio, e até mesmo a vida do próprio autor, foi sempre antecedida do lugar da ficção. Ainda hoje, há essa necessidade de falar primeiramente do autor, antes mesmo de abordar o texto literário. A figura e a eloquência narrativa atraem o leitor ou o próprio literato. Todavia, foi condicionada a uma tumba crítica que até mesmo os mais contemporâneos, ao retratar a obra de Lima Barreto, inicialmente, apelam para trazer elementos da vida do autor ao seu universo literário. Na historiografia literária, poucos são os autores que não se valem de própria subjetividade para refletir no espaço ficcional. Ora, são elementos que apelam a uma riqueza de olhar e, considerando o tempo da escrita, se aliam a um retrato de tempo literário. Ao iniciar com as imagens do autor, a proposta vale-se dos olhos e das imagens para trazer a

perspectiva humanística que poucos escritores de sua época tiveram ao retratar as pessoas de modo geral e, especificamente, no caso de Barreto, o homem e a mulher negra que passam a protagonizar uma estética dentro do universo literário. Mais à frente, no caminho da mesma obra, Guerreiro Ramos acrescentará:

O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, protético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje. (RAMOS, 1995, p 205)

Lima Barreto não elabora um personagem refletindo sobre o corpo negro que ganha a cidade do Rio de Janeiro, mas cria sujeitos dentro da escrita literária que se confundem com o negro-vida, proposto por Ramos. Na realidade o autor consegue abster-se de um universo material coisificado para uma percepção dos humanos que preenchem espaços. É uma multidão não é apresentada por uma matéria simples, mas porque tem um significado humano que tem sabores e dissabores com a tentativa de invisibilidade pelo racial estrutural e material da sociedade brasileira. No romance *Clara dos Anjos*, por exemplo, qual o significado da perspectiva dessa moça que, para Lilia Schwartz⁴ (2002), é um reflexo da vida dele? Ora, Lima Barreto representa o negro e, ao escrever sobre ele, apresentou elementos do eu no outro na ficção. Todavia, acredita-se que há um conjunto de *Claras dos Anjos* que habitam a cidade do Rio de Janeiro.

⁴ A professora Lilian Schwartz escreveu uma biografia, intitulada *Lima Barreto: Triste Visionário* (2015), um livro que atualiza a vida e a obra de Lima Barreto por caminhos complexos, mas sempre com uma perspectiva no outro e no futuro do país. A partir da edição desta obra, a professora e proprietária de uma das mais importantes editoras do país tem dado atenção a reedição e análise da obra do autor. No dia 23 de março de 2022, em meio às atividades de reflexão frente ao centenário da morte do autor e da Semana de Arte Moderna de 1922, Schwartz realizou eventos online que repercutiram a percepção dela sobre a vida e a obra do autor.

2.2 Romance I - *Clara dos Anjos*

O eu em ela. Antes de escrever o romance, Lima Barreto costumava apresentar uma perspectiva geral do que estava por vir através da escrita de um conto. Não foi diferente com *Clara dos Anjos* (1948) e com os outros dois romances que abordaremos em seguida. *Clara dos Anjos* (1948) é uma parte das vivências de um observador e aliado das vozes femininas que iniciavam um longo caminho de luta por direitos. Dessa forma, há no romance assuntos delicados para uma época e essenciais para a atualidade, como, por exemplo, o preconceito racial, o papel das mulheres na sociedade, a interrupção de uma gravidez indesejada e a perspectiva do matrimônio na sociedade fluminense do início do século XX. *Clara dos Anjos* foi o último romance em vida de Lima Barreto, finalizado há exatos cem anos atrás, porém teve a primeira edição publicada apenas em 1948.

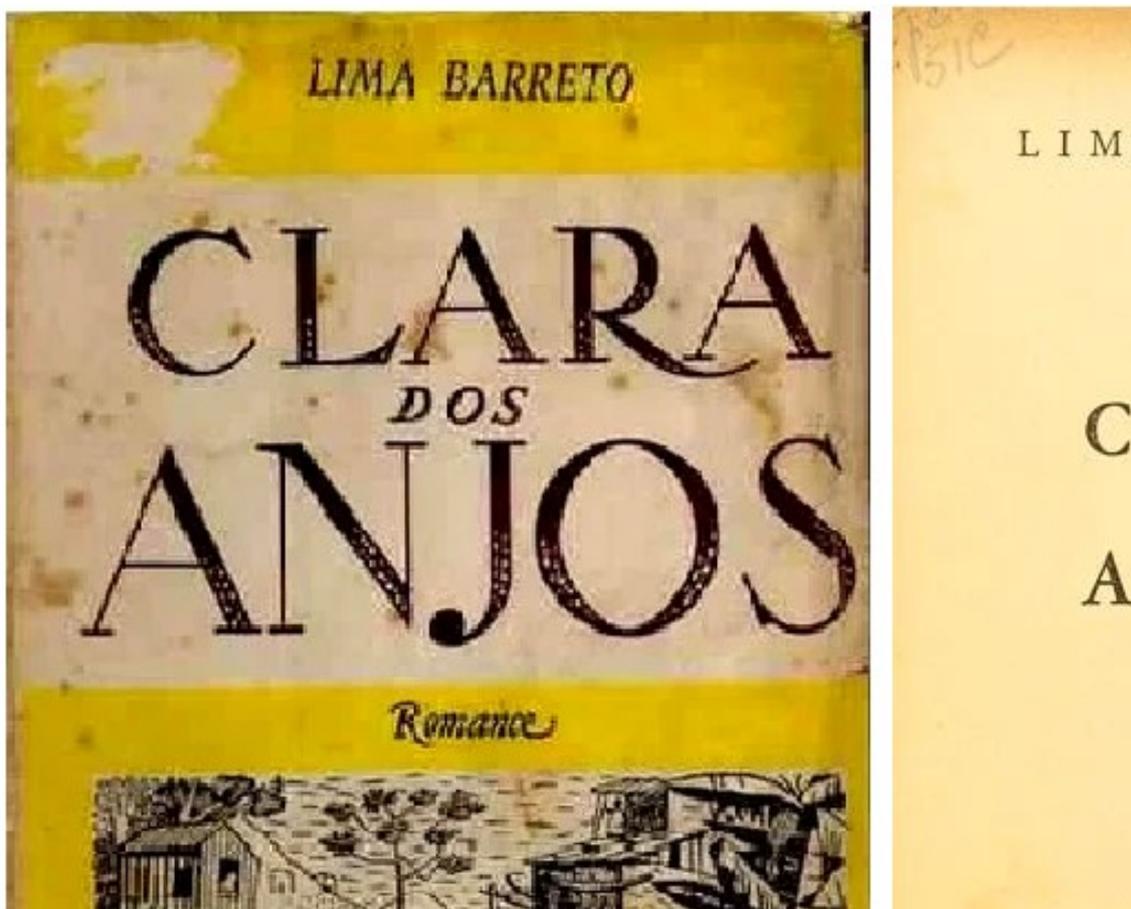


Imagem 4: Capa e Frontispício da primeira edição de *Clara dos Anjos* e

O romance *Clara dos Anjos* (1948) é narrado em terceira pessoa, um habitual narrador que não se omite aos fatos e que leva o leitor a perceber e se tornar quase um personagem, dada a sua intromissão no desenvolvimento da trama. A personagem Clara dos Anjos é a protagonista do romance, uma jovem, bela, negra e pobre do subúrbio do Rio de Janeiro, que teve boa formação educacional para a época. Filha única de um carteiro, Joaquim dos Anjos, e de dona Engrácia. No romance houve a indicação de outros dois irmãos que morreram, mas pouco se falou sobre eles. Eles viviam em uma casa modesta de dois quartos e um quintal. A personagem terá seu destino alterado por Lafões, que sugere uma comemoração diferente no aniversário de Clara, convidando Cassi, um mestre do violão e das modinhas.

Cassi Jones, é um músico atraente, acostumado a fazer a felicidade e a infelicidade das moças que caíam em sua lábia. Na linha de frente desse sedutor estavam as mulheres mais jovens para serem defloradas e as casadas. Cassi tinha uma predileção por mulheres negras, humildes do subúrbio. Nesses dois períodos e nos trechos que seguem recortados, é possível identificar um conjunto de teses sobre as relações tóxicas que sobrevivem ao tempo e causam dores por vezes irreversíveis contra as mulheres.

Quando Clara chama atenção de Cassi Jones e acaba se envolvendo com o músico, sua mãe tenta salvá-la e proíbe a presença dele em outros eventos na casa da família. Todavia, a menina acabará por se envolver e materializar todo o peso do preconceito racial e social contra uma mulher negra. A gravidez indesejada e os encontros com a mãe de Cassi são apenas uma parte das dores e de um retrato de uma sociedade avassaladora diante de uma relação inter-racial.

Apesar de estar em um tempo distinto de estudos que têm refletido sobre as coincidências e negação da presença negra em espaços públicos, há uma reflexão de Muniz Sodré que conceitua o corpo em formação a partir da territorialidade, especialmente, o espaço do terreiro, que tem representação e significação na vida de pessoas negras perseguidas por efeito da cor, da religiosidade e da própria negação como sujeito do espaço da cidade,

Corpo-território: todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume, em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa. O corpo serve-nos de bússola, meio de orientação com referência aos outros. Quanto mais livre sente-se um corpo, maior o alcance desse poder de orientar-se por si mesmo, por seus próprios padrões: os objetos podem ocupar lugar-zero, descentrando-se o sujeito individual da percepção. (SODRÉ, 1988, p. 123)

A corporeidade é parte do entrelugar da personagem que busca apresentar aos leitores o papel social de uma mulher negra, inserida em um espaço de uma sociedade patriarcal e racista. Barreto alimenta a descrição da personagem Clara dos Anjos a partir de um contexto de representação das situações que tentam dissipar a vida de uma mulher fruto da negritude brasileira que quer ter dignidade mesmo em meio a todo esse meio social controverso:

Dentro desse arcabouço, qualquer expressão do feminino é revestida pela intuição moral. Ela representa em si a desigualdade caracterizada pelos conflitos entre submissão x dominação; atividade x passividade, infantilização x maturação. A contrapartida a esse estado de coisas coloca a mulher num papel desviante do processo social, em que a violência é a negação de sua autoestima. (NASCIMENTO, 2021, p. 226)

Beatriz Nascimento⁵, embora não trate especificamente sobre o livro Clara dos Anjos, ecoa a reflexão da autora sobre a mulher negra na representação da narrativa. No romance, a mulher negra colabora com a visibilidade de mulheres que superam a ideia de mão de obra barata e desqualificada. A voz de Clara dos Anjos no romance intenta contra uma composição social até então vista em imagens que

⁵ Maria Beatriz Nascimento (1942-1995), mulher, negra, sergipana, mãe, historiadora, roteirista, poeta, líder do movimento negro. Nascimento teve uma contribuição de base para o movimento negro brasileiro. Foi graduada em História na Universidade Federal do Rio de Janeiro, iniciou o curso de mestrado na Universidade Federal Fluminense. Realizou pesquisas independentes que reuniu documentos que deram conta de uma percepção dos quilombos como sistemas alternativos à estrutura escravista. Esses espaços que tiveram continuidades com as favelas, especificamente, no Estado do Rio de Janeiro. A historiadora foi vítima, aos 52 anos, de um feminicídio. No entanto, é uma das referências de base para as ciências sociais e humanidades. Alex Ratts (1964) publicou uma coletânea intitulada: *Uma história feita por mãos negras — relações raciais, quilombos e movimentos* —, Beatriz Nascimento; na qual se pode ter acesso aos principais textos da autora.

retratam o passado, mas sem descrevê-las, ou mesmo permite a elas a voz. O silêncio é parte da mulher na espacialidade colonial e a invisibilidade foi um dos processos mais ultrajantes da mulher negra no contexto em que Barreto situa a narrativa literária.

2.3 Romance II - *Triste fim de Policarpo Quaresma*

Os nós em ele. Neste livro, o sonho de um país verdadeiro veio de um simples brasileiro, Policarpo Quaresma, servidor público que detinha um profundo sentimento de nacionalismo. É a partir da atuação como Subsecretário do Arsenal de Guerra, que Policarpo vê que suas convicções passam de ideias para as suas práticas cotidianas. Na busca por algo que representasse uma marca pura do nacionalismo, Policarpo Quaresma aprende o tupi-guarani e sugere que se trata da língua fundamental e oficial do desenho de nação projetado por ele. E assim é descrito no romance:

Quaresma era um homem pequeno, magro, que usava *pince-nez*, olhava sempre baixo, mas, quando fixava alguém ou alguma coisa, os seus olhos tomavam, por detrás das lentes, um forte brilho de penetração, e era como se ele quisesse ir à alma da pessoa ou da coisa que fixava.

Contudo, sempre os trazia baixos, como se se guiasse pela ponta do cavanhaque que lhe enfeitava o queixo, Vestia-se sempre de fraque, e era raro que não se cobrisse de cartola de abas curtas e muito alta, feita segundo o figurino antigo de que ele sabia com precisão de época. (BARRETO, 2021, p. 26)

O violão que ritmava as modinhas torna-se uma paixão de Policarpo, que passa a ler somente autores nacionais. Conhecedor das riquezas naturais do país, gabava-se por ter em sua estante obras sobre a botânica nacional, pois pretendia cultivar logo um conjunto de plantas genuinamente brasileiras. Mas, no romance, há um conjunto de hábitos de um tempo histórico no qual o subúrbio convivía com as mudanças da cidade. Essas mudanças estruturais que se limitaram a dar uma característica moderna à cidade, centrando-se apenas em uma visão espacial para uma determinada elite e, no entanto, sem qualquer alcance aos problemas sociais

de um estrato específico da sociedade brasileira recém-saídos do processo de escravização.

A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede. Nós é que temos abandonado o gênero, mas ele já esteve em honra, em Lisboa, no século passado, com o padre Caldas, que teve um auditório de fidalgas. Beckfoldr, um inglês notável, muito o elogia. (idem, p. 26)

O autor, a falar por si, em um caminho solitário dentro de visões ideológicas, acaba em um isolamento dentro das próprias ideias. Assim, por outros que cruzavam seus caminhos acabava por ser ridicularizado, sobretudo pela força das convicções e do fanatismo cândido. Esse caminho de contrapontos, faz surgir no contexto do enredo do romance uma forte crítica social, que inevitavelmente acarretará duras consequências ao sonhador Quaresma.

Na obra, nota-se um cuidado do autor para abordar sobre a leitura e o artefato livro, que sempre está ao alcance do visionário Policarpo Quaresma a fim de complementar os lapsos de ideias e de soluções das mazelas do país em construção. Tal cuidado com as obras literárias será inclusive um dos pontos de estranhamento da vizinhança de Policarpo. A leitura, aos olhos de um clínico famoso da época, doutor Segtas, será, portanto, marca de um pedantismo:

Havia perto de dez, com quatro prateleiras, fora as pequenas com livros de maior tomo. Quem examinasse vagarosamente aquela grande coleção de livros havia de espantar-se ao perceber o espírito que presidia a sua reunião. Na ficção, havia unicamente autores nacionais ou tido como tais: o Bento Teixeira, da Prosopopeia; o Gregório de Matos, o Basílio da Gama, o Santa Rita Durão; o José de Alencar (todo); o Macedo; o Gonçalves Dias (todo), além de muitos outros. Podia-se afiançar que nem um dos autores nacionais ou nacionalizados de oitenta pra lá faltava nas estantes do Major. (idem, p.27).

A extravagância das ideias aliada ao ideal de propagar o tupi-guarani acaba por levar Policarpo Quaresma ao afastamento das funções públicas e a internação em um hospício. Ao escrever um ofício em tupi, os pares dele no serviço conseguem reunir elementos para justificar o seu afastamento e a internação compulsória.

Após o período de recolhimento, Policarpo verifica que não caberia mais ficar no mesmo lugar. Convence a irmã, Adelaide, único familiar de Quaresma, sem filhos e marido, a acompanhá-lo no sítio “No Sossego”, interior do Rio de Janeiro. Apesar do recolhimento no interior, ainda consegue ter desafetos por força das ideias.

Lima Barreto demarcará no romance uma outra passagem histórica, a Revolta Armada (1891-1894)⁶. Assim, Policarpo Quaresma sai de seu recolhimento para apoiar o governo do Marechal Floriano Peixoto, se alista e passa um longo período na linha de frente em combate. Passado o conflito, Quaresma fica ao lado dos vencedores e recebe como premiação o cargo de carcereiro dos marinheiros insurgentes. Logo demonstraria insatisfação ao perceber que alguns dos marinheiros eram escolhidos de forma aleatória para serem fuzilados, então, Policarpo Quaresma escreve ao Marechal Floriano. O desfecho da audaciosa correspondência levará, o então major Quaresma a prisão, tendo os pares mais próximos tentado reverter o ato, mas sem sucesso.

2.4 Romance III - *Morte e vida MJ Gonzaga*

Ele em nós. A maioria dos brasileiros possui um olhar crítico sobre o serviço público. Lima Barreto no romance *Morte e Vida MJ Gonzaga* (1919) apresentou uma crítica à burocracia e à mediocridade da imprensa à época. Nessa obra, o personagem central da trama é Gonzaga de Sá, servidor público de um departamento de Cultos. Uma secretaria pouco conhecida, mas que nas palavras do narrador assim foi sintetizada:

⁶ A Revolta Armada (1891-1894) foi um movimento organizado pela Marinha que ocorreu no Rio de Janeiro reivindicou uma ampliação da representação na eminente República. Assim, os dois primeiros governos republicanos foram marcados por esses movimentos contrários a concentração do poder por militares do Exército. Parte dos militares que lideraram esses movimentos se transferiram para o Sul do país e, em seguida, lutaram na Revolta Federalista (1895).

Pouca gente conhece a Secretaria de Cultos e tem notícias de seus serviços. É de se admirar que aconteça isso, porquanto, penso eu, se há secretaria que deva merecer respeito e a consideração da nossa população é a dos Cultos.

Num país em que, com tanta facilidade, se fabricam manipansos milagrosos, ídolos aterrados e deuses onipotentes, causa pasmo que a Secretaria dos Cultos não seja tão conhecida como a da Viação. Há, entretanto, nela, no seu museu e nos seus registros, muita coisa interessante e digna de exame. (BARRETO, 1956, IV, p. 35-36)

A narrativa de *Morte e Vida MJ Gonzaga* (1919) é apresentada por Augusto Machado, jovem negro, amigo, que adentra as ideias e demonstra certo encantamento por Gonzaga de Sá, sobretudo por sua crítica a sociedade frívola e hipócrita. São reflexões desenvolvidas a partir de longas caminhadas pelas ruas da cidade, nas quais sobressaem os fatos do dia a dia e a vida do biografado passa a encadear na engrenagem das histórias,

Gonzaga era desses homens cujo pensamento se transmite mal pelo escrever ou por outro instrumento qualquer de comunicação criado pela nossa humanidade. A sua inteligência não sabia dar logo um pulo da cabeça para o papel; e só a sua palavra viva, assim mesmo em palestra camarária, era capaz de dizer dele tudo o que lhe era próprio e profundamente seu. (BARRETO, IV, 1956, p. 43)

As aberturas na cidade faziam com que Gonzaga de Sá apresentasse o seu sentimento sobre a alienação humana, além de um certo afastamento dele naquele espaço. Diante desse efeito, o narrador entrelaça as passagens com os pensamentos filosóficos e as existências de seu discípulo e assim cria um sentimento de finitude: a morte, aliada à melancolia, ao silêncio e ao vazio do outro. Dessa forma, a narrativa se estrutura em um formato biográfico de Gonzaga de Sá, que tem a cidade como ponto central e os temas que mobilizam críticas ou adormecem a população. Há, portanto, um arranjo historiográfico descrito no romance que demarca uma cidade e as pessoas que a representam:

O que me maravilha em Gonzaga de Sá era o abuso que fazia da faculdade de locomoção. Encontrava-o em toda parte, e nas horas mais adiantadas. Uma vez, ia eu de trem, vi-o pelas tristes ruas que marginam o início da Central; outra vez, era um domingo, encontrei-o na Praia das Flechas em Niterói. Nas ruas da cidade, já não me causava. Subia morros, descia ladeiras, devagar sempre, e fumando voluptuosamente, com as mãos atrás das cotas, agarrando a bengala. Imaginava ao vê-lo, nesses

trejeitos, que, pelo correr do dia lembrava-se do pé para a mão: como estará aquela casa, assim, assim que eu conheci em 1876? E tocava pelas ruas em fora para de novo contemplar um velho telhado, uma sacada e rever nelas fisionomias que já não são objeto... Não me enganei. (BARRETO, IV, 1956, p. 52).

As observações e a linguagem compartilham uma noção de romance histórico e filosófico. Ao transpor a narrativa os pensamentos que figuram entre a vida e a morte do biografado, a obra de Barreto estabelece diálogos com os pensamentos de Sigmund Freud, criador da psicanálise. Nesse sentido, constata-se uma afinidade entre diálogos, temas e assuntos que demarcam o desejo de Lima Barreto em elaborar uma literatura com afeições da escrita do início do século.

A síntese desses romances, anteriormente apresentados, tem por finalidade, nesta primeira parte da tese, situar o *corpus* de uma transposição que tem como ponto de partida o olhar de um escritor negro brasileiro. Captar a cidade do Rio de Janeiro tem sido uma tarefa de escritores, pintores e fotógrafos, que ao longo dos séculos buscam criar um olhar sobre essa espacialidade cativante. Lima Barreto criou palavras para o Rio de Janeiro e percebeu a necessidade corpórea, com alma e cores representando o povo e a cidade.

Em outras palavras, trata-se de um olhar ao Rio de Janeiro percebido e configurado por palavras imagéticas e transposições em linhas de cores. Os romances e contos de Lima Barreto, portanto, são dispostos como fundo de preenchimento das lacunas entre os artefatos e as pessoas. A utilização do plural ganha singularidade na representação do negro como poucas vezes foi retrato em palavras dentro de um universo literário. Por isso, contextualizar essa representação entre o espaço literário e o televisivo coloca em plano firme um reconhecimento, ainda que tardio, mas necessário desse autor que, no passado, apresenta linguagem e temas que se potencializam nas representações em outras artes.

2.5 Personagens barreteanos: corpo e cabelo

A visibilidade do corpo integra um conjunto de elementos históricos que individualizam pessoas e os inserem em um contexto social. Nos recortes dos romances e dos contos acima há uma corporificação de sujeitos representados. Ao perceber o corpo em um romance, é possível levar o indivíduo a compreender a sua importância individual e social. Neste sentido, Lima Barreto não recria uma imagem de personagens distantes do que percebia por meio do seu olhar através de corpos na construção literária e imagética que não são meros sujeitos de objetivação, mas, sim, indivíduos em cores que refletem o negro e as suas diferentes pigmentações a partir do contato e da relação com outros. Isso pode alcançar o que propôs Dagognet (2012)⁷ ao buscar compreender o conjunto de elementos os quais se revertem em um corpo.

O pensamento de Dagognet se alinha a uma percepção filosófica antimetafísica. Para o pensador, o ser se desloca de um ser da metafísica, sendo assim, sua percepção está alinhada a uma manifestação, a um acontecimento e a um fenômeno que passa a ter formas. Isto posto, Dagognet filia o pensamento à tradição filosófica da fenomenologia, da materialidade, da corporeidade, tornando-o um filósofo do corpo. Escrita filosófica essa que ocorre de forma transdisciplinar, transversal, pois é na transversalidade do entendimento dos objetos, das coisas do corpo, expondo um contexto com vistas a superar os binarismos da racionalidade tradicional que se caracteriza pela dimensão da vontade. Dessa maneira, o olhar da superfície da pele transcende o olhar interior e não vertical.

⁷ François Dagognet é um filósofo, psiquiatra e epistemológico ainda pouco conhecido no Brasil. Tem uma extensa obra transdisciplinar. No conjunto da colaboração acadêmica de Dagognet é retomado problemáticas como o normal/patológico, corpo/vivente, se aproximando de um novo contexto de progresso científico e tecnológico. Foi um dos alunos Georges Cangulhem de quem por vezes se distanciou por força dos temas mais à frente do seu mestre. No livro *O Corpo* (2012), Dagognet apresenta uma análise filosófica sobre o corpo humano. Nesse sentido, há um questionamento sobre a forma como a filosofia percebia o corpo e o tratava como algo menor. Assim, ganha força na leitura do autor apontamentos biojurídicos complexos com vistas a rejuvenescer e firmar a questão do corpo como algo que não pode ser enganado.

O corpo, no contexto referencial artístico e literário, reflete características de demarcação da espacialidade, o que retrata a ideia espacializante de Dagnognet, na qual se observa uma preocupação com as formas e superfícies em uma espacialidade temporalizada. De tal modo, que na superfície residem as verdades do mundo. A pele com as suas rugosidades revela as verdades do corpo cultural, social e político, o corpo temporal. Ao percorrermos a leitura e caracterização dos personagens, nota-se que corpos se transpassam à linha limitadora e ampliam-se em uma caracterização, produzindo novas formas, por suas dobras e por suas transformações contínuas. É nesse aspecto que propomos transpor tanto o pensamento sobre a corporeidade de Dagnognet quanto o pensamento sobre a fenomenologia da imaginação que, segundo Gaston Bachelard (1957), aborda esse alcance no reconhecimento da imagem e da pureza a partir do espaço.

Em outra linha de pensamento, ao refletir sobre o corpo dos povos, Nàgó, Muniz Sodré (2002) recupera Èyù, divindade primordial que representa o movimento do próprio corpo, na dinâmica social de grupos. Essa divindade estabelece uma ligação entre femininos e masculinos, apresentando uma simbologia relacionada à coletividade que se caracteriza por um corpo coletivo. Portanto, trata-se de seres sobrenaturais e seres vivos, elementos dinâmicos do *òrun* e no *àyé*. Segundo Sodré, o ser humano possui o Çyù individual, de igual forma a cidade, a família, a casa, pois o movimento e a vida estão atribuídos a ele.

A passagem pela obra de Lima Barreto a partir dos recortes expostos anteriormente busca entrelaçar, por meio da escrita, o olhar que se registra por meio da literatura. A relação entre a noção filosófica que tende a desmaterializar o corpo para o perceber quanto referencial em outros campos se complementa na noção filosófica africana. O universo literário de Lima Barreto não se limita à objetivação corpórea, mas ao espaço literário que configura seres em cores que atestam uma ancestralidade viva a partir da memória e da transposição de outras mídias.

A noção do escritor sobre a percepção do negro o apresenta com as dores que o racismo coloca no dia a dia de quem tem as colorações que representam o negro na sociedade brasileira. Contudo, ao se falar das cores do negro, o autor não

perfila uma mulher ou um homem com a dor de ser preto em uma sociedade racista, mas coloca as cores em uma representação. Se por um lado, pares que pintavam as pessoas por vezes se negavam em trazer o negro em suas telas por afirmarem que o tom dessas pessoas era difícil de alcançar, por outro, Barreto pinta o negro na sociedade brasileira com o tom que lhe cabe e o que vê mesmo no universo literário, no qual a realidade não é o fim para o alcance, mas o meio.

No decorrer dos estudos que se iniciaram no desenho desta tese, diversos foram os questionamentos para tentar entender o motivo que um autor de novela com tantos outros escritores que, talvez, pudessem apresentar temas mais confortáveis ao meio social brasileiro buscou, justamente, a obra de Lima Barreto para uma trama em horário nobre da televisão brasileira, apesar de não ser um elemento central às hipóteses propostas neste estudo. O exercício de transposição que Aguinaldo Silva e Silvio Linhares apresentam na trama coloca a obra “Fera Ferida” em um centro de referência para demonstrar a percepção de cores e de referência ancestral em um folhetim televisivo. A trama televisiva, apesar da liberdade que a transposição passa aos autores, criou um elemento de ligação entre a escrita literária de Lima Barreto, a performance e a angulação de mulheres e homens pretos que não passam despercebidos. A corporeidade negra ganha na trama uma materialização, poucas vezes vista, em exercícios de transposições e da própria adaptação. Na telenovela e no cinema, foi comum utilizar no final da década de 1970 e ao longo de 1980 obras literárias de Jorge Amado tais como *Tieta do Agreste* (1997), *Tocaia Grande* (1984) e *Jubiabá* (1935) que têm em comum uma presença marcante de personagens negros, mas que na transposição para televisão, por vezes, são representados por pessoas brancas.

A expressão por cores do corpo e no contexto de pessoas pretas se abre para discutir apontamentos sobre a identidade negra. Nesse sentido, compartilhamos da proposição de Nilma Gomes que no livro *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra* (2019), demarca o contexto conflitivo para percepção identitária. Nesta obra, a partir de um estudo

antropológico, Gomes discute o conflito identitário da percepção do “eu” diante de “outro”, além de fazer um recorte para a análise entre o cabelo e o próprio corpo,

Entendo a construção da identidade negra como um movimento que não se dá apenas a começar do olhar por dentro, do próprio negro sobre si mesmo e seu corpo, mas também da relação com o olhar do outro, do que está fora. É essa a relação tensa e conflituosa e complexa que este trabalho privilegia, vendo-a a partir da mediação realizada pelo corpo e pela expressão da estética negra. Nessa mediação, um ícone identitário se sobressai: o cabelo crespo. O cabelo e o corpo são pensados pela cultura. Por isso não podem ser considerados simplesmente como dados biológicos. (GOMES, 2019, p. 28).

A autora Nilma Gomes transfere, portanto, a polêmica conflitiva para um espaço de culto à beleza estética negra, tendo como ponto inicial o cabelo. A escritora convida-nos a perceber a presença do negro sob um outro ponto de vista, retirando a discussão da perspectiva que o racismo a colocou. Essa percepção valida-se quando é possível perceber o quanto são crescentes os resultados das lutas históricas do Movimento Negro para que as pessoas pretas se percebam e se afirmem quanto a sua cor na sociedade brasileira. A obra de Lima Barreto, desse modo, percebe o negro na complexidade dessa identificação dentro do espaço social brasileiro. Na Literatura barreteana percebe-se um contraponto ao sentido que o racismo impôs, no contexto social brasileiro, em que a cor da pele faz com que o indivíduo não seja visto, como afirmou Nogueira (2021). Barreto transcreve para o contexto literário as dores da violência de uma sociedade que primeiro percebe a cor e, em seguida, tenta de alguma forma anular o ser. Todavia, o olhar de Barreto não se restringe ao negar o ser, mas dar a presença das pessoas negras no universo ficcional um protagonismo e uma voz que ressoa a dor, além de buscar o alcance do outro para desconstruir o racismo que é base da sociedade brasileira. Nesse sentido, é oportuno destacar a proposição de Gomes (2012) ao apresentar a expressão estética negra como algo inseparável do plano político, do econômico, da urbanização da cidade e dos processos de afirmação étnica e da percepção de diversidade:

A formulação de uma proposta de intervenção estética que postula o direito à beleza para o povo negro, o desenvolvimento de ações comunitárias nas vilas, nas favelas, a maquiagem gratuita para dançarinos e militantes do movimento negro durante eventos públicos da comunidade negra, a

construção de um discurso afirmativo e de valorização dos padrões estéticos negros. (GOMES, 2012, p 37)

Entretanto, apesar de apresentar a questão de modo genérico, ainda assim nos parece contemporânea e pertinente para aproximar a uma assimilação de um tempo passado. Neste sentido, ler *Claras dos Anjos* (1948) e buscar essa estética negra amplia a imagem em texto descrita por Barreto. Lilian Schwarcz (2017) aborda em um artigo intitulado *Clara dos Anjos e as cores de Lima Barreto* para apresentar Lima Barreto como um autor do final do século que estava atento às variações da cor negra e às especificidades de uma literatura impactada por temas sociais de um grupo de pessoas de ancestralidade africana,

Lima Barreto não só revela essa onipresença das cores na descrição do Brasil, como brinca com a pretensa ausência delas. Em outro momento do livro, o escritor desfaz do sendo comum, ironizando como teriam os viajantes os primeiros que afinal, “tínhamos negros no Brasil”. Com ironia, ele denuncia a prática de invisibilidade social num país de grande predominância de africanos e seus dependentes. Agora era Gonzaga de Sá quem comentava o fato num jornal de caricaturas aparecem uns “clichês muito negros”. E alinhava: “ E olha que ninguém quer ser negro no Brasil!” (BARRETO, 1990:35). Com igual intenção, no livro *Brazundangas* o escritor descreve a história dessa nação que enriquecerá por conta do café, do cacau e da borracha, e também por que lá “não há pretos”. (SCHWARTZ, 2017, P. 135)

Lima Barreto se desprende dos contemporâneos e parte a uma identificação do negro que ainda hoje representa um complexo social brasileiro. O Brasil é um dos poucos países no qual existe notoriamente o racismo, no entanto, que algumas pessoas tenham práticas racistas não se reconhecem como tal. Isto ocorre, principalmente no campo do discurso, porque há uma aceitação das cores que pintam o negro no Brasil. Todavia, na representação política, econômica e social predomina o tom em branco ou aquele que transita na paleta de cores e de traços com o branco. Nesse sentido, pode a obra literária colaborar com a identificação do negro na sociedade brasileira. Na espacialidade literária barretina o negro não se restringe ao retinto, mas um conjunto de tons e características que o colocam como algo da anulação como ser. São pessoas que são excluídas, insultadas e perseguidas pelo olhar e, mais recentemente, por lentes de câmera de vigilância

que o rotulam como suspeito e os colocam em risco de morte. Assim, é válida a colocação da autora que situa a literatura próxima ao entendimento de um complexo racial brasileiro,

Chama atenção ainda a quantidade de termos que são definidos os personagens de Lima. São pretos, pardos, morenos, criolos, negros cafuzos, mulatos e mulatas. Por sinal, o escritor abusa do último termo como se, premeditadamente, quisesse chocar. “Esses mulatos eram considerados feios (escreve ele), uma quizília”. Até mesmo os habitantes de Brazundangas eram “mulatos”: “javaneses mulatos”. Jogando, nesse caso, com o terreno da ficção, juntando sua república de Brazundanga com suas considerações sobre o javanês, explica: “É um javanês (equivalente ao nosso “mulato” aqui) e ademais não sabe sânscrito” (BARRETO, 1961: 179). Enfim, Lima traz para o primeiro plano de sua obra essa forma de classificação social: o léxico das cores. Mais ainda, agrima-se como uma gíria local agressiva, que repõe, na lógica do privado e da intimidade, processos sociais e de inibição social. (SCHWARTZ, 2017, p. 136)

Lima Barreto colocou o texto literário a serviço de uma problematização e singularidade do negro brasileiro na sociedade e na produção artística. As variações da cor escura, bem descritas nos recortes de texto literário do autor, causavam estranheza aos seus pares. Na pintura e na fotografia, havia vozes que afirmavam a dificuldade na representação do corpo negro (SCHWARZ, 2017, p. 127). Segundo Schwarz, pintores acadêmicos não tinham tintas e modelos adequados para essa representação, entretanto, a autora alega que, na realidade, faltava certo interesse nessa representação:

A falta era, porém, excesso (de sentido): careciam os recursos de vontade de pintar aqueles que pouco frequentavam os retratos das pinacotecas, mas eram (e são) maioria entre os habitantes do nosso país. Claro está o problema não era da ordem da “natureza”, mas de cultura e de sociedade (Schwarz, 2008). Na realidade, a falta de uso vinha da teimosa exclusão social, econômica e política praticada no país. A pobreza não merecia retrato na parede; muito menos a escravidão, que se espalhou feito erva daninha por esta Américas. Esse foi o motivo, por exemplo, para a Kodak, durante muito tempo, não contar com filmes apropriados para captar a cor negra. Melhor dizendo, a calibragem configurada para imprimir as fotos não reproduzidas as peles mais escuras que saíam nas revelações com uma coloração pálida ou tão preta, que só se podia distinguir o branco dos olhos e dos dentes. A norma era outra: a brancura. (SCHWARZ, 2017, 128)

Nesse sentido, a escrita literária do final do século XIX colabora com um entendimento que ainda hoje não está superado, um discurso racista que tenta

retirar as cores do preto na impressão social brasileira. Os exercícios das cores dos corpos negros passaram a ter uma materialidade na tela da televisão a partir da busca por representar o negro, todavia, segundo o olhar de Lima Barreto, os autores da telenovela, apesar de se equivocarem na representação de Lima Barreto, com um personagem branco, conseguiram trazer um reflexo da representação do negro e do protagonismo positivo do corpo, do cabelo e da ancestralidade no folhetim televisivo.

3 TELENOVELA, O NEGRO, SUA RECOGNIÇÃO NA LITERATURA E A TRANSPOSIÇÃO EM OUTRAS ARTES

No capítulo anterior apresentamos a articulação entre corpo e a cidade como ponto de partida do universo literário de Lima Barreto. Assim, a partir da anunciação dos espaços e da relação entre o sujeito e a espacialidade, discutiremos neste capítulo o homem na cidade que se transforma no contexto da personagem de alcance a um sujeito representado: o negro. A proposta inicial desta parte do estudo se centrava no corpo negro, todavia a interlocução no exame de qualificação permitiu-nos realinhar e refletir sobre um conjunto de bibliografias que tem se destinado ao exame da representação do negro na obra de Lima Barreto.

Diante disso, cita-se nesse contexto a tese de doutorado de Cuti [José Luiz], editada em livro intitulado: *A consciência de Impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto* (2009), que expõe uma análise da tensão desses dois autores ao apresentar uma oposição direta e indireta diante do discurso racial da época e da representação do negro na literatura brasileira. Nesse sentido, coube trazer a materialidade positiva da representação no diálogo que se propõe entre a literatura e a percepção de elementos de representação positiva das pessoas negras, como o cabelo e a cor da pele, assim a obra *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra* (2019) trata de elucidar um caminho de reabilitação do corpo negro a partir de um imaginário positivo. Lima Barreto, no livro *Clara dos Anjos* (1948), por exemplo, aborda sobre as cores das pessoas negras e reflete a respeito das formas das constituições das cores que formam o negro no contexto social brasileiro. Trata-se, portanto, de um aspecto que teve uma abordagem cuidadosa em outro livro que orienta a proposição e escrita desta parte do estudo, a biografia *Lima Barreto: triste visionário* (2017), escrita por Lília Moritz Schwarcz, que consolidou um conjunto de estudos sobre a percepção do negro em um capítulo desta obra que será abordado no decorrer desta tese.

A revisão do caminho para perceber a representação das pessoas negras no universo literário barreteano possibilitou a estruturação de dois percursos: primeiro, perceber que não se trata apenas de limitar a identificação corpórea, afinal

a presença imagética e material da corporeidade no universo literário de Lima Barreto transcende uma objetivação, pois apesar de ser um corpo composto para a ficção, há, sem dúvida, o vislumbamento de um ser que tem razão e emoção. Por isso, possibilita distintas identificações com quem tem contato com essa literatura. Assim sendo, em um segundo percurso, abordaremos a contextualização da teoria da recepção que possibilita complementar essa ideia, especialmente na transposição do texto literário para a televisão.

A leitura sobre o que a crítica propôs à obra de Lima Barreto reflete, em geral, o padrão de resposta de um leitor que busca na literatura barreteana um sucessor de Machado de Assis e, neste sentido, há mais distanciamento do que proximidade na obra e na própria percepção de mundo no curso da leitura. Essa abordagem não considera, portanto, a permanência do texto a partir da experiência do leitor e o efeito dele sobre o sujeito da leitura. Em vista disso, o texto é um evento que ocorre no tempo e age em quem lê, o contato com cada palavra e frase. Por isso, o título deste capítulo constitui-se de duas palavras-chave que têm sido sobrepostas às discussões de cunho racial e da própria estética: heteroidentificação e as outras artes, que ascende um entendimento de negação, de não reconhecimento por outros sujeitos em função da cor da pele.

Assim, apresentaremos a narrativa literária de Lima Barreto como parte para elucidar a identificação de pessoas negras na ficção e na interlocução com a realidade, descrita a partir de uma fenotípica comum na espacialidade representada em texto literário. Para tanto, convém trazer elementos da contemporaneidade que por hora apresenta uma centralidade da escrita de Barreto a um tema contemporâneo: a identificação das pessoas negras nos contextos de interracialidade brasileira. Ressalta-se, entretanto, que não é objeto deste capítulo transpor a natureza sociológica dessa discussão, mas apresentar a literatura como objeto essencial para o entendimento de construções simbólicas e representativas de sujeitos em um contexto social. Todavia, vale destacar que a narrativa literária não se limita a uma denotação empírica nem aos valores e expectativas daqueles que têm o contato com o texto. Por isso, esse ponto dialoga com a questão estética que percebe o corpo negro como parte de uma experiência concreta e múltipla da

espacialidade a partir de sujeitos. Esses que foram ocultados ou colocados com ornamentos estáticos, em segundo plano, sem voz, sem referências e memória afetiva e ancestral.

Existe um alinhamento social que afirmou por um tempo considerável que o Brasil se vê na TV. Uma parte relevante dos brasileiros, antes de abrir um livro pela primeira vez, aprendeu a ligar a televisão. O que pode ser comparado na atualidade na afeição mecânica, quando uma criança domina poucas palavras, mas sob a luz da tela do celular consegue, a partir dos movimentos dos dedos, escolher o conteúdo a passar a sua frente.

A força do discurso de uma sociedade avessa a afirmações a partir do discurso racial tem por base o reflexo do que se viu na televisão, uma sociedade que condicionou cada indivíduo considerando a estratificação social, nos espaços das casas, das cidades e na própria televisão. Nesse cenário, a produção televisiva reservou ao negro papéis subalternos, de segundo plano, que poucas vezes ganharam destaque, mesmo nas novelas cuja proposta era representar o negro na sociedade. Por isso, trazer a obra de Joel Zito a esta tese, primeiramente, apresenta-se como desafio, por tentar aproximar a reflexão desse intelectual, estudioso e cineasta negro que tem dedicado uma vida a romper com um modelo de representação que, pouco refletiu sobre o papel do negro na sociedade brasileira. Zoel Zito Araújo e Lima Barreto em duas mídias distintas, por força, de serem negros e evidenciarem a necessidade de uma constituição de sujeitos por si e por outros em suas expressões e afirmações. Assim, a literatura e o cinema se abrem a colaboração imagética de produções que tem um fim em não se perder a imagem do ser, viver e da ligação ancestral das pessoas negras no Brasil.

Lima Barreto tentou apresentar uma obra que de algum modo se distanciava dos seus contemporâneos por colocar no papel central pessoas pretas e dar alma à cidade a partir das vivências dessas pessoas com historicidade e ancestralidade. A obra desse escritor na transposição pode ter colaborado com a ruptura do modelo de representação do negro na televisão. Todavia, esse alcance de certo modo teve um trabalho para adequar a recepção do público, que foi habituado a identificar personagens negros e a sua condição na opacidade de uma

forma ingênua, quase piegas e, em outra linha, no que Adilson Moreira (2019) intitulou de “Racismo Recreativo”.

Para Moreira (2019), o “racismo recreativo” é ilustrado por personagens interpretados por atores negros tais como Grande Otelo⁸, Antônio Carlos Bernardes, o Mussum⁹. Os personagens são sempre bêbados e maliciosos que cunhavam uma caracterização pejorativa fazendo da dor o riso. Já no caso das mulheres, o que se observa é o predomínio de papéis de empregadas domésticas, que segundo Joel Zito Araújo (2008) eram representadas com um estereótipo diferente do hollywoodiano, da “mulata” sedutora destruidora de lares. As representações desses personagens com a performance de atores negros buscavam alcançar o riso com “piadas” e “brincadeiras”, que no contexto narrativo do roteiro levavam o espectador a entender tais atos como inofensivos, comuns no cotidiano e na interação social. Todavia, o cunho racial estava na associação às personagens representadas por atores negros, a partir das características, físicas, culturais e afroreligiosas, tratando tais elementos como algo inferior e desagradável.

A noção da categoria de um humor dentro do racismo estrutural que ainda permeia boa parte das obras transpostas ou adaptadas para a televisão reforça os vieses construídos por décadas nesses espaços de comunicação. Não por acaso a temática racial representou um tabu na percepção de pessoas pretas. A violência e

⁸ Um dos primeiros documentos de Grande Otelo (1915-1993) foi a carteira da biblioteca nacional do Rio de Janeiro, onde mantinha uma rotina intensa de leituras. Sebastião Bernardes de Souza Prata foi dos atores negros mais destacados na televisão brasileira no século XX, atuou em peças, filmes, telenovelas, em comédias, dramas e crítica social. Nasceu na cidade de Uberlândia/MG, onde deu os primeiros passos em atrações de circo. No entanto, foi na década de 1950 que Otelo vai atuar na televisão, na Tupi, participando da novela “Sinhá Moça” (1986), do humorístico “Escolinha do Professor Raimundo” (1990/1993) e da novela “Renascer” (1993). Grande Otelo foi casado com a atriz e dançarina Maria Helena Soares (Joséphine Hélène), e com Olga Prata, com quem teve quatro filhos, entre eles o ator José Prata. Em 1993 viajou para a França para receber uma homenagem no Festival dos Três Continentes realizado na cidade de Nantes.

⁹ Antonio Carlos Bernades Gomes, o Mussum, ficou conhecido pelo uso de bordões tais como *cacildes, forévis, pindureta que representava o fiado entre outros*. Foi músico, inicialmente, com uma carreira consagrada, o disco D’Os originais do Samba, segundo o biógrafo Juliano Barreto, chegou a vender mais do que Roberto Carlos e Michael Jackson na década de 1970, no samba e, em seguida, se tornou um ator consagrado em uma das comédias mais populares da televisão brasileira, Os trapalhões. Mas, ainda assim, Mussum manteve proximidade com a música, pois seguiu sendo o diretor de harmonia da Ala das baianas da Escola Estação Primeira de Mangueira, lançando ainda três álbuns solos.

a compreensão do negro como lugar elaborada por Joel Rufino e Muniz Sodré identificam como um trânsito, a depender da ocasião e do espaço, o negro se afirmar ou se negar. Isso posto, configura-se como reflexo de uma construção que parte de uma ideia de aceitação, pois a pessoa preta, ao se aproximar do universo branco, cria uma aceitação nos meios sociais ao se afirmar com o uso do cabelo *black*, as cores ou a cor branca, representando a religião de matriz africana, promovendo, dessa forma, uma espécie de não lugar no meio social.

3.1 Telenovela: um olhar sobre o negro representado

As telenovelas têm um papel relevante em uma tendência internacional de entretenimento-educação. Nesse sentido, para Motter (2004), configura-se como uma metáfora da nação brasileira que se destaca no contexto social por diversas possibilidades de apropriações e usos. A telenovela barganha sentidos e conteúdos com o telespectador, cria repercussões que por vezes fogem da expectativa dos próprios criadores. A América Latina, em geral, foi um dos territórios precursores da ideia de promoção de comportamentos em particular para buscar alcançar vozes coletivas a fim de indicar mudanças sociais. Thomas Tufte (2004), ressalta que, ao longo dos anos, as telenovelas promoveram o que o autor designou como “merchandising social” e citou como exemplo as novelas “Explode Coração” e o “Clone”, que não se limitavam a estratégia em prol do social. O contato do público com esse tipo de folhetim mantém um crucial e bem documentado papel social e cultural. Tufte (2004) relembra nesta contextualização sobre o papel da telenovela em uma linha dentro da tradição de estudos da mídia que a percebia como um elemento de forças hegemônicas que, em geral, impõe elementos ideológicos particulares às audiências,

Na América Latina, o impacto e o papel das telenovelas na sociedade vêm sendo vistos várias vezes articulado com os debates, movimentos sociais direcionando as iniciativas dentro da legalidade e mudanças de leis tendo também impacto significativo sobre o desenvolvimento, exercendo um papel no desenvolvimento da sociedade. (TOFTE, 2004, p. 296)

As telenovelas representam uma possibilidade na realização de identificações e a própria articulação do prazer. Segundo Tofte (2004), há uma quantidade crescente de pesquisas que visam elucidar essa dinâmica por meio de estudos sobre a recepção, os quais indicam a polissemia da recepção midiática. Nesse sentido, o valor cultural se filia às ideias e aos conceitos dos direitos humanos e da cidadania cultural. A interpelação de temas dessa natureza cria um debate moral que vai de casamentos inter-raciais, passando por beijos entre pessoas de mesmo sexo e igualmente aos maus tratos a uma pessoa idosa. Por vezes, no decorrer do processo histórico, identificam-se abordagens equivocadas que têm o efeito de propiciar um debate ou mesmo refletir na ideia de recepção. Na atualidade, por exemplo, os avanços e a incidência de movimentos sociais têm equilibrado as abordagens sobre temas que refletem bandeiras políticas. Todavia, ainda identificamos clichês que, de forma geral, parecem tentar compor um enquadramento do politicamente correto. A telenovela “Fera Ferida” tem um reflexo em um experimento que se percebe bem-sucedido por colocar a obra de um autor negro brasileiro em um contexto que percebe a pessoa preta como sujeito de ancestralidade, de referência e de beleza não corporificada ou sexualizada. Isto reflete uma outra noção que:

Em termos gerais, telenovelas são, de um lado, uma fonte de entretenimento, mas o reconhecimento e a relevância que a audiência imputa as narrativas, revela o significado social, cultural e até mesmo a função política que pode ser atribuída às telenovelas. Em muitos casos, a ficção televisiva prova maior relevância e ainda mais significado do que as notícias do jornal da noite. O sucesso e o profundo sentido de identificação residem no gerenciamento das telenovelas e na articulação do que Mary Ellen Brown chamou de ativo e re-ativo (BROWN, 1994, p. 173).

A televisão é um retrato controverso da sociedade brasileira, pois, ainda que retrate o negro no espaço ficcional, opta por fazer uma angulação que reflete a teoria do branqueamento da sociedade e a fidelidade à ilustração de caracterização da democracia racial. Foi para discutir sobre essas questões e ampliar esse debate que contrapõe, em parte, a ideia que Tofte (2004) sugere para o espaço da telenovela como amplo e de agregação dos grupos sociais vulneráveis.

Desse modo, o próprio enquadramento das novelas, em geral, atenta-se a um desenho de deslocar as pessoas mais pobres e pretas da espacialidade da cidade. As telenovelas tais como, por exemplo, “Por amor” (1997), “Laços de Família” (2001) e “Mulheres Apaixonadas” (2003) retratam a cidade sob uma angulação inicial que esconde áreas de favelas, criam um imaginário que parece responder a estruturação da cidade que foi, por sua vez, alvo de críticas de Lima Barreto no final do século XIX. A, ao fazer diversas críticas ao então prefeito governador da então capital do Brasil, no Rio de Janeiro. Passos que ficou à frente da cidade no período de 1902 a 1906, realizou a primeira grande intervenção urbana na cidade carioca. província do Rio Janeiro. Pereira Passos implodiu morros e buscou criar mecanismos para retirar as pessoas que saíram do processo de escravização do centro da cidade do Rio de Janeiro. Esse ponto foi abordado na literatura com a obra de Paulo Lins, *Cidade de Deus* (1997), que foi transposta para o cinema com o título homônimo. Trata-se de uma das montagens que pode ser utilizada de exemplo como passos mais audaciosos para inserir um elenco predominantemente preto em um retrato ficcional para a sétima arte.

Esse filme tornou-se ainda um grande impulsionador de projetos no sentido de ampliar o número de atores negros em montagens que representassem as cidades periféricas, certamente, não podemos dissociar tal fenômeno ao fato de que esse movimento de inserção do negro foi diretamente colaborado com o marco da virada social e da representação com a política de cotas raciais que colaborou com a ampliação da presença pessoas pretas na direção de montagens e atuação em diversas frentes. Apesar de todo o esforço histórico, esses movimentos ainda depreendem de vigilância e cobrança constante do movimento negro para garantir que as pessoas pretas estejam presentes nesses espaços.

O estudo realizado por Joel Zito Araújo, que foi sintetizado na obra *A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira* (2004), apresenta uma análise e recuperação histórica da televisão brasileira. Esse livro, que logo em seguida se torna um documentário homônimo parte da memória e de vivências documentais, tendo por base uma pesquisa sobre a teledramaturgia para apresentar a forma como foi atribuído o papel a personagens negros e atores negros. Assim, Araújo

delimita a representação estereotipada de forma negativa com a qual o negro foi representado no universo da telenovela por ele analisado.

No Brasil, é possível afirmar que houve um processo de formação de percepção étnica pela tela da televisão. O resultado desse processo está na ideia de branquear progressivamente os negros, mulatos e mamelucos. Tal proposta, por sua vez, teve por base uma linha de pensamento que buscou uma eugeniização (ARAÚJO, 2004, P. 27). Hipóteses como essas são sustentadas, segundo o autor, pelo pensamento de escritores como Sílvio Romero (1851-1914) e Oliveira Viana (1893-1951), além de João Batista Lacerda (1846-1915). Essa fundamentação será a base para sustentação de um discurso hegemônico sobre a participação reduzida de negros nas telenovelas, o que reflete a ausência de pessoas pretas em espaços de destaques, em carreiras do alto escalão e nas montagens de cinema e de televisão; bem como a percepção de que os papéis para negros são sempre estereotipados, marginalizados e subalternos.

A noção de branquitude tem um movimento na sociedade que reafirma um certo temor em relação ao jovem preto e pobre ter espaço na universidade, especializando-se e criando uma representação de espaços de poder e não mais sendo meramente a pessoa que vigia os carros ou limpa a casa. Os depoimentos de Ruth de Souza, Zezé Motta, Milton Gonçalves, que estão tanto no livro quanto no documentário de Joel Zito Araújo, estruturam a base dos apontamentos que explicitam esse aspecto da televisão brasileira de não lugar do negro:

Os interditos do tabu racial, que rejeitam a negritude e promovem a branquitude, com seus modelos de estética de bom gosto calcados nas construções do mundo branco, como demonstraremos a seguir; trouxeram também problemas discriminatórios no meio e na imagem da televisão, semelhantes àqueles existentes outros espaços das relações sociais, como no mercado de trabalho, em que as mulheres negras, e 29,56% das crianças negras de 10 a 14 anos estão precocemente trabalhando, um índice cerca de 50% superior ao das crianças brancas. Outros indicadores sociais, tais como rendimento escolar e taxa da escolaridade, expectativa da vida, segregação residencial no espaço urbano, atestam nossas conclusões de que desenvolvimento ou crise econômica quase não têm alterado as desigualdades entre brancos e negros no Brasil. (ARAÚJO, 2004, p. 39)

A televisão é um dos espaços possíveis de observação da representação do negro, nesse aspecto, existem duas linhas: o negro que transita em uma identificação fenotípica e o que cria um não lugar. O sentido dessa última expressão se revela na capacidade intercambiável, na qual as pessoas não são passíveis de identificação quando anunciadas pela cor, por expressão corpórea, ou ainda por quaisquer outros elementos que permitam a identificação do outro em determinados sujeitos. Nesse sentido, o que se nota em segunda linha da análise é um aspecto negativo, uma caracterização de estética duvidosa que carrega consigo um conjunto de preconceitos que passam a se tornar objeto de discurso de uma parte da sociedade.

Assim, Joel Zito expande essa análise e alcança o mercado de trabalho que reflete esses espaçamentos de cores e, além disso, ampliam as diferenças de salários e da própria presença de pessoas negras. A discussão proposta por Araújo permite debater e afirmar que a ficção complementa um aspecto do universo real da sociedade. Neste sentido, não por acaso, após o conjunto de medidas de ações afirmativas, com as leis de cotas nas universidades e, mais tarde, no serviço público, é que se torna possível a presença do negro em distintos espaços da representação televisiva. É, portanto, somente após esse movimento que se torna viável alcançar, em nível de mercado, uma nova classe apta ao consumo e que pode enfim ansiar por identificar-se no local de representação.

Isto posto, é possível inferir que este movimento possibilita a ampliação da noção de que a teledramaturgia não se restringe a uma forma de entretenimento unicamente, mas a um espaço de diálogo social, cultural e econômico. E, por isso, se no início do século a presença em romances demarcava a relevância social de sujeitos representados na literatura, no contexto social brasileiro atual, percebe-se que a televisão tem significados relevantes, que podem, em médio e longo prazo, indicar as transformações necessárias a um novo tempo.

É, portanto, devido a isso que na atualidade, por exemplo, o movimento negro, as instituições governamentais e não governamentais buscam pressionar as redes de televisão brasileira a se atualizarem ao novo contexto de representação, incluindo nas produções histórias a reflexão da leitura de pessoas negras, que por

muito tempo foram ignoradas pela crítica literária, cinematográfica e da teledramaturgia, além de refazer caminhos e demonstrar uma outra percepção sobre a história do negro no contexto histórico e ficcional da sociedade brasileira. Nos últimos dois anos essas pressões têm resultados reais em produções que parecem sinalizar a acertos na elaboração imagética do negro no contexto da ficção em mídias tais como a telenovela, o cinema e no teatro.

Assim, tanto a escrita de roteiros, do elenco e da direção passam a ter um outro quadro com o predomínio de pessoas negras e, como consequente, a produção fruto dessa nova estrutura o qual apresenta um reflexo impactante e com uma nova linha que incide na ruptura do desenho de produções que perfilam com a influência da branquitude. Nesse sentido, em uma entrevista recente para um *podcast*, Denzel Washington instado a falar sobre a importância de pessoas pretas em produções cinematográficas e de *streaming* afirmou que não se trata de falar apenas de cores, mas de cultura. Washington cita como exemplo, Steven Spielberg o qual dirigiu o filme “A Lista de Schindler” (1993) e, Martin Scorsese, o filme “Bons Companheiros” (1990). Para o ator, Spielberg poderia ter dirigido “Bons Companheiros”, “Scorsese” e “A Lista de Schindler”, possivelmente.

Nesse aspecto, certamente, os diretores poderiam ter feito bons trabalhos nessa inversão, mas a cultura que a leitura de um todo o qual esses trazem por força das suas origens com o tema e com o universo transposto para o cinema se torna o diferencial no produto apresentado ao espectador. Nesse sentido, Denzel recorda à interlocutora que ela, provavelmente, deveria ter tido a companhia de um pente quente na cabeça em um domingo de manhã, e por isso saberia o efeito desse gesto sobre si. Assim, há um cheiro, isso é, uma diferença cultural que as pessoas que têm esse hábito saberão transpor ao adentrar em um espaço de representação. Não é apenas uma questão de cor, é uma cultura.

Ao transpor a obra de Lima Barreto para a espacialidade televisiva é possível perceber a existência de elementos de força cultural preta a partir da referência e da criação imaginária de alcance com a ancestralidade. Trata-se de um efeito que o ator, diretor e produtor estadunidense Denzel Washington utilizou para

fazer uma defesa da direção e da produção do filme “Fences”¹⁰, traduzido para português - Um limite entre nós” (2016) e dos desdobramentos representativos do filme ter sido feito por ele, uma pessoa preta. Vale ressaltar ainda que esse longa-metragem foi composto por um elenco majoritariamente de negros. Para Washington, não se trata apenas de colocar pessoas negras, é, sobretudo, a respeito de trazer à escrita ou ao produto da televisão elementos que podem compor um conjunto cultural de pessoas a serem representadas em diferentes situações.

Dessa forma, não se deve pensar na representação do negro estacionado em um local no qual cabe apenas papéis de sub-representação, aspecto esse que se tornou, no conjunto do estudo de Joel Zito Araújo, um dos elementos mais críticos no espaço da televisão. Certamente, podem ser enquadrados como papéis de sub-representação o desempenho a que foram submetidos atrizes e atores negros com pouca relevância na trama da telenovela, bem como uma parte de atores consagrados na televisão brasileira, que tiveram, por suas vezes, a representação e atuação em personagens que traduziam uma percepção racista e de leitura da branquitude sobre essas pessoas. Nesse sentido, a telenovela, por um período considerável, servirá a outra representação do negro:

A telenovela, assim, ao não dar visibilidade à verdadeira composição racial do país, compactua conservadoramente com o uso da mestiçagem como escudo para evitar o reconhecimento da importância da população negra na história da vida cultural brasileira. Pactua com um imaginário de servidão e de inferioridade do negro na sociedade brasileira participando assim de um massacre contra aquilo que deveria ser visto como o nosso

¹⁰ O filme “Fences” (2016) que teve o título traduzido por “Um limite entre nós” (2016), é um drama estadunidense baseado na peça homônima de 1983. O roteiro do filme foi assinado por August Wilson e a direção do filme foi de Denzel Washington, que divide o estrelato com a atriz Viola Davis, Sptehen Hernderson, Jovan Adepo, Russel Hornsby, Mykelçti Wiliamson e Saniyya Sidney. No filme há uma centralização da palavra racismo que se materializa na performance de atores negros que intensificam o tema dentro de uma atmosfera claustrofóbica imersa nos recortes dos diálogos repetidos do roteiro da peça homônima. Assim, Troy (Denzel Washington) é um homem angustiado pela ausência de oportunidade na vida. Na juventude, foi uma promessa do beisebol, mas acabou se tornando um lixeiro, divide a vida com a esposa Rose (Viola Davis) e com os filhos, em quem desconta toda a frustração com palavras duras. Rose reage à altura. Trata-se de um filme cuja força está nos personagens e essa força surge de Washington e de Viola que guiam os espectadores ao encontro do ódio e da pena a partir de diálogos intensos com palavras amarguradas. Esse filme rendeu reconhecimento e premiações à atriz Viola Davis nas principais mostras de cinema da Europa e dos Estados Unidos.

maior patrimônio cultural diante de um mundo dividido por sectarismos e guerras étnicas e religiosas, orgulho de nossa multiracialidade. (ARAÚJO, p. 982)

A criatividade e a liberdade da construção ficcional não alcançaram o negro fora do lugar da subalternidade, pois a maior parte das produções e dos roteiros escritos por brancos, tentando falar sobre negros, colaborou com uma produção que reflete a branquitude e não o sentido imagético de uma pessoa negra. É, portanto, como enfatizou Denzel Washington, “não é cor: é cultura”, o que necessita ser enfatizado por um longo tempo. Essas colocações de Washington apresentam uma crítica eloquente sobre a necessidade de ampliar a presença de pessoas negras nessas produções. Apesar do diretor refletir dentro de um contexto estadunidense, a temática e o aspecto têm ressonância na produção brasileira. Nos últimos vinte anos, com a consolidação da reparação a partir de cotas raciais nas universidades, esses mecanismos se ampliaram ao espaço da televisão. Não por acaso ascendeu um conjunto de consumidores, que até então não estavam no eixo da comunicação comercial da televisão. Atrelado a isso, nota-se um movimento de ampliação das produções com elencos de pessoas negras, diante de roteiros que têm por base o valor simbólico, a reparação narrativa por permitir que os textos sejam de pessoas negras e de memória ancestral com o peso cultural,

Embora o imaginário televisivo incorpore transnacionalmente a família e a casa como matrizes semióticas, a telenovela brasileira reflete particularidades nacionais, afins ao modo especial como se organiza e se transmite o poder no Brasil. O fato é que tem mudado pouco ao longo dos séculos os traços básicos de uma organização medievalista de poder, transplantada de Portugal para o Brasil no século XVI. (SODRÉ, 1991, p. 224)

A televisão refletiu o predomínio de séculos nos quais o clero e a nobreza detiveram o poder sobre o imaginário social. Apesar da afirmação ter um tom forte, as narrativas literárias foram uma forma de perpetuação do poder, o que foi repassado para as demais artes e o que inclui o cinema, a literatura e a televisão que, por sua vez, mesclam o potencial cultural e o forte apelo comercial em meio aos conteúdos. A chave para o entendimento da eficiência da recepção dos conteúdos da televisão está na mistura entre o fator social e o econômico,

especialmente no caso brasileiro, em que praticamente a maioria dos lares as pessoas contam com uma televisão,

Na telenovela, entrevê-se de fato um tanto do drama ininterrupto da real modernização brasileira, da passagem de formas sociais de tradição à modernidade que hoje se apregoa como “neoliberal”, sempre por meio da sobreposição autoritária do Estado à sociedade civil. Nas formas de vídeo folhetinescas, registra-se um trabalho sógnico de hibridação de enunciações coletivas pertencentes a modernizações sociais diferentes. (SODRÉ, 1991, p. 227)

A transposição da narrativa literária de Lima Barreto para a telenovela permeia os apontamentos de Sodr e ao apresentar uma releitura dos textos de tempos distintos que ainda t em ressonância quando em contato com o contexto social da contemporaneidade do qual, de algum modo, se aproxima. No romance *Clara dos Anjos* (ano de publicação), por exemplo, para Silva (2008), foi apresentado ao leitor em tr es momentos distintos: no primeiro, Barreto recupera as notas de um poss ivel romance no *Diário íntimo* (1904); no segundo, em conto a narrativa é apresentada ao leitor, no livro *Histórias e Sonhos* (1920, primeira edição); e, por fim, o romance em 1922, intitulado com o mesmo nome *Histórias e sonhos*. A narrativa se desenvolve pela condução de um narrador heterodieg tico, integrando em meio ao contexto de forma onipresente. Essa proposta narratológica aproxima o leitor das descrições representativas. Componentes esses que podem ter levado o texto ao que denominamos experimento de transposição no roteiro da telenovela.

Em “Fera Ferida” os personagens são deslocados para um tempo presente, assim Egrácia no romance é descrita de forma submissa e apresentada sob uma  tica machista e servil. Todavia, na trama televisiva, Aguinaldo Silva move a personagem a uma percepção feminista, o que indica uma nova configuração da mulher no contexto social. Não deixa o autor da telenovela de dialogar com o Barreto, referência base do folhetim, que se esforçou em comunicar e representar na literatura a voz eloquente das mulheres que insurgiam naquele contexto ao patriarcado e a opressão do meio.

A despeito disso, convém trazer um recorte do que designamos como um primo irmão da telenovela, o cinema, que tem finalmente cedido ao movimento de

precursores, como o produtor e cineasta Zózimo, considerado um dos inventores do cinema negro brasileiro, bem como o próprio Joel Zito Araújo por todo o conjunto de obra no cinema e da produção acadêmica. A abertura do cinema para produtores e autores negros reflete o movimento de materializar a fala, a descrição do negro por pessoas pretas para renovar a construção da simbologia e da representação do negro na sociedade brasileira. A personagem, em certa medida, rompe com a ideia do que Carneiro (2019) intitula como o mito da fragilidade feminina. Impondo uma força na personagem que intenta criar algo que possa incidir contra esse mito que justificou por séculos, a memória e atos que ainda se mantêm vivos na sociedade sobre as relações de gênero, cor e raça do período escravocrata. A historiografia segundo a autora, relutou em admitir que as mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferente da opressão às mulheres brancas, e pensar em uma personagem que buscar reconfigurar essa representação demonstra um aceno, ainda que modesto, mas que se percebe como uma iniciativa para entender essa nova configuração estrutural e histórica.

A abertura do cinema a uma produção de autoria preta tem influenciado novos produtores e cineastas que potencializam em suas produções vivências e a própria ancestralidade preta para o cinema. Isso também reflete no volume de produções audiovisuais em diversos canais de mídia com conteúdo que consideram elementos que são identificados na literatura e nas outras artes, tais como a relação com artefatos que ligam o negro aos ancestrais, além da religião de matriz africana como marca dos símbolos de uma filosofia material e imaterial da memória.

Quanto à participação do elemento negro no cinema brasileiro, poderemos dividir a sua natureza e intensidade em três fases: a) uma fase pioneira ou primitiva – acompanhando os padrões americanos que procurava imitar, o cinema brasileiro relegava o negro a um plano secundário não-sujeito da trama cinematográfica, quase sempre ausentes de filmes; b) uma fase paternalista e social – o negro surge como sujeito, mas sempre do ponto de vista do branco, isso é do ponto de vista sentimental do tipo gracioso ou “preto de alma branca”; dominam esse período a presença de Grande Otelo e as comédias musicais, onde cantores e comédicos de cor passaram a se apresentar com sucesso; c) a fase do chamado Cinema Novo, em que alguns filmes sobre o problema do negro foram realizados com intenção de especular sobre a essência desses problemas. (DIÉGUES JÚNIOR, 1997, p. 23)

Esse recorte ilustra o trajeto para a inserção do negro no cinema, no caso destacado, Manuel Diégues Júnior (1997). Na análise sobre a inserção dessa temática na sétima arte, enfatiza que eram poucas as produções sobre o negro ou o problema do negro. Nessa demarcação, o autor alinha uma percepção de representações nas quais o negro foi destacado, para a época:

Moleque Tião, de 1943, dirigido por José Carlos Burle para os estúdios Atlântida do Rio de Janeiro, com Grande Otelo e outros, trata-se de uma comédia sentimental sobre as aventuras de um adolescente preto e sua luta pela ascensão social. Este filme lançou Grande Otelo como ator (então um rapaz) e fixou um estilo pessoal de negro muito simpático e talentoso etc.; *A Escrava Isaura*, de 1949, (ou a primeira versão, realizada em 1929, menos famosa que essa), dirigida por Eurides Ramos para o estúdio da Cinelândia no Rio de Janeiro; o filme é baseado no romance muito popular de Bernardo Guimarães, com a Fada Santoro, Cyll Farney e outros. Trata-se, como o romance de onde veio e de um filme romântico sobre a escravidão, onde os problemas das senzalas são enfocados com o sentimentalismo da casa grande. Idem., p.35)

Para traçar a linha histórica da representação na perspectiva das três fases que Júnior recortou, é apresentado o filme “Também somos irmãos” (1949), de José Carlos Burle, que, segundo o autor, é o melhor da fase paternalista. Em uma construção controversa, esse filme apresenta os personagens negros em uma elaboração multirracial com forte apelo sentimental e paternalista. Assim, destaca-se o eterno personagem que discrimina o negro, mas que aos poucos reconhece o erro, ao perceber que se trata de um “humano”.

A partir de uma visão política social do negro brasileiro, em uma ambientação carioca, foi apresentado o “Rio 40 graus” e “Rio Zona Norte”, ambos de 1955, dirigidos por Nelson Pereira, o primeiro com Zé Kéti, Jeci Valadão e o segundo com Grande Otelo. Em outra linha, um filme temático “Sinhá Moça”, de 1953, dirigido por Tom Payne, foge da questão do negro para apresentar os brancos românticos.

Na produção de “Orfeu do Carnaval”, de 1959, dirigido pelo francês Marcel Camus, a partir da peça de Vinicius de Moraes, há um predomínio de uma perspectiva europeia embora trata-se de uma produção brasileira. A obra é uma fantasia romântico-espetacular com personagens negros. Por outro lado,

“Barravento”, de 1962, dirigido por Glauber Rocha, com atuação destacada de Antonio Pitanga, apresentou ao público um filme de ficção brasileira, inteiramente negra, sobretudo, pelo elenco, bem como a temática.

Diante de tudo isso, compreende-se que a religião, os costumes, os ritos e as falas despertam os negros de uma alienação e criam uma força violenta contra a opressão. Assim, a luta dos ex-escravizados palmarinos foi exposta ao público com o filme “Ganga Zumba”, de 1963, em uma produção independente de Carlos Diegues. O filme reconstrói a luta histórica do Quilombo de Palmares, com a atuação de Antonio Pitanga, Luiza Maranhão, Eliezer Gomes entre outros. Essa produção se une a outro conjunto de filmes que demarcam uma presença de centralidade de personagens negros e da representação da periferia como tema, são eles: “Bahia de Todos os Santos”(1960), de Trigueirinho Neto, “Assalto ao trem pagador”(1962), de Roberto Farias, , “A grande Cidade” (1966), de Carlos Diégues “Macunaíma” (1969), de Joaquim Pedro, além de “Faustão” (1971) de Eduardo Coutinho.

Essa trajetória de uma tradição de um cinema conduzido por diretores e produtores brancos, na contemporaneidade, tem sido modificada aos poucos. O ator e produtor Lázaro Ramos (1978), por exemplo, tem se empenhado nessa ligação entre o presente e o passado. Todavia, apresentando produções que alinham todo o conjunto de preparação até o desenho final com um conglomerado de pessoas pretas.

No filme “Medida Provisória” (2020), Lázaro Ramos apresenta as representações a partir de uma leitura diatópica em que os cidadãos negros são obrigados a voltarem para a África, medida essa que representa uma reparação ao processo de escravização ao qual foram expostas as pessoas pretas. Na mesma direção, a diretora e produtora Viviane Ferreira¹¹ é um dos símbolos da nova geração nesse meio. Ferreira, por exemplo, dirigiu o longa-metragem “Um dia com Jerusa”, lançado em *streaming* (2012). Esse longa-metragem, que tem como

¹¹ Viviane Ferreira é a fundadora da Associação de Profissionais Audiovisual Negro. Ela tem sido uma das principais articuladoras da ocupação de espaços ocupados por idealizadoras pretas do cinema nacional.

protagonista Léa Garcia e Débora Marçal, as quais interpretam respectivamente as personagens Silvia e Jeruse e, a partir de um contato inusitado passam a compartilhar um sentimento comum de ancestralidade.

Diferente do cinema, as produções de telenovelas ainda mantêm certo distanciamento em relação à representativa das produções de autores, diretores em que uma maioria do elenco é composto por pessoas negras. É, portanto, necessário reconhecer que as pessoas brancas têm um predomínio nas propostas, nas criações e nas produções para a televisão. Certamente, este cenário é resultado das ações que o movimento negro tem realizado, no sentido de pressionar as empresas de televisão que são concessões públicas e devem refletir de forma mais intensa os espaços de reparação para a população negra.

Assim, a partir de termos de ajustamento de conduta, a intencionalidade dos movimentos negros tem sido a de buscar expor o racismo não explícito de telenovelas e das produções audiovisuais brasileiras para romper com a ideia de caracterização de pessoas pretas como presos à condição social subalterna, pobre de acesso precário à educação. Vejamos a seguir um exemplo de um caso nessa linha:

Em 1998, por exemplo, ano do centenário da abolição da escravatura no Brasil, uma série de iniciativas agitaram a questão racial no país. Naquele ano, recorda Solange, a telenovela Mandala, inicialmente planejada para homenagear o ator Grande Otelo, exibiu uma família de negros na trama. Ao ator, deu um papel de alcoólatra. Além disto apresentou a série de estereótipias, entre as quais, a da mulata sensual. “A telenovela, que presumidamente deveria homenagear o ator negro no ano do centenário da abolição, acabou mostrando exatamente só estereótipos negativos”, destaca a antropóloga. (CESAR, 1998, p.13)

Diante deste cenário, surge a seguinte questão: a transposição está aberta a tal ponto de reorientar a identidade do autor rumo à identificação com a pessoa negra? Os autores, na linha de pensamento que adotamos aqui, acabam optando por um caminho de fazer com que os textos, o personagem e o próprio autor, cuja a obra foi transposta, fiquem mais próximo de algo dentro da linha descritiva da telenovela, reforçando, assim, o que foi objeto do estudo do Joel Zito Araújo ao recuperar os caminhos que colocam o negro no centro e escancaram uma

inabilidade e, até mesmo, um certo desrespeito com atrizes e atores, tais como Ruth Souza, Zezé Motta, Antonio Pitanga e Milton Gonçalves.

Nesse sentido, um ponto de discussão que deve ser considerado no contexto da telenovela brasileira é o fato de existir um preparo e uma criação dialogada com a recepção prescrita, inclusive em um eixo moldado na interlocução entre a televisão e o espectador. O texto literário se complementa em contato com o leitor, no caso da televisão esse processo tem elementos da performance, do contexto social e da forma como uma cena se coloca diante de uma representação. Porém, no caso específico da telenovela, a trama que faz uma transposição da obra de Lima Barreto colabora certamente com uma mudança na representação do negro na televisão brasileira. Vale ressaltar que o cenário na época era de 87 milhões de pessoas negras no Brasil, é ainda na década de 1990 que a beleza e a sensualidade do negro brasileiro passam a ser percebida de forma mais marcantes nas tramas, o que reafirma a importância dos ajustes representativos. O corpo negro não se restringe a uma presença material no contexto em cena. A imagem misteriosa, olhar e a confiança do personagem leva essa representação a ascender uma representação imagética e material do negro em uma composição com a cidade, os aspectos da memória e o eixo de ligação entre a comunidade negra que se une em meio ao sincrético, representado pela irmandade negra.



Imagem 5: Norton Nascimento e Camila Pitanga em cena capítulo 36 de Fera Ferida (Foto: Acervo Globo)

Esse papel coube ao personagem Wotan na telenovela “Fera Ferida”, interpretado pelo ator Norton Nascimento, que na trama fez uma dupla com a personagem Terezinha, interpretada pela atriz Camila Pitanga. O casal teve uma boa receptividade do público. O personagem negro foi caracterizado em uma nova representação, pois passou a ser referenciado sob uma ótica do belo, de uma inteligência misteriosa. Elementos de dramatização que atraíram o público a tentar perceber o que havia dentro do silêncio e das interlocuções desse personagem. Isto conseqüentemente, cria um reconhecimento do outro sobre a corporeidade negra no universo da telenovela evidencia-se a corporatura - sujeito de subjetividades de referências do texto literário que se coloca em performance no contexto da representação da telenovela. A representação desse personagem dentro de um campo simbólico passou a alcançar uma percepção positiva e de influência para os telespectadores, principalmente, os negros. A atuação de Norton Nascimento de um

sensual e cometido Wotan, empregado da personagem Rubra Rosa, interpretada por Suzana Vieira, fez do ator e da performance desse personagem o primeiro negro *sexy symbol* da televisão brasileira.

Perceber essa mudança, a partir da leitura e da transposição de romances de Lima Barreto, cria no imaginário do leitor desse autor o fechamento de um ciclo que pretendeu Barreto: fazer chegar ao povo o contato com a escrita e apresentar uma representação do negro no contexto social brasileiro. Nesse sentido, um personagem negro que se apresenta com complexidades em uma trama televisiva redireciona o olhar às pessoas pretas e cria uma representação distinta ao que era apresentado ao telespectador. A diferença social e a necessidade de reparação simbólica da ancestralidade são uma parte dentro desse processo, mesmo não sendo algo intencional da autoria da novela é possível perceber esse alcance ainda que pareça anacrônico ao descrever os negros nas suas diferentes tonalidades de cores e demarcar uma linha de afirmação que tem por ligação aspectos ancestrais, da cultura e da própria percepção no outro. As representações e o diálogo filosófico, a partir de referências de religiões de matriz africana, por exemplo, a sabedoria das pessoas idosas, criam um eixo entre o passado e o presente permitindo perceber uma continuidade das demarcações étnicas. Elementos esses que serão representados na trama por um núcleo de atores negros que aos poucos levam ao público às imagens e às possibilidades de encontro com personagens pretos. Desse modo, Joel Zito Araújo (2004) recorda que Norton faz parte de um momento muito importante na história cultural do país em que o negro é incorporado como bonito e irá destacar ainda que, anteriormente, o público percebia a presença de negros, tais como Milton Gonçalves, Zezé Motta, Antônio Pitanga, retratados dentro do ranço da cultura brasileira, que os colocavam não só como subalternos, mas como expressão do feio.

A proposta de representação que verificamos em “Fera Ferida” se amplia a outras tramas de folhetim televisivo. Na representação fotográfica abaixo, apesar de não ser o objeto desta tese, convém apresentar a representação de uma família de classe média negra, que situa o espaço a duas configurações, primeiramente, alcança-se um grupo em ascensão que tem potencial para o alcance do mercado

que é uma parte central desse gênero da televisão brasileira. Em seguida, apresenta elementos que são contraditórios ao se retratar a questão racial em um espaço que espera um alinhamento em uma construção de representação marcada por uma máscara que por um período considerável negou o racismo, além de buscar criar uma noção de enfraquecimento com a opção de atores que se aproximavam de uma linha limítrofe de negritude com traços que, de certo modo, confundiam o espectador.



Imagem 6: Camila Pitanga e Norton Nascimento na novela “Fera Ferida”, celebrando o casamento, e Cláudio Marzo ao fundo. Júlio Cesar Guimaraes 10.05.1994 -. (Foto Acervo Globo).

A família Noronha foi a primeira família de classe média em uma telenovela da Rede Globo de Televisão em 1995. Esse núcleo era composto pelo contador Cléber interpretado por Antônio Pitanga, casado com a secretária executiva Fátima, vivido por Zezé Mota. O casal era pai do gerente de banco Sidney, interpretado por Norton Nascimento e de dois estudantes, o universitário Jeferson, vivido por Lui Mendes, e a colegial Patrícia, interpretada por Camila Pitanga. O filho mais velho, Sidney, namorava Rosângela, interpretada por Isabel Filardis. A família vivia no bairro da Aclimação, em São Paulo, bairro de classe média alta da cidade, e a empregada da casa, Marinete, era interpretada por Maria Abdala, uma mulher branca.

A televisão no Brasil é mais acessada que as páginas de livros, mesmo com a internet. Atualmente, mantêm o papel consolidado com conteúdo de qualidade para um grupo social, com potencial global de difusão de informações e de entretenimento. O teatro, a literatura, o cinema e a música, por exemplo, para milhares de pessoas no país por um período considerável fazia-se o possível por meio dessa mídia, por vezes controversa, mas com um potencial e qualidade indiscutível. Por isso, quando um conteúdo ou temática são bem abordados nesse campo cria-se uma perspectiva positiva o que, por conseguinte, gera um efeito nas diferentes camadas que compõem o contexto de produções e montagens para esse meio.

Nesse sentido, o efeito de personagens inter-raciais, na telenovela “Corpo a Corpo” (1975), como a personagem Sônia Dantas, mulher preta, interpretada pela atriz Zezé Motta¹², casada com o personagem Claudio Dantas, interpretado por Marcos Paulo, segundo a atriz trouxe o racismo não apenas para o campo da discussão, mas explicitou o quanto a sociedade brasileira matinha-no tanto no campo da expressão quanto da ação e, atitudes racistas.

Na ocasião da novela, Motta lembrou que recebeu dezenas de cartas com ameaças após a cena de beijo e do casamento. Esse fato foi acentuado por uma não aceitação do público do casal. Fato esse, que escancarou práticas racistas na sociedade em um meio de difusão de informação que se mantém até à atualização de um discurso de negação do racismo. O racismo brasileiro, tanto da parte da produção quanto do próprio público, geralmente parece não aceitar construções, a

¹² Zezé Motta, em registro gravado para o Arquivo Globo (2021), apresentou relato sobre a repercussão da trama “Corpo a Corpo”, escrita por Gilberto Braga, em horário nobre na televisão brasileira. Segundo Motta, a pretensão do autor era retirar da zona de conforto a forma como esse tema era tratado e explicitar a tensão racial no país, que sempre foi algo silenciado e negado por parte significativa e, na maioria das vezes branca, da sociedade. A atriz lembrou que além de cartas ofensivas que recebia, um jornal fez uma interlocução com espectadores e ficaram espantados com as respostas que chegavam. Em um dos casos, um dos entrevistados afirmou que Marcos Paulo deveria estar sem dinheiro para aceitar beijar uma negra na trama. Motta também lembrou que o colega, Marcos Paulo, recebeu recados mal-educados de fãs em sua secretária eletrônica. Na trama, a família do Cláudio era contra a Sônia. Principalmente o pai dele, que era interpretado pelo Hugo Carvana, não tinha nenhum pudor ao explicitar o racismo. Em um dos capítulos, Cláudio ao questionar o pai os motivos que ele tinha contra o casamento, o pai dizia: 'Não gosto, não quero que você se case com ela, porque ela é negra. Não quero netos mulatinhos'.

não ser aquelas que as demais produções a prepararam para ver na tela ao final de um dia de trabalho. Essas produções estão situadas em um período de mudança no eixo do tema e o formato das produções,

O principal deslocamento de eixo temático pode ser detectado na ênfase que se coloca, a partir daí, nos enredos voltados à veiculação de imagens da realidade brasileira; incorpora-se à trama um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais, significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e estas narrativas passam a ser denominadas “novelas verdade”, que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida “real” e por pretender desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores. (BORELLI, 2001 p. 87)

Os personagens e a própria representação entre o espaço da ficção e da realidade colocam o texto e a performance na linha de aproximação e identificação com o que é representado na televisão. Desta forma, tem o objetivo de buscar criar uma identificação na perspectiva comercial e no processo de identidade que aos poucos identifica elementos da cultura e da representação de pessoas pretas tentando escapar das armadilhas de estereótipos de conflitos que pouco reflete na presença de pessoas pretas na sociedade, cita-se o exemplo de casais inter-raciais que mais têm a função de esconder os conflitos reais do que colaborar com uma discussão que de algum modo possa suscitar mudanças de discussão sobre o racismo. Desse modo, vejamos a seguir uma imagem da representação de uma família de classe média formada por pessoas pretas na novela “A próxima vítima” (1997)¹³ de autoria de Silvio Abreu e direção de Jorge Fernando. Apesar de ser de

¹³ Na telenovela “*A próxima vítima*”, exibida em 1995, Silvio Abreu criou a trama a partir de recortes de clássicos do suspense de romances de Agatha Christie. No folhetim exibido em horário nobre foram apresentados capítulos que são elaborados a partir de uma série de assassinatos misteriosos. O país foi mobilizado em torno da única pista, um clássico Opala preto visto nas cenas de todos os crimes. Concomitante à trama são apresentados dois núcleos familiares, um de família de origem italiana, em que se destaca a personagem Ana, interpretada por Suzana Vieira e o comerciante Marcelo interpretado por José Wilker; em outro núcleo, a família negra de classe média. Essas duas famílias terão um encontro com um casal homossexual que além de externar o racismo da sociedade brasileira apresenta a violência homofóbica. Sandrinho interpretado pelo ator André Gonçalves e Adriano interpretado por Lúguí Palhares, os dois atores foram alvo de ataques violentos por meio de cartas e até violência física. Essa telenovela, além de apresentar pela primeira vez uma família negra de classe média, abordou de forma direta a representação de um casal homossexual.

uma telenovela que não é o objeto desta tese, reflete sobre os aspectos do racismo e das tentativas de romper com um enquadramento de pessoas pretas na televisão.



Imagem 7: Família Noronha da trama “A próxima vítima”. (Foto Acervo Memória Globo).

As duas novelas, que têm autores distintos, indicam um caminho para uma nova interlocução que reflete a noção de diálogo com um novo estrato social que por um longo período não se percebia na teledramaturgia brasileira. A crítica que Joel Zito Araújo apresenta em hipótese na de sua tese contextualiza os passos para um novo momento. Contudo, esse processo tem momentos de entusiasmo e de decepção, pois o retrato de colocar atrizes e atores negros em papéis de destaques são de forma moderada e, por vezes, não refletem de forma completa o que a transformação social e de leitura sobre o que foi escrito e a retirada de porções escritas com o protagonismo das pessoas pretas. Por isso, vale apontar elementos da teoria da recepção para propor um entendimento sobre o reflexo das construções

de uma percepção de pessoas negras dentro de um universo criativo e de potencial influência em uma totalidade massiva da população de um país.

3.2 Telenovela: Literatura e a recepção

A fenomenologia entende que o leitor figura como alguém que percebe, em contato com a consciência subjetiva, a base da criação literária. Esse efeito alinha o conceito de texto literário como puro fenômeno. A interpretação histórica e a consciência transcendental, na filosofia de Martin Heidegger (1889-1976), tiveram o horizonte ampliado por indicar um modelo filosófico assentado na fenomenologia hermenêutica. A indicação de Heidegger para Eagleton (1997) reorienta-se com as proposições de Hans George Gadamer (1900-2002), na qual o significado do texto deve considerar uma ampliação do sentido do leitor. Como efeito, a depender, conseqüentemente, da posição histórica do interlocutor e de sua capacidade de diálogo com o assunto. Por conseguinte, isto se relaciona com o contexto histórico e outros significados podem ser atribuídos à obra. Para Eagleton (1997, p. 98), por exemplo, essa possibilidade reside no cruzamento de horizontes e de expectativas do leitor com a narrativa no instante do contato com o texto.

O leitor diante desse espectro passa a ter um papel de produtor de sentidos, que, por sua vez, passa a considerar a posição histórica e as experiências anteriores. No decorrer do histórico da teoria literária e da própria recepção, identifica-se um conjunto de estudos que enfatizam essa percepção do leitor. Cita-se, por exemplo, *A obra de Arte*, de Roman Ingarden (1931); *O prazer do texto*, de Roland Barthes (1937); *A história da Literatura como desafio à teoria literária*, de Robert Jauss (1967); *O ato da Leitura uma teoria do efeito estético*, de Wolfgang Iser (1976), publicações que enfatizam a importância e a complexidade dessa linha de estudos. O que aponta a relevância no diálogo teórico no desenvolvimento desta tese bem como a proposição de discutir o alcance dessas obras no contato com o receptor na transposição em outras mídias.

Neste introito, que passa ao exame das bibliografias indicadas, percebeu-se que a tese do alemão Wolfgang Iser, adaptada para o livro intitulado *O ato da*

Leitura uma teoria do efeito estético (1976). Embora trate o estudo do universo da leitura, permite-nos aproximar as impressões sobre o contato entre o texto literário e a transposição para a telenovela. Iser centraliza suas indagações no contato do leitor com a obra literária. Nesse alcance, o autor apresenta aspectos dos conceitos da “Teoria do Efeito”, de Roman Ingarden (1893-1970), que, em síntese, leva em conta as provocações causadas no leitor a partir do contato com a leitura:

A estética do efeito compreende o texto como um processo, então a *práxis* da interpretação - como se afirma de vez em quando na polêmica contra estética do efeito - mas, sim, enfatiza argumentos que poderiam manter o interesse pela literatura em uma época na qual esta não é mais vista socialmente como evidente. Desse modo, uma interpretação da literatura, orientada pela estética do efeito, visa à *função*, que os textos desempenham em contexto, à comunicação, por meio do qual os textos transmitem experiências que, apesar de não-familiares, são, contudo, compreensíveis, e à *assimilação do texto*, bem como das faculdades e competências do leitor por ela estimuladas. (ISER, 1996, p. 13-14)

A consciência e o significados são resultados a partir da experiência da leitura de textos literários (ISER, 1996), hipótese essa que retoma a fenomenologia de Husserl, Ingarden, Gadamer e Poulet e que atua de modo referencial na obra Iser. Há uma ênfase na acentuação da consciência, considerando a própria experiência com os textos literários o contato com os autores citados no decorrer do desenvolvimento da leitura de Iser. No caso de Ingarden, por exemplo, no livro *A obra aberta de arte literária* (1979) apresenta o texto como uma estrutura em potencial, com indeterminações que poderiam ser concretizadas pelo leitor. A perspectiva apresentada por Ingarden é uma limitação do leitor, pois o contato com a literatura o coloca apenas como uma parte a complementar uma lacuna ou seguindo instruções. Contudo, Iser percebe que o leitor é um partícipe do texto, tendo sobre o contexto apresentado maior participação com a ampliação do objeto do texto a partir das diversas interpretações. Iser amplia ainda mais a liberdade do leitor, ao considerar que uma comunicação efetiva entre o leitor e o texto deve considerar “os espaços vazios”.

A literatura para Iser se realiza na leitura, demarcando certa incompletude. No entanto, não se pode deixar de considerar que isto abre uma lacuna, dado que o texto literário escrito e inserido na mídia livro é resguardado no espaço edificante

das bibliotecas. O autor ainda relaciona a uma outra perspectiva que, de certo modo, cria um campo de ligação com um dos objetos de estudo desta tese, o texto literário e outras criações que partem do texto escrito e criam um elemento no cinema, no teatro, na música e na própria televisão a partir do livro escrito, assim,

Se o sentido do texto ficcional tem um caráter de imagem, então a relação entre o texto e o leitor forçosamente se torna diversa daquela que o crítico busca fixar por suas reduções. Sua apreensão se caracteriza pela divisão Sujeito-Objeto, que se estende a todo campo do conhecimento discursivo. O sentido é o objeto, a que o sujeito se dirige e que tenta definir guiado por um quadro de referência. A validade, que assim se alcança, se caracteriza pelo fato de que a definição elaborada não só se afasta das marcas da subjetividade, mas supera o próprio sujeito. (Idem. p. 33)

O leitor não pode ser desconsiderado como parte da validação do texto, não se afasta das marcas de subjetividades que em contato com a narrativa literária levam ao interlocutor, não só a se afastar, bem como de criar uma independência do próprio texto. A interação e a relação do leitor com o texto passam a ser parte central da atividade a ser despertada para Iser (1996).

Esse foi o trajeto recuperado no estudo realizado por Regina Zilberman na obra *Estética da recepção e história da Literatura* (1989). Zilberman recupera o processo de mudanças e gostos que interferem tanto na circulação quanto no que a autora intitula como fama dos textos em produção. As transformações são demarcadas a partir do século XVIII com a consolidação do público burguês que incide na emancipação do escritor. Instante em que a obra literária passa a ser algo possível de mão em mão, ou seja, a partir da crítica literária, há uma difusão ou inibição de textos literários. Nesse período, portanto, a crítica e a escola literária desempenham um papel determinante na aproximação de leitores ao texto literário, desse modo a configuração apresentava um alinhamento absoluto com os modelos idealistas e positivistas. Contudo, segundo Zilberman (1989), no início dos anos 20, a teoria da literatura explora e apresenta os primeiros movimentos de rupturas aos modelos destacados,

O livro *Schücking* tem índole premonitória: antecipa pesquisas sociológicas desenvolvidas mais tarde na Inglaterra, onde fertilizou os trabalhos de Robert Altick, Richard Hoggart e Q. D. Leavis, voltados ao estudo de

literaturas populares e à literatura de massa; e colabora com aquele rompimento: investigando as preferências do público e a sua intervenção no processo criativo do artista, contestou a crença de que a arte é uma entidade autônoma e indiferente aos fenômenos sociais e históricos. Por isso, a sua crítica mais aguda ao conceito de espírito de época, definido por Hegel como uma unidade que a arte pode expressar fielmente. Segundo Schücking, não existe no espírito de época, porque não há essa unidade; nem a arte poderia manifestá-lo, porque ela mesma se segmenta em resposta às aspirações de grupos diferentes a que se destina. Nas palavras, “não há espírito de época, e sim pode se dizer, uma série de espíritos de época”. (ZILBERMAN, 1989, p. 17)

A ideia de plural de espíritos indica a proposição que se materializa na história da mudança de gosto. É no estudo de Schücking que Zilberman indica a inauguração de um tempo em que o público foi pensado como elemento ativo, a partir de uma construção elevada de crítica ao reducionismo idealista. Isso exposto, consolida-se a formulação de uma história da literatura edificada na concretude dos fatos sociais. Assim, a literatura de Lima Barreto permeia essa perspectiva ao colocar no centro das discussões os fenômenos das desigualdades raciais e sociais brasileira. Fatos esses que para uma parte dos contemporâneos do autor afastavam as criações literárias do autor, não caberia na espacialidade do romance.

Dentro dessas discussões, destacam-se as transformações da cidade, por exemplo, que expurga do centro das principais avenidas do Rio de Janeiro as pessoas pretas, recém-saídas do processo de escravização, bem como a hipocrisia de uma burguesia em ascensão que representa bem o contorno de uma sociedade racista. A literatura, nesse contexto, constitui-se um patrimônio vivo que não cede ao rigor estético em detrimento ao alcance destemido de seus destinatários. Portanto, a literatura, ao se aproximar da percepção sociológica, pode, com efeito, compreender o fato literário à luz do cotidiano e da sua própria existência, nesse sentido,

o enfoque sociológico não procura encontrar contrapartida estética, o que restringe a sua contribuição à teoria da literatura. Todavia, a sociologia da literatura não tem importância diminuída por essa cauda; suas pesquisas permitem compreender o fato literário no cotidiano de sua existência, caracterizado por sua circulação e consumo. Sob este aspecto, o leitor desempenha papel relevante no conjunto de suas ideias pertencendo de direito ao campo intelectual descrito. (ZILBERMAN, 1989, p. 18)

A estética se torna um elemento móvel e deixa de ser percebida por um valor substancial. Zilberman ressalta que o efeito de “entranhamento” está associado ao permanente estado de renovação, desse modo, rompe com a ideia de dependência entre a história, a filosofia e a psicologia para propor uma teoria, a qual reflete que,

compete a arte desautomatizar os processos perceptíveis do indivíduo, mergulhando num mundo de objetos que, por serem visto diariamente, acabaram num mundo de objetos que, por serem vistos diariamente, ficaram ignorados, o formalismo russo legitima os projetos de vanguarda de seu tempo. Simultaneamente não tem meios de fazer as pesquisas prosperarem, sem reconhecer o companheiro de viagem, o leitor (ou, mais amplamente, o recebedor, já que as teses de V. C Chklovski não visam apenas a literatura, mas ao sistema geral das artes). E sem elaborar uma teoria da evolução literária, tarefa assumida por I. Tinianov nos ensaios sobre esse tema e sobre a paródia, encarada não como um gênero literário, mas como o processo mesmo de desconfiguração. (ZILBERMAN, 1989, p. 18)

As telenovelas da década de 1990 surpreenderam o público com inovações nas abordagens teórico-metodológicas. Diante disso, identifica-se o processo de recepção mediado por práticas rotineiras de um cotidiano de pessoas que recebem a mensagem de Martín-Barbero (1999). Para a recepção, nesse contexto, importa os seguintes elementos-chave: o contexto social e cultural, o receptor e o texto midiático. Entendendo que a etnografia crítica da recepção tem por fundamento o conhecimento a partir da descrição do contexto espacial e temporal que determina uma apropriação de meios de comunicação.

Assim, essa complexa comunicação apresenta investigações que envolvem a estrutura dinâmica da produção de mensagens, os usos e apropriações de mensagens, além da composição textual (Martín Barbero,1989). Não se trata apenas de mensurar o quantitativo da audiência e da análise de conteúdo, tendência internacional dos estudos de recepção (JENSEN, 1990), mas situar a recepção em uma concepção latino-americana na tradução metodológica da teoria das recepções. Perceber, por exemplo, a configuração de personagens negros no conto e no romance de Lima Barreto e apontar como são transpostos para a telenovela, implica em analisar os incômodos que levam, por exemplo, o autor a descaracterizar e criar mediações com o público para criar um cotidiano familiar, e

de uma subjetiva presença desse personagem que possa ser melhor aceita pelo público. Essas mediações levam ao encontro do processo de recepção e não se limitam a uma mera reprodução.

A construção de um repertório comum se deve muito à telenovela que passa ao espectador um conjunto de representações identitárias, relacionadas ao contexto social de um grupo ou de caráter individual na representação. Essa perspectiva, se alinha ao que Lopes (2002) designa como “conspícuo da tardo-modernidade brasileira”, assim, para o autor, em uma hipótese teórica, a recepção da telenovela se traduz experiência cultural e de comunicação que tenta combinar contexto e literatura da recepção:

É interessante observar que muitos receptores referendam estes mesmos critérios de distinção e afirmam que estas são as telenovelas que permanecem na memória estão catalogadas no rol “das grandes histórias”, “daquelas que ficam”. Entre as frequentemente citadas, destacam-se: Terras do sem-fim (Walter George Durst, adaptação de Jorge Amado, 1981-82), Roque Santeiro (Dias Gomes, 1985-86), Roda de fogo (Lauro Cesar Muniz, 1986-87), Tieta e A indomada (Aguinaldo Silva, adaptação de Jorge Amado, 1989-90; 1997), Renascer, Rei do gado e Terra mostra (Benedito Ruy Barbosa, 1993; 1996-97; 1999-00). (BORELLI, 2001, p. 34)

Essas montagens para a televisão tiveram movimentos temáticos a partir da década de 1970. Os temas saem da hegemonia dos melodramas para o que Borelli (2001) descreve como “territórios” de ficcionalidade, como a comicidade, a narrativa policial, o fantástico e o erotismo. Nas representações que em paralelo a matriz melodramática passam a ser complementadas com outros territórios,

Telenovelas como as de Bráulio Pedroso – Super plá (1969-70), O cafona (1971), O bofe (1972), O rebu (1974-75), O pulo do gato (1978), Feijão maravilha (1979) –, de Silvio de Abreu – Guerra dos sexos (1983-84), Cambalacho (1986), Sassaricando (1987-88), Deus nos acuda (1992-93), além de outros autores como Carlos Lombardi (Uga-Uga, 2000), apostam num padrão narrativo que mistura traços constitutivos do melodrama com outros da comicidade: a morte e o riso, a maldade e o riso, a tensão e o riso. (Idem. p. 34)

A teoria recepção ao ser discutida no campo da comunicação, no caso do estudo em tela na telenovela, enseja considera uma possibilidade privilegiada para

a produção de sentidos. Assim, as concepções reprodutivas sedimentam uma perspectiva que está na relação mais do que no meio e eleva a uma condição de mediações. Borrelli (2001) reafirma a ponte dos territórios de ficcionalidade como parte para esse processo de interlocução entre o texto representado e o público receptor,

estas “novidades” invadem gradativamente o espaço constituído do melodrama e, mesmo sem romper com sua hegemonia, flexibilizam o modelo narrativo gerando alterações significativas no padrão tradicional. Recompôr, portanto, a história das telenovelas no Brasil, sob a ótica dos territórios de ficcionalidade, supõe considerar este processo de elaboração e entrecruzamento de traços das matrizes culturais originárias. Isto tudo, aliado aos aspectos já citados de alterações no processo produtivo nos anos 70, 80 e 90, diferencia, e muito, as telenovelas brasileiras das latino-americanas, que permanecem fiéis não só às matrizes clássicas do melodrama, mas também a padrões de produção menos complexos e sofisticados que os de algumas TVs no Brasil.¹³ (Idem., p. 34)

A interlocução entre produção, produtos e receptores está diretamente relacionada aos territórios de ficcionalidade. Esses que ampliam as possibilidades de conexões no processo de elaboração e desenvolvimento da trama são mecanismos de comunicação e de ordenamento do texto a serem transpostos para a televisão que, por sua vez, cria intermediações com o público. Todavia, cabe verificar que a trama tem uma linha de fidelidade ao formato da televisão com o apelo comercial e vinculada a uma abordagem estruturada por uma visão de temas não, como se espera, alinhada ao que o público quer, mas como a comunicadora coloca a partir de uma representação dita “ideal”. A trama na televisão estabelece um acordo com o telespectador e guia por um enquadramento que indica por caminhos estruturados no formato de linguagem e na própria perspectiva de alcance da telenovela.

No caso do personagem negro, por exemplo, buscaremos apresentar como Lima Barreto o descreve e que elementos são ideais para esse território de ficcionalidade. É nesse aspecto que se pretende trazer o estudo da questão da branquitude que pode ser considerada chave para o entendimento desse processo que Muniz Sodré (2023) intitula em estudo recente sobre o racismo institucional e

intersubjetivo. A base de parte das discussões da proposta de Sodré tem base na negação do preconceito após o processo de escravização.

3.3 Telenovela: Literatura e o negro heteroidentificado

Lima Barreto descreve o negro na literatura a partir do contato entre pessoas de tonalidade de pele diferente que configuram uma percepção corpórea que, de forma alguma, passa despercebida pelo racismo à brasileira. A sociedade brasileira é uma das poucas em que existe um consenso de que há racismo, mas que poucos se reconhecem como partes ou autores de atos dessa natureza. Barreto, por exemplo, não precisou de uma conta da internet para perceber o racismo silencioso e violento. Foi na própria caixa de correios do autor que colocaram uma carta agressiva, pois, segundo Barreto, no *Diário Íntimo*, um homem que acompanhava uma mulher branca cismou que ele estava paquerando-a. Passados dois dias, eis que Barreto, ao abrir a caixa de correspondência, se depara com um desenho de um macaco, com frases racistas.

Apesar dos fatos serem do final do século XIX, é notório que hoje se repete, em redes sociais e condomínios, indivíduos que não aceitam a ascensão de pessoas pretas que passam a ocupar os mesmos espaços que eles. O objetivo desse recorte é discutir como o sujeito de uma violência como essa, leva aos romances, a presença de pessoas pretas no espaço da ficção. Isto se dá, seja por força da representação por meio da cultura, da religiosidade e da necessidade de demarcação em espaços de transição de uma sociedade que sai de um regime de escravização chegando até a processos de retirada silenciosa de cobertores de espinhos sobre a questão racial.

Portanto, é possível nomear como ações de violência contra as pessoas pretas, por duas vertentes: nas quais são excluídas de romances e livros de história e, quando identificadas, foram apresentadas com relativa sutileza. Aproximando-a de uma relação benevolente entre o escravizador e o escravizado, algo que tem

sido sistematicamente desconstruída por vozes negras recuperadas à luz da memória ancestral e de textos literários ou de não ficção. Assim, esses são artefatos que destruídos por uma percepção colonial que tem sido rompida na consolidação de uma linha histórica e ficcional com base na decolonialidade¹⁴. Elza Soares no *single* “A Carne”¹⁵ do disco *Do Cócix até o Pescoço* (2001), sintetiza em uma metáfora, eloquente, na letra da canção, “a carne mais barata do mercado é a carne preta”, que destacamos como ponto de partida para propor a ligação entre o passado e o presente sob o reflexo da corporeidade e do lugar do negro. A expressão na letra, interpretada por Soares, atravessa séculos, e por vezes representa as contradições de uma sociedade que percebe o negro em ciclos de violência e de racismo e cria dificuldade para a identificação em processo de reparação, por meio de ações afirmativas entre outras iniciativas.

A enunciação mais contemporânea com a força da expressão da canção de Elza Soares pode ser utilizada partindo da leitura de romances de Lima Barreto, tais como *Clara dos Anjos* e *Triste Fim de Policarpo Quaresma* por apresentar uma análise estrutural partindo de três grupos: o negro descendente de africano, o indígena e o português. O que para o senso comum de uma parte da sociedade seria uma mistura para anular individualidades e criar uma percepção de grupos humanos comuns e variáveis. Contudo, esse encontro de diversidade não anulou as

¹⁴ A palavra decolonialidade tem sido ao longo da história designada a iniciativas que passam para além da ideia de colonização. Catherine Walsh (2006) resume o significado do termo em duas palavras: *resistance* and *refusal* para indicar a luta contínua contra as colonialidades impostas a “grupos subalternos”. Portanto, Walsh convergiu o entendimento da decolonialidade como meio de denúncia, da luta com base e fundamentação teórica, partindo do desenvolvimento de experiências históricas. As origens desses estudos foram ampliadas no fim do século XX, ao se perceber as diferentes formas de colonização na América Latina e no Caribe. Assim, a decolonialidade surge do rompimento com o pensamento pós-colonial que, até então, centrava pesquisas na conceituação do processo de colonização da África e Ásia. Para Maldonado-Torres, a atitude decolonial “é o grito de espanto que ocorre individualmente”, ou seja, é a reação do sujeito frente ao horror da colonialidade em busca de mudanças.

¹⁵ A Carne (1998) é uma canção composta por Marcelo Yuka, Seu Jorge e Ulisses Cappelletti, lançada no disco de estreia do grupo Farofa Carioca em 1988. Na letra da canção os compositores discutem o tema do racismo e da estrutura social brasileira apresentando um “gripo” da condição das pessoas negras na sociedade brasileira. A interpretação dessa canção na voz de Elza Soares (2001) conclamou, mais uma vez, a sociedade não ignorar as condições das pessoas pretas na sociedade brasileira, sobretudo, nas centenas de jovens pretos, que são diariamente assassinados em todas as cidades brasileiras.

identificações. No início deste capítulo, por exemplo, foi citado o estudo da professora e pesquisadora Nilma Lino Bentes (2015), no qual se parte da relação intersocial do espaço do cabeleireiro para indicar, primeiramente, uma percepção da afirmação positiva quanto ao pertencimento a uma cultura, além do elemento de identificação de pessoas pretas. Em segundo lugar, o espaço de socialização de acolhimento ou seja, em síntese, uma noção de que os cortes de cabelo não só possuem o elemento de ligação ancestral como a percepção de identificação.

O estudo dessa tese, portanto, colabora com a hipótese de perceber o negro na literatura partindo da percepção positiva e crítica sobre o seu lugar na espacialidade social brasileira. Os romances *Clara dos Anjos*, *Triste Fim de Policarpo Quaresma* e o conto “O moleque”, recortes da colaboração imagética de Lima Barreto no campo da história da ficção na literatura que acentua o lugar do negro na espacialidade urbana. Isto para elaborar a descrição corpórea e fenotípica, além dos artefatos da presença ancestral no universo literário deste autor. Assim, Barreto constitui-se como um ser negro no mundo, identificado no lugar e não lugar de uma sociedade que o afirma na diversidade e insiste em ignorar as marcações de identidade no processo de construção de memórias e de ligação os bens capitais. Não se pode deixar de destacar que a obra desse autor foi escrita em um período, em que a humilhação foi dos fatores psicossociais que influíram para reafirmar a exclusão de afrodescendentes do mercado de trabalho e da cidadania.

Humilhar é uma forma de destruir no outro o amor-próprio. Assim, a branquitude (silenciosa sempre, pois se pronunciar é revelar-se e correr o risco de ser colocada em dúvida) foi um dado apriorístico inculcado no estabelecimento da relação branco/senhor/padrão/superior/bom. Desde os filósofos da Ilustração as ideias sobre a superioridade da raça branca foram sendo disseminadas e dissolvidas, partindo-se a princípio da consideração climática para atingir, em Gobineau, as formulações sobre qualidades inerentes. (CUTI, 2005, p. 26)

Em vista disso, perceber que humilhar de certo modo visa esvaziar a percepção corpórea que traz consigo a memória, a ancestralidade e a própria configuração do ser na espacialidade viva. É com essa linha de leitura que Muniz Sodré para discutir em uma linha filosófica, em outro campo, percebe o corpo e os elementos de identificação. Sodré (1997) elabora o diálogo entre uma alegoria

bíblica e a filosofia. Recorda Sodré sobre o episódio do “Monte das Oliveiras”, em que Jesus, na véspera de sua prisão, anuncia uma possível traição de seus pares e diz: “Ide, vigiai e orai, porque o espírito é forte, mas a carne é fraca”. Deste modo, o autor recorre ao texto “Meditação de Sexta-feira” de Hegel, que afirma que fraco mesmo é o espírito, com a sua variação de conteúdos e padrões, enquanto o corpo (a carne) não se modifica no instante e está sempre pronto (SODRÉ, 1997, p. 29). Em vista disso, sintetiza o autor, que se pode aceitar ou destruir o corpo, mas não o fazer variar, como uma opinião ou um sentimento, assim,

numa perspectiva ética, a categoria “pessoa” impõe-se como núcleo conceitual de cultura. E a ideia ocidental de “pessoa” deriva de uma construção metafísica que privilegia os aspectos “significativos” os ou representacionais da *paideia*. O investimento cultural dos sentidos regula-se pelo primado da relação olho-cérebro, materializado em discurso de representação, voltados para a consolidação de dicotomias que sustentam a metafísica: sujeito/objeto; corpo/alma sujeito etc. No interior dessa trama, o corpo é ontologicamente diferente do sujeito, estatutariamente diverso da ideia de homem que resulta do individualismo burguês. (SODRÉ, 1997, p. 29)

Na relação de culturas “diferentes”, Sodré aponta que os antropólogos costumam deparar com a dimensão física e corporal do investimento cultural dos sentidos: os cheiros, a visão, as modulações sonoras, a gestualidade, os automatismos, conscientes ou não. Esses que são aspectos fundamentais da individualização pessoal e, segundo Sodré, podem ser reconhecidos como uma base cultural compartilhada pelo grupo social inteiro. A proposta é alcançar a percepção desses elementos na espacialidade do romance que, ao não ser possível colocar o cheiro e a gestualidade, por exemplo, o descreve ou apresenta com elementos que podem dar conta de despertar o imaginário do interlocutor para essa vivência.

No conto “O moleque”, de Lima Barreto (1920, primeira edição), somos apresentados à história de Felismina, uma mulher preta, pobre e lutadora, que reside em uma periferia de uma cidade com o filho pequeno, Zeca. A narrativa expõe uma mãe batalhadora que reflete o empenho da maioria das mães em criar

os filhos com a perspectiva emancipatória da educação e de uma conduta social honesta. São parágrafos com descrições consideráveis que retratam a delinquência juvenil, os preconceitos históricos contra meninas e meninos pretos periféricos. Uma representação do lugar central entre o terreiro ancestral, além de uma referência de memórias afetivas,

D. Felismina gozava de toda a consideração nas cercanias e até do crédito, tanto no Antunes como no Camargo da padaria. Além de lavar para fora, tinha uma pequena pensão que lhe deixaria o marido, guarda freios da Central, morto em um desastre. Era uma preta de meia-idade, mas já sem atrativo algum. Tudo nela era dependurado e todas as suas carnes flácidas. Lavava todo o dia e todo dia vivia preocupada com seu humilde mister. Ninguém lhe sabia uma falta, desgarrar qualquer e todos a respeitavam pela sua honra e virtude. Era das pessoas estimadas da ruela e todos depositavam na humilde crioula a maior confiança. Sá a baiana tinha-a mais. Esta, porém, era “rica”. Morava em uma das poucas casas de tijolo da rua dos Espinhos, casa que era dela. (BARRETO, 2008, p. 22-23)

Essa narrativa literária de Barreto apresenta o racismo reiteradas vezes, demarcando-o pela expressão corpórea que o autor descreve com os elementos que são perceptíveis nas pessoas pretas. O trecho do conto destacado, anteriormente, denota o que destaca Thèrèse Bertherat (2010) ao discutir a expressão corporal, por exemplo, aborda sobre o corpo memória que reflete apontamentos da narrativa do conto. Em outra linha de estudos, David Le Breton (2003)¹⁶ aponta considerando os primeiros debates sobre a modernidade até ideias mais genéricas atuais para demonstrar a concepção paradoxal acerca do corpo. Nessa linha, Le Breton coloca o corpo como demarcador das fronteiras entre o sujeito e mundo. Contudo, em outro aspecto, é dissociado do homem. Isso impõe uma bipolaridade entre o ter e o ser, sendo que o primeiro sobrepõe o segundo. O homem nessa concepção se distancia quando deprecia e, conseqüentemente, faz

¹⁶ David Le Breton tem sido um nome recorrente nos meios acadêmicos, sobretudo, por obras como o *Adeus ao Corpo e Sociedade; A Sociologia do Corpo e Modernidade* (1990, primeira edição francesa) e a última edição em 2003. Nesta última, o autor propõe o corpo a partir de uma construção simbólica não de uma realidade de si, desta forma, o corpo se torna evidente e mais inapreensível do que se possa imaginar, uma vez que se trata de uma construção cultural e social. No decorrer da análise do autor, nota-se um diálogo com outros antropólogos que defendem que os corpos, além de serem biologicamente constituídos, passam por processos de modelação cultural, assumindo distintos significados em distintos espaços sociais em diferentes épocas.

do corpo a identidade do homem. Com isso, produz-se no indivíduo um sentimento novo de ser ele mesmo antes de qualquer outro tipo de relação ou de comunidade. Na atualidade, por exemplo, tem-se muito discutido a dificuldade de se perceber as pessoas pretas para a inserção em políticas públicas de reparação. Todavia, ao se observar as pessoas em metrô lotados e nas periferias, sobretudo, nos ditos autos de resistência, não se tem dúvida da cor e da condição corpórea que vai ao chão. Assim, ressalta-se que a ficção barretina não confunde o leitor ao tratar do racismo que pode em exercícios de reflexão e à luz da própria recepção apontar as pessoas pretas de uma determinada comunidade.

Apesar disso, a discussão sobre a corporeidade, de certo modo, colabora com o preenchimento dessa lacuna para criar uma ruptura do falseamento de não lugar das pessoas pretas que não se reduz a percepção corpórea. Muniz Sodré (1997), em uma linha semelhante, mas com outra abordagem que pode ser aproximada do contexto narrativo proposto, relaciona a expressão e a percepção do corpo a partir dos cultos afro-brasileiros (de modo muito claro na tradição *ketunago*). Esse tipo que dá primado ao símbolo, ao invés do signo e da representação:

compõe-se o corpo de duas partes inseparáveis: *ori* (cabeça) e *aperê* (suporte). Ser equivale a ter corpo. O ser humano é um indivíduo-corpo com elementos singulares intransferíveis na cabeça, ligados a seu destino pessoal; no suporte (*aperê*), a guarda das forças mobilizadoras e asseguradoras da existência individual. Essa existência diferencia-se e desenvolve-se graças ao Exu pessoal do sujeito. Exu associa-se tanto aos aspectos fisiológicos como psicológicos do corpo, é de fato o seu dono. (SODRÉ, 1997, p.31).

Para Sodré, o símbolo articula-se com a corporeidade e territorialidade. Isso representa uma cultura de *arkhé* – entendida como a ritualização da origem e do destino e não como repetição mecânica de fundamentos, configurando-se, portanto, como uma cultura por vias simbólicas, por via do corpo. Assim, observemos a citação a seguir:

- Baianinha, tua mãe é negra?
 A pequena arrugava-se e respondia com indignação:
 - Negra é tu, seu burro!
 A baiana, porém, era rica e estava mais distante. D. Felismina, porém, ficava mais próximo da vida de toda aquela gente da rua. Os seus

conselhos eram ouvidos e procurados, e os seus conselhos eram aceitos como se partissem da prescrição de um doutor. Ninguém como ela sabia dar um chá conveniente, nem aconselhar em casos de dissídiar domésticas. Destacava a feitiçaria, os bruxedos, os macumbeiros, com as suas orgias e barulhada; mas, inclinava-se para o espiritismo, frequentando as sessões do *seu* Frederico, um antigo colega de seu marido, mas branco, que morava adiante, um pouco acima. Além da medicina de chás e tisanas, ela aconselhava àquela gente os medicamentos homeopáticos. A beladona, o acônito, a briônia, o enxofre, eram os seus remédios preferidos e quase sempre os tinha em casa, para o seu uso e dos outros. (BARRETO, 2008, p. 23)

Nesse recorte do conto, nota-se a percepção do negro como lugar que Joel Rufino e Muniz Sodré¹⁷ discutem em uma reflexão que no contexto social brasileiro, a depender do espaço, se nota a afirmação ou a própria negação de ser. A proposta desses autores aponta que a declaração de ser negro está condicionada a diferença fenotípica que essencializa uma identidade. Há, entretanto, que se ter cuidado com a essencialização da cor que é dada por brancos para demarcar as diferenças.

Por outro lado, deve-se considerar que o ser negro está inserido na oposição do intelectual negro que constrói uma oposição do domínio pela cor. Essa aversão não está restrita a um fato, mas a uma constituição histórica. A cor, portanto, tem marcações diferentes e as diferenças de cor dão ensejo para que se domine o elemento escuro, de pele escura. Por isto, a leitura do conto alinha-se a essa percepção desses autores que refletem sobre esse processo e apresentam argumentos para substanciar o papel do intelectual negro. Lima Barreto, ainda que recusasse a alcova de intelectual, não havia como fugir que, além de escritor e crítico literário, o autor consolidava-se para um conjunto nesse papel.

O universo literário de Lima Barreto se coloca dentro de uma linha de resgate do saber afrodescendente, com forte presença de elementos da ancestralidade. Assim, abre-se o convite para pensar, como afirma Sodré sobre os Malês na Bahia, em Pernambuco, no Maranhão e no Rio de Janeiro, que ainda hoje esses objetos de estudos, que de forma geral, permanecem ocultos:

¹⁷ Joel Rufino e Muniz Sodré em um diálogo apresentado na UFRJ, em 2001, apresentaram, em debate, proposições no sentido de abordar uma linha de pensamento de identificação do negro como lugar. Nessa linha, a proposta é pensar no lugar de transição que demarca a percepção cultural e social do corpo que, a partir do contato e da linha de pensamento, podem ser desfigurados por seus demarcadores de identificação.

dentro desse sistema, todo ser humano, assim como qualquer outro ser, constitui-se de materiais coletivos, advindos das entidades genitoras divinas e dos ancestrais; e de uma combinação individual de materiais, responsáveis por sua singularidade. O indivíduo, é assim, duplo: parte localiza-se no espaço visível (orun) e parte, no corpo visível. SODRÉ, 1997, p. 31)

Lima Barreto, em uma análise de Octávio Inani (1988), foi apresentado, em um exame de crítica literária, em conjunto com Machado de Assis, Cruz e Souza como fundador da literatura negra brasileira. Essa afirmação é contextualizada, a partir da inserção desses autores em um eixo de destaque na crítica e no acesso aos escritos literários por parte de um grande público. A literatura negra ou afro-brasileira, que ainda suscita debates em relação à nomenclatura, mas que, no caso desta tese, opta-se por utilizar a terminologia negra, no sentido da construção que se tem reafirmado no decorrer deste estudo: por considerar-se a coexistência afirmando-se ser negro no desenrolar da narrativa literária bem como uma preocupação racial, sociológica ou ideológica por meio de corpos que não são meros artefatos, mas que possuem uma potência em contato com outro.

A transposição da obra de Lima Barreto para a telenovela “Fera Ferida” apresentou apontamentos que demarcam o valor estigmatizante do fato de se tratar de um autor preto. Lima Barreto não desistiu de utilizar o espaço ficcional para apresentar o mal-estar diante de uma sociedade que tem por base o processo de escravização. E, por conseguinte, mesmo com o processo tardio de saída de um sistema opressor, ex-cativos insistiam em manter a relação de preconceitos, racismo e de fechamento de acesso aos bens e serviços de uma sociedade dita burguesa. Apesar de se ter tentado uma entrevista para demarcar melhor os pontos de contatos que parecem mais evidentes na transposição entre a obra literária de Lima Barreto e a telenovela “Fera Ferida”, com o autor Aguinaldo Silva, não se teve êxito. No entanto, nota-se que, apesar de não ter sido um dos principais objetivos da trama, se desenha um reflexo positivo na representação de alguns personagens.



Imagem 8: Maria Ceiça no capítulo 65, cena do pedido de casamento de clara. (Recorte vídeo).

Assim, a passagem que faz um recorte sobre a obra *Clara dos Anjos*, o autor da telenovela apresenta Engrácia dos Anjos, interpretada por Maria Ceiça. Essa personagem foi uma líder, ou melhor, a “rainha” da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da cidade de Tubiacanga. Tratava-se de uma comunidade de irmandades de negros fundadas no tempo da escravização. Engrácia, responsável por resguardar as joias da Irmandade, teve essa incumbência por ser uma descendente direta de uma linhagem de príncipes africanos. Consequentemente, Clara dos Anjos, interpretada na trama por Érika Rosa, vinha sendo preparada para substituí-la. A personagem Engrácia exerceu um poder absoluto entre os negros, respeitada pelos brancos. Sua relação com Joaquim, interpretado por Antônio Pompêo, era baseada no respeito e na amizade, porque as mulheres da Irmandade não devem ter relações nem com seus maridos.

A apresentação de um conjunto de elementos que ascendem um valor ancestral, recortado de diversas obras, apresenta ao público uma representação de

qualidade desejada quando se propõe a trazer a questão do negro para uma ferramenta representativa, ainda que não tenha sido a proposta, o que pretendemos demonstrar no próximo capítulo, com a discussão sobre o roteiro, a adaptação e a transposição, que é o conceito que julgamos se adequar a hipótese desta tese.

A televisão tem buscado refletir e alcançar as demandas do movimento negro com uma maior inserção de conteúdos e trabalhos de autoria de pessoas pretas. Mas existem, em alguns exercícios de apresentação, equívocos que colocam os debates em um plano piegas ou em um formato quase de esquete que tenta inserir dentro de uma lógica para a recepção do público que, em geral, são problemáticas, pois não encaram as discussões com a profundidade necessária. Nesse aspecto, opta-se por traçar uma linha dentro do desenho do processo de recepção que a televisão coloca ao público, inserido os temas em uma leitura, que, por vezes, parece-nos o exercício que Muniz Sodré e Raquel Paiva propõem em *O Império Grotesco* (2002), com a manifestação de formas aberrantes e escatológicas, além de reverberações presentes nas mídias e nas artes em geral.

O romance *Clara dos Anjos* é utilizado como recorte para o fechamento desta seção, pois, como foi enfatizado, tem um destaque por ter levado de forma mais abrangente elementos do texto literário para a transposição da telenovela “Fera Ferida”. No decorrer dos capítulos, partimos de obras que, em geral, citavam o texto literário de Lima Barreto para o universo da crítica literária a fim de apresentar elementos que colocam a obra do autor como um dos escritores que mais apresentou a voz e letra do subúrbio carioca. O enredo de *Clara dos Anjos*, por si só, é essa representação, já que se configura com Seu Joaquim, homem negro, casado com Egrácia, com quem tem uma filha, Clara. Apesar de o identificamos como negro, Barreto faz questão de demarcá-lo como pardo-claro, mas com cabelo “ruim” e a Egrácia, de pele mais escura, tinha cabelos lisos:

A única filha do carteiro, Clara, fora criada com o recato e os ombros que, na sua condição, talvez lhe fossem prejudiciais. Puxava a ambos os pais. O carteiro era pardo-claro, mas com cabelo ruim, como se diz; a mulher, porém, apesar de ser mais escura, tinha cabelo liso.

Na tez, a filha tirava o pai; e no cabelo, à mãe.

Joaquim era alto, bem alto, acima da média, ombros quadrados e rija musculatura; a mãe não sendo muito baixa, escapara a média da altura das

mulheres em geral. Tinha fisionomia medida, de traços breves, mas regular; o que acontecia com o marido, que era possuidor de um grosso nariz, quase chato, e malares salientes. A filha clara, havia ficado em tudo entre os dois; média deles, dos seus pais, era bem exatamente filha de ambos. (BARRETO, 2018, p. 749)

Lima Barreto apresenta no contexto do romance apresenta o olhar de reconhecimento das pessoas pretas no contexto social que são transpostos para as narrativas literárias. O que nesta tese designamos de *reconhecimento*, parte-se do entendimento do ato de reconhecer, a contraponto do colocado na primeira parte. O negro que não era reconhecido pelo outro, passa a ser percebido por sua corporeidade e a cor da pele. No caso do texto literário, Barreto apresenta e reconhece a categorização fenotípica sem qualquer carga que remeta aos aspectos lombrosianos¹⁸. Em geral, na contemporaneidade, utiliza-se especialmente com as comissões que validam as autodeclarações de pessoas que se propõem a disputar vagas reservadas para pessoas negras. Um controle social necessário que compartilhe a responsabilidade e cria um espaço para um reconhecimento positivo, na medida em que se incluir não partir de um olhar discriminatório, mas de uma reparação pelo não reconhecimento. Desse modo, a heteroidentificação colocara com a qualidade de uma política pública e permite garantir que as vagas reservadas sejam ocupadas por pessoas que são vítimas do racismo e não estão em espaços de poder de forma majoritária. Isto por força de traços fenotípicos, elementos que garantam o direito das ações afirmativas às pessoas negras. No ato da implementação desse procedimento, houve uma agitação, premeditada, principalmente, por pessoas contrárias às cotas raciais que enfatizavam o caráter discriminatório dos procedimentos. Todavia, para uma sociedade que foi praticamente educada a negar a sua cor, especialmente aqueles de pele mais

¹⁸ O antropólogo e médico italiano Cesare Lombroso (1835-1909) ficou conhecido ao apresentar ao mundo a teoria de que certas pessoas têm uma essência criminosa, ou seja, uma predisposição inevitável para a prática do mal. Essa teoria se uniu a correntes que defendiam um conceito de raça que foi incorporado por Lombroso e colocou em um campo prático os “estigmas lombrosianos”, que tem por base a identificação de pessoas que estão condicionadas ao mal por força dos traços fenotípicos físicos tais como o formato do nariz, da boca, das orelhas, na distância entre os olhos, na conformação dos dedos dos pés, na conformação dos dedos das mãos. A metodologia de Lombroso foi alvo de críticas ao longo de toda a vida, e pela forma como construía suas conclusões – primeiro formulava hipóteses para em seguida identificar exemplos que as comprovassem.

escura de origem afrodescendente. Por conseguinte, esse mecanismo tem sido respaldado a partir da identificação no contexto literário, por exemplo, da obra de Lima Barreto que, amplia-se a marcas históricas que legitimam o reconhecimento do negro pelo outro.

No caso deste capítulo, destacou-se de forma mais específica o conto “O Moleque” e romance *Clara dos Anjos*, isto porque essas narrativas têm uma completude e colaboram com a percepção da pessoa negra e dos tons que hoje percebe-se os sujeitos da afirmação positiva ou, infelizmente, do preconceito e do racismo.

Lilian Schwarcz, no ensaio “Clara dos Anjos e as cores de Lima” (2017), identifica no recorte destacado de Clara dos Anjos a agudeza com que Lima Barreto não deixa passar nenhum detalhe dos personagens. Barreto apresenta a “cor escura”, o “pardo-claro”, prática que era recebida com estranhamento por leitores, como perceptível no trecho abaixo:

em suas obras existem detalhes que saltam aos olhos, O escritor era extremamente minucioso na hora de anotar e quase desenhar falas, as vestes e as expressões de seus personagens e transeuntes, assim como jamais deixou de escrever vivamente, suas cores. Não poucas vezes, ficamos sabendo como a diferença de origem expressava numa linguagem social das cores; uma convenção sutil e sensível que cumpre um papel paralelo e complementar a várias políticas de exclusão racial experimentadas nesse período pós-abolição. No romance *Clara dos Anjos*, além dos exemplos já mencionados, há outros, mais *en passant*, em que o escritor se deteve nos transeuntes transformando-os em personagens humanos e cheios de sentimentos. É o caso do João Pintor, um dos “bíblias”, que trabalhava nas oficinas do Engenho de dentro, de onde viera seu apelido (SCHWARCS, 2017, p. 23).

Para um romancista, conhecer as ruas torna seu texto mais próximo do interlocutor ao qual ele propõe estabelecer o diálogo. No caso de Lima Barreto, uma das características de seus romances são os artefatos da espacialidade, seja o homem seja os objetos que constituem elementos de memória e de marca histórica. No processo de elaboração da telenovela, por exemplo, esse aspecto de diálogo com o público é um dos pontos que colocam a trama no centro dos debates e rodas de conversas, assim uma das estratégias para tornar a trama televisiva popular é esse estreitamento com o espectador. Todavia, esse caminho tem uma conversão,

considerando o caráter da recepção e dos elementos que se colocam para que o efeito comercial esteja preponderante nas demais questões que estão inseridas no contexto da telenovela. Hoje, nota-se algumas modificações nesse sentido, pois as redes sociais têm criado formas para essa interlocução e para a própria apropriação da trama pelo público.

A relação entre os conceitos de corpo, de identificação e dos elementos da ancestralidade que intercomunicam para a apresentação da trama se colocam em texto e na própria performance que, por sua vez, cria esse campo de diálogo e de aproximação de referências sobre as pessoas negras no contexto social. O universo de Lima Barreto pode e tem colaborado com a percepção de pessoas pretas nas diferentes colocações, atribuindo a elas uma fala e elementos de representação. No entanto, ainda há uma tentativa de não notar as pessoas por suas colorações, especificamente as pessoas pretas que passam por uma anulação a partir do olhar do outro que intenta invisibilizar por força de um racismo sistêmico.

4 TRANSPOSIÇÃO: O GROTESCO, A LITERATURA E A TELENOVELA

Lima Barreto por vezes sintetizava em frases curtas a percepção dele sobre o Brasil e o seu povo. Em uma das diversas cartas ao amigo Antônio Noronha, Barreto abreviou que “o Brasil não tem povo, o Brasil tem público” (1961, XVI, p. 19). Esta frase, portanto, poderia se tratar de um título considerável para a proposição de um capítulo de um livro. Contudo, neste tópico, propomos sobrepor dois conceitos elaborados em espaços distintos que têm a recepção e o interlocutor como artífice central: o conceito de homem massa elaborado por José Ortega y Gasset no livro *A rebelião das massas* (2016), bem como a proposição do grotesco, por Muniz Sodré e Raquel Paiva, na obra *o Império do Grotesco* (2002).

Contudo, compreendemos que são duas abordagens distintas, em espaços distantes, mas que aprofundam o conceito de recepção. Primeiramente, no entendimento de um sujeito da recepção, do homem massa, esse indivíduo que, para Ortega y Gasset, é um sujeito desprovido de um estrato social objetivo, portanto, não se trata do operário, do camponês, nem mesmo do trabalhador. Figura-se dentro desse campo teórico uma espécie de homem médio com um volume considerável de ideias fixas¹⁹. Na letra da canção “Vida Loka Parte 2” dos Racionais MC’s²⁰ há uma figuração do “Zé povinho”, um tipo que Hugo Cacique

¹⁹ A ideia fixa está associada a uma obsessão, obstinação, em uma proposição de redução do mundo em si. Nesse sentido, dogmas e pensamentos religiosos se sobrepõem dentro de um meio de insegurança subjetiva e do próprio medo. Assim, tal fenômeno resulta da incapacidade de apreender a aceitar a multiplicidade de variáveis ameaçadoras dos próprios interesses. Tais conceitos são possíveis de perceber nas anunciações propostas por Max Scheler na obra *Reviravolta dos valores* (2012).

²⁰ O disco “Sobrevivendo no Inferno” (1997), dos Racionais MC’s é considerado um dos álbuns mais importantes do Rap nacional. O grupo de jovens do Capão Redondo, que fica na Zona Sul de São Paulo, consolidou o rap a partir de uma popularização de um disco que apresentou o racismo, de forma eloquente, a miséria, a desigualdade social, enfrentando autoridades públicas pelo descaso e violência, especificamente, nas periferias brasileira. Esse disco passou a ser indicado como obra obrigatória em um dos vestibulares mais concorridos do país o da Universidade de São Paulo. E hoje tem um conjunto de estudos acadêmicos em diferentes áreas de conhecimento que abordam sobre as questões sociológicas, culturais, artísticas e políticas desse trabalho.

apresentou no *Dicionário Capão (2018)*²¹, sob o tom de Mano Brown que, *Zé povinho é mato né? Escuta e não entende. Só quem tá ligado sabe o significado não tá guardado numa prateleira. Ele tá nos becos e vielas: lá é Capão*. Uma figuração que se relaciona com as características da percepção desse novo tipo que passa a consumir os conteúdos e tentar, de certo modo, criar o que intitulamos de frieza ou de bloqueio as possibilidades o contato com o conteúdo pode despertar no telespectador, no caso da telenovela.

Dessa forma, a percepção do homem massa que se propõem na discussão no caso brasileiro, em diálogo com o tipo da canção, “zé povinho”, se diferencia do espanhol. No caso europeu, a proposição gasseteano nota o homem massa sob a perspectiva de possuidor de títulos: o advogado, o médico, o professor, por exemplo. Sujeitos esses que a partir da arrogância das , impõem de forma natural a autorização de ideias fixas. Assim, os títulos conferem a eles a possibilidade de ter uma opinião formada sobre qualquer assunto que movem a sociedade em tempo presente. Isto sem a necessidade de tentar estabelecer diálogo memorial e historiográfico sobre o que é proposto. Por outro lado, trazendo essa abordagem para o caso brasileiro, especificamente, pensando o espectador da televisão, que, na maioria das vezes, não possui essa titulação que o “autoriza”, entretanto, seu contato com o universo da telenovela constrói uma abordagem que falseia essa titulação. Representação essa que se confunde com o tipo exposto na letra da canção dos Racionais MC’s que indica uma crítica uma alerta para que se situe no contexto em que vive. Assim, o espectador (homem massa brasileiro ou “zé povinho”), passa a incorporar as ideias fixas frente a totalidade de temas e assuntos que são colocados na televisão dentro dos folhetins.

A palavra limitação se confunde com vulgaridade quando se estabelece o contato desse sujeito com os temas propostos. Não interessa, portanto, uma

²¹²¹ Hugo Cacique em 2018, entre as idas e vindas para o trabalho, do Campo Limpo para Avenida Paulista, notou que havia particularidade na forma como as pessoas se comunicavam ao longo desse deslocamento. Foi a partir dessa escuta que nasceu a ideia de organizar o *Dicionário do Capão (2018)*, inicialmente online. No projeto Cacique apresentou mais de 450 gírias periféricas, recortadas de letras das músicas dos Racionais MC’s. Foi a partir desse contato que o autor abordou sobre a didática e a identidade das quebradas a partir das letras das canções e das gírias que desenrolavam os diálogos.

multiplicidade de opiniões, mas diante de temas tais como o racismo, as mulheres ou o trabalhador do campo, limitar o olhar a três ideias fixadas que rotulam tais temas em um campo de uma percepção de forma breve e superficial. O personagem Policarpo, por exemplo, do romance *O triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto, apesar da erudição com base no contato com a literatura, incorpora ideias fixas, de tal modo, que para impor o nacionalismo, diante do reconhecimento dos povos indígenas como originários, “primeiros brasileiros de fato”, nas palavras de Policarpo, tentam a todo custo impor o conjunto medidas ao restante do povo brasileiro.

Policarpo Quaresma, cidadão brasileiro, funcionário público, certo de que a língua portuguesa é emprestada ao Brasil; certo também de que, por esse fato, o falar e o escrever em geral, sobretudo no campo das letras, se veem na humilhante contingência de sofrer continuamente censuras ásperas dos proprietários da língua; sabendo, além, que, dentro do nosso país, os autores e os escritores, com especialidade os gramáticos, não se entendem no tocante à correção gramatical, vendo-se, diariamente, surgir azedas polêmicas entre os mais profundos estudiosos do nosso idioma – usando do direito que lhe confere a Constituição, vem pedir que o Congresso Nacional decrete o tupi-guarani como a língua oficial e nacional do povo. O suplicante, deixando de parte os argumentos históricos que militam em favor de sua ideia, pede vênias para lembrar que a língua é a mais alta manifestação da inteligência de um povo, é a sua criação mais viva e original; e, portanto, a emancipação política do país requer como complemento e consequência a sua emancipação idiomática. (BARRETO, 2018, p. 248)

A forma como o personagem desloca a mobilização para os interesses reforça a ideia de protesto contra a excepcionalidade. O homem massa se assemelha a duas outras figurações: a primeira, com a descrição do cretino fundamental, de Nelson Rodrigues, que, segundo o autor, somente esse sujeito teria a possibilidade de distorcer a obviedade com plena convicção. Em uma outra, na segunda acepção, Humberto Eco ao ser laureado com o título de *honoris causa* na universidade de Turin (2015), em seu discurso, apontou o fenômeno das redes sociais ao dar voz a uma legião de imbecis, ressaltando o autor que a palavra de um “idiota da aldeia” passou a ser o “portador da verdade”. Desse modo, a violência sai do campo digital para o material por levar a impactos psicológicos e físicos as pessoas vítimas desses portadores da verdade. Policarpo Quaresma, apesar da

erudição que não é o peculiar nos exemplos anteriores, coloca todo o acúmulo de saberes à prova diante da ideia fixa que o desloca de um mundo coletivo e o reduz em si. Além disso, há uma complexidade na proposição desse personagem, Lima Barreto, demonstra ao relacionar a confusão ao se propor “um intelectual” e político fazer de si a voz de indígenas, de negro e do brasileiro. Quaresma, o personagem, esforça-se em ser indígena, ser negro, ser brasileiro, uma confusão identitária que pretende apresentar o ser nacional. Contudo, essa tentativa acaba levando esse personagem degrada a lucidez no caminho de encontrar o ser nacionalista e acaba frustrando-se em um desvario absoluto a partir da internação em um hospício.

Nesse sentido, a proposta de que a televisão conduz o público ao universo desejado possibilita situar o conceito de homem massa como um expectador da telenovela. Isto devido, principalmente, a força material dos conteúdos, além da forma como são abordados nas proposições televisivas. A televisão, por um longo período, tentou criar uma forma única de se falar e representar diversas vozes tais como o indígena, o negro, as pessoas mais pobres e a própria elite. Essa configuração, esteve sempre no entrelugar da verossimilhança, alinhado aos estereótipos que envolvem esses grupos. O caso controverso da questão racial é um dos objetos que faz com que a percepção do grotesco alcance um ponto comum entre o espectador e o conteúdo apresentado.

A telenovela, por sua vez, idealiza uma noção de mundo que se revela tanto na condição desse espectador “homem massa” como de conteúdo e temas que passam por abordagens grotescas. Para realizar um recorte sobre o universo literário de Lima Barreto, propomos a identificação do personagem negro na obra desse autor na transposição da telenovela “Fera Ferida”. Assim, passaremos a realizar uma interlocução entre o personagem inscrito na literatura e o personagem da performance no folhetim da televisão. Cabe, portanto, apresentar inicialmente qual a força do grotesco no contexto social e da própria televisão que, por vezes, foi rotulada como espaço de predomínio desse elemento que Paiva e Sodré tratam como um fenômeno estético.

Houaiss (2021), no dicionário, indica que a palavra *grotesca* deriva do *latim grotesca*, terminologia que foi designada, inicialmente, para se referir a elemento de

decoreção parietal, nascido na Itália em meados do século XV. Todavia, na acepção contemporânea, está condicionado o uso para se referir ao que é esquisito, disforme ou ridículo. Paiva e Sodré (2012), para aproximar tal conceito de aspectos televisivos, recuperam doze fatos históricos que exemplificam o conceito dessa palavra, das quais destacamos três:

1. Gilberto Freyre, depois de visitar (1926) a Câmara dos Deputados no Rio: Orlam a fronteira do edifício grupos de esculturas. Figuras nacionais. Figuras da história brasileira. E estas figuras brasileiras, por um critério engraçadíssimo da harmonia ou de classicismo, vestidas à romana. É um relevo de figura *vaudeville* – e o assunto já foi aproveitado em revista teatral – a figura do Coronel Benjamim Constant, com barbicha e *pince-nez*, de saio romano, braços e pernas nuas, a segurar as rédeas do fogoso cavalo do general Deodoro. Este também à romana. Ergue uma espada do tamanho de uma faca de cozinha. Tudo, enfim, de um ridículo incrível. 4. Entre os anos de 69 e 72, a televisão brasileira cativava o seu público emergente com programas que exploravam as misérias e as aberrações da condição humana. Silvio Santos, Jacinto Figueiras Júnior, Dercy Gonçalves, Raul Longras, Chacrinha e outros tinha como matéria-prima televisiva a infelicidade alheia, a mendicância, as deformidades físicas etc. Silvio Santos, hoje um dos empresários mais ricos do país promovia desfiles de mulheres miseráveis, que contavam suas pernas. A mais infeliz, escolhida pelo auditório, era proclamada “rainha por um dia”. 11. Em 1886, Karl Marx escreve à filha Laura sobre Paul Lafargue, sem saber que ele acabaria se tornando seu genro: “Este maldito Lafargue me aborrece com seu proudhoniano e não me deixará tranquilo até que tenha quebrado a sua cara de crioulo. (PAIVA; SODRÉ, 2012, p. 34)

A estética grotesca na primeira indicação manifesta-se na tentativa controversa de transformar as roupas romanas em saiotas à brasileira. Além disso, a utilização de uma espada como um utensílio doméstico expõe um deslocamento contraditório das roupas das estátuas (saiotas romanos na paisagem brasileira), na composição dos personagens, além da inaceitável transformação da espada em utensílio doméstico. No quarto, a proposta de exibir pequenas aberrações humanas de gente do povo era uma estratégia de sedução por pequenos instantes de visibilidade pública. No décimo primeiro, um dos pensadores mais iluminados e influentes do pensamento mundial revela-se rude e racista. Na amostra de casos, o que permeia os doze apontamentos destacados pelos autores é a ideia de rebaixamento, identificado na retórica clássica como “*bathos*” (PAIVA; SOBRE, 2002). Essa ideia de inclinação reflete uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos com referência frequente aos deslocamentos

escandalosos de sentido. Para recuperar no contexto histórico, os autores reutilizam essas expressões nos gregos que incluíam nas narrativas extravagantes e de discursos de Aristófanes sobre os três gêneros humanos primitivos.

As brincadeiras escatológicas, as obscenidades os ditos provocativos, capazes de suscitar o riso. Isto podia encontrar-se em narrativas míticas, como aquela da tradição órfica, referente à busca da filha pela deusa Deméter. Paralisada pela tristeza, a deusa recusava a alimentar-se até que foi curada pelo riso, provocado pela velha Imabe, que levantou a saia, simulando movimento sensuais e fazendo caretas. (PAIVA; SODRÉ, 2012, p. 36)

A indicação dessas características do grotesco foi destacada na obra *O Banquete* de Platão (1972), na qual foi descrita a imagem de Zeus destemperado com a insubmissão dos humanos, furioso, corta-os em dois, como aponta os autores. Assim, parte-se de uma situação casual para a inusitada que causa um estranhamento mútuo, por conseguinte, cria-se afeição pelo estranho, por algo, que nesse contexto, nos parece inaceitável. Em seguida, no Renascimento:

É possível aferir o fenômeno, por exemplo, pelas lentes da categoria estética nas ilustrações feitas por Jaques Callot (gravador e desenhista francês, grande mestre da água-forte) para a comédia *Dell'Arte*. Nas figuras e máscaras de Callot, a ordem “narrativas” das coisas é posta de cabeça para baixo: as aves parecem assustadoras, e os homens mecanizados como autômatos e marionetes. Mas afere-se também o grotesco pela pintura de Pieter Bruegel, O Velho por Goya (para quem “o sonho da razão produz monstros”), pelos textos de Shakespeare, Cervantes, Sterne, Hoffman, Gogol, e muitos outros”. (Idem., p. 37)

A aplicação da identificação do grotesco não ficou restrita à obra de arte, segundo os autores, mas foi compreendida como categoria estética. A ideia se estendeu a integrar a parte da “sensível” *da estesia social* como faculdade humana do sentir. Esses elementos de sensibilidade afetam as pessoas e repercutem refletindo a própria etimologia do termo em latim, *sentire*, traduzido do grego *aisthanomai*. Portanto, para Paiva e Sodré:

A estética não se confina originalmente à obra de arte como objeto exclusivo. Como bem assinala Eagleton, o nascimento da estética é o mesmo de um discurso do corpo: a distinção que o termo perfaz inicialmente (século dezoito) “não é aquela entre arte e vida, mas entre o

material e o imaterial, entre coisa e pensamentos, sensações e ideias. (Idem., p. 37)

Nesse sentido, dois pontos se convergem no recorte histórico que possibilitará uma ligação com o objeto desta tese: primeiramente, a identificação da epistemologia da sensibilidade, no qual o belo será exposto como um signo intrínseco do que se materializa como sensação. Em segundo lugar, as formas sensíveis relacionadas à cultura popular. No caso em específico dessa última, Paiva e Sodré recuperam a análise da vinculação carnavalesca que Bakhtin (1993) localizou sobre o grotesco no Renascimento. Resíduos de outras épocas são utilizados para demarcar mitologias orientais e liturgias religiosas. Por fim, o grotesco se reafirma a partir de uma ideia de sensibilidade espontânea de uma forma de vida. São características, elementos e formas que aos poucos ameaçam de forma contínua a representação (escrita e visual) ou as expressões e os comportamentos demarcados por uma idealização.

Na transposição da obra de Lima Barreto para a telenovela, um dos fatos que suscita cria esse movimento de inclinação ou de rebaixamento é o caso de o autor ser, ironicamente, representado por um ator branco Octávio Augusto, que interpretou o personagem Afonso Henriques. Poeta maldito e sempre bêbado. Trata-se do criador do poema que resumiu a saga do então prefeito Feliciano, interpretado por Tarcísio Meira, intitulado “Nova Califórnia”. Narrativa que foi descrita com ironia sobre o prefeito que caiu em desgraça perseguido pelo povo. A narrativa literária do poeta, em seguida, teve sua publicação proibida pelo Major Bentes, personagem interpretado por Lima Duarte, que não foi poupado nos versos críticos do poeta. Havia na trama televisiva/ um elenco de atrizes e atores negros que poderiam ter sido colocados à representação de Lima Barreto. A linguagem corpórea e a representação simbólica de apresentar uma configuração de um dos autores que mais se colocou como negro e enfatizou a presença corpórea preta no universo literário poderia ter ampliado ainda mais a homenagem e reconhecimento que propôs com a telenovela “Fera Ferida”. Entretanto, esse poeta bêbado, na

sinopse da telenovela²², foi anunciado como uma repetição da trajetória do próprio Lima Barreto, que tem episódios de perseguição, ao longo de sua vida, retratados em jornais, pois não poupava donos de jornais e autoridades que julgava subverter a lógica da função pública.

A telenovela apresentou, inclusive na percepção desse personagem, uma proposta que dialoga com as iniciativas em textos literários de Lima Barreto no sentido de colaborar com a criação referencial da ancestralidade e da cultura de pessoas pretas. Assim, representa um ponto controverso que merece ser observado, no sentido de refletir sobre os alcances e distanciamentos que ocorre quando há a transposição de uma obra do próprio autor que, inclusive, foi homenageado na reconstrução.

Ainda percorrendo pelo conceito do grotesco, Paiva e Sodré apontam uma percepção combinada do que rotulam como estética. Assim, essa disposição que os autores formulam como categoria estética, ou seja, um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance determinado gênero (patético/trágico/dramático, cômico/grotesco/artístico). No interior dessa dinâmica de uma produção de arte que corresponde a duas linhas: a produção e a estrutura da obra quanto pela ambiência afetiva do espectador, elemento o qual se desenvolve no gosto e na perspectiva de avaliar ou apreciar objetos por aparências e comportamentos,

Na noção de gosto – metáfora de paladar que acompanha desde o início da modernidade europeia o conceito de subjetividade livre e autônoma - operam motivações estéticas, morais e sensoriais. Deste modo, três planos imbricam-se e concorrem para definir essa categoria estética: a criação da obra, seus componentes e efeitos de gosto que ela prova junto ao contemplador. (Paiva; Sodré, p. 34, 2002)

Os autores para estruturar o diálogo com o gosto e a estética elencam quatro elementos constitutivos, são eles: o equilíbrio de forças; a reação afetiva; o valor estético; e o trânsito estético. No primeiro elemento, o equilíbrio ou desequilíbrio das forças atuam e interagem. A atmosfera afetiva da obra – e seu *ethos* – pertence a

²² Informação registrada nos arquivos do Memorial Globo (2002), disponível no acervo eletrônico da emissora.

essa objetiva reação emocional do espectador. Em relação ao segundo elemento, o espectador fica tocado por uma impressão de natureza emocional: piedade e horror, riso (cômico), espanto e riso (grotesco) e assim por diante. No terceiro, os autores citam que comédia de Chaplin tem mais valor estético do que uma bufonaria simples de circo, pois predomina um equilíbrio entre a recriação da pantomima da *commedia Dell'Arte* e a exposição crítica de condições penosas da modernidade industrial urbana. No quarto elemento, observamos uma modalidade estética que não se limita a uma modalidade de realização da obra, neste sentido, os autores citam o cômico que pode se fazer presente no texto, no desenho, numa pintura, romance, filme, entre outros. As formas estéticas possibilitam, portanto, tanto a crítica quanto a identificação das formas grotescas, a própria associação de palavras, além da associação de um juízo de gosto.

A construção dessas ideias sobre o grotesco permite apontar uma combinação de elementos da literatura anunciada a partir de artefatos dentro da telenovela, bem como os níveis de construção de um imaginário do lugar reservado para as pessoas pretas no universo televisivo. Desta forma, discutir o gênero telenovela implica na compreensão da escrita que foi transposto para os folhetins televisivos e, além disso condiciona um conjunto de debates sobre a própria identificação como gênero entre a escrita e a performance na televisão.

4.1 O grotesco e o gênero telenovela

A estética da telenovela foi construída com base em influências do melodrama, um estilo literário proposto no realismo. A ficção dentro desse gênero ganhou espaço por meio de adaptações de obras literárias, foi, portanto, diante disso que se percebeu o anúncio de uma espécie de teleteatro constituído de cenas teatrais filmadas. No entanto, antes de constituir imagens e performance fez-se sons. Por meio da radiodifusão foram levadas ao público a radionovela, com base em folhetins que ampliou a inserção desse gênero no contexto social brasileiro.

Dessa forma, é a junção desses modelos de apresentação ao público que surge a percepção de uma estética da telenovela brasileira.

O melodrama, base referencial da estética da teledramaturgia, é uma forma de gênero dramático que reúne elementos tais como o drama, o épico e o lírico que se tornam a base da matriz da teledramaturgia. Contudo, apesar da sua relevância social, o gênero novela não tem um amplo alcance em pesquisas acadêmicas. Ao realizar uma busca, por exemplo, por artigos que tratam sobre o tema, identificamos poucos que visam criar uma conceituação, especialmente, comparando-o a outros gêneros, tais como o romance ou conto. Diferente das formas como o romance e o conto são analisados em obras de crítica literária, a novela é limitada a um comentário breve e até mesmo na indicação de algo menor ao se reportar sobre a escrita. Na língua portuguesa, há uma certa precisão em relação ao uso e a definição dos textos narrativos – romance, novela e conto. Entretanto, em outras línguas, tais como inglês e francês, por exemplo, a divisão e utilização desses vocábulos ainda geram discussões consideráveis. Nesse sentido, Massaud Moises (2000) propôs o uso dos termos “novela curta” e “conto literário”, indicando o uso em uma designação genética. Nesse contexto, Moisés incide que existe o termo “novela curta, uma tradução da palavra espanhol *novela corta*, tendo o mesmo significado de novela em português.

A linha de discussão sobre o uso desses termos amplia-se a outros elementos estruturais do texto. Para complementar essa discussão Gotlib (1995) ressalta que as novelas seriam um pré-texto que, por sua vez, pode ter dado origem aos contos modernos. A individualização, segundo as discussões propostas por Gotlib, surge como o nascedouro da autoria. Assim, para a autora, se referencia na obra *Formas simples* (1995): legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto chiste, segundo André Jolles (1976), nos apresenta a teoria das bases simples para enfatizar a questão da individualidade e reforçar o argumento da novela como marca do “eu criador”. Para apresentar a narrativa de estrutura modular, Jolles (1976) utiliza como base a análise por ele proposta da narrativa literária em *Decameron* de Boccaccio (171), reconhecida como uma novela

toscana. Nesta proposição, o autor intenta apontar o enquadramento com base na identificação do lugar, do momento e dos narradores que se apresentam no decorrer do contexto apresentado. Desse modo, o caráter da obra como uma narrativa modular se expressa nas ações que se ligam nesse enquadramento, indicando, especificamente, onde, quando e por quem as histórias são contadas.

Há ainda outra aproximação desse recorte da definição da novela e o processo de discussão que ainda gera um debate fortuito no sentido de, por vezes, afastar o folhetim de um gênero de escrita de narrativas literárias brasileira e sobrepor o conto, em alguns casos, por se tratar de narrativas curtas. Lima Barreto tem uma predileção pela escrita do conto, inclusive, em geral, antes de apresentar um romance, o autor escrevia um conto, como se preparasse uma interlocução com o leitor. Barreto delimita um percurso entre os gêneros do conto, da crônica e das narrativas curtas. A leitura e a percepção do alcance das narrativas literárias russa que passaram a integrar o cotidiano de parte dos leitores brasileiros é uma influência incontestável para o autor. Lima Barreto deixou expresso no livro *Diário Íntimo* o entusiasmo ao perceber na escrita literária de Máximo Gorki e de Fiódor Dostoievski um olhar amplo para a sociedade e que resguardava aos sujeitos do mundo a representação das emoções humanas demarcadas na espacialidade literárias. Barreto, então, na intimidade literária de seu diário, reflete sobre o criador e o sentido de fazer de expressões de contato como reflexo da sensibilidade do escritor o seu ofício:

Um escritor, um literário, apresenta ao público, ou dá publicidade a uma obra; até que ponto crítico tem o direito de, a pretexto da crítica, injuriá-la? Um crítico não tem absolutamente direitos de injuriar a quem julgar. Não se pode compreender no nosso tempo, em que as cousas do pensamento são mostradas como as mais meritórias, que um cidadão mereça injurias, só porque publicou um livro. Seja o livro bom ou mau. Os maus livros fazem bons, e um crítico sagaz não deve ignorar tão fecundo princípio. Ao olhar do sábio, o vício e a virtude são uma mesma cousa, e ambos necessários à harmonia final da vida; ao olhar do crítico filósofo, os bons e maus livros se completam e são indispensáveis à formação de uma literatura. (BARRETO, 1956, XIV, p. 56)

Lima Barreto, no íntimo, joga luz a uma percepção sobre a crítica. Inclusive na ficção, “Clara dos Anjos”, por exemplo, o autor revelou elementos característicos da fundamentação que ele pontou na citação anterior. Ainda assim, o autor amplia a

leitura crítica e passa para a ficção aspectos da literatura russa que tanto abriu a perspectiva de Barreto para caminhos literários distintos aos da maioria das pessoas que liam a sua obra:

Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dívidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, pra soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm em comum e dependente de si. (BARRETO, 1956, IV, p. 33)

No conto, o recorte e a característica de uma narrativa curta levam o autor a ter possibilidade de elaborar um percurso de artefatos históricos bem como demarcar aspectos do cotidiano das pessoas inseridas nesses meios. Nos romances, *As aventuras do dr. Bogoloff*(1915), *Crônicas seletas*(2004) e *O subterrâneo do Morro do Castelo* (1905) a configuração é predominantemente de histórias curtas que de forma modular se materializam em contato com mudanças históricas na cidade do Rio de Janeiro. No caso do romance *O subterrâneo do Morro do Castelo*, a narrativa modular perpassa em notas de relatos, que na medida que se abrem caminhos com as escavações, com a demolição do Morro do Castelo, revelam-se tesouros embaixo do convento jesuíta situado no centro do morro. Na medida que se remove as terras do Morro, as formas do texto narrativo se confundem com esse avanço em formar uma planície, com o avanço das escavações e com as descobertas que se abrem ao leitor:

A multidão apinhava-se, curiosa, diante do morro do Castelo, em cujo imenso bojo se entesouram riquezas fabulosas, abandonas pelos jesuítas na precipitação da retirada. Olhos ávidos de descobrir na sombra pesa da galeria o rebrilho de uma pedra de ouro, ouvidos atentos aos mínimos ruídos vindos de dentro, toda aquela gente, nos lazes do feriado de ontem, se acotovelavam ao longo de cerca de arame que a previdência oficial construiu para maior segurança do subterrâneo opulento. Íamos sequiosos de novas do Castelo e das suas lendárias coisas; as na dilatada área da defesa ao público, não havia o movimento habitual dos dias de labor. Pequerruchos despreocupados revolviam a terra e à porta soturna da galeria dois negros cêrberos vigiavam, modorrentos, o tesouro secular. (BARRETO, 2018, III, p. 826)

As lendas urbanas aproximam os leitores do universo ficcional do autor e têm uma ampliação no contexto proposto. São elementos que refletem o potencial

dos recortes em contos e romances que foram transpostos para o roteiro da telenovela *Fera Ferida*. Dessa forma, os autores da telenovela incorporam a atualização dos contextos narrativos, como, por exemplo, a cobiça por riquezas alheias que mobiliza um conjunto quando adaptado para o centro de uma trama. Julio Cortázar (2006) indicou que as imagens podem transmitir a alquimia secreta possibilitam colaborar com o entendimento da profunda ressonância que um conto tem para o leitor. A indicação do escritor argentino, radicado na França, permite-nos sugerir o fechamento da proposição dentro dessa análise por apresentar a discussão sobre o conto, a “*short novel*” ou as *narrativas curtas* e o romance. No caso em discussão, propomos nos atentarmos mais aos dois primeiros por estabelecerem uma relação com o roteiro e a própria transposição dos textos literários para a telenovela, assim:

Para entender o caráter peculiar do conto, costuma-se compará-lo com o romance, gênero muito mais popular, sobre o qual abundam preceptísticas. Assina-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo da leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada; por sua vez o conto para da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito. Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida e que um filme é em princípio “uma ordem aberta”, romanesca, enquanto uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (CORTAZAR, 2006, p. 151)

Para complementar a distinção entre o conto e romance, Cortázar recorre a fotografia. Segundo o autor, fotógrafos no nível de Bresson ou de um Brassai apresentam a arte elaborada por eles com um aparente paradoxo, “o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhes certos limites” (CORTAZAR, 2006, P. 151). Os pares sendo apresentados ampliam a percepção da realidade anunciada pelo registro. Por outro lado, no cinema, bem como no romance, há uma percepção de amplitude, que é apresentada por um campo multiforme e que, na medida que é desenvolvida a cena, os elementos parciais se reúnem compondo o todo. Isso não exclui, por exemplo o *clímax* da obra. O que de fato fica restrito ao contista é o fato de fazer uma opção de limitar uma parte de um todo narrado e criar elementos

significativos para dar conta de toda a trama. Assim, percebe-se uma linha comum que liga o espectador e o leitor a telenovela e o conto – a história. A telenovela cumpri uma função de relativizar os pesos do cotidiano, além de suprir parte das limitações e do próprio acesso aos contextos culturais e de outras artes. Por outro lado, em complemento a esse diálogo, o conto integra a ação e o fascínio de apresentar passagens do cotidiano para uma narrativa literária.

No que se refere ainda a essa comparação entre conto e romance, em uma análise próxima ao proposto por Cortázar, Eikhenbaum (1976) opta por utiliza o termo *short story* em referência a novela ou como sinônimo. Todavia, na crítica literária brasileira há um certo consenso que *short story* corresponde ao conto. Assim, verifica-se que a flutuação entre o termo é algo há se considerar, sobretudo, pelo fato de que em algumas traduções, do russo para o português terem considerado o *short story*. Há de fato muita proximidade entre o conto e a novela, por isso, é comum verificar o uso das duas terminologias até como sinônimos. Para apontar o uso das terminologias conto e novela, recorreremos ao texto de um dos criadores do conto moderno, Edgar Allan Poe, que faz uma breve indicação do que seria a novela:

No final, Poe caracteriza o gênero novela: Um escritor hábil construiu um conto. Se ele conhece seu trabalho, não modelou seus pensamentos sobre os incidentes, mas depois de haver concebido com cuidado e reflexão um certo efeito único que se propões produzir, inventa incidente – combina acontecimentos – que lhe permitem obter esse efeito preconcebido. (EIKHENBAUM, 1976, 165)

Os recortes nas narrativas da telenovela se assemelham a essa noção de quadro a quadro. Cria-se um conto na telenovela, pois em todo fechamento de capítulo o autor encerrar um ciclo da trama. Dessa forma, há uma ligação entre um contexto narrativo que se encerra ao mesmo tempo, cria-se um elemento de ligação com o *clímax* para abrir um novo ciclo. Assim, mantém a ligação do espectador com a nova parte da narrativa. O conto tem um caráter de ligação e transposição entre as partes com um todo do contexto social, desse modo, a agudez da crítica, o olhar sobre as cidades e sobre as pessoas que transitavam, passam a esse reflexo de

composição modular e de encaixe entre diferentes textos que permeiam temas que de algum modo se inter cruzam.

A corrida pelo ouro é o tema principal da trama e o elemento que coloca todo um conjunto de pessoas, na contextualização do conto “A nova Califórnia” (1910) de Lima Barreto, diante de um processo de construção e desconstrução do espaço. Além disso, o autor percebe que tocar nos valores éticos e morais é um dos processos de fidelizar o leitor a sua análise e adentrar o contexto narrativo proposto. Por isso, a trama coloca uma parte de valores fundantes à prova da sociedade movida pela usura do tesouro dourado.

Ao inserir no contexto desta tese a definição desses gêneros de escrita, pretendemos, inicialmente, buscar elementos que fundamentem a noção de que Lima Barreto escreveu em um formato que possibilitou que o texto literário fosse adaptado ao universo da telenovela. A crítica literária percebe nos romances e contos do autor o traço autobiográfico e, por vezes, indicam um não fechamento das obras, que consideram curtas, como foi o caso do romance *Cemitérios dos Vivos* (1956, primeira edição). Nesse aspecto, na dissertação, de nossa autoria, intitulada *Imagens de Si e da Alteridade em Diário do Hospício e Cemitérios de Lima Barreto* (2016), buscamos deslocar esse olhar de desconstrução imagética, apresentando elementos do conceito de alteridade e da autoficção. Nesse sentido, a base teórica de Phelippe Lejeune (2013) contribuiu para indicar nas obras analisadas a percepção de que, após a publicação do texto literário, o autor perde a autonomia da obra na perspectiva que passa ao leitor.

A autobiografia para Lejeune foi descrita como uma arte, entretanto por essa definição ser nova, necessitava de uma invenção sobre seu conceito. Por isso, o autor descreveu que o “autobiográfico” deveria ser consolidado com um contrato de leitura entre o autor e o leitor. Tratava-se de uma chave para a não admissão dessa ideia, sobretudo, por não podermos em hipótese alguma ignorar a autonomia do texto em contato com quem faz a leitura. Por vezes, a crítica, ao indicar que a obra de Lima Barreto predominava a ressonância da vida do autor, ignorava que ao reportar sobre si, Barreto utilizava o diário e, ao criar autoficção, explicitava a

ambiguidade referencial. Trata-se, portanto, de um texto que se refere ao autor o que não é comum nessa linha de análise. Ao ler o texto não se sabia ao certo o instante que os autores, em geral falam sobre si ou se estavam criando algo contraditório, o que, por conseguinte, rompe com essa ideia de pacto de leitura.

O interesse em recuperar essas análises passa por identificar elementos que por vezes são desconsiderados, mas que se configuram como potencial referencial e imagético da obra de Lima Barreto. Assim são justamente esses elementos que são recuperados na transposição de obras do autor para a telenovela. Desse modo, restabelece-se a discussão do gênero da escrita do conto, a narrativa curta, além da própria *novela* que optamos por considerar a terminologia *short story* por não identificamos elementos na crítica e na teoria literária, reforçariam uma conversão entre esses dois. Trata-se, portanto, de textos com referencial distinto que cumprem papéis diferentes de alcance do leitor e do universo figurado. De tal modo, acredita-se que são três textos que subordinam a transposição para a telenovela que, no que lhe concerne, pode partir de um conto ou de uma narrativa quadro a quadro ou *short story* que resultará em um roteiro. Isto para a construção que se indica do texto literário até a representação na telenovela. Nesse sentido, a proposta é no próximo capítulo é deter-se ao roteiro para elencar elementos dos gêneros apontados inicialmente e ratificar elementos apresentados na hipótese da representação do negro no texto escrito e na telenovela, a partir da obra de Lima Barreto.

4.2 A adaptação no gênero telenovela e as interlocuções intermidiáticas

A telenovela tem um apelo forte de consumo na sociedade e, conseqüentemente, a narrativa transmídia colabora com a perspectiva de marketing nas telenovelas. Partimos do entendimento de que a transmidialidade se condiciona ao fenômeno de convergências de mídias que tomou uma proporção diferenciada com a era digital. Para discutir a narrativa transmídia, Christy Dena (2015, p. 486) apresenta um conceito que parte da compreensão de que essa terminologia indica uma espacialidade ficcional que é materializada em diferentes elaborações em mídias e nas artes. A autora relaciona a abertura a partir dessa reconstrução de uma ampliação por meio de histórias e jogos, ou ainda, por meio de diversificadas mídias digitais ou não. A realização nessas mídias de um conteúdo indica elementos característicos variáveis que podem apontar para uma identificação de artefatos de uma narrativa literária transposta, assim,

por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando. No mundo da convergência das mídias, toda história importante é contada, toda marca é vendida e todo consumidor é cortejado por múltiplas plataformas de mídia. (JENKINS, 2009, p. 29).

A palavra “convergência”, na acepção proposta por Jenkins (2009), indica a extensão das histórias e dos conteúdos transpostos em diferentes mídias, que se configuram com não repetição desses conteúdos e nem das formas, mas cria formas e características distintas em torno de um mesmo tema. Com efeito, o sentido da palavra transposição perpassa a noção de permuta de posições entre dois objetos e interage no sentido de se adaptar para contar uma única história. Para analisar as dinâmicas intermídias que surgem do contato ou da leitura da obra literária de Lima Barreto, partimos da identificação de personagens negros a partir da corporeidade no universo literário desse autor. Assim, analisamos conceitos da

teoria da adaptação para verificar como se comporta a transposição de personagens nas mídias que temos apresentado no decorrer da discussão desta tese.

A dinâmica da comunicação tem acelerado os processos de diálogo entre textos e performance. Para atender a essas características verifica-se um conjunto de múltiplas plataformas, que partem de várias mídias e criam um diálogo e uma cadeia de relação. A telenovela experimenta o que mais à frente será denominado por uma cultura de convergência²³. São apresentadas em múltiplos meios e plataformas a história ou narrativa contribuindo de forma angular com o todo. A obra de Lima Barreto parte da mídia livro e se desdobra em quadrinhos, filmes, concertos de música, jogos virtuais e peças de teatro. Apresentaremos a seguir parte desses que tem como ponto inicial o texto literário. E, conseqüentemente, contribuem para o reconhecimento e a valorização de um conjunto da obra literária barreteana. Essa é, portanto, a noção de mercado contemporâneo, na qual um livro adaptado se desenrola através de outras mídias. Desse modo, o livro indica o filme, que se expande tanto para os quadrinhos quanto para jogos eletrônicos. As mídias que se desenvolvem apontam para uma qualidade na autonomia e concebem uma cooperação autossuficiente para criar histórias mais complexa. Personagens que estão em segundo plano sob a ótica do enredo de uma obra literária, na narrativa transmídia, pode sair desse lugar e complementar lacunas da história. Na telenovela “Fera Ferida”, Aguinaldo Silva apresentou personagens como identidades mais emancipadas. A personagem Engrácia, por exemplo, interpretada por Maria Ceíça, tem uma reconstrução ancestral e elementos de forte ligação com África. No contexto dessa personagem, pela construção e a própria performance há um

²³ No livro a Cultura de Convergência, Henry Jenkins (2008) os meios de comunicação impulsionam transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais. Considera para essa análise os hábitos migratórios percebidos no público partir de três bases referencias: convergência midiática, inteligência coletiva e cultura participativa. A fonte de poder está nesse contexto associada à nova forma de consumo denominada inteligência coletiva. O comportamento do consumidor midiático é mensurado pela expressão cultura participativa, cada vez mais distante da ideia de receptor passivo. Trata-se de um fenômeno social no qual as pessoas são induzidas a interagir em um sistema complexo de regras, apresentado para ser dominado de forma coletiva. Assim, o determinismo tecnológico não será determinante para a ideia de convergência, mas sim a perspectiva culturalista. Para fechar o argumento se pautará por três conceitos: a convergência midiática; o modelo de narrativa transmídia e; o conceito de economia afetiva.

rompimento da forma pontual com a qual o negro é representado, em geral, nas montagens para a televisão. A personagem é uma referência para os demais negros que estão na trama, exercendo um papel central e a ligando com o passado ancestral na região da África, de onde tiveram origem, em que a figura real não se restringia ao poder, mas havia uma indicação de contato com o mundo que a permitia perceber os caminhos e os horizontes a serem seguidos por seus pares. Isso porque os principais nomes da teledramaturgia negra, segundo Joel Zito Araújo (2010), não conseguiram escapar do papel estereotipado do negro, o mesmo que é comum em boa parte dos romances do século XIV ao XVIII, que eram restringidos ao papel de escravo ou serviçal,

A telenovela, assim, ao não dar visibilidade à verdadeira composição racial do país compactua conservadoramente com o uso da mestiçagem como escudo para evitar o reconhecimento da importância da população negra na história da vida cultural brasileira. Pactua com um imaginário de servidão e de inferioridade do negro na sociedade brasileira. Participando assim de um massacre contra aquilo que deveria ser visto como o nosso maior patrimônio cultural diante de um mundo dividido por sectarismos e guerras étnicas e religiosas, o orgulho de nossa multiplicidade. ARAÚJO, 2008, p. 982)

Apesar de não ser o objeto central da trama “Fera Ferida”, a representação do negro no deslocamento do enredo oferece ao espectador elementos que indicam uma certa movimentação dessa linha dos estereótipos comuns, na representação do negro nesses espaços. Na discussão proposta por Joel Zito, ainda se resguarda um espaço comparativo relevante para essa análise, ao relacionar o caso da gota de sangue comum na percepção do preconceito racial estadunidense e, por outro lado, no Brasil, a aparência propriamente dita, ou seja, as marcas fenotípicas, configuram-se como os elementos que geram mais problemas (ARAÚJO, 2010, p. 148). Por isso, que convém partir da análise da narrativa literária que passa pelo experimento da adaptação como um processo de afirmação e desenvolvimento de um referencial caro ao autor do texto que inspira a nova obra.

Esse processo de recriação ou transposição pode ser um caminho para atualizar a obra literária ou ainda a representação de um tempo presente na mídia transposta. Por isso, a proposta é analisar conceitos e realizar uma abordagem a

partir da aproximação entre elementos da narrativa literária e dos aspectos das obras que se afirmam e se ressignificam na nova mídia. A adaptação, segundo Hutcheon (2013), tem por base o ajuste de histórias para agradar ao público. Nesse sentido, vale ressaltar que a teledramaturgia se guia condicionada a ele no processo de recepção, como foi abordado no capítulo anterior. Desse modo, diferente de um romance ou de um conto que por vezes flerta com provocações ao leitor abrindo um campo de aproximação ou distanciamento, o que acontece é que

[...] a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. (HUTCHEON, 2013, p. 29)

Na síntese que a autora expõe sobre a adaptação, temos ampliadas as possibilidades de referência entre o texto ficcional de Lima Barreto e a transposição para a mídia da telenovela. Nesse contato, cria-se uma interface de diálogo entre o espaço ficcional e as vivências da realidade. No caso do roteiro e do conto, que utilizaremos inicialmente, esse elemento é a busca pelo ouro que transcende o universo ficcional e recria imagens da realidade nesse entre lugar. Assim, a telenovela, a partir desse contato, estabelece uma comunicação com o espectador e possibilita a recriação de imagens entre o contato a partir do texto adaptado. Para Hutcheon, as fases da adaptação estão em duas linhas: produto e processo. Assim, a nova obra pode ser identificada como uma adaptação, mas isso precede um trabalho justamente daquele que adapta, pois realinha caminhos para estabelecer o diálogo com o interlocutor e realizar variações com o objeto. Dessa maneira, identificamos na teoria da autora uma possibilidade de contato diante da aproximação com o público que reconhece a obras em diferentes meios que no caso deste estudo abordamos de mídias.

Na maioria das vezes, isso significava o estudo de um romance, em particular, e sua adaptação cinematográfica. Pareceu ser a hora de fazer uma série de coisas: 1) fugir do controle exercido pela literatura-para-o-

cinema no discurso crítico, especialmente tendo em vista as adaptações para as novas mídias surgindo diariamente; 2) evitar ser capturado por debates acerca da “especificidade midiática” e todas as suas autocontradições; 3) recuar e tentar “teorizar” sobre o que ocorre no processo de adaptação em termos mais amplos. Para tanto, decidi adotar uma perspectiva diferente: observar como podemos nos envolver – e, de fato, nos envolvemos – com as histórias. Os textos podem CONTAR histórias; eles podem MOSTRÁ-LAS; ou podemos INTERAGIR com elas. As adaptações frequentemente envolvem a mudança de um modo de engajamento para outro. Assim, a passagem do romance ou conto para o cinema (e aqui está a diferença em adotar essa perspectiva, também a passagem para o teatro, a ópera, o balé, a música, os musicais etc.) é uma passagem do contar para o mostrar, do impresso para o performativo. As mudanças necessárias afetam tanto o visual quanto o auditivo nestes modos de adaptação. Muitas vezes, contudo, a passagem na adaptação ocorre de um modo de mostrar para outra forma desse mesmo modo (como no caso da adaptação de uma peça de teatro para a televisão, da ópera para o cinema). Embora todas sejam mídias performativas, elas diferem radicalmente em suas convenções (no que diz respeito ao realismo, por exemplo), e essas diferenças devem ser consideradas por qualquer teoria da adaptação através das mídias. Com as mídias digitais e os videogames, passamos para um modo interativo, e não importa se a obra adaptada pertence ao modo mostrar ou contar, mudanças significativas devem ocorrer quando a participação direta do público entra em cena. Essa é uma resposta longa à sua pergunta, mas uma resposta mais breve seria: tal mudança nos oferece outra maneira de abordar a estrutura, o funcionamento da adaptação. (HUTCHEON, 2011, p. 22)

A telenovela, além de recuperar recortes da história, reformula o elemento a partir da reconstrução do texto com a performance dos personagens que abrem campo no processo de recriação, fazendo com que haja proximidades e diferenças, enredando os textos anunciados. A obra de Lima Barreto tem sido adaptada para outras mídias tais como o cinema, o teatro, a telenovela e música. No primeiro caso, temos o filme “Policarpo Quaresma, herói do Brasil” (1998), com a direção de Paulo Thiago elenco contou com Paulo José, Giulia Gam, Lya São Paulo, Antônio Calloni, Bete Coelho.

O filme tem por base o romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915, primeira edição) de Lima Barreto. O filme e o texto são fragmentados e apresentam registros da vida de Policarpo Quaresma, que ama o Brasil e quer o progresso da nação. As propostas do visionário major, uma espécie de Dom Quixote tupiniquim, são vistas por seus pares como algo fora da realidade. Um dessas medidas absurdas é, por exemplo, adotar o tupi-guarani como língua oficial brasileira. Reside

em ambos, filme e livro, uma percepção dos riscos do nacionalismo exacerbado e duras críticas aos representantes republicanos, especialmente a elite militar. Algo que poderia ser pontuado com semelhanças na realidade brasileira atual. Contudo, retirando dos representantes a genialidade criativa do personagem do romance e o compromisso com o país que de longe está dentro do que se transpassa na cena da vida real brasileira, em tempos que há o crescimento de índice de mortes por uma pandemia, além do descaso total com os indígenas, negros e as mulheres.



Imagem 9: Cena do filme “Policarpo Quaresma”, o personagem major Policarpo Quaresma interpretado pelo ator Paulo José (2011)

Ainda assim, no filme a narrativa inicia-se poucos momentos após a Proclamação da República, período do governo do presidente Floriano Peixoto. Policarpo Quaresma, interpretado pelo ator Paulo José, tem o destino indicado pelo controverso, nome que ao se pensar na etimologia dos vocábulos tem-se a representação controversa. Assim, a palavra *poli* que designa vários e a palavra *carpo* utilizada para indicar sofrimento ou dor, configuram no sobrenome Quaresma a relação com a ideia de penitência, de não consumo de carne no período que antecede a esperada páscoa dos cristãos. A história do personagem é a mesma da narrativa literária Trata-se de uma representação Quixotesca com ideias e hábitos que o meio social não suporta compartilhar. Em cena, alacridade incauta se

contrapõe à inércia e ao egocentrismo que os militares e os burocratas que apearam ao poder sucumbem em uma sociedade que tem no interesse pessoal, o maior fascínio. As saídas que Quaresma busca para engendrar soluções para políticas culturais, de educação e, econômicas para o país passam pela criação de um conjunto de ideias as quais se sustentam na língua, na terra e no exército o que, por conseguinte, gera um conjunto de conflitos ampliando as possibilidades de reflexão no contato entre texto literário e a transposição para a mídia filme.

É fato que a linguagem visual tem sido utilizada como complemento para tentar inserir a literatura no cotidiano de estudantes. Essa transposição, especificamente, no caso de “Policarpo Quaresma”, possibilita uma interlocução entre as disciplinas de literatura, história, artes e filosofia, pois trata-se de um filme que apresenta um contexto sócio-histórico que permeia um dos períodos chave para uma mudança de organização do Brasil. Portanto, a linguagem cinematográfica tem se consolidado como um instrumento de reflexão sobre a sociedade. Esse aspecto se acentua ainda mais, ao se observar, no caso destacado, um filme adaptado de uma narrativa literária que tem por base as contradições, elemento estruturante da sociedade brasileira. Igualmente, complementa o pensamento dos modos de ser: costumes, crenças, visões de mundo, comportamentos e artefatos de uma determinada época que ainda incide na sociedade atual. Nesse sentido, é possível afirmar que,

através do filme podemos observar nos seus personagens a distribuição dos papéis sociais e os esquemas culturais que identificam os seus lugares na sociedade. As lutas, reivindicações e os desafios presentes no enredo de diversos grupos envolvidos nessas ações. O modo como aparece representada a organização social, as hierarquias e as relações sociais. Como são percebidos e mostrados pelos cineastas: lugares, fatos, eventos, tipos sociais, relações entre o campo e cidade, rico e pobre, centro e periferia. (MEIRELES, 2004, p. 79)

A adaptação de uma obra literária amplia os efeitos que a arte cinematográfica estabelece com o espectador. Expande ainda mais as identificações de simpatia e emoção a partir da representação e da performance, especificamente em se tratando de um grupo social ou de um personagem representativo em um contexto nacional. Por outro lado, pode também indispor o

interlocutor por meio de uma ação, rejeição, com relação a outros. As ideias e os códigos são a base para o cinema, sobretudo, quando em contato com uma obra tal como a de Lima Barreto, que se aplica na alteridade e permite, ainda que transposta, incidir por meio de distintas razões o lugar de encontro entre si.

Lima Barreto teve pelo teatro uma afeição demarcada pelo olhar de um espectador, de um crítico literário e de um postulante a escrever peças teatrais. Todavia, nesta parte, pretende-se, dentro do reflexo das adaptações, destacar algumas obras e recortes que foram feitos para inserir os textos do autor no espaço teatral. Para isso, utilizamos um conjunto de exercícios que combina práticas em sala de aula, complementando estudos dirigidos sobre obras do autor, bem como configurações mais cuidadosas que precedem a adaptação do texto literário para o texto teatral. Assim, entre o conjunto dessas transposições, verifica-se a peça “Policarpo Quarema” (2010), adaptação e direção de Antunes Filho²⁴, que se debruçou sobre o romance e criou alguns personagens para transpor o texto narrativo para os diálogos na adaptação teatral. A peça consegue materializar a musicalidade que o romance inspira dando um espaço destacado aos compositores de modinha da época e a aspiração de Policarpo em se destacar nesse campo também. De tal modo, que a peça teatral coloca esse personagem ainda pronto para servir no presente, para provocar sobre as contradições que movem o poder, a corrupção e as tentativas de camuflar discussões chaves para o país, substituindo-as por questões morais que não tem incidência no que de fato desestabiliza rumos para a superação da corrupção e o alcance de uma estabilidade econômica que pode indicar melhorias para a sociedade.

No que se refere aos aspectos de cena na representação do grupo, nota-se um movimento pendular entre o idealismo e a realidade. Não houve, por exemplo,

²⁴ Antunes Filho (1929-2019) foi um diretor de teatro que teve forte influência do Teatro Brasileiro de Comédia. Na década de 1960 e fins de 1970, esteve à frente do movimento de renovação da cênica no Brasil. Em 1984, apresentou ao público uma obra dramatúrgica e cenicamente autoral com “Macunaíma”. Trata-se de uma obra considerada, por jovens diretores, referência de montagem. Na década de 1990, passa a ter o trabalho direcionado no Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), grupo de formação, produção e desenvolvimento de novos conceitos e exercícios de métodos. Nesse grupo atravessa a trilogia de das tragédias gregas, com Sófocles e Eurípedes para em seguida voltar-se à dramaturgia contemporânea, incluindo brasileiros em cena, tais como Nelson Rodrigues e Carmen.

nesse movimento de transmidialidade entre o texto narrativo e a peça teatral, elementos que indicassem uma inovação estética para aplicar o texto ao contexto contemporâneo. Por conseguinte, a característica em cena que se sobrepõe é a excelência na composição e o deslocamento coral. Portanto, trata-se de uma narrativa literária com marcas explícitas de identidade a serem lidas na linha do tempo. Em cena, portanto, acentua-se o caráter da adaptação que determina a capacidade de permanência ou desaparecimento de um texto no contexto do cotidiano nacional. Assim, essa montagem coloca-se em um campo de intercâmbio entre formas artísticas diversas tais como a literatura, a música, a pintura e o cinema, que tem sido utilizada de base para substanciar a hipótese da representação e da transposição da literatura e do corpo negro nesses espaços. Locais que, além de potencializar modos criam efeitos estéticos das interações entre o texto narrativo e as representações nas mídias em que as obras são transpostas.



Imagem 10: Grupo Macunaíma, extensão do grupo do Centro de Pesquisa Teatral, em cena da peça Policarpo Quaresma, sob direção de Antunes Filho.

No teatro, temos uma outra adaptação transmidiática da peça “Traga-me a cabeça de Lima Barreto” (2017), monólogo com a direção de Fernanda Júlia e o texto de Luiz Marfuz e, a atuação do ator e produtor cultural Hilton Cobra²⁵. A obra conta com recortes do *Diário Íntimo* (1903), *Diário do Hospício* (1953) e do romance *Cemitérios dos Vivos* (1953) de Lima Barreto. Nessa montagem, o espectador é instado a refletir sobre o racismo e a eugenia. Para tanto, a narrativa teatral se coloca em meio à autopsia imaginária na cabeça de Lima Barreto, valendo-se dos médicos eugenistas que endossam as teorias para embasar a higienização racial no Brasil que conduzem o experimento. O experimento chega ao ponto em que, uma das buscas de respostas seria indicar os elementos científicos para fundamentar como um cérebro inferior poderia ter produzido uma obra literária de porte, sendo que o privilégio da arte nobre e da escrita seria das raças tidas como superiores. Em meio a esses questionamentos, o texto e as ideias de Lima Barreto adornam a genialidade e a personalidade forte do autor frente aos algozes racistas. Assim, a literatura materializa um contato amplo do autor sobre a base controversa das teorias que tentavam anular de todas as formas os elementos da negritude do povo brasileiro. Todavia, os esforços desses profissionais de saúde, de algum modo tiveram efeitos. São poucas as sociedades que convivem com o “racismo ao vivo” e cotidiano, expressão de James Baldwin²⁶, e, por isso, negam que pessoas

²⁵ Hilton Cobra, conhecido como Cobrinha, é uma das referências do teatro negro brasileiro. Ele fundou há mais de 20 anos a Cia dos Comuns, no Rio de Janeiro. Cobra teve uma passagem pelo governo federal à frente da Fundação Cultural Palmares em 2013. Antes dessa passagem na gestão, foi dirigente do Centro Cultural José Bonifácio (1993-2000), realizou e criou projetos tais como o Nosso Yabás, Projeto Griot e Zumbi Rio – 300 Anos. A peça “Traga-me a cabeça de Lima Barreto” foi uma homenagem ao ator por seus 40 anos de carreira pelo dramaturgo Luiz Marfuz.

²⁶ James Baldwin foi um escritor, dramaturgo, crítico literário e ativista negro. Esse autor negro estadunidense escreve diversas obras literárias, dentre as quais “Se a rua beale falasse”, o Quarto de Giovanni, “Cartas ao meu sobrinho”. No conjunto da obra do autor destacam-se obras que colaboram com a construção da ideia de negritude nos Estados Unidos da América e o preconceito com as raízes e marcas, principalmente, nas pessoas pretas. Baldwin utilizou o universo ficcional para abordar o tema da bissexualidade e da homossexualidade. Nesse sentido, em textos, entrevistas e narrativas é possível identificar frases de efeito para colocar no centro de discussões, em canais de comunicação, as diversas opressões raciais e sociais que faziam parte das discussões dos movimentos civis da época. Uma das obras que marca esse linha do autor é o manuscrito inacabado intitulado “*Remember This house*”, no contexto da narrativa, o autor apresenta figuras históricas e que tiveram um papel relevante no contexto da luta dos negros no século XX, Assim, nomes como Martin Luther King Jr, Malcom X, Medgar Evars, que foram assassinados na década de

sucumbem às formas de anulação dos sujeitos por práticas da branquitude, ou seja, identificam elementos que dissolvem marcadores de identificação das pessoas e da própria ancestralidade por meio de práticas discriminatórias. Isso, por sua vez reflete o conceito de racismo estrutural, desenvolvido por Silvio Almeida (2019), no qual consiste na ideia de que o fenômeno se funda em um conceito de processo tendo por referência Louis Althusser. Nesse sentido, o processo é uma ação sem sujeito, são abstrações que perpassam uma dinâmica histórica de longo prazo até alcançar as particularidades das contingências históricas (as formações sociais). O fato de questionarem por meio da autopsia a genialidade do escritor representa esse racismo que se reflete em práticas cotidianas, a ponto de as pessoas estranharem pessoas pretas em cargos de destaque ou mesmo um médico negro que dentro do hospital é sempre questionado se não trabalha em uma função (de apoio) diferente daquela de sua formação. Do mesmo modo, o texto se estrutura com apontamentos do passado que se inscrevem nos registros de estudos médicos e os reflexos no imaginário social brasileira, flertando com cenas dos presentes em áudios que tomam o espaço em cena.

É importante observar que esses apontamentos são produzidos a partir do contato entre os textos literários, que são a base para a narrativa teatral que passa por uma composição transmidiática. No monólogo, são utilizados suportes midiáticos, cada um com um novo recorte e de maneira distinta que complementam a corporeidade e a performance do autor que, em meios as gravações, recortes de textos fixados nos cenários e as diversas vozes que desenvolvem a composição das teorias, que tem reação em palco por elementos da narrativa literária de Lima Barreto. Essa representação passa a ser uma ferramenta que pode incidir na educação por meio de um incentivo à leitura.

1960, são registrados nas trinta páginas, serão que se torna um dos pontos máximo do documentário "Eu não sou seu negro" (2017), que teve a direção do diretor haitiano Raoul Peck, tendo sido entregue na morte do autor em 1987.

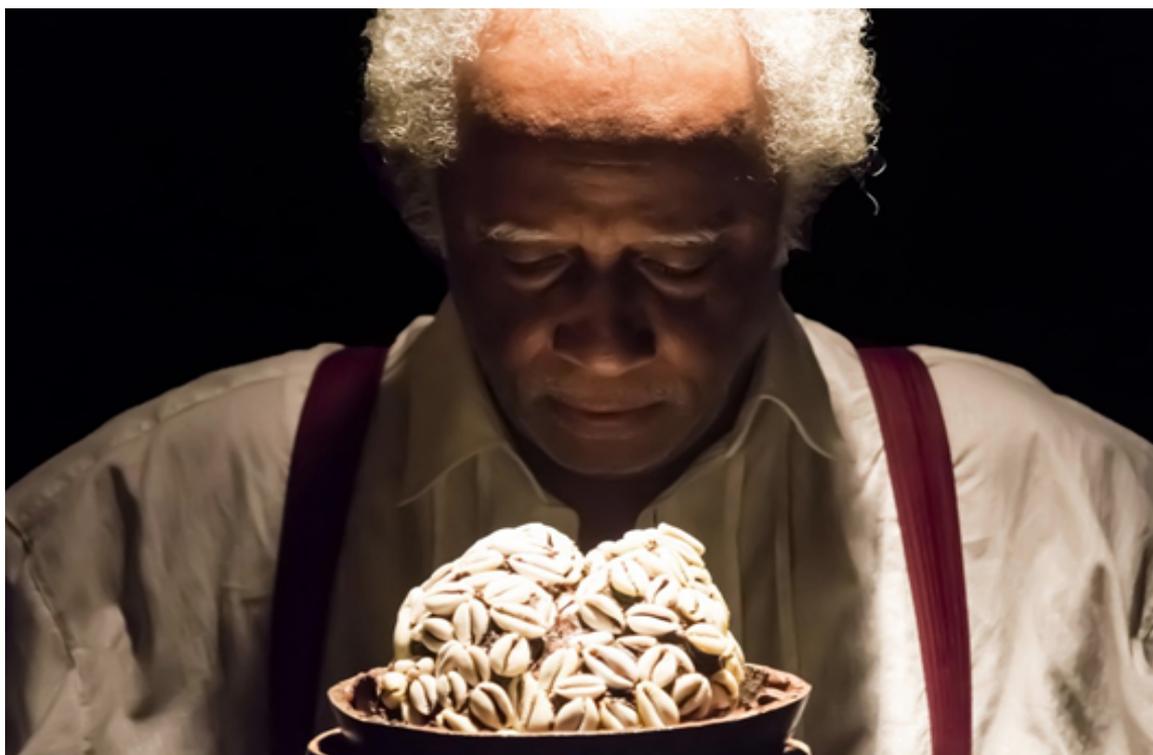


Imagem 11: Hilton Cobra em “Traga-me a cabeça de Lima Barreto”. Sesc/SP.

O público é instado a entrar nos caminhos do encontro com esses textos. Assim acaba por sentir uma necessidade de buscar caminhos ao encontro com o texto literário ou com formas multimídias que se ampliam à medida que o texto reverbera em representações semelhantes. De certo modo, apresenta-se o conteúdo possível a ser ampliado às diversas plataformas que têm sido valorizadas na atualidade. Dessa maneira, todos os meios e mídias procuram a base comum, com referências explícitas aos textos literários, para criar o elemento de ligação entre os objetos de mídias. Em vista disso, não se pode ignorar que as práticas transmídias podem incidir em uma “múltiplalfabetização” (SCOLARI, 2009, p. 53), além da possibilidade de interpretar discursos distintos nas mídias e nas linguagens. O monólogo sobre a vida de Lima Barreto a partir das habilidades transmídia desperta o público a ponto da peça ainda está em cartaz, sempre com edições extra, mesmo sendo disponibilizada na internet, configurando-se como um caso de sucesso e com efeito na recepção da obra barretiana.

Ainda sobre a transposição transmídia, foi identificado um jogo chamado “A Nova Califórnia” (2017). Na proposta de interação entre o texto literário e jogo virtual, os responsáveis pelo desenvolvimento partiram de elementos da narrativa de Lima Barreto para instigar os jogadores a refletirem sobre a ética, o racismo e a ambição em torno do ouro. O jogo desenvolve-se a partir de uma corrida por ossos humanos é a partir dela que são pontuadas questões sobre o racismo e a ética. No desenvolvimento do jogo, identifica-se aspectos de um jogo que apresenta características para aplicação no ensino. Assim, ao longo do jogo, são apresentados elementos da narrativa de forma simples e contextualizada com o desenvolvimento das atividades. Isso para criar diálogos curtos com resoluções simples, o que reflete a proposta da narrativa literária de tratar dentro de uma história curta pontos controversos da sociedade, tais como o não respeito aos corpos, na corrida por ossos humanos, bem como, a anulação moral em que a cobiça coloca à prova o caráter das pessoas. Desta forma, no *game* são apresentados posicionamentos que podem ser utilizados em um momento pós leitura, para pensarmos, por exemplo, uma atividade em sala de aula ou em rodas de conversas. O jogador tem a possibilidade de complementar as pequenas histórias a partir de suas próprias experiências.

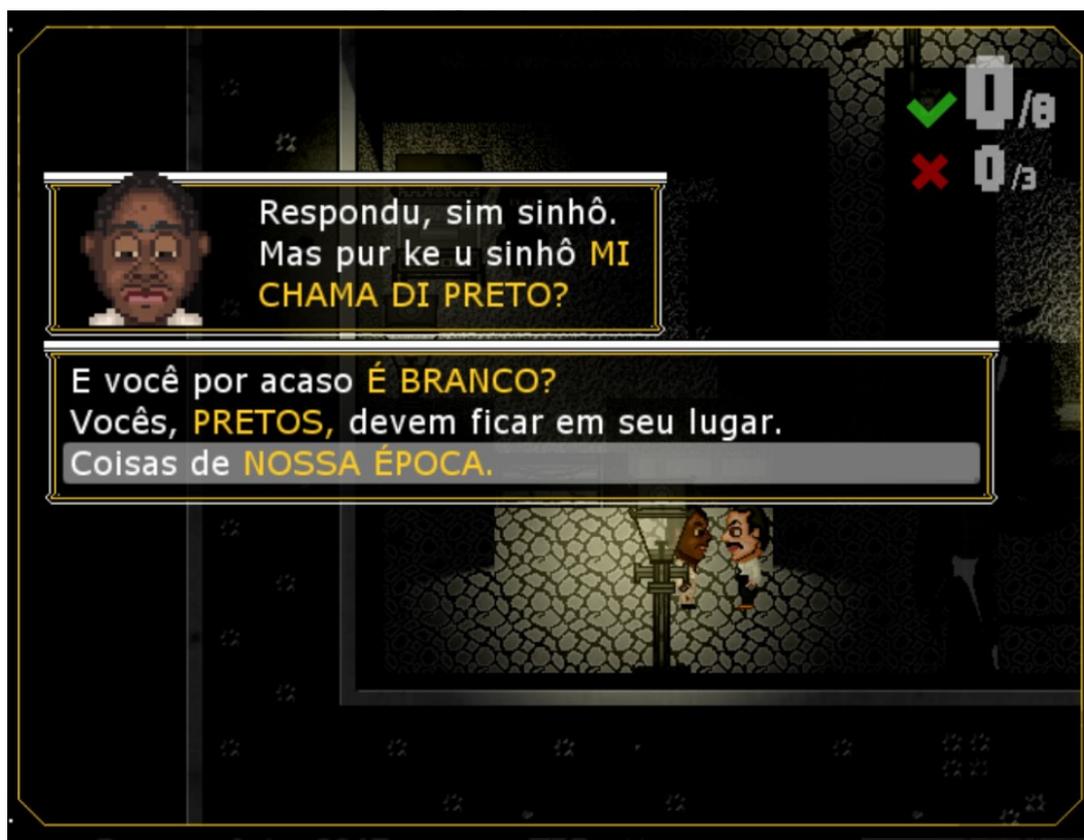


Imagem 12: Imagem da primeira fase do jogo Nova California em RPG Maker

Na fase destacada na Figura 11, identificamos uma das telas do jogo que é realizado em formato *RPG Maker* (sigla em inglês que significa *role player games*). Isso permite o acesso a quase todos os tipos de configurações de computadores. Para o jogador, a ambientação é fluida pelo fato de ter poucos recursos, o que permite fazer uma apresentação da arquitetura, com casas, ruas e túmulos que indicam o recorte de época do contexto da narrativa. O jogo atualiza o texto ao contexto em uma linha que aproximar os leitores da nova geração ao contato com a narrativa literária. É possível levantar discussões sobre o afastamento de contato com a obra literária consignado ao novo formato uma ideia geral, que, de certo modo, pode despertar a curiosidade de estudantes, nesse caso, considerando o contexto mais específico do que se retrata no jogo online. Assim, temos um recurso que colabora com a interação em sala de aula e recupera dentro de uma nova mídia os elementos de uma narrativa literária que se apropria dos debates que são relevantes para a construção de uma crítica racial e social, elemento caros à obra

de Lima Barreto. Todavia, não se pode reduzir o contato do texto a essa mídia, em sala de aula e, os professores não podem deixar que os textos fiquem fechados dentro das obras emprateleiradas nas bibliotecas. A leitura é o elemento que impulsiona a outros caminhos e possibilita perceber o quanto a literatura tem a oferecer quando se relaciona com o contexto social ou ainda quando se distancia, experimentando para provocar a reflexão e discussões necessárias a respeito de diferentes temas que se colocam no plano social. Não se pode esquecer, nesse sentido, que há uma dificuldade na formação de leitores que se atenuou a partir da década de 1990 com a interseção das transformações tecnológicas, com os programas computacionais e definitivamente com as redes sociais. Estudantes de língua portuguesa e literatura têm encarado o ensino dessas disciplinas como obsoletas por não perceberem as atividades presentes de forma objetiva, nas práticas de sua vida. O contato com a língua portuguesa e com a literatura, por vezes, tem se centrado ao objetivo de fazer exames de avaliações seriadas para o acesso à universidade.

A transposição de obras literárias para os jogos de interpretação de papéis (RPG) permite que os jogadores tenham uma leitura preliminar interativa em sala de aula. O professor, dentro desse contexto, foge da linha de impor uma leitura ao aluno e agora, efetivamente, media o contato do aluno com a narrativa literária proposta. No entanto, esse diálogo com os usos dessas mídias não pode impedir o contato dos estudantes com obras literárias, assim, a forma deve ser um meio para alcançar o texto escrito, aprofundar no universo literário, buscando o afastamento de uma objetivação do texto, o que se acredita ser necessário para o alcance das próprias subjetividades que nascem a partir da leitura.

Para fecharmos os artefatos em mídias, tendo por base a narrativa literária ou as histórias dentro do contexto de obras de Lima Barreto, destacamos o a música “Suíte Policarpo” do pianista, compositor e arranjador André Mehmari²⁷ o

²⁷ André Ricardo Mehmari nasceu em Niterói, Rio de Janeiro, em 1977. Pianista, arranjador, compositor e multi-instrumentista, Mehmari iniciou os estudos no conservatório de Ribeirão Preto e sua carreira profissional aos 11 anos de idade. O compositor tem se destacado no cenário musical com composições e arranjos para algumas formações e orquestras de câmara. A discografia do pianista reúne mais de oito CDs solos, bem como participação em outros projetos. A música e a literatura têm sido marcas na obra relevantes do autor. Além da obra de Lima Barreto, o autor tem

qual apresentou-a na décima quinta edição da Festa Internacional de Literatura de Parati, no Rio de Janeiro. Ao longo deste estudo, fizemos apontamentos a partir da adaptação da literatura para telenovela. Segundo José Ramos Tinhorão, no livro *A música popular no romance brasileiro* (2000), a relação entre a música popular e a literatura no Brasil são intensas. Lima Barreto, em suas obras literárias, reservou um espaço para os compositores populares que sempre estavam próximos dos personagens centrais da narrativa, como no caso do próprio Policarpo e do romance *Clara dos Anjos*. Esses personagens têm em si experiências musicais que ampliam e representam no romance e colaboram com o imaginário literário. A música surge no contexto narrativo do autor em diferentes formas, como no próprio pai de Clara dos Anjos, Joaquim dos Anjos, que é descrito na obra como um dos primeiros flautistas da região. Além dessa demarcação, há uma ambientação a partir do referencial dessa arte. Na Escola Politécnica de Engenharia no Rio de Janeiro Lima Barreto empresta a crítica para um concerto de Francisco Braga, assim lembrou o autor:

Boa e excelente música. Um encanto natural, espontâneo, parte de toda a complicada e primorosa harmonização, para os ouvidos capazes de compreender as belezas extraordinárias de um poema em que todos os segredos da técnica requintadamente explorados, a fim de formar um esplendoroso *bouquet*, que, se não nos deixa nos ouvidos o suave dulçor de uma melodia distinta, dá-nos o momento de gozo puramente ao gosto da escola francesa. (BARRETO, 2014 a, 60)

Em relação à música, Lima Barreto, conservava um alinhamento elitista por demonstrar um apreço à aproximação de escolas de música francesa e criar uma crítica áspera em relação ao que julgou popular ou nacional. Na releitura que se propõe na “Suite Policarpo”, André Mehmari apresenta-a em quatro movimentos, intitulados: modinha, valsa, dobrado e maxixe. No decorrer da apresentação, os intervalos foram preenchidos por trechos da obra de Lima Barreto que inspiraram o autor. No ato que designou como valsa, por exemplo, Mehamari leu o seguinte trecho do romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (2018):

realizado trabalhos com referência na obra literária de Machado de Assis. Mehamari tem destacado na composição e no arranjo o sentido de se apropriar de materiais históricos literários para rever em um discurso próprio uma ressonância entre a literatura e outras artes.

- Major, o violão é o instrumento da paixão. Precisa de peito para falar... É preciso encostá-lo, mas encostá-lo com macieza e amor, como se fosse a amada noiva, para que diga o que sentimos...

Diante do violão, Ricardo ficava loquaz, cheio de sentenças, todo ele tremido de paixão pelo instrumento desprezado.

A lição durou uns cinquenta minutos. O major sentiu-se cansado e pediu que o mestre cantasse. Era a primeira vez que Quaresma lhe fazia esse pedido, embora lisonjeado, quis a vaidade profissional que ele a princípio, se negasse. (BARRETO, 2018, 217)

Nessa apresentação, percebe-se um exercício de intermedialidade. A obra de Lima Barreto, no contato com adaptações, transposições, aos poucos, criam significados, tendo por referência elementos da narrativa. Assim, nota-se que as mídias são utilizadas para potencializar o significante da obra-fonte. Esse contato múltiplo entre os direcionamentos faz com que o receptor expanda a mensagem transmitida, considerando a variedade de mídias partindo de uma mesma obra.

André Mehmarí | Suite Policarpo

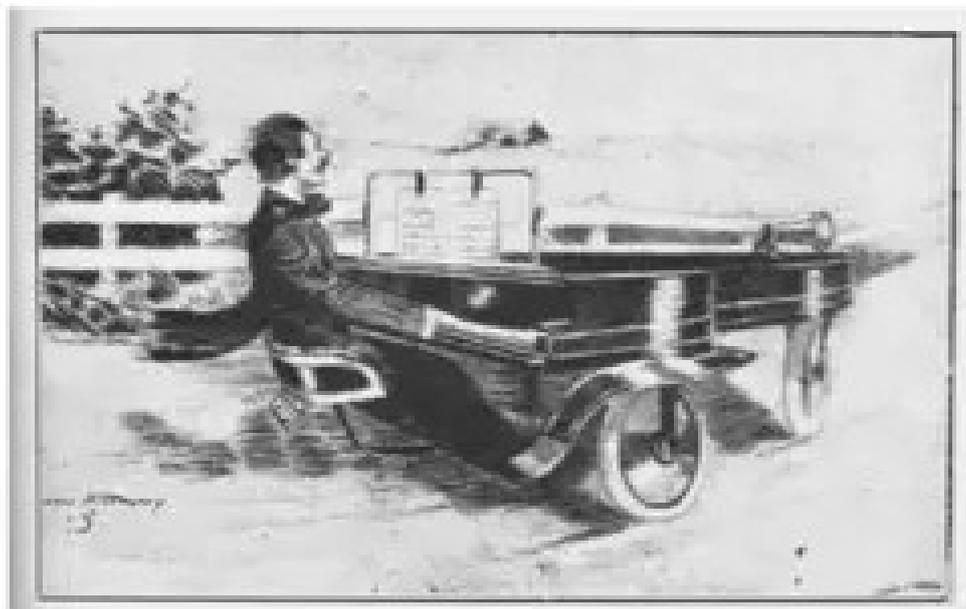


Figura 13: Imagem do folheto da *Suíte Policarpo* de André Mehmarí (2017)

O texto literário é uma forma mídia e, no caso apresentado, relaciona-se a outra mídia, a música. Assim, tendo por base a análise de Clüver (2016), nota-se

outros elementos para indicar que o romance é a obra primeira e outras mídias são obras que são relacionadas a ele. Desse modo, “A Suíte possui uma relação intermediária com o romance que se fundamenta por meio da transposição. A literatura e a música são formas de arte em mídias distintas que não concorrem, mas tem uma incidência na expansão da percepção criando uma polifonia. Esse elemento, portanto, configura-se como uma espécie de tratado entre a nova obra e o público que essa pretende alcançar. Por isso, após a passagem de uma leitura inicial sobre o grotesco, pretende-se colocar em exame um conceito para o receptor a partir do pensamento de Ortega y Gasset e as proposições que foram sobrepostas entre a ideia de adaptação e as correspondências em novas mídias que partem de uma linha das histórias, o que amplia o campo para a inserção de novos elementos na nova mídia interartística.

4.3 Televisão, a massa de Ortega y Gasset

O pensamento de José Ortega y Gasset (1883-1955) tem sido incorporado ao longo da história acadêmica brasileira em diversas áreas do conhecimento, tais como a filosofia, o direito, a arte e a literatura. Seu arcabouço seria, portanto, um conjunto de obras que tem um fio de literato internacional que se assemelha a Júlio Verne, comparação esta da professora Martha Sanches²⁸, que acrescenta o dinamismo e a mudança que não se medem mais por séculos, mas por dias e horas. Assim, o pensamento de Ortega y Gasset reflete sobre as mudanças históricas que apresentam o nascimento de um tipo de homem diverso em relação ao que havia; isto é, supõe mudanças de gerações. Esse entusiasmo filosófico

²⁸ No Editorial a professora Martha Sanches apresenta a pertinência do pensamento do José Ortega y Gasset e a abrangência por dar conta de uma percepção universal, sobretudo na percepção do autor sobre a circunstância, conceito que se relaciona à perspectiva do pensamento do autor nesta tese.

sobre o novo reflete a escrita de Lima Barreto que se coloca por vezes como um visionário, principalmente, ao expor uma percepção de um Brasil que tem mazelas estruturais, mas com potenciais humanos que podem transformar o futuro. São dois autores que estão em sociedades e tempos distintos, mas com pensamentos que tem uma percepção aguda de futuro e uma análise atemporal que coloca o texto literário e a análise filosófica em potencial para o entendimento da sociedade.

Nesse sentido, a proposição desta tese é contextualizar a percepção do homem-massa que passou a dominar o mundo, na teoria de Ortega y Gasset, a partir do século XX. Além disso, discutir elementos que esse conceito no campo da adaptação de telenovelas para a manutenção desses sujeitos. Isto pelo fato de retratar um homem-massa não como uma classe, mas como uma forma de ver o mundo. Destaca-se, portanto, que o homem-massa está entre os intelectuais, na elite econômica, entre os mais ricos, entre uma classe intermediária, assim como entre os mais pobres. É, portanto, uma forma de perceber o mundo, não um estado objetivo de classe. Logo, estes são elementos que permitem uma relação entre o imaginário ascendente que a telenovela tem na sociedade brasileira. Trata-se de um espelho social profundo, que não se restringe ao tempo que uma pessoa fica na frente da tela “iluminada”, mas o conjunto de fórmulas que representam o contexto social brasileiro. Reside nesse espectro, no caso da adaptação da telenovela, a forma sutil de condicionar os personagens negros da narrativa literária de Lima Barreto. Apesar disso, no decorrer da trama que trataremos no capítulo seguinte, nota-se um cuidado do autor em apresentar um contexto amplo da representação das pessoas negras em uma personagem que tem uma representação social, simbólica e ancestral.

José Ortega y Gasset, no prólogo aos franceses da *Rebelião das Massas* (2016), demonstra um apreço ao século XX e elabora uma crítica aguçada sobre o que chama de homogeneidade do século XIX. É, portanto, a partir dessa distinção que apresenta o seu pressuposto:

Hoje, sobre toda a área continental, triunfa uma forma de homogeneidade que ameaça consumir aquele tesouro por completo. Onde quer que se tenha surgido o homem-massa de que este volume se ocupa, um tipo de homem feito de pressa, montado nada mais que sobre poucas e pobres

abstrações e que, por isso mesmo, é idêntico de uma ponta da Europa a outra. A ele deve o triste aspecto de monotonia asfixiante que a vida vai tomando em todo o continente. Esse homem-massa é o homem previamente esvaziado de sua própria história, sem entranhas de passado e, por isso mesmo, dócil a todas as disciplinas chamadas “internacionais”. Mais que um homem, é só uma carapaça de homem constituído por meras *idola fori* (ídolos de mercado); carece de um “dentro”, de uma intimidade sua, inexorável e inalienável, de um eu que não se possa revogar. É consequência disso que esteja disponível para fingir ser qualquer coisa. (ORTEGA Y GASSET, 2016, p. 49)

Ortega y Gasset identifica um sujeito que se assemelha tanto aos que pensam sobre o formato da representação e da adaptação para a televisão do romance como para os espectadores. Esses últimos que, em certa, medida acatam o contexto apresentado e não ampliam a extensão do olhar crítico ao conteúdo e ao formato que se realiza após a produção. Nesse sentido, cabe destacar que no caso do autor da adaptação da telenovela “Fera Ferida, Aguinaldo Silva, é um atento observador, como será descrito, do termômetro do público do folhetim. Do mesmo modo, auxiliares, à época da escrita da telenovela, andavam em ônibus e nos metrô das grandes cidades para ouvir o que o público esperava sobre os destinos da trama. Em paralelo, as centenas de cartas também eram consideradas. Mas de tudo isso, pouco se questionava os efeitos da representação negra dentro do folhetim. Entretanto, sobre esse aspecto valeremos da discussão proposta por Joel Zito Araújo, que considera que há na representação negra, nessa trama uma mudança da representação do negro como o belo, a partir de uma personagem. Será que estamos nesse sentido lindando com representações de homem-massa do outro lado do continente? Trata-se de um espaço propício para ampliar a representação, porém o público se alinha a outros aspectos que estão mais relacionados à cobiça, ao destino dos protagonistas e ao desfecho do plano de vingança. É interessante notar que tanto o público quanto os autores têm ampliado a discussão de temas prementes da sociedade, tais como o racismo, a misoginia, o etarismo, a homofobia entre outros temas que excitam um debate e um novo olhar da sociedade.

A televisão trazendo ao alcance da teoria de José Ortega y Gasset (2016) pode ser entendida como espaço para considerar a massa, os destituídos de voz e representação. Todavia, cabe refletir o formato dessa consignação, pois ao longo do

caminho do processo histórico do formato de comunicação, foi se somando um molde a esse telespectador a ponto de ao ser representado, em geral, é colocado com um olhar estereotipado. A principal ideia da televisão com a telenovela é fazer com que no mercado de produtos, da cultura e das ideias e das próprias decisões, políticas, econômicas e sociais haja um alinhamento. A questão é que a multidão da massa tem passado a ser visível. Todavia, a pergunta é: qual é a visibilidade e em que formato se dá? Há de certo modo uma percepção negativa quanto ao homem massificado, essa figuração dá conta de um homem que não é livre, está condicionado a sujeição do outro, ao se aproximar de outras pessoas tem que anular suas significações e condutas e passar a ser quase irracional. Nota-se, que se espera de algo estático diante do que é colocado, não uma necessidade de complementar as lacunas, por exemplo, de objetos representados, pois estão diante de si, por meio de uma tela que, inicialmente, foi em preto e branco e, em seguida, tomou um conjunto de cores que foi preenchendo os reflexos e impulsos que o contato com a mídia, neste caso específico, da telenovela pode propiciar ao espectador.

A era globalizada e pós-moderna foi anunciada no livro *A rebelião das Massas* (2016) de José Ortega y Gasset. Na análise exposta nessa obra o evidencia pontos de uma ampliação qualitativa da vida bem como uma ampla explosão democrática, a partir de explosões democráticas. Isso que incide no crescente de multidões aglomeradas no espaço público e financeiro. No calor dessas movimentações, a sociedade sucumbe os valores e os princípios universais, desestruturando as sociedades. Nesse sentido, o autor constrói um pensamento apontado os caminhos que dão conta do homem que se situa em uma vida pública e política que demanda um enquadramento que vai dos modos de agir até a própria forma de se vestir. Aos poucos se materializa uma mudança no modo como o sujeito projeta a si e como se relaciona com o outro considerando essas possibilidades.

Apesar de tentarmos escapar das discussões sobre o complexo conceito de pós-modernidade²⁹, a leitura da obra do autor paulista exige apontar o que Ortega y Gasset antecipa sobre Giles Lopvtskly (2015) ao tentar compreender o fenômeno de desagregação da sociedade tradicional e da emancipação de um novo modo de socialização e individualização. O homem desenraizado se apresenta em uma tendência conquistadora, que se manifesta no resultado do ganho absoluto, no lucro e na especulação em que o dinheiro é a conquista dominante e onipresente. Assim, configura-se o capitalismo internacional, sem rosto, sem ancestralidade, multinacional e apátrida. A mundividência dada por modas que se tornam o elemento chave desse contexto é o que Ortega y Gasset indica como o “entusiasmo pelo corpo” (GASSET, 2016, p. 268). O corpo se torna um artefato mecanizado a serviço de uma dimensão puramente material, servil e individualista. O desencanto, a banalidade e o consumo criam um aspecto pessimista e desencantado.

Ao trazer essa leitura para o contexto social brasileiro, especificamente, pensando a televisão brasileira, nota-se que a perspectiva de anular o sujeito, quando pensamos a universalidade também é um dos objetos da teledramaturgia. Em um outro texto, intitulado *A ideia de teatro*, Ortega y Gasset (2007), apresenta a pretensão dentro do espaço teatral de se elaborar a quase indispensável “farsa”, em uma ideia de falseamento, de quase-irrealidade, uma espécie de ultramundo. Nesse sentido, à maneira de *disertissement* pascaliano, evade-se para uma vida irreal absoluta, imaginária e fantasmagórica. O virtual passa a ser o real, a substância torna-se objeto de desejo.

Interessa nesse cenário o sentido absoluto de distração o que o Ortega y Gasset demonina de *utrovitalismo*, consubstancial à vida real, o ápice da vida contemporânea materializado no termo virtual. Dessa forma, programas de natureza do conhecido como *Entertainment* passam a se tornar o objeto crucial nos espaços de comunicação. Conseqüentemente, cria-se cenários de perigo eminente com uma

²⁹ A proposta nesse caso se alinha ao pensamento em que se vive em um contexto de expansão de cultura passiva, vazia, fragmentada e mercantilizada. A cultura, a educação e, de certo modo, o pensamento se guia numa plataforma de industrialismo massificado, e um certo imperialismo de práticas e escravismo econômico-financeiro totalizante. O que coloca em xeque à defesa das liberdades individuais em detrimento desse contexto totalizante.

homogeneização da standardização, da banalização cultural, que se replica nos espaços das produções audiovisuais e, mais recente, nos produtos de *internet*. Apesar de não tratarmos especificamente desse último, vale destacar que boa parte dos elementos de conteúdos intermédias analisados no contexto desse estudo tem incidência nos produtos da nova onda de conteúdos da internet. Todavia, a lógica desses espaços se distingue por guias, por bolhas de interesse o que, de certo modo, rompe, parcialmente, com a ideia de massa que temos aproximado ao longo deste capítulo.

A televisão dentro desse cenário no contexto brasileiro tem uma representação fundante. O eixo de comunicação e mediação proposto ao longo da histórica torna quase indissociável certos conceitos. Por mais que se avance em uma perspectiva de levar aos conteúdos produzidos as vozes e representações identitárias, o espaço da televisão não se curva ao que está consolidado. No caso exposto neste capítulo, ainda que o autor da telenovela “Fera Ferida” tenha realizado um contato profícuo com a literatura de Lima Barreto apresentando inovações estruturais na linguagem e nas próprias representações das pessoas negras, este se curva para demarcar os símbolos que atestam um olhar estratificado sobre a questão do negro. Nesse sentido, alguns questionamentos se levantam, por que não colocar uma personagem central a representação do negro, como Clara dos Anjos dentro de um eixo central na trama? E os efeitos de quase anular a homenagem ao autor que inspira a trama colocando-o em um plano sob a representação de um ator branco? Para tais pontos, a explicação poderia ser sanada com uma definição de grotesco, mas existem elementos que demandam uma percepção mais crítica, com efeito de ratificar uma linha estrutural de representação e forma de olhar o negro dentro da própria sociedade. Ainda sob o conceito de homem-massa, o telespectador não quer enxergar uma sociedade real, mas uma abstrata que não deixa escapar o sentido de entretenimento absoluto que a telenovela se coloca após um dia exaustivo de trabalho.

5 REPRESENTAÇÕES E TRANSPOSIÇÃO NO ROTEIRO E NAS CENAS DA TELENOVELA

A palavra representação tem sido objeto de estudos em diferentes campos das ciências sociais e da política, mais especificamente, nos campos da filosofia, da linguística e da literatura. Trata-se de um conceito fundamental para a percepção da identificação de pessoas pretas na literatura e nos demais campos para com o intuito de afirmar a importância de buscar vozes silenciadas por força de uma linha discursiva universal que camuflava uma diretriz racista em construções imagéticas. Ocorre que esse racismo não se tratava de separar para retirar, mas sim ignorar, ou ainda para impedir a percepção de sujeitos de representação. Nesse sentido, o que vale é utilizar um vocábulo no qual além de colaborar com a ruptura de um silenciamento sobre o racismo ou por vezes da identificação do fato, mas quando colocado de certo modo ao todo que dependendo do seu uso, é dissolvido por discursos que tendem a não conseguir identificar em uma sociedade tão múltipla sujeitos de ações tão violentas contra um grupo amplo da sociedade.

Lima Barreto, no período em que escreveu parte considerável de sua literatura, buscou romper com a diversas iniciativas de silenciamento sobre a sua obra e os temas que percebeu indicar a materialização da representação do negro em diferentes instantes no trânsito entre o campo da realidade e da ficção. Editores, críticos literários e autores contemporâneos tentaram sufocar as possibilidades de interlocução de fala do autor, a escrita por vezes de dor, ao expor por meio das narrativas literárias atos de violência cotidiana. Tais fatos, tiveram como ponto de partida uma pessoa negra, que ao transitar pela cidade foi percebida, primeiramente pela cor da pele. Assim, ao longo deste estudo, primeiro, passamos por uma apresentação inicial do contexto e da linha temática da obra desse autor, que colocou de forma proposital a questão da cor, não como um adjetivo a preencher um espaço em texto, mas um objeto que transpassa tempos históricos e coloca a ficção diretamente ligada a realidade, provocando o imaginário do leitor a refletir

sobre formas de em um tempo que anulam a possibilidade de autoafirmação como pessoa preta. Assim, o autor preenche com uma percepção de múltiplas cores que compõe a pessoa preta, que se ligam pelo olhar que desvenda qualquer tipo de dúvida sobre a condição de cor e da origem que é a discriminação racial. Esse elemento que será tratado como uma chave para a transposição do texto literário para as outras mídias é o, ponto que perpassa a terceira parte deste estudo e adentra a quarta parte ao partimos quando partiremos para a análise do roteiro, tendo identificando-o como mais uma mídia e percebendo apontando elementos de um gênero literário que complementa com a performance. Cuti (2005) recupera os escritos de Luiz Gama (2000), na análise entre a obra de Cruz e Souza (2000) e Lima Barreto para indicar o nascedouro de uma pecha que empunhou a crítica sobre autores que utilizaram o espaço ficcional para apresentar e experiência da afrodescendência no Brasil,

Em atitude defensiva, pesquisadores críticos literários brandem à palmatória - quando não o ferro em brasa - para imprimir-lhes a pecha de ressentidos contra os brancos, definindo assim a desvalorização artística pelo viés de um suposto racismo às avessas. A representação literária realizada por autores negros estará, desta forma, comprometida desde o seu nascedouro por uma necessidade de ser universal se distanciando daquelas vivências para atender o olhar vigilante do seu público leitor e crítico, epidermicamente coeso e, neste aspecto, também ideologicamente. Haverá, pois, uma idealização na buscai do universal pelo escritor negro brasileiro. (CUTI, 2005, p. 46)

Tais fatos, tiveram como ponto de partida uma pessoa negra, que ao transitar pela cidade foi percebido, primeiramente pela cor da pele. Barreto não tem interesse em colocar a sua escrita apenas à limitação do que Cuti (2005, p. 46) indica como a “limitação, pelo entranhamento da ideologia racista que um texto terá características negras apenas quando se referir às mazelas da escravidão e do racismo” (CUTI, 2005 p. 46). Não interessa a Barreto fazer um coro a dor unicamente, mas buscar ampliar a vivência de que tem o estranhamento do outro por força da cor e de um conjunto que se rebela contra o que ele coloca como eixo central nas narrativas do autor. Assim, ao longo deste estudo, primeiro, passamos por uma apresentação inicial do contexto e da linha temática da obra barreteana, que colocou de forma proposital a questão da cor, não como um adjetivo a

preencher um espaço em texto, mas um objeto que transpassa tempos históricos e coloca a ficção diretamente ligada a realidade, provocando a partir do imaginário do leitor a refletir sobre formas de anular a possibilidade de autoafirmação como pessoa preta. Assim, o autor preenche com uma percepção de múltiplas cores que compõe a pessoa preta, que se ligam pelo olhar que desvenda qualquer tipo de dúvida sobre a condição de cor e da origem que é a discriminação racial. Esse elemento que será tratado como uma chave para a transposição do texto literário para as outras mídias, ponto que perpassa a terceira parte deste estudo e adentra a quarta parte ao partimos para a análise do roteiro, acrescentando aqui mais uma mídia e percebendo elementos de um gênero literário que é complementada com a performance.

Desta forma, a arte se coloca dentro de uma linha de recepção para provocar o expectador a consignar o olhar sobre as pessoas negras na televisão em uma unidade discursiva que tem por base arranjos da branquitude. Nesse contexto, cria-se uma representação que transita entre a pessoa negra que se afirma e os elementos fenotípicos que criam um trânsito de aceitação ou da própria anulação de se afirmar quanto a uma pessoa negra. A corporeidade preta não se limita ao tom da pele, mas a expressão e a historicidade que a presença em horário nobre pode alcançar. Esse foi o elemento que se buscou identificar no trânsito entre as mídias livro, teatro e telenovela, tomando-o como marca indelével do universo literário de Lima Barreto. Devendo assim perceber a presença do personagem negro de forma natural nas mídias que tem por base o universo literário barreteano. Para trazer o referencial de Barreto ao sentido que se pretende alocar a palavra representação, trataremos de aproximar uma percepção sobre gnosiológica, na qual Gonzalez de Gomes (1993). Para Gomes (1993) a representação não se limita uma dimensão gnosiológica do homem como o mundo, mas perpassa uma linha de construção sociocultural, considerando as relações dos homens com outros homens.

A representação não consiste em uma dimensão necessária da relação gnosiológica do homem com o mundo, mas em um constructo sociocultural constituído nas relações de uns homens com outros homens. Na busca de novos pontos de partida, a área dos estudos da organização e da representação do conhecimento – acreditamos – deverá passar pela reconstrução de algumas premissas epistemológicas – subjacentes às

mudanças de locus do conhecimento/informação nas modernas formações sociais. (GONZALES, 1993, p. 218)

A posição de Leila Gonzales aponta a noção em uma percepção da sociedade ocidental em três linhas gerais do pensamento real: a primeira tendo a ontologia do conhecimento se distanciando do ato de representar; na segunda linha, parte do entendimento de que conhecer é representar, alinhando conhecimento e a consciência em planos similares; e, por fim, a representação autônoma, que se manifesta independente do sujeito e do objeto do conhecimento. Nessa tríade, o conhecimento se torna a linguagem propriamente dita. Ao ser consolidada a partir de uma noção de saber, não se restringe a uma lógica propriamente dita das faculdades de representar, mas a uma amplitude que se consolida no próprio ser. Esse conceito permeia o livro *As palavras e as coisas* de Michel Foucault (2002), em que o autor aponta a ideia de representação sob duas linhas que se complementam em “saber” e “conhecimento”. Indicada em um conjunto das relações epistemológicas que para Foucault aponta na constituição de discurso que não se coloca de forma particular na constituição de um conhecimento. Essa percepção amplia os campos de estudos para discutir um longo período em que as múltiplas diversidades se fundamentavam em uma única e determinada episteme. Ainda sob a ótica foucaultiana, nota-se a ampliação da discussão sobre a regras de formação de saberes empíricos e filosofias que são base da constituição das ciências humanas situadas no século XVI. Assim, a semelhança entre as coisas e as palavras passam a ser o eixo central do conhecimento. Por conseguinte, no período que Foucault situa como era da Idade Clássica, passagem entre o século XVII e século XVIII, consolida-se a proposição fundante da representação. Portanto, há uma ruptura com a ideia de semelhança como experiência fundamental e forma primeira do saber e, passa-se a perceber a representação como modo de saberes empíricos e do pensamento filosófico. Mais adiante, na modernidade, demarcados nos períodos do século XIX ao XX, a história intenta sobressair nos domínios de linguagem a partir das perspectivas da filologia, da biologia e da própria economia.

A identificação das relações raciais e, especificamente de elementos que compõe a representação do negro no caso em exame, na literatura e na transposição para a telenovela, precede essa contextualização para indicar a delimitação conceitual que demarca um conjunto de conhecimentos distintos. Isto posto, podemos criar um campo para o diálogo entre a representação no texto literário e os pontos que qualificam informações de sujeitos inscritos com as especificidades sociais, históricas e culturais. Sujeitos representados que podem ultrapassar a linguagem e alcançar outras possibilidades de sentidos na composição corpórea até nas percepções ancestrais que o integram. Nesse sentido, propomos, a partir das discussões relacionadas ao texto do roteiro, apontar elementos que possam colaborar com a percepção da importância desse gênero textual como para o registro da polifonia textual a partir da representação do negro.

5.1 Roteiro como gênero literário e artefatos de representação

O roteiro é um tipo textual que orienta o elenco de uma telenovela na transposição de um texto de uma outra mídia ou, por exemplo, o literário para o folhetim audiovisual. Nesse que indicaremos como gênero textual, consolida-se a transposição entre a narrativa literária e a televisiva, efetuando uma reordenação entre a ficção e a realidade de modo que a agenda cotidiana dos indivíduos é parte do processo, como descrevemos no capítulo anterior, funcionando como elemento crucial no produto de entretenimento, informação e educação.

A telenovela e a própria transposição da leitura para o audiovisual foram vistas por um período considerável como algo por vir ou gênero menor, ideia que ainda persiste em setores da Academia. Isso se deu, principalmente, por um entendimento de que se tratava de um subproduto questionável da literatura. Todavia, os trabalhos de arte e produção, alinham-se a um considerável investimento em elencos com núcleos de atores, diretores e produtores, colaboraram para a efetivação de um dos principais produtos comerciais do país em mídia televisiva. No que se refere ainda aos estudos acadêmicos, Machear (2001) indica que no século XXI inúmeras universidades em diferentes linhas de pesquisas

reuniram um conjunto de estudos consideráveis sobre a telenovela brasileira. Assim, a autora recupera três estudos que marcam o início das análises acadêmicas sobre a teledramaturgia: o primeiro, o estudo acadêmico intitulado *Imitação da vida: pesquisa exploratória sobre a telenovela no Brasil*, apresentado pela pesquisadora Sônia M. P. de Barros (1974), na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; o segundo, foi uma dissertação defendida na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, por João Luis Van Tilburg, sob o título de *O estereótipo visual da telenovela brasileira como instrumento de educação permanente* (1975). Estudo esse que abre uma linha de pesquisa sobre o tema e outros estudos considerando esse gênero da televisão brasileira. Por fim, na Universidade de Brasília - UnB, a dissertação intitulada *A ideologia sexual dos Gigantes*, defendida por Jane Jorge Sarques (1981). São citados ainda outros estudos que marcam a inserção desse gênero em linhas de pesquisas acadêmicas. Em uma parte considerável dos roteiros analisados Marchear (2002) centrou-se nos estudos de recepção, cotidiano e de cultura. Outros temas que, em geral, transitam nas tramas da televisão não foram objetos de estudos. Isto posto, ao se reportar sobre o roteiro, poucos são os estudos que têm se dedicado ao roteiro da telenovela. Apontamentos esses verificado com a dificuldade para o acesso ao conteúdo de textos e de bibliografia. O texto do roteiro é longo e não se coloca de forma afável ao mercado editorial. Assim, a como não se possui uma cultura de atrelar os folhetins televisivos a livros. Os roteiros da telenovela, normalmente, são uma peça com capítulos curtos, sobrepostos entre uma cena e outra. Esse formato e pelo fato de o mercado não ter interesse na venda dos roteiros, dificulta uma organização em um formato livro para venda. Diferente do cinema que consegue alcançar o um nicho de mercado para esse conteúdo. Apesar desse gênero textual, a partir do levantamento bibliográfico realizado no curso desta tese, não ser objeto de pesquisas em volume considerável os estudos sobre as adaptações têm aberto um campo a pesquisa dessa temática. Isto indica uma abertura de olhar sobre essa tipologia textual. Nesse sentido, os estudos das relações intermédias criam subgêneros de produções que se ampliam no mercado editorial tanto no texto do roteiro quanto em quadrinhos e jogos que se

tornam novas mídias a partir de contexto literário o que poderá abrir mais um campo sobre o roteiro da telenovela.

Em outro estudo mais recente, que resultou na tese de doutorado intitulada *Estudando a telenovela: um panorama das pesquisas realizadas no Brasil* na qual Gêsa Cavalcanti (2022) realiza estudo que além de atualizar análises sobre a telenovela no Brasil, do início da década de 1970 até o 2021, apresenta as principais correntes teóricas tais como Estudos Culturais, Estudos Feministas, Estudos de Recepção e Estudos sobre Convergência, que influenciaram esses trabalhos. No que se refere à crítica indica que,

Nos anos 60 e 70, a leitura da telenovela feita por esses veículos tinha similaridades significativas. Quando feita por parte dos críticos devotados ao cinema, recorria à comparação depreciativa, como já citamos. Quando se estabelece uma crítica voltada para a telenovela, esta, por sua vez, é atravessada pelo alinhamento da ideologia produtiva dos conglomerados midiáticos, como, por exemplo, é o caso do trabalho de Artur da Távola no Jornal O Globo. Apesar do mérito de propor, pela primeira vez, um trabalho crítico sobre telenovelas que oferece um modo de olhar para a produção considerando aspectos estéticos, narrativos e sociais, o trabalho de Artur da Távola não pode ser analisado sem considerar o espaço mesmo no qual ele se dispunha a analisar as produções. (CAVALCANTI, 2022, p. 23)

No conjunto de trabalhos que foram citados anteriormente e incluiu a pesquisa intitulada *Uma análise da cultura brasileira em uma década de repressão – Anos 70*, coordenado por Aداuto Novaes. Essa pesquisa, segundo Cavalcanti (2022), foi dividida em quatro partes: a televisão, a música, o teatro popular e as artes plásticas. No caso da linha destinada à televisão, foi destacada que as produções são realizadas de acordo com as diferentes faixas etárias e que houve um significativo grau de respeitabilidade da telenovela com a grade horária. Essa mudança se deu em função da principal rede responsável por essas produções, a Rede Globo, se aproximar de artistas que estavam à frente das produções terem compromissos sociais públicos e próximos à esquerda. No conjunto de estudos analisados por Cavalcanti (2022, p. 79), os pesquisadores se detiveram na análise da manipulação das audiências e do poder dominante das telenovelas, concentrados nas Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na Universidade de São Paulo (USP). Assim, a partir da década de 1990, haverá uma

mudança gradual, com a ampliação de escolas de comunicações e uma abertura de núcleos de pesquisas dedicados a essa temática que mudará de forma significativa a forma e as bases teóricas de análise das telenovelas no país. Essa contextualização, a partir de recortes de pesquisas, permite identificar que nos estudos nas áreas de comunicação apresentam-se de forma direta a inserção de dos folhetins na análise acadêmica. Ao realizamos esse recorte nas pesquisas realizadas nas áreas de literatura e outras artes, identificamos um conjunto de áreas de pesquisas nos campos da cultura, recepção, história e memórias, adaptação e transmidialidade, em núcleos e grupos de pesquisas da Universidade de Brasília (UnB), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal da Bahia (UFBA), entre outras. As pesquisas têm sido realizadas na análise tanto nos temas quanto nos recortes a partir de representações sociais. Esses questionamentos abordam sobre o processo de mudança na análise e na forma como as pessoas mais pobres, pretas e de demais origens que compõem a base social brasileira são representadas. Assim, para analisar o roteiro, notou-se a importância desse dimensionamento inicial e da recuperação desse histórico da inserção da telenovela na Academia. Além disso, deve-se lembrar que cada parte no processo de elaboração do folhetim conta com um conjunto de elementos que podem ser utilizados, especialmente, em estudos interartes e de transmidialidade. No caso desta tese, optamos por realizar uma abordagem sobre o roteiro por entender que se trata de uma mídia, a partir da leitura da obra do autor que é objeto do estudo. Lima Barreto ainda que controverso, é um gênero narrativo que deve ser colocado em discussão. Além disso, há um aspecto curioso, pois, no caso do cinema, o roteiro ainda abriu caminhos para uma recepção, sobretudo, pelo fator comercial. No caso da televisão, o contato físico com essa mídia ainda é muito restrito, sobretudo, pela extensão, dado que são diversos capítulos e partes que até o presente momento não teve um apelo comercial bem como um público leitor interessado no conteúdo.

No caso da telenovela brasileira, o formato de um roteiro considera três linhas gerais: a primeira, é que as novelas são divididas em núcleos ou trilhas. No caso da novela “Fera Ferida”, por exemplo, temos o núcleo ou trilha, da família do

ex-prefeito, o pai de Raimundo Flamel que vai do apogeu ao declínio absoluto na corrida do ouro. Esse que será o ponto de partida da história e indicara a entrada na trama do conto que foi transposto para narrativa. O segundo núcleo são as correntes que realizaram as armadilhas para incidir contra o plano de corrida do ouro. Esses núcleos são divididos entre as pessoas que estão mais em um plano central e aqueles que correm em paralelo. Esse tipo de texto, em geral, tem o autor da telenovela que é auxiliado por uma média de sete roteiristas, que são incumbidos de desenvolver cada trilha. Na trama de “Fera Ferida”, houve uma trilha específica que descreveu os aspectos da família que representou os pais e a mãe de Clara dos Anjos, como apresentamos no capítulo anterior. Ao observar outras telenovelas, nota-se que os núcleos são representados por classes sociais, por um recorte etário ou mesmo por aqueles que vivem no campo ou na cidade. No desenvolvimento dos capítulos sempre haverá um ponto que ligará um núcleo a outro.

As telenovelas são melodramas que têm por finalidade criar um espaço para problematizações sociais que afetam o país e ampliar a capacidade de comunicação com todos que estão com o televisor ligado em horário nobre. Segundo Alencar (2002, p. 42), trata-se de “um gênero em que os diálogos são entremeados de música. Humano, imaginoso e vivaz, cria intrigas e paixões com habilidade e requer uma completa indicação entre o espectador e personagem”. A ligação entre os personagens e o público é crucial para criar uma espécie de compaixão com o público.

A telenovela brasileira, nesse caso, coloca-se em um conjunto de tramas que retratam os sofrimentos a partir de valores morais, do apelo realista e das experimentações que a linguagem televisiva permite aos criadores e a quem está em cena. A terceira linha é que as novelas são serializadas. Isso reflete a influência do romance folhetim, histórias seriadas publicadas em rodapés de jornais franceses e, em seguida, a partir do século da segunda parte do XIX, torna-se popular em jornais brasileiros. Esses formatos de publicação foram adaptados para livros em formato de bolso, radionovelas, telenovelas e filmes. A proposta é criar um público leitor, no primeiro caso e, mais tarde, no rádio e na televisão criar um público capaz de se tornar consumidor narrativas de suspense, com emoções fortes e leitura de fácil

compreensão (MEYER, 1996). No caso da telenovela “Fera Ferida”, o conto “A Nova Califórnia” se torna a narrativa central que se complementa com os recortes dos demais romances e contos, tais como “Clara dos Anjos” e os recortes dos contos de “Bagatelas” que complementam o roteiro. A transposição de uma narrativa para a mídia cinema, teatro e a telenovela cria o que é conhecido como *plot* que trata de um conflito fundamental o qual torna a narrativa atraente ao público barreteano. Em síntese, é o conflito propriamente dito, que cria uma interação entre os elementos que ocorrem dentro da trama que, por sua vez, é a própria ação. Nesse sentido, é o *plot* que determinará um bom roteiro. No entanto, o que pode incrementar essas características é a criação de conflitos e intrigas paralelas com pequenas histórias as quais direcionam o interesse do espectador.

Na primeira parte do roteiro da telenovela “Fera Ferida”, nos deparamos com os elementos conceituais que Syd Field apresentou no Manual do Roteiro (2001). A ação foi um dos aspectos do romance que o autor identifica onde transitam a peça de teatro e o filme de cinema. A ação, no romance, por exemplo, está condicionada ao pensamento do personagem, quanto no teatro o corpo e a fala criam a materialidade. No entanto, no cinema, a sobreposição de imagens, dos sons e das performances dos personagens substanciam esse elemento comum na representação em cena. A televisão, no final da década de 1990, iniciou um processo de experimentação considerando aspectos do cinema para as representações nas telenovelas, com a apresentação de uma fotografia mais ampla e com uma sobreposição de imagens e cenas com uma pausa mais considerável, a partir da exibição da telenovela “Pantanal”, escrita para Benedito Ruy Barbosa (1990), exibida pela Rede Manchete. Isso fez com que a Rede Globo buscasse explorar também esses planos. Assim, na abertura da telenovela, capítulo 1, o descampado que se aproxima da cidade é assim descrito no roteiro da “Fera Ferida”:

Cena 1 - DESCAMPADO/EXT/DIA

Geral de uma região árida, descampada e muito quente. Takes sucessivos e deslumbrantes, até que se vê, de muito longe, talvez do alto, um carro que avança através de uma estrada precária. É um carro importado do fim dos anos 70, por aí.

Ouve-se a voz de um homem sobre os takes do carro que avança. É o motorista. Trata-se de Ataliba Timbó, um dos nossos personagens.

Ataliba- (off) O senhor desculpe esses solavancos todos, viu, doutor, que a culpa não é minha nem do carro. É da estrada, mesmo... (CENTRAL GLOBO, 1993, p. 1)

No caso da telenovela “Fera Ferida”, a abertura conta com projeções da Chapada dos Guimarães em Moto Grosso. São cenários que preenchem o visual do roteiro e busca criar uma ligação forte com o público. Inclusive, utilizaram recursos de tecnologia com computação gráfica para transpor recortes da Chapada de Guimarães para Jacarepaguá, criando a imagem de Tubiacanga, que será rebatizada de “A Nova Califórnia” com a descoberta do ouro. Nesse processo, nota-se a manipulação de imagens para recriar elementos de referência com o telespectador. Na “Novela Fera Ferida” os produtores fizeram um conjunto de experimentações, com efeitos especiais que até então não eram comuns em telenovelas. Isto ampliou o interesse do público pela trama abriu campo para inovações sobre essa proposta de transposição entre mídias e textos literários.



Imagem 14 : Matéria sobre a produção da composição gráfica da cidade para a telenovela Fera Ferida

A utilização de recurso de mídia para compor o cenário da cidade e elementos para ampliar a recepção do público reforçam o caráter da transposição intermídia no processo de criação da telenovela. Assim, essa representação cria elementos de ligação entre a espacialidade descrita no conto e uma representação reinventada que possibilita uma proposta de recepção do público. Na trama, os autores buscam criar personagens caricatos com características cômicas e dramáticas. Esse processo tem um resultado na recepção do público, que cria afinidade com os personagens por meio de histórias envolventes, com forte apelo surreal, características que são comuns nas obras preparadas por Agnaldo Silva. Ainda sobre as características do roteiro, Field (2001) criou uma síntese em que no universo dramático há uma organização linear de incidentes, episódios ou eventos inter-relacionados que conduzem uma resolução dramática. Assim, para iniciar uma análise do roteiro da novela “Fera Ferida”, destacamos o trecho a seguir que, de certo modo, apresenta apontamentos destacados pelo autor:

Feliciano/Flamel abre a porta, desce.
 Gusmão e o motorista também descem.
 Feliciano/Flamel se afasta... E Ataliba não se manca e vai atrás. CAM
 acompanha os dois.
 Ataliba- Eu sou de Nova Califórnia. Mas de vez em quando a situação
 aperta, sabe como é, a vida não tá fácil... e aí eu faço uns serviços de
 limusine com meu carro lá em Serro Azul. A gente tem que se virar... (tom)
 O doutor já esteve antes por essas bandas?
 Flamel- Há muitos anos.
 Ataliba- Pois fez bem em me contratar pra trazer o senhor até o Portal do
 Sol, viu? Porque só com aquele moço que o acompanha... ah, não ia achar
 mesmo!... Parece que depois daquela história maluca do ouro lá em Nova
 Califórnia até a paisagem por aqui mudou... Eu era menino, mas ainda
 lembro. Foi obra de um lunático que era perfeito de lá. Um tal de Feliciano/
 Feliciano/Flamel corta aqui de modo muito brusco. (BARRETO, 2004, p. 76)

No início da trama no folhetim, a telenovela reproduz o conto “A Nova Califórnia” de Lima Barreto. A chegada de Raimundo Flamel³⁰, personagem

³⁰ Lima Barreto fez uma referência ao químico catalão Raimundo Lúllio (1232-1315) e ao francês Nicolau Flamel (1330-1418), que nasceu em Palma de Maiorca. Lúllio percorreu diferentes países na Europa, Ásia e África. Esses dois químicos trabalharam na busca da transmutação de metais em outro. Um caminho que uniu a filosofia e a química nos caminhos para desvendar o elixir da longa vida e desse misterioso metal. Barreto demonstra seu apreço ao químico francês ao citá-lo em outro

principal do conto e protagonista da novela, cria um frenesi com a sua chegada na cidade de Tubiacanga. Trata-se de uma cidade interiorana, com pouco mais de três ou quatro mil habitantes. O conto será a teia central de ligação entre os recortes de romances e histórias que o autor propôs interpor ao contexto novelesco. Raimundo Flamel, tanto no conto quanto na novela, desperta a curiosidade das pessoas da pequena cidade. Misterioso, o personagem surpreende a todos, sobretudo, os curiosos que frequentam o bar Bagatelas – referência ao livro de contos de Barreto, ao encomendar que o pedreiro Fabrício construa um forno na sala de jantar, o que não era peculiar na região. Fabrício não deixou passar despercebido os artefatos que viu ao fazer a obra para o forasteiro. Relatou aos pares no bar que havia um conjunto de facas sem cortes, balões, tubos de ensaio, dentre outros objetos que não sabia ao certo a finalidade. Esses fatos chegaram ao forasteiro, silencioso, que Barreto pareceu se inspirar em Pelino Guedes (1858-1919), poeta, biógrafo, jornalista e advogado, além de servidor público da Secretaria de Negócios do interior, cuja obra era obrigatória nas escolas secundárias da época. Lima Barreto o considerava pedante e de uma retórica vazia e de rebuscamentos fúteis, uma figura representada em artigos, crônicas e no romance *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* (1919, primeira edição).

Esses recortes são observados na construção do roteiro da “Fera Ferida” e se alinham na problematização da tese intitulada *Entre a palavra e a imagem: a escritura de Marguerite Dumas no Cinema* (2020), de autoria de Beatriz D'Angelo Braz. A pesquisadora recupera um histórico do conceito de roteiro e em como tem se desenvolvido a análise em texto das adaptações. Após o fechamento de gravações de filmes, por exemplo, o roteiro foi colocado como uma espécie de boneca de uma obra a ser concebida. Ao reunir os novos trechos e com a inserção de novos personagens, é observado esse desenho que a autora intitula de *planta* a ser nutrida em um novo trabalho,

conto, “A Biblioteca” presente na obra *Histórias e Sonhos* (1920). A ideia do elixir da longa vida será sobreposta a trama do conto e da novela e recriada a partir da ideia da fórmula de criação do ouro a partir de ossos humanos.

A escrita fílmica oferece a oportunidade de aprofundamento no projeto, reflexão sobre sua estética e metodologia e pode, ou não, ser aberta ao improviso. Ademais, há desde o início do cinema formas distintas de escrever um roteiro e, mesmo que algumas convenções existam e sejam frequentemente seguidas para os roteiros de filmes narrativos “standards”, elas também não são obrigatórias. Assim, como vimos no mapeamento histórico da seção anterior, os filmes, mesmo os mais experimentais, iniciam-se com um tipo de texto, que pode ser um argumento, uma escaleta ou um roteiro, convencional ou não. A. (D’ ANGELO BRAZ GORLA, 2020, p. 103)
n

Apesar de tratar sobre roteiro de cinema, verificamos semelhanças na análise do roteiro da telenovela. No caso da “Fera Ferida”, observamos que a crônica “Nova Califórnia” ironiza os relatos sobre a corrida do ouro nos Estados Unidos, no final do século XIX. A trama da novela explora esse aspecto, pois é a descoberta do ouro que leva ao assassinato do pai de Raimundo Flamel, quando ainda era criança. O retorno do químico à cidade o levará a buscar uma fórmula para essa vingança, utilizando restos mortais. Esse conto cria uma relação entre o público (o espectador) da telenovela e a própria trama ao sobrepor relatos e histórias da vida cotidiana e do próprio universo ficcional:

É grande a importância da narrativa nas histórias de vida que compõem o relato das experiências humanas na área rural e nas periferias dos grandes centros urbanos, inclusive por parte das pequenas emissoras de rádio, jornais locais, manuais de ajuda cívica e organizações de natureza educativa. Aí é forte a diferença para com o discurso abstrato e conceitual, característico dos estratos sociais mais elevados em termos de renda e de educação. Primeiramente, as narrativas novelescas, escritas ou televisivas, reelaboram ou promovem novas articulações (daí, a prevalência técnica do pastiche) de temas recorrentes na vida cotidiana, que tocam tanto a atualidade informativa quanto às motivações elementares do comportamento, muitas das quais de natureza mitológica (o bem e o mal, por exemplo). Depois, essas narrativas “familiarizam” a atualidade social, na medida em que a trazem ao universo doméstico, semiótica e esteticamente construído por roteiristas, cenaristas e diretores de novelas. (PAIVA; SODRÉ, 2008, p. 33)

Ao realizarmos uma pesquisa bibliográfica e de estudos sobre o roteiro verificamos que o roteiro de telenovela ainda está longe de despertar a atenção que os textos do cinema possuem. O roteiro do cinema devido ao contexto histórico e à representação cultural e social predomina nos estudos comparativos literários e de adaptações. Nos estudos sobre cinema, por exemplo, uma das obras mais

consultadas sobre o roteiro é o livro *Da criação ao roteiro: Teoria e prática* (1984, primeira edição) de Doc Comparato (Luiz Felipe Loureiro Comparato). Trata-se de uma obra com uma amplitude no que se refere ao texto de criação nas mídias de cinema, *streaming*, realidade virtual, *web series*, game inteligência virtual e amplia-se a uma análise sobre os elementos em adaptações e os contatos profissionais, da crítica acadêmica e comercial que envolve todo esse processo criativo. Há nesse texto, portanto, uma discussão sobre a função semiótica ao atuar com um texto, um subtexto e um sobretexto.

A ação, no caso de um roteiro de telenovela, está condicionada ao diálogo com o espectador. Nas obras criadas para os horários nobres, há uma pressão para que o leitor tenha parte de suas expectativas atendidas no roteiro da novela. O autor, por exemplo, da novela “Fera Ferida”, Aguinaldo Silva, e a equipe que o apoiava mantiveram um contato cotidiano com o espectador. Silva (2016) relata em entrevista concedida ao programa Roda Viva da TV Cultura, o caminho de diálogo com o espectador e certo envolvimento com a trama novelesca. Para Silva, que hoje tem uma presença destacada em redes sociais, esse diálogo é um dos elementos que mais reforçam a essência de suas adaptações e da própria aceitação do público nos seus trabalhos. Entretanto, ainda assim, Aguinaldo Silva, em entrevista ao jornal *O Globo*, 12 de maio de 1993, ressaltou que ele e Ana Maria Moretzsohn “fizemos um pacto de fugir do naturalismo”, pois, segundo Silva, as novelas do período estavam tendo uma obrigação de ser quase o retrato fiel da realidade.

Magia, alquimia e fantasmas ganham força na tr

O fantástico caldeirão

Uma bela adormecida, um coveiro que fala com os mortos, um alquimista. “Fera ferida” está recheada de personagens mágicos que dão o toque de fantasia sempre bem acolhido pelo público. Desde “Saramandaia” (1976) e “Pedra sobre pedra” (1992), a TV não vive um clima tão fantástico em suas novelas.

— Eu, a Ana (Ana Maria Moretzsohn) e o Ricardo (Linhares) fizemos um pacto de fugir do naturalismo. Acharmos que as novelas estão em um beco sem saída um pouco pela obrigação de se, verem cada vez mais parecidas com a realidade — comenta o autor Aguinaldo Silva.

Para os diretores, a explo-



Imagem 15: Recorte de entrevista de Aguinaldo Silva sobre o roteiro da telenovela Fera Ferida, em 12 de maio de 1993.

A proposta de desenvolvimento da primeira parte da trama se desenvolve com a continuidade de *flashback* que criará o condão entre o forasteiro, filho do ex-prefeito Flamel, e os velhos habitantes. Na recuperação desses instantes de memórias, os autores criam um recorte que remete a diversas partes do ao “Triste Fim de Policarpo Quaresma” e das características dos cômicos entre os representantes políticos e cobiça pelo ouro de “Brazundangas” (1922, primeira edição).

Ligar, no áudio, com a cena anterior.

O Major Bentes e Praxedes de Menezes conversam enquanto observam o movimento lá no meio da praça: algumas pessoas cobrem com um pano escuro uma herma. Bandeirolas são estendidas de poste em poste, uma banda se prepara pra tocar... Clima de festa.

Margarida Weber, com seu marido alemão, vai chegar a certa altura. Laurinda também.

Major Bentes - ...E não debaixo da terra, no fundo dos rios... Eu queria ser

teimoso igual ao Feliciano, continuar na linha de frente, garimpando... Os outros, aquele bando de soldados rasos, não sei por que desistiram de procurar. Mas eu... o Major Bentes... eu parei mesmo foi por preguiça, dava canseira demais! Agora, prefiro apostar meus cobres nas patas dos cavalos, na cancha reta lá em Serra Azul... Ainda vou ganhar muito dinheiro com eles, e sem me esforçar... (tom). Mas me diga uma coisa, Praxedes, de onde foi que você tirou essa ideia do ouro, hem?

Praxedes - Dos livros, Major Bentes, dos tratados, dos alfarrábios, das conjunções químicas, das irradiações do solo... e de muitas histórias que eu ouvi. Lendas indígenas, relatos das entradas e bandeiras... Durante a colônia, toda a região em volta da nossa cidade foi explorada... por que só aqui nunca encontraram nem um veio de ouro sequer? Eu pergunto e eu mesmo respondo: porque não procuraram direito! Os sinais são claros, as possibilidades vastíssimas: há ouro em Tubiacanga, sim! E esse ouro nos tornará ricos!... Uma terra como essa? Estamos deitados em berço esplêndido, Major! Nosso subsolo é um gigante adormecido abençoado por Deus... E o clima? Nós temos o sexto melhor clima do mundo! Eu diria até que/

Enquanto Praxedes fala o major vai reagindo indignado. (ACERVO GLOBO, 1993, p. 5)

O estilo narrativo remete a proposta de um folhetim, a narração fragmentada é a mais utilizada em textos desse gênero para a televisão. Esse enquadramento da história se condiciona à proposta narrativa que tem em média 40 personagens, que, no decorrer da trama, devem compartilhar histórias de amor, ódio, vingança, poder, glória, riqueza e pobreza em meio a encontro e desencontros nos recortes, entre um capítulo e outro, há partes diárias da telenovela. Em cada uma dessas partes há um grupo de dez personagens que comandam as tramas básicas.

No roteiro há elementos da plasticidade que a telenovela possui, fruto da incorporação de subsídios dos gêneros ficcionais e não ficcionais. Nos recortes de algumas falas do primeiro capítulo permiti ao leitor verificar a manutenção desse diálogo entre o real e o não real. Isso implica em garantir o afastamento de uma percepção absoluta do que o próprio Agnaldo Silva rotulou como excesso de naturalismo nas tramas adaptadas para a televisão. Desse modo, parte de autores consagrados, ao tentar estabelecer o diálogo com a realidade para fidelizar o público acaba reproduzido de forma absoluta a realidade. A força da representação

no imaginário popular se concentra sobretudo na indicação de que a novela incorpora na narrativa elementos de diversos sistemas semióticos. O que por efeito, em contato com obras como a de Lima Barreto, que em por base temas históricos dentro de uma narrativa ficcional alcançam pontos controversos da ética e da moral humana que degradam quaisquer valores em função de uma pedra dourada que dará o dinheiro tão sonhado em uma sociedade que possui no capital o seu fim maior. Todavia, há uma dosagem de humor leve, com conflitos que dão ao público um escalpe tênue e ajustado, que atendem os diferentes níveis sociais, aos que acessam a televisão em horário nobre,

Cena 9 - RIACHO/EXT/DIA

Flamel está diante de Feliciano pai, que ainda está sentado na mesma pedra.

Flamel- (pasma) Se esqueceu da festa, pai?

Feliciano - Não, filho, eu só... (olha para a batéia, que está ao seu lado) Eu me distraí...

Flamel vai dizer alguma coisa, mas o pai o interrompe.

Feliciano - Mas não se preocupe, que é só o tempo de arrumar isso tudo, e depois eu vou pra casa, tomo um banho, troco de roupa...

Ele se abaixa pra pegar a batéia, estende as mãos... e quando faz isso seus olhos percebem um reflexo forte, absurdo e irreal dentro da água.

Feliciano fica lá, imóvel, até que Flamel se adianta e quebra o encanto. Quando ele fala o brilho some na água.

Flamel- Pai, tá sentindo alguma coisa?

Feliciano - Não, foi... acho que foi um reflexo do sol...

Flamel sai caminhando em direção ao cavalo, trata de desamarrá-lo.

Feliciano pega a batéia, sai da água, vai até a margem, alcança seu material de garimpo, sai caminhando em direção ao cavalo... mas de repente ele para, se volta para a água e fica olhando, pressentindo, tentando entender...

Flamel se volta para o pai.

Feliciano volta para a água, sai caminhando dentro dela como se estivesse bêbedo, espanejando, procurando... Até que ele para, olha alguma coisa lá no fundo.

E a CAM vai olhar junto com ele: lá no fundo do riacho alguma coisa brilha.

PV de Flamel: Feliciano se abaixa, mergulha as duas mãos dentro da água, pega alguma coisa, se volta para o filho, caminha em direção a ele sempre com as mãos estendidas...

Flamel dá dois passos em direção ao pai e pára, extasiado.

PV de Flamel: CAM mostra a pedra nas mãos estendidas de Feliciano: seu brilho é, como já dissemos, absurdo e irreal. CAM fecha na pedra que brilha e brilha.

CORTA pra: C O M E R C I A L (GLOBO, 1993, p. 9)

A corrida pelo ouro não foi um tema novo na televisão brasileira em horário nobre. Gilberto Braga (1945-2021), um dos principais autores de novela da Rede

Globo, é um dos responsáveis pela criação do horário de novelas das 20 horas. Braga recorreu a adaptações literárias para apresentar o tema aos espectadores. Nesse sentido, Aguinaldo Silva na trama de “Fera Ferida”, apresenta em seu início o caminho turvo que leva as pessoas a recorrerem ao dinheiro por meio do ouro, com corruptores, arrivistas em complexa relação social que. De imediato, no primeiro capítulo da trama, mesmo com a preocupação de Feliciano em resguardar a descoberta, a cobiça e o movimento que a busca pelo ouro faz, torna a própria família dele um alvo irredutível levando-o a morte. Na cena em destaque do roteiro, cria-se essa ligação entre todo o movimento que irá levar a cidade ao caos e justificará mais tarde o plano de vingança do então menino que se tornará um químico que utilizará os ossos humanos para fazer ouro, criando uma imagem fantástica na história e apresentando efeitos renovadores para a performance na telenovela.

A trama da telenovela exige muito de um narrador efetivo que comunique com o espectador, criando os pontos de convergência entre a aceitação e a recusa. Essa característica permite situar uma discussão proposta em *O narrador*, de Walter Benjamin, texto em que, segundo o autor “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1987, p. 175). No entanto, no folhetim da telenovela ocorre o oposto, pois o conjunto de características que o autor atribui ao narrador estão sempre dentro do roteiro e na própria representação televisiva. O narrador além de situar o tempo passado, necessita de uma conexão com o presente, além de indicar caminhos sábios e contar histórias que contextualizam o que é problematizado dentro do texto e, em seguida, representado em cenas. A narração oral, algo que para Benjamin seria o alcance de uma boa narrativa escrita, situa o roteiro dentro do eixo proposto pelo autor, pois o exercício que se nota é uma busca em alcançar o espectador por meio de uma narrativa que é formatada por inúmeros narradores orais anônimos que complementam o texto. Walter Benjamin na *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1987), “transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte” (BENJAMIN, 1987, p. 185). Não se pretende colocar a telenovela como arte, mas um artefato em mídia que apresenta elementos

que podem convergir ou anunciar uma arte. O apelo e a própria devolutiva comercial imediata diluem na nossa acepção de alcance esse produto como arte propriamente dita. Todavia, reconhecemos que dentro do conjunto verifica-se um trabalho de arte, entretanto a entrega em si não pode ser confundida com uma arte propriamente dita.

O roteiro qualifica e direciona a entrega que se propõe com a telenovela. Essa que se consolidou em meio a um conjunto de transformações que indicam uma entrega definitiva da cultura de massas por meio do que se rotula como indústria cultural. A mudança do campo para a cidade e a ampliação de pessoas em espaços urbanos incide no modo de informar, de comunicar e direcionar publicidade a essa classe trabalhadora. Assim, o espectador qualifica a forma de ouvir narrações, passa a deixar de subsidiar as conversas por meio das radionovelas e, em seguida, por telenovelas. Há nesse formato uma criação de histórias que insere o espectador, ligando a vida dele a esse universo ficcional. O formato imagem cria uma expressão que amplia a identidade do texto e qualifica as emoções no imaginário do espectador.

A linguagem áudio visual maximiza o efeito ao interlocutor ampliando as situações dramáticas, os cenários e as emoções. E toda essa comunicação tem um alinhamento dentro do roteiro, por isso, a relevância e o cuidado fazem parte de um processo ávido de criação do texto.

5.2 Televisão: um reflexo da utopia de Lima Barreto

No contexto social brasileiro, a televisão tem uma força bastante significativa. Todos os professores ao observar os espectadores de uma telenovela, sempre indagam se essa massa se dispusesse a ter o mesmo cuidado com a leitura qual seria o nível da sociedade atual da nação. Iniciamos na primeira parte de nossa pesquisa para inicialmente discutir o conceito de *grotesco* (MUNIZ; PAIVA) e apontar a representação corpórea que foi criada no universo literário na obra de

Lima Barreto. Em seguida, passaremos à reconfiguração do roteiro da telenovela à sua representação.

Em uma crítica ao espaço teatral, Lima Barreto provocou o proprietário das salas disponíveis à época, por ele se equivocar em colocar o texto teatral e a performance para um número tão pequeno de pessoas que cabiam naqueles espaços. Contudo, passados pouco mais de setenta anos, a obra literária do autor passa por um processo de adaptação e é representada de modo a alcançar uma quantidade expressiva de pessoas em casa ao assistir televisão. Nesse sentido, dois pontos controversos criam um debate sobre até que ponto a transposição de uma obra literária pode incidir em uma ampliação de leitores, uma indagação necessária, mas que não pode deixar de pontuar que a realidade social e econômica no Brasil e a forma como a leitura é abordada coloca as pessoas mais próximas da televisão do que dos livros. Nesse cenário, portanto, não seria necessária a compra de roupas, como se exigia à época para se entrar nos espaços públicos ou retirar uma quantia significativa dos ganhos para comprar ingressos. Sob a luz do tubo, finalmente, chega-se à obra literária. Entretanto, é interessante trazer para discussão que o espaço televisivo por vezes custa caro à obra, pois se corre sempre o risco da inusitada representação grotesca quando tomamos de empréstimo a definição e percepção de Paiva e Muniz (2014). Esse fenômeno tem indicado mudanças nas produções televisas mais atuais e, no caso de pessoas pretas, tem ampliado o número de produtores o que tem tido efeito nas telenovelas e séries exibidas na televisão aberta.

Esse cenário nos permite propor uma digressão para indicar algumas indagações. Uma primeira ideia que nos passou antes de iniciar esta tese seria se Barreto escreveria sobre a passagem de sua obra televisão. Lima Barreto, logo sentenciaria: será o fim da escrita? Não terei mais pão! Mas o alcance da televisão em horário nobre é inquestionável, a literatura não lhe deu o que esperava, por outro lado, a escrita conseguiu alcançar uma totalidade da população com a telenovela. No início do século XX, a literatura era apenas meio impresso e assim não se arriscava em pensar nas possibilidades que os avanços tecnológicos trariam para a arte, o teatro e, certamente, para a escrita. O que representa, minimamente,

reordenar um pensamento a um espaço imaterial no campo imaginário do autor. Não por acaso, a professora Tereza Pimentel, de quem Lima Barreto ganhou um livro com uma dedicatória, um dos seus primeiros presentes ao autor, registrou de próprio punho algo que soa como profecia quando reordenamos a memória da escrita desse autor: "Afonso, guarda esse livro como uma lembrança de quem se orgulha de ter desenvolvido um pouco da tua grande inteligência da qual muito espera nossa cara pátria" (BARRETO, 1956, p. 56, xvii). Barreto teve a oportunidade de compartilhar as ideias de literatura com pessoas que deturpavam a escrita barreteana. Contudo, a passagem da professora primária do autor, coloca-o em um plano contemporâneo, no qual a escrita faz-se matéria em outras mídias. São proposições com a finalidade de representação das pessoas pretas de forma explícita ou implícita. Isso em um tempo que no passado demarca retrocessos e no presente indica as necessidades de mudanças estruturais. A literatura barreteana cumpre um papel significativo e representa algo abstrato por força de conversões da representação de pessoas negras na literatura. Isso se reflete na transposição e nas possibilidades intermédias de colocar elementos da ficção em contato com outros universos que tem a capacidade de provocar o pensamento e aguçar a curiosidade. Fato que ocorre em um processo de ensino e contato com a literatura informados pelas artes e mídias, que convergem em processos discursivos com complexidade, mas com permeabilidade em diferentes canais.

A televisão é um espelho da sociedade brasileira, reflete imagens, costumes e a resistência no reconhecimento e luta contra o racismo. Os movimentos são moderados e sempre por uma pressão das pessoas negras que têm a cada dia cobrado posicionamentos sobre os casos que espalham violência e banho de sangue negro nas cidades e nas periferias brasileiras. Desse modo, é possível perceber ao revermos o documentário e relemos o livro *A negação do Brasil*, de Joel Zito Araújo (2013), os quais destacam-se como referência base desta tese e reflete a percepção de um cineasta e intelectual negro que tem um amplo trabalho cinematográfico e editorial no tema:

Examinar a representação dos atores e das atrizes negras em quase 50 anos de história da telenovela brasileira, principal indústria audiovisual e

dramatúrgica do país, é trazer à tona a decadência do mito da democracia racial, sujando assim uma bela, mas falsa imagem que o Brasil sempre buscou difundir de si mesmo, fazendo crer que a partir de nossa condição de nação mestiça superamos o “problema racial” e somos um modelo de integração para o mundo. (ARAUJO, 2008, p. 889).

Portanto, trazer a leitura e análise da obra de Lima Barreto a esse contexto amplia possibilidades de apresentar a literatura como ferramenta de enfrentamento ao racismo, a partir de uma leitura singular de um homem negro. Assim, em *Diário Íntimo* (1903), o autor, em diferentes passagens, revela o desejo de elaborar uma obra sobre a condição do negro na sociedade que não o fez em vida. No entanto, o conjunto literário escrito por Barreto revela uma percepção sobre o outro (negros) de forma pouco vista na literatura brasileira e com uma presença em todos os romances, demarcando a presença negra na sociedade e na literatura brasileira. Desse modo, Joel Zito Araújo no caminho historiográfico da representação do negro brasileiro situa a telenovela “Fera Ferida” que é reflexo da literatura barreteana como uma modificação da percepção estética do negro, mas ainda sim com a dificuldade de superar os espaços de subalternidade e de estereótipos comuns na representação do negro na televisão, como se nota a seguir:

Nenhum dos grandes atores negros parece ter escapado do papel de escravo ou serviçal na história da telenovela brasileira, mesmo aqueles que quando chegaram à televisão já tinham um nome solidamente construído no teatro ou no cinema, como Ruth de Souza, Grande Otelo, Milton Gonçalves e Lázaro Ramos. Essa afirmativa pôde ser constatada na pesquisa que fizemos sobre a representação do negro na história da telenovela brasileira, que deu origem ao filme e livro *A negação do Brasil*. (ARAUJO, 2008, p. 890).

A representação do negro na televisão coaduna com uma percepção do branqueamento do sujeito branco. Cria-se, nesse sentido, uma corporeidade perfeita, com traços que anulam elementos de identificação do negro. O que de certo modo atesta a análise de Jurandir Costa ao discutir o negro na sociedade brasileira no prefácio do livro *Tornar-se Negro* (1983). Assim descreve o autor:

A violência racista do branco é exercida, antes de mais nada, pela impiedosa tendência a destruir a identidade do sujeito negro. Este, através da internalização compulsória e brutal de ideal de Ego branco, é obrigatório a formular para si um projeto identificatório incompatível com as

propriedades biológicas do seu corpo. Entre o Ego e seu ideal cria-se então, um fosso que o sujeito negro tenta transpor, à custa de sua possibilidade de felicidade, quando não tem equilíbrio psíquico. (COSTA, 1990, p. 3)

A telenovela qualifica e parte de uma leitura orientada sobre uma obra a qual elementos fortes da estética negra, reforçam o desejo do autor em tornar o reconhecimento da obra literária como algo popular. Ainda que a telenovela não seja o texto em si, mas uma transposição, o diálogo e os elementos presentes fazem uma referência ao que expectou o autor ao representar as pessoas pretas na sua obra literária. Além disso, não se pode perder de vista que uma das heranças mais fortes quando se pensa sobre a estética negra e africana são as imagens e os corpos que não são massas físicas, mas pessoas que possuem desejos de se perceber no mundo em rotação, evolução e emancipação. Apesar de não estar no contexto da telenovela que é objeto de estudo, não se pode perder de vista os resultados da implementação da Lei 10.639/2003 e, em seguida, a Lei 11.645/2008 que tornaram obrigatório o ensino da “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” no currículo escolar, com ênfase nas disciplinas de história, arte e literatura, objetivando a educação para as relações étnico-raciais, o qual incidido em uma melhor qualificação e qualidade em conteúdos que façam referência às pessoas pretas na sociedade. Assim, cria-se também a necessidade de retirar a apresentação do lugar do negro na sociedade como alguém que está sempre em funções de segundo plano, em trabalhos braçais e não tendo o protagonismo. Essas construções certamente incidem no imaginário das pessoas e dificultam criar uma ideia de movimento e busca por novos espaços.

A reparação histórica tem dado provas ainda moderadas, mais consideráveis no sentido de romper com um conjunto de ideias que consolidou uma recusa em se reconhecer o racismo como base estrutural da sociedade brasileira. Não se exclui esses efeitos de distintas áreas do conhecimento com reflexos, inclusive, nas artes. Não é concebível que a crítica tem sido tão bem estruturada e ainda assim não permitiu que em linhas históricas autores que retratavam no espaço ficcional o protagonismo das pessoas pretas tivessem seus escritos guardados. Contudo, na atualidade, com o avanço a partir das reações de um número considerável de

militantes, autores negros e de pesquisadores pretos não pretos. Esses que buscaram trazer ao leitor os escritos que dessem conta da versão das pessoas negras sobre o protagonismo e a emancipação no contexto literário e social brasileiro.

O universo literário de Lima Barreto não foi escolhido para uma trama em horário nobre por acaso, pois em contato com essa obra, os autores da telenovela fizeram uma abordagem, ainda que modesta, teve um papel com a educação estética sobre as raízes afro-brasileiras. Isto por conta da leitura ancestral na qual incidiu em um contato que rompeu com a forma clichê de abordar a referência africana e de matrizes religiosas. A inserção de um contato com elementos de um lugar sensível e imagético das raízes ancestrais que partem da obra de um autor e se revelam em contato com outro instante histórico é um apontamento efetivo de um caminho para uma educação estética a partir das raízes ancestrais africanas.

A telenovela tem um papel social apesar do forte apelo comercial e das concorrências da atualidade com a internet e os multicanais que tem se multiplicado. Todavia, o formato da televisão tem sido base para esse momento de transição que julgamos ser moderada, pois a televisão ainda tem uma forte representação na sociedade brasileira pelo alcance e domínio que foi consolidado por meio de produto de qualidade reconhecido pelos principais meios de comunicação pelo mundo. Assim, a literatura quando em contato com as imagens e sons da televisão amplia o potencial educativo e pode sim colaborar com mudanças, que acreditamos inclusive ser parte de uma reparação à população negra brasileira. Diante disso, é notória que uma parte considerável das emissoras brasileiras tenham realizado produções para a televisão adaptando textos literários com base para as narrativas ficcionais. Nesse sentido, não há como não reconhecer que o poder comercial da Rede Globo de televisão associado ao investimento em pessoas, que tenham se destacado com essas práticas, sobretudo, a partir da década de 1960. No conjunto de produções que foram transpostas para a televisão, destacam-se autores como José de Alencar, João Guimarães Rosa, Érico Veríssimo, Machado de Assis, entre outros. De autoria de Érico Veríssimo, por exemplo, destacasse *O Tempo e Vento* (1949), e *Gabriela Gravo e Canela* (1958),

de Jorge Amado, o qual houve duas edições em telenovela. Em alguns casos, houve a alteração do nome após a adaptação, como no caso do romance *O Ateneu* de Raul de Pompeia (1888), transposto com o título de “Memórias de Amor” (1979); *A Megera Domada* de William Shakespeare (1594), adaptado em duas edições com o título de “O Machão” (1974) e, em seguida, “O Cravo e Rosa” (2000); *Mar Morto*, de Jorge Amado (1936), que foi renomeado por “Porto dos Milagres” (2001) e o romance *Marina, Marina*, de Carlos Heitor Cony (1978), foi transposto para “Marina” (1980).

Os efeitos estéticos dessas produções fazem com que o espectador se reconheça em um determinado personagem de forma consciente ou inconsciente. São diferentes as reações por vezes de amor, de ódio ou de afinidade. Essas telenovelas são inseridas na rotina da vida cotidiana das pessoas. Por isso, não basta apenas inserir atrizes e atores negros dentro de uma novela ou até mesmo diretores. O caminho exitoso de uma construção afirmativa deve pensar além da composição de guiar por recursos de afirmação e da própria ressignificação de papéis na sociedade, ao se perceber uma mudança em função das ações afirmativas dos locais de posições das pessoas pretas na sociedade. O contato com o universo imagético de negros e de indígenas deve partir de uma linha de não violação estética, considerados os modos, os rituais e as práticas afetivas que movem os pilares que fundamentam, por exemplo: pessoa, comunidade, natureza e criação.

5.3 Intermidialidade: um fundamento para o roteiro

A estética negra se potencializa quando em contato com outras mídias. Por isso, o desenvolvimento de comunicações intermídias, como o cinema, o rádio, a televisão e a *internet* alinham-se à etimologia desse vocábulo utilizada para designar o que se situa na *inter media*. Esse conceito contradiz e anula a teoria dos *medias*, de Jurgen Müller (1996), com base nos estudos relacionados à intertextualidade de Julia Kristeva (2005), na teoria do texto de Roland Barthes

(1973) e Claus Clüver (2007). A hipótese desta pesquisa se faz a partir dos romances e dos contos de Lima Barreto. As adaptações e as possibilidades que conversam em outras mídias dessa área de estudo imprimem o conjunto de elementos em interdisciplinaridades. Desta forma, a intermedialidade pode ser identificada em todas as culturas e épocas, nas atividades culturais que se entende por “arte”, segundo Claus Clüver (2007). Ainda sobre esse conceito, Clüver (2007, p. 5) lembra que esse desejo em elaborar uma definição para mídia está condicionado a uma pretensão de se organizar “em um discurso geral”, “o conceito mais amplo de “mídia” pelo conceito de “arte”, que pelo menos desde a introdução de ready-mady de Duchamp” (CLUVER, 2007, p. 9). Em síntese, o autor indica que a pretensão de alternar a teoria tem um fim nas práticas artísticas. Assim, essa mídia para se materializar estaria relacionada a um outro material ou uma representação em palco por meio de dança, de peça ou de uma própria encenação, sendo essa validada por uma recepção sensorial.

A teoria que se cria entre o romance e as criações artísticas, em outras mídias, é a matéria da intermedialidade. Ao autor, por exemplo, de “Fera Ferida”, coube levar ao personagem principal da trama, Raimundo Flamel, características e elementos do clímax do conto “A nova Califórnia”. Desse modo, na nova mídia, percebe-se a intermedialidade a partir da inter-relação e interação entre as mídias, a saber: o romance e a telenovela. Além da performance, a partir da interpretação do texto e a leitura do conjunto corporal em outra mídia, sendo essa última entendida como meio de comunicação, ocorrendo, portanto, a transmissão dinâmica de signos que envolvem a emissão e a recepção. Ainda sobre esse conceito, Clüver acrescenta que:

É esse significado de “mídia” como “mídia de comunicação” que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre a intermedialidade. É um significado complexo, que precisa de mais de uma frase para defini-lo. Como ponto de partida podemos citar a definição proposta anos atrás por três estudiosos alemães: “Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN, MÜLLER, RUPPERT, 1988, p. 10; trad. nossa). Essa formulação fala da transmissão como um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores. CLÜVER, 2007, p. 9).

Ao compor o personagem no conto “A Nova Califórnia”, Lima Barreto faz uma homenagem a A. Nicolau Flamel (antes de 1327 – c. 1992). Trata-se de um personagem enigmático da história de Paris. Atribui-se a Flamel a criação da Pedra Filosofal e do Elixir da Longa Vida. Na transposição para a narrativa literária, Barreto recria o signo trazendo para o contexto social brasileiro a corrida pelo ouro que elevou a então colônia a um espaço diferenciado de interesse na Europa. Apesar de não fazer um diálogo historiográfico com esse fato, Barreto o coloca como aspecto central no conto. Esse será o elemento de ligação entre a narrativa literária e a trama televisiva. Aos autores caberá utilizar essa característica para criar o clímax da trama em torno de um plano de vingança do personagem central da novela, Raimundo Flamel, elemento este responsável pela interação entre as artes literárias e visuais.

Raimundo Flamel ficou reconhecido por fazer a pedra filosofal e pelo talento com a alquimia. Flamel acabou se tornando um personagem em obras literárias distintas no decorrer da história e contemporaneidade. J. K. Rowling³¹ em uma entrevista à BBC (2003), detalhou um sonho que a colocou dentro de uma pintura de quadro renascentista em vida com Flamel. Segundo Rowling, foi conduzida por Flamel em um amplo e desordenado espaço experimental, parecido com um laboratório, banhado pelo dourado de ouro que recobria todo o espaço. Após uma longa e proveitosa conversa com o alquimista, lhe apresentou como fazer a pedra filosofal. Esses elementos foram transpostos para a abertura da série de narrativas literárias Harry Potter, que tem como obra inicial “Harry Potter e a Pedra Filosofal”, que dentre os personagens, identificamos o velho alquimista com o mesmo nome e,

³¹ A escritora britânica Joanna Kathleen Rowling nasceu em Yate, distrito de Bristol, Inglaterra em 31 de julho de 1965. Essa autora criou um dos personagens mais populares entre jovens, em uma série de sete volumes do livro Harry Potter, que foi adaptado para o cinema arrecadando uma bilheteria recorde. Foi na infância que despertou interesse pela literatura, em uma homenagem a avó por quem nutria muito amor, adota o nome artístico, representado pela letra K, em referência a avó Kathleen Ada Bulgen Rowling, sendo reconhecida por J.K. Rowling. A autora estudou Língua Francesa na Universidade Exeter. J.K. Rowling fez uma complementação após a formação na França, ao retornar trabalha na Anistia Internacional. Em 1991, se transfere para Portugal onde se dedica exclusivamente a escrita dos romances que após um período de dificuldade a tornará a escritora mais poderosa e rica do mundo.

em seguida, apresentado no cinema como um personagem que retratou os elementos da pedra ao público em outra mídia.

São histórias dentro de narrativas, em tempos e espaços distintos, que podem complementar, a partir de um olhar prático na ideia de cruzar fronteiras entre mídias. Isso que se converge em percepção do conceito de intermedialidade, que, segundo Irina O. Rajewsky (2007), mesmo em um cenário de surgimento de novas mídias digital e eletrônica, o texto tem uma condição fundamental para esse campo referencial. A linha dos estudos de Rajewsky considera a expansividade ao se aproximar do pós-estruturalismo francês, tendo por base a teoria de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva que postulou intertextualidade – tendo o texto como uma condição fundamental que passa impreterivelmente por práticas culturais. Esse texto passa a ser transposto como uma pintura, uma canção, uma fotografia. Ainda complementa essa percepção com um campo que o limita, o restringindo a um referente a um campo verbal, uma categoria de discussão e análise para textos específicos. Assim, para elaborar a discussão sobre os aspectos conceituais, repassaremos, como foi descrito anteriormente a aspectos que indicam uma ligação ou elementos, artefatos que possam estabelecer um cruzamento e até uma ligação entre as histórias narradas e transpostas em mídias distintas. É o caso de temas que criam uma percepção fantástica e que envolvem a cobiça do homem pela riqueza por meio de um mineral. O ouro cria uma ligação entre o clímax da trama da telenovela e a ligação com a narrativa literária que o origina.



Figura 16: Capítulo 85 – Chuva de Ouro em Nova Califórnia, Afonso Henrique observa as gotas com o metal que caem do céu na cidade.

Raimundo Flamel, no capítulo 85 da telenovela, buscou uma explicação para a chuva de ouro que tomou a cidade e ilustra uma cena que ficou popularizada como cama cromática, o personagem passa a ler a explicação sobre o fenômeno ao seu funcionário. O ouro é um elemento comum nas mídias que transitam sob a narrativa literária. É o mineral de coloração dourada, brilhante, resistente à corrosão, além de maleável. Apesar de escritas em tempos históricos, são distintos o efeito imagético de um mago da alquimia. Lima Barreto apresenta o metal para ironizar os antigos relatos da corrida de ouro nos Estados Unidos e adaptar ao contexto de uma pequena cidade no interior do Brasil. Assim, o alquimista no conto empresta sua criação à natureza e faz os homens, cobertos pela cobiça, caçar os restos mortais para transformá-los em ouro. Para confirmar tal fato, na narrativa literária, o personagem Raimundo Flamel conversa com um farmacêutico sobre o seu achado e a pretensão de apresentar a sociedade:

- Como o senhor deve saber, dedico-me à química, tenho mesmo um nome respeitado no mundo sábio...
- Sei perfeitamente, doutor, mesmo tenho informado, aqui, aos meus amigos.
- Obrigado. Pois bem: fiz uma grande descoberta, extraordinária...
Envergonhado com o seu entusiasmo, o sábio fez uma pausa:

- Uma descoberta... Mas não me convém, por hora, comunicar ao mundo sábio, compreende.
- Perfeitamente.
- Por isso precisava de três pessoas conceituadas que fossem testemunhas de uma experiência dela e me dessem um atestado em forma, para resguardar a prioridade de minha invenção... O senhor sabe: há acontecimentos imprevistos e...
- Certamente. Não há dúvida!
- Imagine o senhor que se trata de fazer ouro...
- Como? O quê? – fez Bastos arregalando os olhos.
- Sim! Ouro! – disse com firmeza Flamel. (BARRETO, 2004, p.76)

Trata-se de um recurso narrativo que foi adaptado no roteiro que discutimos anteriormente e será explorado como um fato enigmático e imagético do universo da alquimia para a trama televisiva. Aguinaldo Silva e os demais colaboradores da trama são fiéis ao texto e, por isso, acabam tornando um elemento explorado com criatividade e alcançando o público de forma eficaz. Essa linha de pensamento pretende contextualizar a proposta de que os estudos literários podem colaborar com as convenções de gênero, que se aproximam das tradições discursivas, pois apresentam um papel fundamental no processo de se atribuir sentido aos textos literários (RAJEWSKY, 2012b, p. 56). Deste modo, o roteiro ao utilizar de passagens quase identificadas ao apresentado na escrita do conto, demarcado a hibridização ou a intertextualidade, padrões genéricos que permanecem presentes no novo texto e que de igual modo é imitado, transgredido e transformado para a nova mídia.

A literatura apresenta um predomínio quando aproximada de outras artes tem um predomínio. Essa relação complexa foi e ainda é muito utilizada ao se aproximar da análise entre a literatura e o cinema. As possibilidades de transgressões do texto literário quando se reflete as linhas conceituais de Rajewsky criam um contraponto a essa visão linear, alterando a qualificação e abordando a análise sob as mídias e não na relação entre o texto. Umberto Eco, na análise sobre o parentesco entre o cinema e a literatura, recupera a passagem da obra de Mazzoni, no livro *Seis Passeios pelos bosques da ficção* (1994). O autor afirma que não é concebível que “um escritor do século XIX desconhecia técnicas cinematográficas: ao contrário, os diretores de cinema é que usam técnicas de literatura de ficção” (ECO, 1994, p. 77). Recorremos a referida citação para fazer uma aproximação à elaboração dentro da mídia roteiro, pois, apesar de não termos

tratado a telenovela como uma arte, o roteiro leva em consideração elementos que passam por uma construção semelhante de um texto de ficção e está amparado primordialmente ao elemento verbal, o texto que se transpõem para a palavra que se materializa na construção corpórea a partir da performance. A citação de Eco colaborou para elucidar uma ligação entre as artes e demonstrar o papel pioneiro da literatura na formatação de recursos que são transpostos para o cinema. Essa questão entre o cinema e a literatura tem um debate profícuo no sentido de compreender as semelhanças das estruturas das narrativas literárias e fílmicas. Nesse sentido, apesar de não ser uma pretensão deste capítulo analisar essa relação, acreditamos que existem elementos que são apresentados e que podem colaborar com uma aproximação das discussões sobre a perspectiva de roteiro enquanto mídia. Isso exposto, podemos considerar alguns pontos comuns entre esse gênero textual e os debates entre o cinema a literatura e incluir o roteiro da telenovela, que nos últimos anos tem sido transposto para outras plataformas de mídia a qual tem concorrido com o cinema e, os streamings.

Nesse sentido, cabe trazer a esse contexto as proposições de Sylvio Back (2016) que indica uma relação conflituosa entre o cinema e a literatura. Segundo o crítico, o “cinema é visibilidade” e a literatura invisibilidade. Para Back, a qualidade do filme está condicionada, por exemplo, ao nível de traição à obra literária que foi transposta. Desta forma, para o autor de um roteiro do cinema não há necessidade de estar abrindo página por página da obra literária que está adaptando, desse modo, é o afastamento que atesta a qualidade. No caso deste estudo, creditamos essa aproximação e o distanciamento à percepção de intermedialidade, ao trabalhar com essa perspectiva, o autor se resguarda dessas discussões que são relevantes para atestar uma relação de conflito e de afeição entre duas mídias que tem em comum uma passagem de texto ou mesmo um referencial histórico.

Ao ler o roteiro, percebe-se o que Jorge Furtado (2016) destacou ao discutir sobre a diferença entre o roteiro e um texto narrativo. Para Furtado, o roteirista ao finalizar o texto não consegue concretizar os sentimentos e as sensações, pois se trata de uma entrega visual. Por outro lado, na literatura, as palavras sedimentam o imaginário do leitor e o provoca a criar um abstrato e o concreto sobre o contexto

narrado. Isto exposto, coloca em cena, o quanto a adaptação é algo subjetiva e, em geral, coloca em dúvida um filme que tem por base um romance. Não interessa o julgamento da qualidade, mas precede uma leitura inicial da obra-base para poder julgar a adaptação do texto, à tela. O autor ou diretor passam por um processo inicial e depois decodificam aquela mensagem do texto escrito para uma nova mídia que é reconstruída por sua corporeidade.



Figura 17: Print do capítulo 57 – O nome do armazém remete a uma das obras de Lima Barreto.

Aguinaldo Silva, na telenovela, evidencia recortes da obra de Lima Barreto que aparecem ao público com nomes de comércio, do bar e do conjunto de personagens que são destacados dos romances e contos. Esse foi um dos recursos utilizado pelo autor para acentuar a demarcação do universo literário de Lima Barreto na transposição para a telenovela. Inicialmente, partimos da leitura e releitura dos textos que aos poucos foram percebidos, seja no nome do armazém, do bar, por exemplo, onde perpassam todos os diálogos e confabulações que indicam caminhos da trama que apresentam as obras de Lima Barreto que foram

utilizadas para a criação dos capítulos da novela. Esse capítulo, portanto, teve a posição de indicar o roteiro como gênero e parte fundamental no processo de transposição e elemento que reforça o caráter de autonomia da mídia sobre o texto de referência para a adaptação. Os elementos da estética e da representação permitem reforçar os novos sentidos que são despertados em função desse deslocamento entre a obra literária, o roteiro e a telenovela. Assim, entender essas mídias que se tornam partes de um referencial que indica elementos que remetem à narrativa literária, mas sem ficar preso ao espelhamento absoluto de uma obra representada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estruturar a análise da obra de Lima Barreto buscou-se respostas objetivas à hipótese do que leva um autor, que escreveu no final do século XIX, ter uma obra pronta para alimentar o pensamento e ampliar o debate sobre questões pungentes na sociedade do seu tempo, tais como a política, a filosofia, a linguagem, a cultura e o racismo. Lima Barreto não se coloca em meio aquilo que escreve e, apenas não consegue se dissociar da espacialidade entre o ser que é parte da literatura e, ao ler, o que estimula e cria um campo imagético sem se eximir de compor com “ser” parte na representação dentro da espacialidade ficcional. Além disso, há no reflexo entre a literatura barreteana um conjunto de anunciações tais como a apreensão de uma criação literária que em contato com o outro estimula reações emocionais e intelectuais. O que evidencia uma excelência estética que se amplia as mídias que tem por sabe a obra de Barreto.

Antonio Candido apesar de não ter inserido Lima Barreto na proposição basilar do que intitulou de Sistema Literário brasileiro, na obra *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos* (2000), em um texto que foi inserido no livro *Educação pela noite* (1988, primeira edição), intitulado *Olhos, a barca e o espelho*, elenca a base narrativa barreteana sob os seguintes aspectos: sinceridade na expressão das ideias, clareza e simplicidade além da agudez na denúncia as injustiças sociais e preconceitos da sociedade pós escravização. Nesta proposição a síntese do que denominamos de estética barreteana, amplia-se na sustentação da indicação de Alfredo Bose ao indicar que Lima Barreto foi o primeiro grande escritor negro brasileiro, após o 13 de maio. A percepção de Bose sobre autor se coloca a frente de predecessores tais como Luiz Gama, André Rebouças e José do Patrocínio, que não conseguiram projetar a nação além da Lei Áurea, lançando os ex-escravizados à própria sorte. Assim, a obra barreteana reivindica a percepção corpórea e, amplia-se a voz e a presença das pessoas pretas. Isso inaugura uma incursão estética pela melancolia da pobreza, segundo Antonio Arnoni (2012), que tem por base o artigo de jornal e a crônica do cotidiano, que sintetiza e cria uma voz da rua na espacialidade literária. Lima Barreto nesse campo estético abre campo

para uma sucessão, com a obra de João Antônio, sobretudo, na abertura plena para contraposições de ideias na disponibilidade ideológica bem como a disponibilidade para apresentar pensamentos a análise da social, política e artística.

No percurso historiográfico da literatura brasileira, o universo literário serviu como exemplo do que não ser, no sentido, literário e de que a literatura é uma espacialidade aberta a todos os campos e às representações. Porém, para esse autor, por séculos, foi negligenciado o que mais é cobrado na atualidade quando um escritor é negro, um político negro, um médico negro, um engenheiro negro, um artista negro quando se questiona: e você na obra? Esse foi um dos pontos mais cruciais na elaboração desta tese, em uma perspectiva de desconstruir o sujeito que se coloca como uma vaidade absoluta em meio as dores, mas que faz das dores e do reconhecimento elemento de silêncio para entrecruzar o Atlântico e não fazer um retorno ao espaço ancestral com a liberdade que só o espaço ficcional permite aos autores.

O autor reflete o silêncio do apagamento, da objetivação do não ser e da própria negação da espacialidade. No conjunto de sua escrita literária Lima Barreto propõe-se em diminuir a carga negativa atribuída à percepção do negro na sociedade e busca reordenar a carga positiva da ligação ancestral entre os povos africanos, os indígenas e o negro brasileiro a partir de um referencial imaterial. A memória e a percepção corpórea darão conta em um caminho complexo de revelação do outro a partir de um olhar que, por vezes, explicita uma subjetividade que aos olhos da crítica diminui as possibilidades imagéticas. Todavia, um dos processos que mais ampliam as possibilidades literárias, em geral, não é o descrever o que por vezes parece banal, mas o que cria uma centelha que engrena o pensamento e as sensibilidades. O que pode ser explicitado, por exemplo, nas memórias de vivências literárias de Gabriel Garcia Márquez que o fez aproximar-se de pessoas tão controversas, como o encantamento estadunidense com seu leitor assíduo, Bill Clinton e, por outro lado, a amizade de alma com o comandante Fidel Castro que, em tempos de tensão, foi a linha literária que fez com que o escritor mediasse a relação entre os dois. Isto é lembrado aqui para exemplificar que a recepção que foi apresentada de forma complexa ainda em se tratando de um

objeto de transmidialidade passa por uma conversão que coloca pontos controversos na leitura e na própria adaptação da obra do autor.

Atribui-se à uma nova mídia, seja o roteiro, a telenovela ou um jogo que se tem por início o texto literário, uma autonomia com referência do qual se origina. Porém, ao se passar os textos de Lima Barreto para a telenovela, verifica-se a insistência de ainda que seja em uma narrativa que parece inovar na representação do negro fazer acenos à percepção de democracia racial. Cita-se, por exemplo, o caráter sincrético que se dá a Fraternidade Negra, que ele coloca sob o reflexo da religião católica. Isto demonstra primeiro essa linha de construção que tenta possibilitar um encontro harmônico entre caminhos de trincheira do catolicismo e as religiões de matriz africana. É preciso lembrar que a obra de Lima Barreto apresenta em espaços distintos esses elementos. Barreto se coloca em um processo de percepção da ancestralidade. Esse que se demarca por pessoas pretas que da cidade se convertem em representações na literatura. Assim, revela-se o negro na obra desse autor e da própria maneira de identificação das pessoas pretas nas cidades, apresentando-se como chave da narrativa literária barreteana.

A pretensão inicial de Lima Barreto no calor do processo controverso de abolição da escravatura então recente é escrever a história do negro no Brasil. Isto implica em ler a obra desse autor ligando as vozes e a representação em uma representação estética que não se restringe a delimitar curvas e cores, mas aplicar a voz por meio da escrita literária e dar significado a representação no negro na espacialidade barreteana. Nesse desenho inicial propomos recuperar as linhas que se inter cruzam para essa criação de pessoas e representações. Deste modo, não só identificam um ser imaginado, mas qualificam os processos de sujeição que o racismo atesta e intenta em incidir na identificação do negro na obra literária. A escrita de Barreto se rebela contra o processo de prevenção contra pessoas negras, que passaram a ter negadas a espacialidade urbana, por meio de um processo de destruição dos cortiços, as reformas urbanas com vistas a retirar do centro da cidade as pessoas pretas que acabaram de sair do processo de escravização. São, portanto, essas atitudes pessoais, coletivas e institucionais que ainda perpetuam como legado do racismo estrutural que escorraçam as pessoas pretas dos centros

urbanos. Dessa maneira, os universos literários do autor compõem um elemento social e histórico para o entendimento da formação complexa da sociedade brasileira. A telenovela, mesmo por um período considerável, ignorou as favelas nas projeções da cidade do Rio de Janeiro, pois na maioria das representações ou das próprias filmagens esses espaços, apesar de no centro, não aparecem nas imagens. Há, entretanto uma periferia como espaço idealizado, reforçando os estereótipos de pessoas pretas e periféricas.

A tese de Cuti (2005) indica-nos a pretensão de Barreto de romper com a ideia de se identificar não uma verdade (o tesouro atrás do texto), mas uma busca no objeto de estudos (a literatura barreteana) através de aproximações estéticas e pontos de um discurso ideológico, em formas distintas, mas comum no texto e por força da representação da autoria de pessoas negras. Não há como um autor negro falar sobre o racismo e ignorar a sua condição de pessoa preta que passa por esses processos em sua escrita. Nesse sentido, a análise das obras de Lima Barreto, sob o reflexo da nova mídia que parte do texto, revela elementos para identificar em livros, frases, tipos e representações o “eu” autoral negro que foi transposto para a telenovela. Isso ocorreu em recortes que anunciam a presença do texto, seja em personagens caricatos da representação de políticos, ou ainda no discurso nacionalista demarcando elementos de uma identidade “pura” brasileira, a partir do simbólico da representação, por exemplo, o do indígena.

Dessa forma, o desafio para Cuti tem sido determinar alvo do que se reconhece como cânone literário, a partir de uma evolução da afrobrasilidade literária. Essa percepção que o autor faz sobre a literatura pode ser analisada sob a ótica da televisão que possui um conjunto de contradições que consolidou a ideia de branquitude. Ao apresentar, por exemplo, em tela atores e atrizes que podem até transitar no não lugar heteroidentificado como negro, a partir da paleta de cores que possibilita o reconhecimento através dos elementos e traços fenotípicos que poderão dar margem ao trânsito desse personagem. A branquitude também se revela na insistência de tentar convergir uma narrativa em contato com a ideia de diversidade harmônica entre pretos e brancos e elementos de suas representações. O que faz, por exemplo, Lima Barreto em sua obra com o intuito de deixar

acentuado que a identificação do negro não se restringe ao tom da pele ou à possibilidade de um intercruzamento entre brancos e negros anunciar algo que possa dar outro sentido ao negro na ficção. O próprio autor homenageado é algo do que apresentamos como o grotesco na televisão, pois ao apresentar a obra de um autor negro e utilizar um ator branco para concretizar essa homenagem escancara-se o aspecto contraditório e que, infelizmente, se repete com outros autores, como, por exemplo, o próprio Machado de Assis, que teve por muito tempo a imagem embranquecida. O caso mais emblemático foi uma recente campanha de um banco público que trouxe o autor representado por um ator branco que somente não passou despercebido devido à força das mobilizações do movimento negro que exigiu uma revisão desse conteúdo imagético. Entretanto, não notamos o mesmo com Lima Barreto que, em análise de estudos e publicações de época, não identificamos a mesma atenção.

No caso da literatura, as marcas da representação, os elementos de religiosidade e a força das vivências entre negros compõem um conjunto e não um elemento isolado a indicar as pessoas negras. As anunciações desses elementos colaboram com outra linha que aponta para como representar o negro na literatura. Barreto não se propõe a responder sobre o *como*, mas o insere a partir das tensões nas quais a presença do negro em diferentes espaços de representação pode anunciar. Ainda pensando nas afrontas, sobre a espacialidade e a presença negra, recorremos a própria vida do autor. Lima Barreto não só utilizou a escrita como também o simbólico de sua representação ao tentar, sem sucesso, uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. A insistência do autor tinha primeiramente como finalidade reinserir uma pessoa preta dentro de um espaço majoritariamente branco e quase exclusivamente. Nesse sentido, ao nos questionarmos sobre a força que reside nessas tentativas, destacamos em primeiro lugar um complemento à sobrevivência, em seguida, a busca em fazer com que os críticos tivessem contato com a obra do autor, não sobre a lente do outro, a partir de análise de pares, mas por uma leitura em que os escritos literários se propõem. As vidas em sobreposição à obra de Barreto coincidem com uma possibilidade para a evolução da literatura brasileira, não sendo uma porta fechada, com códigos de linguagem para a entrada,

mas uma possibilidade com o contato das vozes mútuas e representações. Percebe-se, assim, um universo rico a partir do contato entre vidas urbanas e a ficção para a constituição imagética que a literatura nos permite. Nesse sentido, a limitação do espaço para o símbolo do negro, não é possível perceber que todo personagem pode ter uma amplitude de desenho na representação, mas quando se trata do negro o fio em diferentes gêneros de texto é o mesmo.

A transposição do personagem negro do universo literário de Lima Barreto para a telenovela ratifica a importância do sujeito étnico afro-brasileiro que teve a importância na literatura revelada a partir da análise de Cuti (2005). No mesmo caminho, a percepção desses sujeitos na telenovela indica possibilidades para essa realização consentido em um diálogo estético e ideológico. Todavia, há que se demarcar a complexidade da desconstrução estética de se perceber o negro à sombra de uma narrativa que o coloca sempre como sujeito da representação do empregado, do escravo e das sub-representações que têm sido o objeto de trabalho intelectual e artístico de Joel Zito Araújo (2000), intelectual e cineasta, que consignamos um papel fundamental para hoje atestar um conjunto de produções que compartilham preocupações do alcance estético, ideológico e da própria presença de negros em todos os espaços que constituem uma produção, seja de um filme ou de uma telenovela.

A diversidade tem um valor estético que ainda é desprezado quando se analisa o cinema e a televisão em nosso país. No caso do cinema, em 2013, Joel Zito constatou que havia quatrocentos cineastas vivos que tiveram algum filme exibido em salas pelo Brasil. Desses cineastas apenas oito eram negros, o que representa menos de 2%. Esse dado revela que nem mesmo a Universidade de São Paulo - USP, que foi uma das que mais têm resistido a implementação de cotas, tem um universo tão limitado de pessoas negras. No caso da telenovela, é mínima a inserção de autores negros. Por exemplo, ao fechar desses estudos, deparamo-nos com a primeira novela exibida em um horário popular, conhecida como novela das 6, na Rede Globo de Televisão, em canal aberto, "Amor Perfeito", escrita por Duca Rachid, Júlio Fisher e Elísio Lopes Jr.. Trata-se de uma trama inspirada na obra *Marcelinho Pão e Vinho* (1955, primeira edição), do espanhol José Maria Sánchez-

Silva. É a história de um pequeno bebê deixado à porta de um humilde convento de frades franciscanos. Além de um dos autores principais ser negro, o elenco principal de vinte e três atores é composto por dez negros. Todavia, como temos discutido, mesmo demonstrando diversos acertos, ainda se verifica elementos da mediação com a recepção do público a partir do eixo da trama central ter uma relação interfacial, entre uma mulher branca e um homem preto, o que recupera o sentido apaziguador e de embranquecimento.

Em linha geral, o universo literário de Lima Barreto ao ser transposto para uma telenovela colaborou com apresentação de uma parte da obra desse autor ainda que indiretamente para a maioria da população brasileira. Nessa nova mídia, a partir da obra do autor, foi possível perceber os diferentes grupos de pessoas que compõem o grupo das pessoas pretas, suas obras demonstram que, ainda que tenha passado mais de oitenta anos de sua escrita, as relações raciais e étnicas até o presente são fronteiras na sociedade e na própria teledramaturgia que insiste em fazer consignações à ideia de democracia racial. Assim, mesmo configurando-se como uma literatura de potencialidades para romper e alinhar um novo pacto reaviando elementos de ancestralidades, as concessões ao ideário que ainda persiste em alinhar o social ao racial tenta colocar discussões mais objetivas em planos secundários para polemizar a temática e não apresentar de fato uma linha para reparação histórica do racismo estrutural.

O grotesco ainda atinge o visionário Barreto, pois no ano passado a Rede Globo fez um seminário sobre as telenovelas que foram inspiradas em obras literárias e nenhuma mesa do evento se colocou para discutir a obra de Lima Barreto e as suas possibilidades dentro do cenário em que se amplia a presença de pessoas negras na televisão. Esse fato por si mesmo merece destaque, pois, especialmente essa empresa detém o monopólio de público por força da qualidade dos conteúdos e da própria tradição. Correndo o risco de acometer certo anacronismo, acredita-se que ao fazer do texto literário universo de inspiração a uma produção, alimenta o desejo do autor em poder representar o negro em diferentes possibilidades, além de apresentar literatura a totalidade da população.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Obras de Lima Barreto

BARRETO, Lima. **Bagatelas**. São Paulo: Brasiliense, 1961. (Volume IX).

_____. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Brasiliense, 1961. (Volume IX).

_____. **Correspondência Ativa e Passiva**. 1º Tomo. São Paulo: Brasiliense, 1961. (Volume XVI).

_____. **Correspondência Ativa e Passiva**. 2º Tomo. São Paulo: Brasiliense, 1961. (Volume XVII).

_____. **Diário íntimo: memórias**. São Paulo: Brasiliense, 1961. (Volume XIV)

_____. **Impressões de leitura**. São Paulo: Brasiliense, 1961. (Volume XIII)

_____. **Lima Barreto – Seleção das melhores crônicas**. Seleção e prefácio Beatriz Resende. São Paulo: Global, 2004.

_____. **Lima Barreto**. (Organização Alfredo Bosi). **Diário do hospício e O cemitério dos vivos**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Marginália**. Brasiliense: São Paulo: Brasiliense, 1961. (Volume XIII)

_____. **O cemitério dos vivos**. São Paulo: Brasiliense, 1961. (Volume XV)

_____. **Os Bruzundangas**. São Paulo: Brasiliense, 1961. (Volume VII)

_____. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Brasiliense, 1961. (Volume I)

_____. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. Brasiliense: São Paulo, 1961. (Volume III)

_____. **Toda crônica**. Organização de Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____. **Diário do Hospício e Cemitério dos vivos**. 2 V. em 1. Organização por Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010a.

_____. **Contos completos de Lima Barreto**. Organização Lilia Moritz Schwarcz. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.

_____. A nova Califórnia. Em: PRADO, Arnoni. **Lima Barreto**: seleção de textos, notas e estudos biográficos. São Paulo: Abril, 1980. p.71-77.

_____. **Obra reunida**. v. 1. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

Obras de outros autores

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANTÔNIO, João. **Calvário e porres do pingente Afonso Henrique de Lima Barreto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ARAÚJO, Ricardo (org.). **A beleza foi feita para ser roubada**: ensaios José Ortega y Gasset. Brasília: EdUnB, 2014.

ACADEMIA Imperial Militar. *In*: **DICIONÁRIO da Administração Pública Brasileira do Período Imperial (1822-1889)**, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2Hx1sbm>. Acesso em: 10 janeiro 2022.

ARAÚJO, J. Z. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial Brasileira. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 424, setembro-dezembro/2008.

ARBEX, Márcia (org.). **Poética do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras UFMG, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBOSA, Francisco Assis. **A vida de Lima Barreto**. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Ed. UnB, 1993.

BARBOSA, Lúcia M. A.. Representações de si e a Africanidades em duas letras de canções brasileiras: cabelo e adereços sob a perspectiva de ressignificação identitária e cultural negra. **Recorte** (UninCor), v. 9, p. 1-11, 2012.

BALLESTRIN, Luciana. O giro decolonial e a América Latina. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11, p. 89-116, 2013.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Em: **A modernidade**. Obras escolhidas de Walter Benjamin, [ed. e trad. João Barrento], Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, pp. 271-293.

BERTHERAT, Thérèse. **O corpo tem suas razões**: antiginástica e consciência de si. Com colaboração de Carol Bernstein; tradução Estrela dos Santos Abreu. 21. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BORELLI, S. H. S. **Telenovelas brasileiras**: balanços e perspectivas. São Paulo. Em *Perspectiva*, 15. São Paulo *Perspectiva*, 2001 15 (3), 29–36.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: Hollanda, Heloísa Buarque (org). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

CALVANTE, Maria; BARBOSA, Sidney. **Lugares e estações da literatura e da pintura no romance moderno**. Goiânia: Ed. UFG-Catalão, 2013.

CAMPELLO E, Schmidt RT. **Apresentação**: Corpo e Literatura. Ilha Desterro [Internet]. 2015 May;68 (Ilha Desterro, 2015 68(2)). Disponível: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2015v68n2p9> . Acesso em 30 maio 2021.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008b. p. 147-163.

COSTA, J. F. Da cor ao corpo: a violência do racismo. In: SOUZA, Neusa Santos. **Torna-se negro**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

CUTI, Luiz Silva. **Lima Barreto**: São Paulo: Selo Negro, 2011. (Coleção Retratos do Brasil Negro).

_____. **A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto**. 2005. Tese (doutorado em literatura) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000362615>>. Acesso em: 28/03/2017.

DAGOGNET, François. **O corpo**. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea”. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n. 31. Brasília. Ed. UnB, janeiro/junho 2008. p. 87-110.

DENA, Christy. Transmedial Fiction. *In*: RYAN, Marie-Laure; EMERSON, Lori; ROBERTSON, Benjamin J. (ed.). **The Johns Hopkins Guide To Digital Media**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. p. 258-265.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. A África na vida e na cultura do Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 27, p. 11-28, 1997.

D’ANGELO BRAZ GORLA, Beatriz. **Entre a palavra e a imagem**: a escritura de Marguerite Duras no cinema. Tese (doutorado em Literatura). Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, 2020.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. *Revista Terra roxa e outras terras*; **Revista de Estudos Literários**. Volume 17-A (dez. 2009)

DE LIMA, Elizabeth Gonzaga. **Literatura brasileira no horário nobre**: o universo ficcional de Lima Barreto na telenovela Fera Ferida. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455937710.pdf . Acesso em: 30 maio 2021.

DE MIRANDA IORIO, Patrícia. A telenovela como “literatura prête-à-porter”: uma obra menor? **Revista Garrafa**, [S.l.], v. 16, abr. 2008. ISSN 1809-2586. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/8559/7019>> . Acesso em: 29 Agosto 2017.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. *In*: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: formalistas russos. 2ªed. Porto Alegre: Globo, 1976.

ESCÁMEZ, Juan S. **Ortega y Gasset**. Tradução José Gabriel Perissé Madureira. Fundação Joaquim Nabuco. (Coleção Educadores). Recife: Editora Massangana, 2010.

ELLESTRÖM, L. **Media borders, multimodality and intermediality**., Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

FANTINATI, Carlos Erivany. **O profeta e o escrivão: estudo sobre Lima Barreto.** Assis: São Paulo: Hucitec, 1978.

_____. **O professor e o escrivão: estudos sobre literatura brasileira.** São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Lima Barreto e o romance: crítica e crise. *In: Teresa: Revista de Literatura Brasileira Área de Literatura Brasileira.* Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, n. 14, p. 141-166, 2014.

FERNANDES, Guilherme. **Lado a Lado: Os negros nas telenovelas.** Gledés Instituto da Mulher Negra, março de 2013. Disponível em: <<http://arquivo.geledes.org.br>> .Acesso em: 13 outubro 2022.

FERREIRA, Luciana da Costa. **Um personagem chamado Lima Barreto.** Dissertação [Mestrado em Letras]. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras. Rio de Janeiro, 2007.

GOMIDE, Bruno Barretto. **Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936).** Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estadual de Campinas. São Paulo, 2004. Tese [Doutorado em Teoria e História Literária].

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: Corpo e Cabelo como símbolo da Identidade Negra.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. Educação, identidade negra e formação de professores. Um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. *In: Educação e pesquisa.* São Paulo, vol. 29º, nº 1, p. 167-187, jan./jul, 2003.

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana.** Rio Janeiro: Rocco, 1994.

GOTLIB, Nádía Batella. **Teoria do conto.** 7 rd. São Paulo Ed. Ática.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Literatura em televisão - Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV.** Dissertação (mestrado em Teoria Literária), UNICAMP, 1995.

GRIJÓ, Wesley Pereira; SOUSA, Adam Henrique Freire. O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações. **Estudos em Comunicação.** Publicação Semestral do LABCOM – Online Communication Lab., n. 11, p. 185-204,

mai. 2012. Disponível em: <<http://ec.ubi.pt/ec/11/pdf/EC11-2012Mai-09.pdf>> .
Acesso em: 23 outubro 2022.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

_____. A economia da “resenha crítica”. **Revista Sibila**. Ano 24 - ISSN 1806-289X Sibila – marca registrada no INPI.

IANNI, Octavio. Literatura e consciência. *In*: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. Edição comemorativa do centenário da abolição da escravatura. N. 28. São Paulo: Ed. USP, 1988.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENKIS, Henry. **Cultura da convergência**. Tradução Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008

JOLLES, André. **Formas simples**; legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis: Editora Vozes; 2011.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MARINS, Álvaro. **Machado e Lima: da ironia à sátira**. Rio de Janeiro: Utópos, 2004.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. *In*: RATTIS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**, São Paulo: Instituto Kuanza/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: 2006. (p. 225- 243).

NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. São Paulo: EDUSP, 2002.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **La descolonización y el giro des-colonial**. Bogotá: Tabula rasa, n. 9, p. 61-72, 2008.

MEIRELLES, William R. O cinema e a História: o uso do filme como recurso didático no ensino de História. *In: História & Ensino*. Londrina, v. 10, p. 77-88, out./ 2004.

MOTTER, M. L. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. *In: LOPES, M. I. V. de. Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo, Loyola, 2004. (p. 251 - 291)

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. *In: Mauro Wilton de Souza. Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 39-68.

_____. Experiencia audiovisual y desorden cultural. *In: MARTÍN-BARBERO, Jesús y LÓPEZ de la ROCHE, Fábio (eds.) Cultura, medios y sociedad*. Colombia: Ces/Universidad Nacional, 1998, p.27-64.

_____. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: Prosa I. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

Memória Globo. Fera Ferida- Curiosidades. *In: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/fera-ferida.htm>* . Acesso em: 10 julho 2017.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Lima Barreto e a intermedialidade como estratégia de leitura. *In: Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente [online]*. Campina Grande: Ed.UEPB, 2015, pp. 23-50. Literatura & Interculturalidade series. ISBN 978-85-7879-240-4.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento. **Bagatelas e marginália**: cultura intelectual e revide ao Poder nas crônicas de Lima Barreto. Tese de (doutorado em Literatura). Universidade de Brasília: Brasília, 2014.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MÜLLER, Jürgen E. Intermedialität. **Formen moderner kultureller Kommunikation**, Münster, Nodus Publikationen, 1996.

ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. Tradução Ricardo Araújo. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. Meditaciones del Quijote. *In: Obras completas de José*. 7. ed., v. 1. Madrid: Revista de Occidente, 1966. p. 310-400.

_____. **A rebelião das massas**. Tradução Felipe Denardi. São Paulo: Vide Editorial, 2016.

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. Telenovela: uma semiose híbrida. **Revista Galaxia**, São Paulo, n. 15, p. 29-38, jun. 2000.

PRADO, A. A. Lima Barreto personagem de João Antônio. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 19, p. 147–167, 2012. DOI: 10.20396/remate.v19i0.8636105. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636105>. Acesso em: 10 mai. 2023.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

RACHMAN, Sergio. **A interface entre psiquiatria e literatura na obra de Lima Barreto**. Dissertação (mestrado em Psiquiatria). Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2010.

RAJESWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas contemporâneo sobre a intermedialidade. *In*: DINIZ, Thais F.; VIEIRA, André S.(org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona : FALEG/UFMG, 2012.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Épuras do social**: como podem os intelectuais trabalhar para os pobres. São Paulo: Global, 2004.

SCOLARI, Carlos Alberto. Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production. **International Journal of Communication**, v. 3, 2009, p. 586-606. Disponível em: <<http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/download/477/336>>. Acesso em: 20/03/2023.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SODRÉ, Muniz. **O território e a cidade**: a formação social brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. **O Terreiro e a Cidade**: a Forma Social Negro-Brasileira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

_____, **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro**. v. 1, século XVIII e XIX. São Paulo: Editora 34, 2000.

WALSH, Catherine E.; MIGNOLO, Walter; LINERA, Álvaro García. **Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento**. Ediciones del Signo, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Television: technology and cultural form**. Nova York: SchockenBooks, 1975.

Obras audiovisual

A NEGAÇÃO do Brasil. (Documentário). Direção e produção: Joel Zito Araújo. São Paulo, 2000, 1h 32min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PrrR2jgSf9M>> . Acesso em: 24 agosto 2020..

Policarpo Quaresma. Direção e adaptação Antunes Filho. São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eGUybkz4zhscão> Acesso em: 23 maio 2021.

Traga-me à cabeça de Lima Barreto. Direção Onissajé (Fernanda Júlia), dramaturgia Luiz Marfuz. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aK_awgCnrUE > Acesso em: 26 maio 2022.

Entrevista Agnaldo Silva Programa Persona em Foco. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oLE8xzIxcW0> > Acesso em: 21 maio 2021.

APÊNDICE

- I. Parte I Roteiro Telenovela Fera Ferida da Rede Globo

Rede Globo de Televisão

Central Globo de Produção

- NOVA CALIFORNIA -

novela de:

Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares

Colaboração de :

Marcia Prates e Flávio de Campos

Inspirada em tramas e personagens de

Lima Barreto

Direção de:

Denis Carvalho, Marcos Paulo e Carlos Magalhães

Direção geral de:

Denis Carvalho e Marcos Paulo

- NOVO CAPÍTULO - 1

Personagens:

Chico da Tirana

Rubra Rosa *

Querubina *

Sigfrida *

Gusmão

Áureo Poente *

Isoldinha *

Praxedes *

Numa *

Demóstenes *

Major Bentes *

Flamel

A. Henriques *

Margarida *

Ataliba

E MAIS:

Feliciano

Laurinda

Weber

Januário, o líder garimpeiro

Jornalista

O povo de Tubiacanga *

Os garimpeiros

(*) No presente e no **flash-back**

E OS MENINOS:

Flamel

Linda Inês

Sigfrida

Isoldinha

Áureo Poente

Cena 1 - DESCAMPADO/EXT/DIA

Geral de uma região árida, descampada e muito quente. **Takes** sucessivos e deslumbrantes, até que se vê, de muito longe, talvez do alto, um carro que avança através de uma estrada precária. É um carro importado do fim dos anos 70, por aí.

Ouve-se a voz de um homem sobre os **takes** do carro que avança. É o **motorista**. Trata-se de Ataliba Timbó, um dos nossos personagens.

Ataliba - (off) O senhor desculpe esses solavancos todos, viu, doutor, que a culpa não é minha nem do carro. É da estrada, mesmo...

CORTA pra:

Cena 2 - CARRO/EXT/DIA

Ligar, no áudio, com a cena anterior.

Dentro do carro. No banco de trás está Feliciano Júnior, aliás Raimundo Flamel. Ele está visivelmente tenso. No banco ao lado do motorista está Genival Gusmão, um grande amigo de Feliciano/Flamel.

Ataliba continua falando enquanto o carro avança.

Ataliba - ...Se é que a gente pode chamar essa buraqueira de estrada. Quer dizer: estrada já foi, faz muitos anos era até asfaltada, imagine!... Mas depois do que aconteceu lá em Nova Califórnia, da febre do ouro...

Mostrar: CAM vai buscar o rosto de Feliciano/Flamel e mostra que ele reage aqui.

INSERT rápido da cena 26 do capítulo 10.:

CORTA pra canôa: Feliciano, atingido pelo tiro que continua reboando, reage em SLOW, Laurinda e Flamel gritam...

Fim do INSERT.

CAM volta ao rosto agoniado de Flamel. Aos poucos a voz de Ataliba vai crescendo sobre ele.

Ataliba - ...Sabe, acho até que foi maldição o que caiu sobre esse pedaço de mundo: acabou o dinheiro, sumiram as verbas, o governo lá de cima parece que ficou com vergonha de se lembrar disso aqui/

Flamel - (corta, sempre olhando pela janela) Por favor, pare um instante.

CORTA pra fora do carro, que vai parando.

Feliciano/Flamel abre a porta, desce.

Gusmão e o motorista também descem.

Feliciano/Flamel se afasta... E Ataliba não se manca e vai atrás. CAM acompanha os dois.

Ataliba - Eu sou de Nova Califórnia. Mas de vez em quando a situação aperta, sabe como é, a vida não tá fácil... e aí eu faço uns serviços de limusine com meu carro lá em Serro Azul. A gente tem que se virar... (tom) O doutor já esteve antes por essas bandas?

Flamel - Há muitos anos.

Ataliba - Pois fez bem em me contratar pra trazer o senhor até o Portal do Sol, viu? Porque só com aquele moço que o acompanha... ah, **não ia achar mesmo!**... Parece que depois daquela história maluca do ouro lá em Nova Califórnia até a paisagem por aqui mudou... Eu era menino, mas ainda lembro. Foi obra de um lunático que era prefeito de lá. Um tal de Feliciano/

Feliciano/Flamel corta aqui de modo muito brusco.

Flamel - **O senhor fala demais!**

Ataliba fica perplexo um instante...e depois se afasta.

Feliciano fica lá, olhando a paisagem que se desdobra deslumbrante em torno dele. Instantes.

CAM vai buscar o rosto de Feliciano. Sinais de angústia e tensão.

INSERT da cena 9 do capítulo 10.:

PV de Flamel: CAM mostra a pedra nas mãos de Feliciano: **seu brilho é, como já dissemos, absurdo e irreal.**

Fim do INSERT.

Feliciano/Flamel se volta, caminha em direção ao carro.

CORTA pra:

Cena 3 - DESCAMPADO/EXT/DIA

O carro, visto de trás, segue serpenteando pela estrada.

CAM abre, até mostrar lá adiante, sobre o morro, o Portal do Sol.

O carro pára.

Ataliba - (off) Pronto, doutor, o Portal do Sol!...

CORTA pro interior do carro: Ataliba, Gusmão e Feliciano/Flamel olham através do vidro do carro.

O Portal lá na frente.

Ataliba - (aponta) É aquilo ali.

CORTA pra:

Cena 4 - RIO/EXT/DIA

O carro agora está parado o mais perto possível do Portal.

Feliciano/Flamel desce, dá alguns passos como se procurasse alguma coisa, vai até a margem de um rio que corre lá adiante, sinuoso e cheio de corredeiras.

PV de Ataliba, que continua com Gusmão dentro do carro: Feliciano/Flamel caminha, sempre incerto.

Ataliba - Ainda que mal pergunte, o seu colega faz o quê?

Gusmão - Ele é químico. E não é meu colega, é meu patrão, eu/

Ele se corta e reage, vendo alguma coisa através do vidro do carro.

PV do carro: lá adiante, perto de umas pedras, Feliciano/Flamel

cambaleia, se apóia numa delas como se fosse cair.

CORTA pro rosto agoniado de Flamel.

INSERT da cena 30 do capítulo 10.:

Os dois ficam lá, lado a lado, sujos e feridos, Flamel olhando pra eles. Um tempo.

Flamel - (reage forte) Eu não vou deixar ninguém tocar em vocês!

Ele começa a cavar e cavar ali perto com as mãos, com as unhas...

Fim do INSERT.

CAM de novo no rosto agoniado de Flamel. Sobre ele a voz de Gusmão, que já está ali do seu lado.

Gusmão - (chegando) Feliciano... algum problema?

Flamel - Já disse pra não me chamar mais de Feliciano! Meu nome agora é Raimundo Flamel. Raimundo Flamel!

Gusmão - Desculpe, desculpe... É que eu fiquei preocupado/

Flamel - (corta, transtornado) **É aqui, Gusmão! Eu achei o lugar, eu... eu cavei com minhas próprias mãos... foi aqui que eu enterrei meus pais!...**

Gusmão levanta a mão, leva ao ombro dele...

Flamel - Eu sei que você já ouviu essa história mil vezes...

Gusmão - Escuta, amigo, irmão/

Flamel - (corta) Mas vai ouvir de novo! Eu estou aqui outra vez, Gusmão... depois de quinze anos!... Eu... **eu preciso lembrar!...**

Gusmão tira a mão do ombro de Flamel, fica ao lado dele.

CAM vai buscar o rosto atormentado de Flamel. Instantes. **Começa, aqui, a fusão lenta que vai nos levar, na primeira cena do flash-back, ao rosto de Feliciano ainda menino.**

INSERT de áudio:

Laurinda - (off) Feliciano, por acaso você sabe onde anda seu pai?

FUNDE com:

Cena 5 - CASA DE FELICIANO/INT/DIA

(Começa aqui o flash-back)

Laurinda, já vestida com sua roupa de festa, está diante de Feliciano Júnior, que aqui tem uns doze anos. **Pra não complicar demais, nem confundí-lo com o pai, vamos continuar a chamá-lo de Flamel.**

Ele está sentado à mesa, está acabando de lanchar.

Flamel - Não sei, mãe. Mas posso ir procurar...

Flamel levanta e sai correndo.

Laurinda - Menino, espera, acabou de comer e nem escovou os dentes...

Mas Flamel nem ouviu e se vai.

Laurinda ainda dá alguns passos em direção à porta, mas desiste.
Uma empregada vem do interior da casa, vai até a mesa recolher os pratos do lanche.

Laurinda - Avoado, esse menino... (sorri. Tom carinhoso) Igualzinho ao pai.

Numa e Rubra Rosa vão entrando.

Logo nas primeiras falas a empregada se retira com os pratos.

Numa - Alguma notícia do Feliciano?

Laurinda - Não se preocupe, dr. Numa, o Júnior saiu agorinha mesmo pra buscar o pai...

Rubra Rosa - Não entendo esse seu marido, Laurinda... Hoje é dia de festa na cidade, e o prefeito abandona tudo e sai feito maluco pra procurar ouro nos cafundós? Mania...

Laurinda - (alfineta) Mas até bem pouco o meu marido não era o único a ter essa mania, não é, Rubra Rosa? (a Numa) O dr. Numa também andou por aí garimpando, procurando ouro... ou não foi?

Numa - Águas passadas, agora meu negócio é outro, um jeito mais rápido e menos trabalhoso de ficar rico: as loterias!...

Rubra Rosa - Um dia a gente ainda vai tirar a sorte grande, tenho muita fé!

Numa - Eu só fui atrás do ouro porque me deixei levar pelas histórias de Praxedes...

Laurinda - (crítica) O senhor e os outros.

Numa - Se arrependimento matasse... Fiquei foi com as mãos esfoladas de tanto batear. E ouro, que é bom...

Rubra Rosa - Com essa história de ficar correndo atrás do seu marido, o Numa nem teve tempo de preparar o discurso...

Numa - Já pensou? É a festa de inauguração da herma de meu avô em praça pública! E eu, na qualidade de presidente da Câmara dos Vereadores/

Ele se corta ao ver que Demóstenes vai entrando aqui. Discretamente, ele mostra a Numa uns papéis que traz na mão.

Numa vai se colocar à parte com Demóstenes. **Os dois diálogos que se seguem são em paralelo: Numa com Demóstenes, e Laurinda com Rubra Rosa.**

Numa - (pegando os papéis. Fala baixo) Demóstenes, tem certeza que posso ler sem susto o que você escreveu?

Demóstenes - (subserviente) O tom é o que o senhor pediu, dr. Numa. Eu não deixei escapar uma só vírgula!... Está tudo no lugar.

Rubra Rosa - (exibindo sua roupa) Que tal? Não disse nada do meu vestido novo... Não arrasei?

Laurinda - (sorri, afetuosa) Rubra, você sabe que eu não dou valor a roupa, essas coisas... Nem tinha reparado que era novo...

Rubra Rosa - Ah, eu queria tanto ser desprendida de valores materiais, como você...

Numa - Rubra Rosa, vamos. Ainda tenho que improvisar o meu discurso. (vai saindo. A Laurinda) E que seu marido esteja lá na praça na hora da festa, ouviu?

Rubra Rosa - Nem que seja amarrado!...

Os três saem.

CAM vai buscar o rosto de Laurinda. Ela recolhe o sorriso e assume um ar de preocupação.

Major Bentes - (off) Ouro... Ouro... Ouro... Ouro devia era dar nas árvores!...

CORTA pra:

Cena 6 - PRAÇA/EXT/DIA

Ligar, no áudio, com a cena anterior.

O Major Bentes e Praxedes de Menezes conversam enquanto observam o movimento lá no meio da praça: algumas pessoas cobrem com um pano escuro uma herma. Bandeirolas são estendidas de poste em poste, uma banda se prepara pra tocar... Clima de festa.

Margarida Weber, com seu marido alemão, vai chegar a certa altura. Laurinda também.

Major Bentes - ...E não debaixo da terra, no fundo dos rios... Eu queria ser teimoso igual ao Feliciano, continuar na linha de frente, garimpando... Os outros, aquele bando de soldados rasos, não sei porque desistiram de procurar. Mas eu... o Major Bentes... eu parei mesmo foi por preguiça, dava canseira demais! Agora, prefiro apostar meus cobres nas patas dos cavalos, na cancha reta lá em Serra Azul... Ainda vou ganhar muito dinheiro com eles, e sem me esforçar... (tom) Mas me diga uma coisa, Praxedes, de onde foi que você tirou essa idéia do ouro, hem?

Praxedes - Dos livros, Major Bentes, dos tratados, dos alfarrábios, das conjunções químicas, das irradiações do solo... e de muitas histórias que eu ouvi. Lendas indígenas, relatos das entradas e bandeiras... Durante a colônia, toda a região em volta da nossa cidade foi explorada... por quê só aqui nunca encontraram nem um veio de ouro sequer? Eu pergunto e eu mesmo respondo: porque não procuraram direito! Os sinais são claros, as possibilidades vastíssimas: há ouro em Tubiacanga, sim! E esse ouro nos tornará ricos!... Uma terra como essa? Estamos deitados em berço esplêndido, Major! Nosso subsolo é um gigante adormecido abençoado por Deus... E o clima? Nós temos o sexto melhor clima do mundo! Eu diria até que/

Enquanto Praxedes fala o major vai reagindo indignado.

Major Bentes - (corta) **Eu diria** que você é lunático, tem um parafuso de menos aí, dentro da cabeça... igualzinho ao prefeito Feliciano, que se fosse soldado não valeria o soldo... **ele também é doido de pedra, sim!** Porque só um maluco ia continuar insistindo, achando que existe ouro aqui na região, que/

A voz de Weber, com sotaque alemão, o interrompe.

Weber - É do meu cunhado Feliciano que vocês estão falando?

Bentes e Praxedes se voltam na direção da voz. Lá estão Weber e sua mulher, dona Margarida.

Margarida - (abraça Weber) Isso mesmo, meu amor, trata de defender o meu irmão.

Praxedes - (faz um salamaleque) Dona Margarida... ilustríssimo senhor Weber...

Weber - Major Bentes, eu só quero saber uma coisa: se por acaso **a** irmão **do meu** mulher encontrar ouro... o senhor vai se fazer de morto? Vai fingir que não viu? Ou vai querer também tirar **o seu** casquinha? Porque eu sei muito bem que o senhor, com sua mão fechada, é capaz de/

Laurinda - (off, cortando) Weber... Margarida...
Todos se voltam para ela, que também vem chegando.

Laurinda - (conciliadora) Desse jeito seu marido vai acabar ofendendo o Major Bentes, minha cunhada...

Margarida - É, mein lieb, Laurinda está certa. Hoje é dia de festa...

Weber - Então... Fecho **o meu** matraca.

Praxedes - O senhor Weber expressa-se um tanto popularescamente, mas com inegável vivacidade...

Weber - Ora, professor Praxedes, eu **gosta** muito das expressões pitorescas de vocês...

Margarida - Quanto ao Major... (volta-se para ele) Pode ficar certo de uma coisa: quando chegar a hora de inaugurar aquele busto...

Praxedes - (corrigindo) **Herma**... e com H!

Margarida - ... enfim, de tirar aquele pano preto lá de cima, meu irmão Feliciano, que é o prefeito dessa cidade, vai estar lá!

Praxedes - Disse-o muito bem, dona Margarida.

Weber - E nada mais tem a acrescentar. (pega a mulher pelo braço) Venha, minha querida, você ainda tem que se trocar.

Margarida - Você escolhe a minha roupa, benzinho?

Weber - Pode deixar, eu **produz** você...

Ele sai abraçado à mulher. Laurinda vai atrás.

O major e Praxedes ficam observando enquanto eles se vão.

Major Bentes - Não sei porque esse tal de Weber se mete nos assuntos de segurança nacional aqui de Tubiacanga. Só porque casou com dona Margarida? Nem brasileiro ele é... (pensando) Mas numa coisa ele tem razão, Praxedes. E se existem mesmo as tais possibilidades de que você falou? E se o Feliciano se enredar numa delas e se der bem?... Nesse caso... pra quem fica o ouro?

Praxedes - Ora, Major Bentes, mas é elementar... O fruto da descoberta cabe a quem a pratica. A quem a faz.

Major Bentes - Ou seja: tirando a parte do governo, que

é bem gorda, o ouro é de quem achar.

Praxedes - Isso se o nosso Feliciano fosse um homem egoísta, ambicioso. Mas se é pelo futuro de Tubiacanga que ele trabalha, se é só nisso que ele pensa... então o ouro será da comunidade, da urbis, do burgo...

Major Bentes - (exulta) Será de todos nós! Seu, da patuléia toda... **e principalmente meu, que sou o dono da maior parte das terras desse lugar!**

CORTA pra:

Cena 7 - RIACHO/EXT/DIA

Geral de um lugar deslumbrante. Um riacho. Sons de pássaros, de insetos, etc.. Meio que paraíso perdido.

Um cavalo pasta por ali.

CORTA pra batéia que sai de dentro da água cheia de cascalho. Duas mãos fazem com que ela gire, peneirando.

É Feliciano pai quem está bateando. Ele trabalha dentro da água, com as pernas das calças arregaçadas, concentrado.

A batéia gira e gira em suas mãos, até que no fundo dela restam apenas algumas pedras.

Feliciano examina as pedras e reage desalentado.

Ele passa uma mão ainda molhada na testa, deixando nela um rastro de lama. Vai até uma pedra e senta lá, triste, ainda com os pés dentro da água.

Ele mergulha uma mão dentro da água, distraído, espaneja sem olhar...

CAM vai buscar alguma coisa dentro da água perto da mão dele, que ele não vê: lá no fundo da água cristalina alguma coisa amarela brilha, brilha... Instantes.

Laurinda - (off) É claro que eu me incomodo com o que andam falando por aí do Feliciano...

CORTA pra:

Cena 8 - SALA DE MARGARIDA/INT/DIA

Ligar, no áudio, com a cena anterior.

Durante a conversa com Laurinda, Weber acaba de abotoar o vestido em Margarida, depois pega um pente e começa a pentear seus cabelos, com muito carinho.

Sigfrida, oito anos, e Isoldinha, pouco mais de um ano, já com suas roupas de festa, estão sentadas num sofá.

Afonso Henriques, **que nessa época ainda não bebia**, vai entrar.

Laurinda - Mais até do que você, Margarida, que é irmã.

Weber - Então fale com **sua** marido, Laurinda, trate de chamar Feliciano à razão... Afinal de contas, tudo o que ele queria era ser prefeito pra cuidar da cidade...

Margarida - (a Weber) Isso mesmo, mein lieb. (a Laurinda) E quanto a essa história de procurar ouro em Tubiacanga... Weber, que é um homem sensatíssimo, foi o primeiro a desistir do garimpo.

Weber - Agora arrisco o sorte no Bolsa, sabendo especular pode-se ganhar fortunas!

Afonso Henriques vai entrando aqui sem que eles percebam.

Weber dá o penteado de Margarida por pronto e se afasta.

Laurinda, que observava os dois, vai até Margarida e dá um último retoque, ajeita uma mecha... tudo isso enquanto fala.

Mostrar Weber pegando um colar num porta-jóias. Ele vem e o coloca no pescoço de Margarida como um arremate final.

Laurinda - Se o ouro não existe, o Feliciano vai concluir que está perdendo tempo... e também vai acabar desistindo, não é?

Weber - Mas se isso demorar demais, aí ele já estará desmoralizado, já terá virado **eine grosse** anedota...

Afonso Henriques se adianta e intervém.

A. Henriques - ...Ou então o personagem principal de uma ode, uma epopéia... Um dia eu ainda vou escrever um grande poema sobre o dr. Feliciano... vocês vão ver.

Cena 9 - RIACHO/EXT/DIA

Flamel está diante de Feliciano pai, que ainda está sentado na mesma pedra.

Flamel - (pasma) Se esqueceu da festa, pai?

Feliciano - Não, filho, eu só... (olha para a batéia, que está ao seu lado) Eu me distraí...

Flamel vai dizer alguma coisa, mas o pai o interrompe.

Feliciano - Mas não se preocupe, que é só o tempo de arrumar isso tudo, e depois eu vou pra casa, tomo um banho, troco de roupa...

Ele se abaixa pra pegar a batéia, estende as mãos... **e quando faz isso seus olhos percebem um reflexo forte, absurdo e irreal dentro da água.** Feliciano fica lá, imóvel, até que Flamel se adianta e quebra o encanto. **Quando ele fala o brilho some na água.**

Flamel - Pai, tá sentindo alguma coisa?

Feliciano - Não, foi... acho que foi um reflexo do sol...

Flamel sai caminhando em direção ao cavalo, trata de desamarrá-lo.

Feliciano pega a batéia, sai da água, vai até a margem, alcança seu material de garimpo, sai caminhando em direção ao cavalo... mas de repente ele pára, se volta para a água e fica olhando, pressentindo, tentando entender...

Flamel se volta para o pai.

Feliciano volta para a água, sai caminhando dentro dela como se estivesse bêbedo, espanejando, procurando... Até que ele pára, olha alguma coisa lá

no fundo.

E a CAM vai olhar junto com ele: lá no fundo do riacho alguma coisa brilha.

PV de Flamel: Feliciano se abaixa, mergulha as duas mãos dentro da água, pega alguma coisa, se volta para o filho, caminha em direção a ele sempre com as mãos estendidas...

Flamel dá dois passos em direção ao pai e pára, extasiado.

PV de Flamel: CAM mostra a pedra nas mãos estendidas de Feliciano: **seu brilho é, como já dissemos, absurdo e irreal.** CAM fecha na pedra que brilha e brilha.

CORTA pra:

C O M E R C I A L

Cena 10 - PRAÇA/EXT/DIA

Estão reunidos no centro da praça engalanada, em torno da herma ainda coberta com um pano, o Major Bentes, Numa e Rubra Rosa com um menino que deve ser Áureo Poente, seis anos, Demóstenes com sua mulher, Itinha, e a filha Linda Inês, uns onze anos, Afonso Henriques... Em torno deles, o povo de Tubiacanga em suas roupas de festa. Todos olham para Laurinda, Margarida e Weber, que vêm se aproximando com Frida e Isoldinha. Muita expectativa.

Laurinda - (chegando) Eu queria pedir desculpas em nome do meu marido... acho que ele/

Major Bentes - (corta) Nem precisa se explicar, dona Laurinda, eu já adivinhei: o prefeito se esqueceu da hora... e nem mesmo a senhora pode dizer quando ele vai chegar.

Numa - Nesse caso... nós fazemos o quê?

A. Henriques - (esperançoso) Eu podia ler um poema de minha autoria. (tira um caderno do bolso, abre) Enquanto se espera um pouco mais...

Major Bentes - (corta, firme) **Poesia, Não!** A gente começa a festa sem o prefeito.

Numa se empolga, tira folhas de papel do bolso. Reações gerais.

Rubra Rosa - (baixo, a Demóstenes) Espero que você não tenha escrito nenhuma besteira.

Demostenes - (baixo, servil) Só o que ele mandou.

Numa se aproxima da herma. Faz pose pra começar o discurso. Vai falar, quando o Major o interrompe com um gesto.

Major Bentes - **Olhem só!**

O major aponta numa direção e todos se voltam para lá.

PV dos que estão na praça: Feliciano se aproxima montado no cavalo, a galope, trazendo o filho Flamel na garupa. Já perto dos outros ele sofreia o animal, que relincha e corcoveia.

Numa - (desapontado) Eu nem comecei o meu discurso!...

Laurinda vai até o marido. Flamel desce. Feliciano, sempre montado no cavalo, segura a mão dela.

Feliciano - (baixo) Eu me dei bem, Laurinda! (aos outros. Vai se empolgando enquanto fala) Vocês todos vivem falando por aí que eu sou teimoso, turrão, só porque não desisti como vocês, continuei atrás do ouro, garimpando, bateando... É, em parte vocês têm razão. Por causa disso deixei de lado meus deveres, me descuidei da cidade, da prefeitura, até da minha família... **Mas o tempo é o senhor da razão!** Provou que eu estava certo!

Ele abre a mão, exibindo aos olhos de todos a pedra amarelada e brilhante.

Feliciano - Olhem só o que eu achei!
Todos se aproximam para olhar. Inclusive o povo, fascinado.

Marcar: reações gerais. O burburinho toma conta da praça.

Flamel - (orgulhoso do pai) É ouro!...

Feliciano - **É ouro, sim!**

Feliciano - E isso aqui é só uma amostra! Lá no lugar onde eu achei essa pedra deve ter muito mais ouro!

Ele desce do cavalo aqui. Alguém segura o animal e o leva.

A partir daqui marcar sempre as reações de Feliciano/Flamel.

Demóstenes se aproxima de Numa e fala baixo.

Demostenes - Depois disso Feliciano elege quem ele quiser pra prefeito... E o senhor vai continuar sendo um simples vereador.

Numa - Mas o que é que eu faço?

Demostenes - Assuma o comando da situação.

Enquanto eles falavam o major Bentes se aproximou e arrebatou a pedra das mãos de Feliciano.

Major Bentes - Era eu quem devia ter achado! Essa descoberta não é coisa pra soldadinho de chumbo feito o senhor!...

Praxedes - Mas se o Major foi o primeiro a abandonar as buscas, a desistir...

Major Bentes - Se eu desisti ou não é o que menos importa, agorinha mesmo eu revejo minha estratégia e rearmo as tropas...

Minha gente! Existe ouro em Tubiacanga, sim! E eu não quero perder mais nem um minuto, vou correndo garimpar a parte que me cabe, **quem for idiota que fique aí!**

O major vai saindo. Outros começam a debandar atrás dele.

Numa - (grita) Espere, Major, espere! O senhor está errado!

O major pára e se volta.

Major Bentes - Eu estou errado?! Quem é você pra/

Numa - (corta. Aos demais) Vocês todos, por favor, antes de debandar escutem o que eu tenho a dizer...

As pessoas vão parando para ouvi-lo.

Numa - O ouro está lá há séculos, e não é agora que ele vai fugir!

Numa olha discretamente para Demóstenes, que o incentiva.

Numa - Lembra do que o Feliciano disse quando todos nós saímos a primeira vez pra garimpar? (a Feliciano) Repita, Feliciano, por favor.

Feliciano - (repete) **Se o ouro realmente existir, será a redenção de Tubiacanga. Será o trem que nos levará direto ao Primeiro Mundo! O progresso da nossa cidade estará garantido pra sempre!**

Numa - Compreendem agora?

Feliciano - (continua, empolgado) É nisso que nós devemos pensar! Na família tubiacanguense, no futuro da cidade em que nascemos e escolhemos viver!

Enquanto ele fala, CAM mostra reações populares, aprovando.

Feliciano - Povo que me elegeu! Em vez de sair por aí botando a boca no trombone, alardeando a descoberta, escute!... Não vamos deixar que a notícia se espalhe aos quatro ventos e que centenas, milhares de aventureiros invadam o nosso município e levem o ouro para longe daqui. Não pensem apenas no que cada um vai ganhar garimpando sozinho, não... Reflitam no que esse achado pode significar pra comunidade. Vamos somar forças, minha gente! Vamos cuidar que a riqueza seja apenas nossa, que ela beneficie unicamente a nós. Ninguém de fora põe a mão! O lucro é só nosso!

Popular - (grita) O ouro é nosso!!!

O povo explode em aplausos e gritos, concordando.

Numa se adianta e toma a palavra.

Numa - E pra garantir o nosso ouro, o nosso lucro... eu proponho que se crie uma empresa municipal de mineração! Todos trocam olhares, empolgados mas com um certo receio.

Major Bentes - Uma empresa só nossa, administrada por nós... a idéia é supimpa!... Mas não sai muito caro, não?

Numa - Tem que pensar grande, Major! O mundo ainda há de se curvar aos nossos pés!...

Praxedes - Um passo tão importante... Quem sabe se deve fazer um plebiscito para ver se todos concordam?

Major Bentes - Ih... lá vem o outro com essa história de eleição. Se o povo de Tubiacanga não sabe votar...

Numa - Ele quer a aprovação popular? (ao povo) Chegou a hora da nossa gente mostrar o seu valor! Pra frente, Tubiacanga! O povo aplaude, delirando.

Numa - Eu tomo esses aplausos como o sim!...

Praxedes - Mas uma empresa dessas exige altíssimos investimentos! A prefeitura é pobre, os cidadãos idem, a região ibidem...

Feliciano - (intervém) Isso pode mudar! O futuro de Tubiacanga pode ser brilhante, sim!... (ao povo) Minha gente! Se hoje cada um de nós colaborar, depois todos terão direito ao lucro... É, primeiro nós crescemos o bolo, depois o dividimos. Pra arrecadar fundos, eu lanço uma campanha, que cada um entre de sócio doando o que puder: móveis, antiguidades, jóias... Que se plante ouro pra colher ouro! Pra

vê-lo depois crescer e se multiplicar!

Enquanto isso, Demóstenes cochichava algo no ouvido de Numa.

Numa - (Ouve e reage, inflamado) **Ouro para o bem de Tubiacanga!** É assim que essa campanha deve se chamar. Idéia minha.

Feliciano - Tudo o que for arrecadado será transformado em dinheiro...

Numa - **Dólares!** É melhor.

Feliciano - ...e com ele nós contrataremos operários, geólogos e técnicos em mineração, compraremos máquinas, construiremos prédios, abriremos estradas... Com o ouro nas mãos, minha administração fará cinquenta anos em cinco, eu prometo!... Povo que me elegeu: o futuro é nosso, basta acreditar!

A. Henriques - Mas o problema é justamente este, prefeito: na hora de pedir mais sacrifícios do povo... quem vai acreditar?

Um tempo... O povo apenas olha, sem se mexer. Então Laurinda se aproxima trazendo Flamel pela mão.

Laurinda - Eu acredito. (tira a aliança do dedo e entrega a Numa) Por Tubiacanga, por meu filho...

Ela olha para Feliciano, que a observa.

Laurinda - E por meu marido.

Feliciano - (a Laurinda, baixo) Eu te amo.

Laurinda - (a Feliciano) Eu também te amo... e tenho orgulho de você. (se afasta)

Weber tira a aliança do dedo de Margarida, depois tira o colar que ela traz no pescoço, tira a aliança do próprio dedo também, o relógio de ouro... entrega tudo a ela. Margarida vai até um figurante, pega o chapéu dele, bota as jóias dentro, entrega a Numa... Ela se volta para Rubra Rosa, olha-a cheia de intenções.

Rubra Rosa olha para Numa, que a encara de volta. Com visível má vontade, ela tira a aliança, um anel, o colar... vai até o chapéu e deposita.

CAM mostra o povo reagindo mais animado. Começam a retirar suas alianças, suas jóias, cochichando.

Numa - (ao major Bentes) E quanto ao major?

Major Bentes - (desconversa) Minhas jóias estão todas guardadas no cofre do banco, lá na capital... se eu for buscar assim, de repente, vai dar muito na vista... Mas eu concordo com o Feliciano e o Numa. (volta-se para os demais. Postura militar) Sentido! Marchando! É pra todo mundo colaborar! Tubiacanga espera que cada um cumpra o seu dever!...

As pessoas obedecem, empolgadas, a fila se forma... Cada um vai deixando sua contribuição.

Numa vai até Rubra Rosa.

Numa - **Ouro para o bem de Tubiacanga,** Rubra Rosa! Foi idéia minha, vai dar certo... nas próximas eleições eu vou me lançar candidato a governador!...

Rubra Rosa - E vai me comprar jóias novas. Em dobro!

Demóstenes, que se aproximou, intervém.

Demostenes - (sensato) É claro que alguém vai ter que mandar examinar a pedra, não é? Pra ver se o teor de ouro vale realmente o sacrifício...

Numa - (delirante) Detalhes, detalhes... Do modo como ela brilha, Demóstenes... não há porque duvidar.

Demostenes - Mesmo assim... E se houver ouro que baste... eu tive uma outra idéia. Mudar o nome da cidade. Pra **Nova Califórnia**: que tal?

Numa - Já aprovei... e guardo a idéia pra propor depois. Quanto ao exame da pedra, vou falar com o Feliciano. Ele se encarrega desses pormenores... Ele vai até a herma, retira o pano que a cobre...

Numa - O dr. Édson Gramophone Pompílio de Castro, meu avô, estava certo: o progresso é agora, o futuro é já! Flamel, à distância, observa tudo. Linda Inês vem se colocar do lado dele.

Linda Ines - (mostra) Esse cordão aqui foi presente da minha vó, eu adoro ele... pra mim é como se valesse uma fortuna... Linda Inês tira o cordão do pescoço, sai em direção à fila. PV de Flamel: a fila evolui, e cada um vai soltando dentro do chapéu alguma jóia ou dinheiro... até chegar a vez de Linda Inês: ela deposita o cordão no chapéu... Depois olha para Flamel e sorri. Flamel lhe sorri de volta, CAM fecha no rosto dele.

Fim da primeira parte do flash-back.

FUSÃO lenta com:

Cena 11 - RIO/EXT/DIA

Ligar, no áudio, com a cena anterior.

Flamel está lá, com Gusmão ao seu lado. Ao fundo, perto do carro, Ataliba observa os dois.

Flamel - A campanha foi um sucesso, Gusmão. Jóias, objetos, móveis antigos, quadros, roupas... e muito dinheiro também. Meu pai juntou aquela tralha toda e viajou pra capital... A idéia era vender aquilo tudo e investir o dinheiro arrecadado no futuro de Tubiacanga. Ele ficou fora umas duas semanas... E foi durante esse tempo que as engrenagens do destino começaram a se mover...

FUSÃO lenta com:

Cena 12 - RIACHO/EXT/DIA

Começa aqui a segunda parte do flash-back.

Flamel e Linda Inês caminham dentro do riacho. A água lhes chega aos tornozelos. **O clima é muito lírico.**

Linda Ines - E se a gente procurar, hem Júnior? Será

que acha uma pedra de ouro também?

Flamel - Já esqueceu o que ficou combinado lá na praça? O ouro agora é da cidade, é a tal da empresa que vai explorar.

Linda Ines - Eu ouvi meu pai dizer que já tem muita gente procurando ouro escondido...

Flamel - Mas no lugar errado, boba. Ninguém sabe que o meu pai achou a pedra bem aqui.

Linda Ines - Então... eu também não devia saber...

Flamel - Pra você eu posso dizer.

Linda Inês - (sorri) Por quê?...

Flamel - (com charme) Eu sei que você também vai guardar segredo.

Ele tira o cordão do bolso, mostra a ela.

Linda Ines - (reage) Meu cordão! Eu dei lá na praça, você pegou de volta...

Flamel - Era lembrança da sua vó, você disse que gostava tanto...

Linda Inês - Sabia que meu pai me deu o nome dela?
Linda Inês. Acho estranho o meu nome...

Flamel - Eu acho bonito, o nome e... (vai dizer "você", perde a coragem. Estende o cordão) É melhor continuar contigo.

Ela vai pegar, ele muda de idéia e não deixa.

Flamel - Eu ponho.

Ele coloca o cordão de volta no pescoço dela, com as mãos tremendo.

Flamel - (tomando coragem) Linda Inês... Eu... eu também queria te perguntar uma coisa... Você... cê já pensou em... namorar?

Linda Ines - Claro! Quando eu crescer...

Flamel - Eu tô perguntando é se você já pensou em alguém. Se já tem um escolhido.

Linda Ines - (sonsinha) Eu, não...

Flamel - Então... quer namorar comigo?

Ela se volta para ele, sorrindo.

Flamel - Quer dizer: quando você crescer.

Linda Ines - Eu... acho que sim.

Flamel - Então a gente se beija agora... Que é pra não esquecer depois.

Ele se aproxima de Linda Inês, ela lhe oferece o rosto.

Flamel - (beija) Agora, na boca...

Linda Inês hesita um pouco, mas ele avança. Beija-a de leve.

Linda Inês - (acha graça) É molhado...

Flamel - É a saliva... Quer mais?

Ele a beija de novo, sem que ela resista... Um tempo... até que ela recua, assustada.

Linda Ines - Eu tenho que ir!...

Ela vai saindo, mas ele avança e segura o braço dela.

Flamel - Cê jura que não vai esquecer?

Linda Ines - E você?
 Flamel - Eu juro.
 Linda Ines - Pois então: quando eu crescer mais um

pouquinho... a gente namora!...

Ela se livra da mão dele e sai correndo.

Flamel fica lá um instante, feliz. Depois sai.

CORTA pra:

Cena 13 - PRAÇA/EXT/DIA

Laurinda está diante de casa, na expectativa.

Flamel vem chegando.

Laurinda - (vendo-o chegar) Menino, onde é que você se escondeu? Te procurei por tudo quanto é canto!

Flamel - Ih, mãe, tava por aí...

Margarida vem correndo aos gritos, junto com Weber.

Margarida - Laurinda, o Feliciano tá voltando!

Weber - Orestes coveiro subiu **no** torre da igreja e avistou o carro de praça se aproximando!

Laurinda - Ai, meu Deus, tomara que o Feliciano chegue a tempo de segurar o dr. Numa.

Margarida e Laurinda, seguidas de Flamel, saem correndo em direção à entrada da cidade.

O carro surge lá no fim da rua.

CORTA para PV de Feliciano e o motorista de dentro do carro: Laurinda, Margarida, Weber e Flamel se aproximam apressados.

PV de Laurinda, Margarida, Weber e Flamel: o carro pára, Feliciano desce **levando a pasta de couro na mão.**

Feliciano caminha até eles.

Feliciano - (ansioso) Aconteceu alguma coisa?

Laurinda - Você nem imagina!

Feliciano - (baixo) O nosso segredo vazou? Alguém abriu o bico e espalhou a notícia?

Weber - Ainda não. Durante sua viagem, muita gente já começou a garimpar por aí, escondido, eu soube que até o Major Bentes. Mas como não acharam ouro até agora...

Margarida - Mas se o dr. Numa conseguir o que está querendo... aí a notícia vai se espalhar.

Laurinda - Ele convocou uma sessão extraordinária na Câmara dos Vereadores! Quer mudar o nome de Tubiacanga!

Reação de Feliciano.

Feliciano - Mudar o nome da cidade? Pra quê?

Ouvem-se já aqui os aplausos em off.

CORTA pra:

Cena 14 - CAMARA DOS VEREADORES/INT/DIA

Ligar, no áudio, com a cena anterior.

Enquanto Numa responde a Feliciano, o plenário e a galeria aplaudem entusiasmados.

Entre os presentes estão Praxedes, o Major Bentes, Demóstenes com Linda Inês e Itinha, Afonso Henriques...

Feliciano, **sempre com a pasta de couro na mão**, está diante de Numa que, empolgado, abraça Rubra Rosa e o pequeno Áureo Poente.

Laurinda, Flamel, Margarida e Weber também estão lá.

Enquanto eles falam, Demóstenes, Praxedes e o Major Bentes se aproximam.

Numa - **Pra Nova Califórnia!** Já foi decidido: não está vendo o entusiasmo dos vereadores? Eles aprovaram a minha proposta por unanimidade. A terra da promessa, do futuro... A capital do ouro... Nova Califórnia! De hoje em diante, é assim que a nossa cidade vai se chamar!

CORTA pra:

Cena 15 - PREFEITURA/INT/DIA

Ligar, no áudio, com a cena anterior.

Vão entrando Numa, Praxedes, o Major Bentes, Demóstenes e Feliciano, **este sempre com a pasta de couro na mão**.

Praxedes - Foi uma bela idéia sim, Dr. Numa, digna de todos os aplausos.

Major Bentes - Primeiro eu não entendi porquê. Mas depois que me explicaram direitinho a razão da mudança... eu também aprovei.

Numa - **Empresa de Mineração Nova Califórnia.** É o nome ideal pro nosso projeto!

Demostenes - O dr. Numa até já providenciou pra que a notícia chegasse aos jornais...

Feliciano - Ele também informou a razão da mudança de nome?

Numa - Isso fica pra depois.

Feliciano - **Depois?!** Numa, você está misturando os seus objetivos políticos com o futuro de Tubiacanga! O que a gente combinou lá na praça naquele dia foi manter segredo total sobre o ouro! Agora já me disseram que tem muita gente que esqueceu a promessa e anda garimpando por aí...

Major Bentes - (na defensiva) Já disseram, mas não podem provar!

Feliciano - Essa história de mudar o nome da cidade pra Nova Califórnia vai deixar os jornalista curiosos... e eles vão descobrindo porquê!

Numa - Vai acontecer mais cedo ou mais tarde, Feliciano, é uma corrida contra o tempo!

Major Bentes - Isso mesmo: é uma corrida contra o tempo, e até a gente botar a mão no dinheiro cada um tem que fazer a sua

parte... E quanto à sua parte, prefeito, o senhor já fez?

Feliciano mostra a pasta de couro. Depois, enquanto fala, ele a deposita sobre a mesa.

Feliciano - Estão aqui os dólares. Eu fiz como nós combinamos, vendi tudo o que foi arrecadado, mas o resultado não foi lá essas coisas...

Major Bentes - (decepcionado) Não?

Feliciano - Jóias, antiguidades... Tudo o que nós conseguimos era de grande valor sentimental pra quem doou. Agora, pros comerciantes lá da capital...

Numa - (decepcionado) Quer dizer que nós não temos dinheiro suficiente, nem vai haver empresa de mineração?

Feliciano - Eu não teria coragem de trazer uma notícia dessas pra vocês. Na condição de prefeito da cidade eu procurei alguns bancos, pedi empréstimos... Mas não se preocupem, que o ouro rende muito mais que os juros... a gente vai conseguir pagar. (tom) Eu tive que falar pra diretoria dos bancos sobre a nossa descoberta, é claro.

Major Bentes - Então você abriu o jogo, também!

Numa - E antes de mim...

Feliciano - Pedi sigilo total! Com isso consegui o que a gente queria: verba suficiente pra dar nossa empresa de mineração!

Demostenes - E quanto à pedra? O senhor já sabe qual é o teor de ouro que ela contém?

Feliciano tira um envelope do bolso, mostra.

Feliciano - O laudo dos geólogos. Mas eu deixei pra abrir o envelope diante de todos... (mostra) O nosso futuro está aqui!

Major Bentes - E o que é que o senhor está esperando/
Laurinda e Margarida vão entrando aqui, espavoridas. Flamel e Linda Inês vem com elas.

Laurinda - Os jornalistas, eles chegaram!

Margarida - **E os garimpeiros também!** Estão lá na praça fazendo perguntas sobre o ouro... Dizem que centenas, milhares deles estão vindo pra cá... **A notícia se espalhou!**

Major Bentes - O nosso ouro... Eles vão roubar!

Feliciano pega a maleta de couro, entrega a Laurinda sob os olhares de todos.

Feliciano - Leve essa maleta pra casa, guarde com carinho... Você me devolve depois.

Saem todos na maior pressa.

CORTA pra:

Cena 16 - PRAÇA/EXT/DIA

CAM abre na janela do casarão: Flamel abre a janela, olha... e seus olhos vão buscar, junto com a CAM, a cena que se desenrola na praça, que está inteiramente tomada: grupos de garimpeiros, com suas malas e teréns, repórteres e fotógrafos, além de muitos moradores da cidade que foram

atraídos pela confusão e pela balbúrdia reinante. **Uma verdadeira multidão, tipo filme de David Lean.**

CORTA pra Flamel já andando no meio da multidão, na praça. Ele vem caminhando, desviando de um e de outro, até que esbarra nas pernas de alguém. PV de Flamel: ele olha pra cima e dá de cara primeiro com a arma que o homem traz na cintura, e depois com a cara dele: é Januário. Um tempo dos dois se olhando, Flamel visivelmente assustado... e então Januário lhe sorri, exibindo a sua dentadura que é toda de ouro. Flamel recua assustado. Ouve-se uma voz em off.

Popular - (off) O prefeito tá chegando, gente!

PV de Flamel: Feliciano se aproxima com Numa, Demóstenes, Praxedes e o major.

Repórteres, fotógrafos e garimpeiros correm até Feliciano e o cercam. Os outros tentam protegê-lo, mas é em vão.

Januário e um grupo vão se colocar diante de Feliciano.

Major Bentes - Nada de dar quartel ao inimigo, Feliciano! O ouro já tem dono, nenhum de vocês vai botar a mão nele, e se alguém se meter a besta eu mando matar!

Januário - (ri, debochado, mostrando os dentes)

Januário tira um jornal dobrado do bolso, abre-o diante deles, mostrando a manchete: **Ouro na Nova Califórnia.**

Popular - Já deu no rádio e na televisão, também.

Januário encara Feliciano, que sustenta seu olhar um instante.

Feliciano - Pois já que a notícia se espalhou... então não vai dar pra esconder mais nada.

Reações gerais.

Feliciano - O lugar é de difícil acesso, daqui a pouco anoitece... (aos demais) Amanhã de manhã eu levo vocês onde foi descoberto o ouro, podem aguardar.

Feliciano vai saindo com os demais no rumo da prefeitura.

Januário se adianta e vai se colocar de novo diante dele. Olhos nos olhos. Instantes.

Feliciano - (sem desviar o olhar) Eu dou minha palavra: **amanhã de manhã.**

Januário se desvia do seu caminho e Feliciano sai.

CORTA pra:

Cena 17 - PREFEITURA/INT/DIA

Feliciano, Major Bentes, Praxedes, Numa e Demóstenes vão entrando.

Major Bentes - E se eu mandasse fuzilar uma meia dúzia daqueles garimpeiros? Os outros ficavam com medo e iam embora daqui.

Feliciano - (censura) Que é isso, Major... (aos outros) E vocês acham que a gente vai conseguir esconder alguma coisa dessa multidão que está aí fora?

Praxedes - Eles seriam capazes até de nos linchar! Mas há que se encontrar outra saída... O ouro é nosso!

Feliciano - (pausa) Se a cidade já não pode ter a exclusividade na exploração do ouro, pelo menos pode ganhar muito dinheiro com o garimpo. Essa gente toda vai gastar, vai consumir... cada um de nós tem alguma coisa pra vender, alugar, a prefeitura terá muitos impostos a cobrar... De qualquer maneira será da exploração do ouro que nós vamos viver.

Major Bentes - Isso se houver ouro que baste pra esses esfomeados todos que estão aí fora...

Praxedes - Se há ou não o bastante, é o laudo dos técnicos que vai dizer.

Demostenes - (a Feliciano) O senhor não vai abrir o envelope?

Feliciano - Eu tinha até esquecido... (tira o envelope do bolso) Está aqui. Eu queria ler o laudo diante de todos, lá na praça...

Major Bentes - Não se preocupe, leia pro público interno, que somos nós.

Os outros o cercam cheios de expectativa.

Ele abre o envelope, desdobra o papel que está dentro dele, lê... e reage forte.

Numa - O que foi?

Major Bentes - Que é que diz aí?

CAM fica no rosto perplexo de Flamel...

Margarida - (off) **Ouro de tolo?...**

CORTA pra:

Cena 18 - SALA DA CASA DE MARGARIDA/INT/DIA

Ligar, no áudio, com a cena anterior.

Estão lá Feliciano, Laurinda, Margarida e Weber na maior desolação. Laurinda segura a mão do marido. Sigfrida e Isoldinha à parte. Sempre que possível, marcar PV de Flamel.

Margarida - Como é que você pôde cair numa armadilha dessas, Feliciano? Como?!

Laurinda - Todos nós caímos na armadilha, a cidade inteira!... (faz um carinho no marido)

Feliciano - Não... A culpa maior cabe a mim. Eu errei, mesmo... (tom) Quando cheguei na praça, naquele dia, e vi todo o mundo reunido... eu me empolguei, me precipitei...

Margarida - (irônica) Nova Califórnia... (tom) E agora, quem vai dizer a esse bando de forasteiros que não existe ouro nenhum?

Feliciano - Quanto a isso não se preocupe, Margarida. Essa responsabilidade é minha, e dela eu não abro mão.

CORTA pra:

Cena 19 - PRAÇA/EXT/NOITE

Uma geral da praça: a multidão de garimpeiros se espalha por toda a parte, alguns improvisando tendas, outros fazendo fogueiras... Um verdadeiro acampamento. Os jornalistas, fotógrafos...

Diante da casa de Numa, este observa tudo com Demóstenes e Rubra.

Numa - Quando eles souberem que é **ouro de tolo...**

Demostenes - Pior ainda: quando a imprensa souber...

Rubra Rosa - Duas pessoas vão ser crucificadas, Numa: Feliciano e você.

Demostenes - Dr Numa já sabe que isso pode significar o fim de sua carreira política, não é?

Numa - E você fica feliz com isso, Demóstenes? Afinal de contas é o meu secretário... Se eu perder o emprego você vai parar na rua da amargura também.

Ele diz isso e entra em casa. Rubra Rosa vai atrás.

Demóstenes fica olhando a multidão acampada na praça.

Flamel - (off) E foi a mais longa de todas as noites, Gusmão...

Fim da segunda parte do flash-back.

FUSÃO com:

Cena 20 - RIO/EXT/DIA

Flamel e Gusmão à parte.

Ao fundo, encostado no carro, Ataliba observa os dois.

Flamel - Ficamos lá, na casa da tia Margarida... Teve um momento em que eu ouvi meu pai se maldizendo: **que noite, meu Deus**, ele comentava com minha mãe. Mas quando amanheceu... ah, tudo o que tinha acontecido até ali era só o começo... **o pior ainda estava por vir.**

CORTA pra:

Cena 21 - PRAÇA/EXT/AMANHECER

Começa aqui a terceira parte do flash-back.

Uma geral do acampamento na praça. Muitos homens já acordaram, um grupo rodeia uma fogueira sobre a qual está um bule de café. Um deles pega um caneco, enche, vai tomar um gole quando Januário se adianta, pega o caneco das mãos dele, toma um gole e sai.

Diante da casa de Numa, Demóstenes observa o acampamento.

O Major Bentes e Praxedes se aproximam.

Praxedes - Alguém sabe do Feliciano?

Demostenes - Ele passou a noite na casa da irmã.

CORTA pra:

Cena 22 - SALA DA CASA DE MARGARIDA/INT/DIA

Sigfrida e Isoldinha dormem num sofá. Flamel, estremunhado, observa a cena. O Major Bentes, Demóstenes e Praxedes estão diante de Feliciano. À parte, Laurinda, Margarida e Weber.

Feliciano - Eu só estava esperando amanhecer pra fazer o que me cabe, Major. Conto a verdade àqueles homens, mostro o laudo dos técnicos, digo que não existe ouro nenhum... e depois passo em casa, pego a maleta com os dólares...

Laurinda reage aqui.

Feliciano - ...e vou tratar de descobrir a maneira mais justa de dividir o dinheiro com as pessoas que colaboraram com a campanha.

Major Bentes - (resmungando) **Ouro para o bem de Tubiacanga...** Idéia como essa nem um jerico ia ter melhor!

Laurinda - (avança) A maleta, Feliciano...

Feliciano - Que é que tem?

Laurinda - Você me pediu pra guardar, lembra? Nessa confusão toda... eu pensei que nós íamos voltar logo pra casa, deixei lá, em cima da cama... (aflita) **Eu esqueci!**

CORTA pra:

Cena 23 - SALA DE NUMA E RUBRA/INT/DIA

Ligar, no áudio, com a cena anterior.

Demóstenes já diante de Numa e Rubra Rosa.

Numa - E não estava mais lá?!

Demostenes - A maleta sumiu! Não ficou nem um dólar, o prefeito e a mulher já procuraram por tudo quanto é canto... e não descobriram nem sinal.

Numa - Meu Deus, tudo o que as pessoas tinham de valor... Sem falar nos empréstimos que Feliciano conseguiu em nome da prefeitura. Ele deu um jeito de sacar o dinheiro nos bancos, transformou em dólares... **e agora sumiu tudo, alguém roubou!**

Rubra Rosa - É desgraça demais prum dia só!...

Demostenes - Mas eu já sei quem vai pagar por isso.

Numa - O que é que você está querendo dizer?

Demostenes - Não sou mais seu secretário, estou pedindo demissão. Se alguém vai acabar na rua da amargura, dr. Numa... **não sou eu. Agora, quanto ao senhor e ao dr. Feliciano... A partir de hoje é como adversário político que vocês devem me encarar!**

Reação de Numa, pasmo.

Demóstenes sai pela porta da rua.

Rubra Rosa - Que é que esse nojento do Demóstenes quis dizer com isso?

Numa - (aflito) Ele é um rato, Rubra! Tá pulando pra fora do barco antes que ele afunde... e vai me entregar de bandeja, vai me destruir!

Reação de Rubra Rosa.

CORTA pra:

Cena 24 - PRAÇA/EXT/DIA

Demóstenes vai caminhando em direção à praça.

Feliciano e Laurinda com Flamel, o Major Bentes, Praxedes, Margarida e Afonso Henriques vêm se aproximando. Demóstenes passa por eles como se nem estivessem ali e continua caminhando.

Rubra Rosa vem correndo com Numa. Ao ver o grupo, dirige-se a ele.

Rubra Rosa - Alguém tem que segurar o Demóstenes! Ele vai desgraçar a vida do Num!

Numa - (para Feliciano) E a sua também!
 Todos se voltam para Demóstenes, que agora foi se colocar bem no meio da praça. Ele fala em tom de discurso.

Demostenes - Povo de Nova Califórnia! Forasteiros! Emprestai-me vossos ouvidos e sêde pacientes, porque o que eu tenho a vos comunicar é terrível demais!

O pessoal acampado na praça, e também os cidadãos de Tubiacanga que observam o movimento, tratam de se aproximar para ouvir melhor.

Demostenes - Essa história da empresa de mineração, da mudança do nome da cidade pra Nova Califórnia, foi tudo balela! Conversa para enganar vocês, gente humilde e bem intencionada! A pedra que aqui mesmo nessa praça foi apresentada como uma pepita de ouro na verdade não passa de uma pedra de brilho falso, de nenhum valor... **é ouro de tolo!** E quanto ao que se arrecadou em consequência dessa farsa, e que serviria pra financiar o futuro da cidade... tudo o que se sabe é que o dinheiro todo sumiu... e eu aposto que ele foi parar no bolso dos que inventaram essa grande mentira!...

Reações gerais de toda a população, burburinho, todos pasmos.

Januário à parte, impassível.

Jornalistas se aproximam de Feliciano, mas este passa por eles e vai se colocar ao lado de Demóstenes.

Feliciano - É verdade, sim. O ouro era falso e o dinheiro sumiu de minha casa, mas eu não tive intenção de enganar ninguém, eu/

Demostenes - (corta, retomando o discurso) Se ele próprio confessa, se assume a culpa, o que vocês estão esperando pra punir o criminoso? Castiguem esse homem que vos enganou em vossa boa fé!
 Laurinda abraça Flamel, apavorada.

Demostenes - **Façam ele confessar onde escondeu nosso dinheiro! E depois expulsem ele daqui!**

Januário se afasta, vai se colocar à parte, num local estratégico.
As pessoas que até então estavam ouvindo o discurso de Demóstenes se voltam para Feliciano, ameaçadoras.

Os garimpeiros, divididos em vários grupos, cochicham entre si.

Feliciano recua, vai ficar junto da mulher e do filho.

Laurinda - Pelo amor de Deus, Feliciano!

Ela se corta, porque vê quando alguém na multidão pega um pedaço de pau que está no chão. Outro apanha uma corda. Aqui e ali alguns já procuram pedras.

As pessoas começam a avançar em direção a Feliciano e sua família.

Feliciano abraça a mulher e o filho tentando protegê-los.

Rubra Rosa reage ao ver que a multidão já está avançando sobre Feliciano e sua família.

Rubra Rosa - (a Numa) Sai de fininho, some, vai se esconder lá no sítio, e não volta até eu mandar te buscar!

Numa se escafede.

O povo continua se armando cada vez mais ameaçadoramente.

Feliciano - (ao povo) Meus amigos, escutem!... Eu assumo minha responsabilidade, mas/

Ele se corta, porque foi atingido por uma pedra que alguém jogou.

Afonso Henriques, no meio do povo, tenta acalmar as pessoas.

A. Henriques - Calma, pessoal... Escutem o prefeito! Todo o mundo aqui se enganou!...

Demóstenes - Não! Ele nos enganou, nos iludiu com mentiras, com falsas promessas!

As pessoas começam a avançar em direção a Feliciano e família.

Laurinda - Meu Deus, ninguém faz nada?!

Margarida - (aflita) Eles vão linchar meu irmão!...

Ela vai até o Major Bentes e o professor Praxedes.

Margarida - Faça alguma coisa, Major, professor Praxedes, tome alguma providência, por favor!

Major Bentes - A senhora esquece que eu também fui enganado?

Praxedes - Todos nós fomos!... Eu, portanto, lavo minhas mãos! Ou melhor, vou ocupá-las procurando o dinheiro lá na casa dele. Aposto que os dólares ainda estão lá!...

Major Bentes - Vá na frente, que eu vou reunir uma tropa... daqui a pouco chegamos lá!

Margarida - Covardes! Seus covardes desgraçados!

Praxedes e o Major saem apressados.

Durante esse diálogo as pessoas, ameaçadoras, foram cercando Feliciano. Ele, protegendo Laurinda e o filho, recua para impedir que o cerco se feche.

Demóstenes volta à carga.

Demóstenes - Tão esperando o quê?! Botem o prefeito

debaixo de confissão, façam ele dizer onde é que tá o dinheiro!

Neste momento, ouve-se um tiro que reboa lá do fundo da praça.

É Weber que está lá, com uma espingarda na mão.

A multidão pára, indecisa.

Margarida corre até Feliciano, Laurinda e Flamel.

Margarida - Tratem de fugir logo daqui!

Feliciano - Eu não posso fazer uma coisa dessas, minha irmã! Fugir?!...

CORTA para Weber, que avança abrindo caminho no meio da multidão, espingarda em punho.

CORTA para Margarida com Feliciano.

Feliciano - Cadê Numa, o Major, o professor?... Onde estão os meus amigos!?!...

Margarida - Sumiram, te largaram à própria sorte!... Anda, trata de salvar sua família, aproveita enquanto eles estão com medo do Weber. Pega sua mulher e seu filho, vai embora daqui!

Laurinda - Depois você se explica pra essa gente!...

Feliciano hesita.

Depois de uma pausa, Demóstenes reage e novamente tenta dominar a situação.

Demóstenes - Desarmem o alemão, tratem de dar uma surra nele! Logo um estrangeiro? Pra sair assim defendendo o prefeito, só pode estar metido na roubalheira também! Aposto que sabe onde está o dinheiro!

Weber, de arma em riste, chega até Feliciano.

Weber - (a Feliciano) **A minha** barco está lá na margem do rio, precisa tomar cuidado com **os** corredeiras... Vá logo, homem, enquanto eu estou dando proteção!

Feliciano - Eu volto pra limpar meu nome!...

Ele pega Flamel pela mão, sai correndo, Laurinda com eles.

Weber, sempre de arma em punho, se aproxima de Margarida.

Margarida - (a Weber) Amor da minha vida, não foi a toa que eu casei contigo...

Weber - Quando tudo isso terminar/

É nesse momento que se ouve o tiro. E sob o eco do tiro, Weber, mortalmente ferido, cai no chão.

Margarida deixa escapar um grito horrível e cai sobre ele.

CAM vai mostrar Januário ainda com a arma fumegante na mão.

Alguns tubiacangueses se voltam contra Januário.

Januário vai recuando, sempre de arma na mão, monta num cavalo que está amarrado lá no fundo e se vai.

Demóstenes - Agora que o caminho está livre, tratem de ir atrás do prefeito, não deixem o vigarista fugir!

Um grupo enorme sai correndo na mesma direção em que Feliciano fugiu com

a família, com pedras, pedaços de pau, cordas.

Alguns rodeiam Margarida, que chora sobre o corpo do marido. Instantes... Até Afonso Henriques consegue romper o círculo e se aproximar de Margarida. Ele se abaixa, põe as mãos nos ombros dela, tentando consolar. Rubra Rosa vai até Demóstenes e lhe dá uma tremenda bofetada.

Rubra Rosa - Eu vou lhe cobrar o que você fez com meu marido. Pelo resto dos meus dias.

Demóstenes - (impávido) Eu mal posso esperar.

CORTA pra:

CENA 25 - CASA DE FELICIANO/INT/DIA

Praxedes e o Major Bentes comandam a turba.

Takes entrecortados e frenéticos do grupo revirando a casa, procurando na sala, no quarto do casal, na cozinha. Instantes, até que eles, cansados e arfantes, desistem.

Major Bentes - Não adianta, a maleta com o dinheiro não está aqui. Por mim a gente tocava era fogo nessa casa pra servir de lição pros outros, pra ninguém nunca mais tentar nos enganar!...

Praxedes - Não, Major! (pausa) Que a casa fique aqui. **Como uma espécie de memorial do sonho frustrado... da decepção, do fracasso que é Tubiacanga, que somos todos nós... Se é para servir de lição, então que continue de pé. Vazia, assombrada...**

Major Bentes - E quanto ao Feliciano?

Praxedes - Eu não acredito que ele tenha mais coragem de voltar.

Os dois saem, seguidos da turma que lideravam.

CAM mostra o casarão revirado, vazio... Instantes.

CORTA pra:

CENA 26 - RIO/EXT/DIA

Um trecho de rio de muita correnteza.

Feliciano, Laurinda e Flamel, cansados e arfantes, vão chegando apressados.

Ouve-se ainda ao longe a gritaria dos que o perseguem. Tiros reboam na ar.

Feliciano vai até umas folhagens, retira de lá a canoa que está escondida, empurra-a em direção ao rio, segura-a para que Laurinda e Flamel subam.

CORTA prum matagal ali perto, numa parte mais elevada da margem do rio: Januário está lá, escondido com um grupo de garimpeiros, já com a arma na mão, mirando... A arma dispara em SLOW, o tiro rebôa...

CORTA pra canôa: Feliciano, atingido pelo tiro que continua reboando, reage em SLOW, Laurinda e Flamel gritam... Feliciano consegue, mesmo

ferido, subir na canoa, que sai deslizando na água, cada vez mais rápida. Os primeiros perseguidores vão chegando à distância. Alguns deles erguem suas armas, atiram, mas é tarde demais, a canoa já está longe.

CORTA pra:

CENA 27 - RIO/EXT/DIA

Outro trecho do rio: a canoa desliza muito rápida, levada pelas corredeiras que são cada vez mais fortes.

Em paralelo: takes da canoa deslizando pelo rio, girando nos redemoínhos, escapando de uma que outra pedra, entremeados com takes rápidos dos seus passageiros tentando se segurar. **Sem maiores detalhes no texto porque decupar aqui não é competência dos autores e sim dos nossos queridíssimos diretores (benvindos, Dênis e Marquinhos, a esse nosso universo onde as pessoas vôm e se deixam levar pela lua, onde os mortos voltam pra consolar fisicamente suas viúvas... onde nada é impossível, enfim)...** Até que a canoa vira num redemoínho mais forte e os três passageiros caem na água ese vão, se debatendo, levados pela correnteza... Instantes.

CORTA pra:

CENA 28 - RIO/EXT/DIA

Num braço menos violento do rio.

Flamel vem nadando aos trancos e barrancos até que vê um galho que pende sobre a água e se segura nele. Fica lá, sem poder respirar direito, quase morto de cansaço...

CORTA EM CONTINUIDADE para Flamel já saindo da água. Ele fica lá, deitado na margem do rio, ainda sem poder respirar direito...

CORTA EM CONTINUIDADE para Flamel já erguendo a cabeça, abrindo os olhos, vendo um bichinho qualquer, um besouro, sei lá, que desliza sobre as folhas diante dele... e então ele vê alguma coisa mais adiante. Ele se ergue, se esforça e reconhece o pai que está deitado lá.

Flamel levanta, vai até Feliciano, se ajoelha perto dele... Feliciano agora também tem um ferimento na cabeça, está sangrando.

Flamel - Eu vou procurar alguém, pai, chamar um médico...

Feliciano - É tarde, filho... muito tarde...

Flamel - Pai... Não!...

Flamel começa a chorar.

Feliciano - Eu quero que você me faça uma jura... Fique longe de Tubiacanga, até crescer... **até estar pronto.** Aí... me prometa que vai voltar... Você vai voltar lá! Vai esclarecer tudo, vai limpar o meu nome... (agoniado, já nas vascas da morte) Prometa, filho... (pega Flamel pelo braço) eu quero ouvir você jurar!

Flamel - (chorando muito, aflito) Eu juro, pai!

Eu prometo, eu faço isso, sim! Eu juro!

Feliciano - Agora vá, procure sua mãe...

Flamel - Pai...

Feliciano - Ande, menino, me deixe... Vá!

Flamel sai agoniado, cambaleando.

CAM vai fechar no rosto de Feliciano.

CORTA pra:

CENA 29 - RIO/EXT/DIA

Outro trecho do rio. Flamel vem andando pela margem, até que vê alguma coisa, reage... É Laurinda, que está caída lá adiante. Ele vai até ela e constata: está morta.

CAM procura o rosto de Flamel, que já não reage, está meio em choque.

CORTA pra:

CENA 30 - RIO/EXT/DIA

De volta ao trecho do rio em que ficou Feliciano.

Flamel, trôpego, vem puxando o corpo de Laurinda com extrema dificuldade. Cai, levanta, faz sua própria **Via Crucis**... até conseguir colocá-la ao lado de Feliciano, que também já morreu.

Os dois ficam lá, lado a lado, sujos e feridos, Flamel olhando pra eles. Um tempo.

Flamel - (reage forte) Eu não vou deixar ninguém tocar em vocês!

Ele começa a cavar e cavar ali perto com as mãos, com as unhas... CAM mostra ao fundo o Portal do Sol diante da qual Flamel adulto está parado no presente.

CAM vai buscar o Portal do Sol. Começa a anoitecer sobre ele.

CORTA EM CONTINUIDADE para Flamel, acabando de fechar o buraco no qual enterrou os pais. Ele tem as mãos sujas de terra, elas estão sangrando... Ele procura em torno, encontra dois gravetos, arranca um pedaço rasgado da camisa, começa a amarrar os dois em cruz...

CORTA EM CONTINUIDADE para Flamel cravando a cruz tosca sobre a cova rasa...

E então o PV da CAM muda para CAM SUBJETIVA: é alguém que o observa.

Um instante... e Flamel pressente que tem alguém ali. Ele se volta.

CAM SUBJETIVA se aproxima de Flamel, vai se colocar diante dele.

Uma mão de homem é estendida em direção a Flamel, que a olha.

DETALHAR: no dedo anular da mão, o Caduceu, o anel símbolo dos alquimistas, com o emblema de Hermes: uma vareta em torno da qual se enrolam, em sentido inverso, duas serpentes.

Flamel dá a mão ao homem, levanta e se deixa levar.

CAM vai buscar o Portal do Sol lá na frente...

Fim do flash-back.

FUSÃO com:

CENA 31 - RIO/EXT/DIA

Flamel, no auge da emoção, vai terminando o seu relato. A Pedra Roxa lá no fundo.

Enquanto fala, ele ergue a mão, mexe no anel que está em seu dedo anular... **É o mesmo que a tal mão usava na cena anterior.**

Flamel - Eu procurei as notícias nos jornais da época: eles acharam os restos da canôa... pro povo de Tubiacanga nenhum de nós sobreviveu. O casarão ficou lá, fechado. A cidade ainda é motivo de piadas por causa da febre do ouro... (amargo) Nova Califórnia, ouro de tolo... (tom) **Até hoje ainda culpam o meu pai!**(aponta) Foi ali que eu enterrei os dois, Gusmão. Chegou a hora de... desenterrar o que resta deles... levar prum lugar decente... A gente cuida disso depois. Antes nós vamos voltar a Serro Azul. Lá você vai pegar o meu carro... eu tenho uma tarefa pra te confiar.

Gusmão - Não foi pra isso que eu vim, pra te ajudar?

Flamel - Eu vou cumprir o juramento que fiz a meu pai: eu vou esclarecer tudo, limpar o nome dele... e, mais do que isso, **eu vou me vingar! Eu voltei pra destruir Tubiacanga e quem vive nela. E não vou descansar um só instante até concretizar minha vingança. Pode apostar.**

CORTA pra:

CENA 32 - PRAÇA/EXT/DIA

O carro, importado, luxuoso, entra devagar em Tubiacanga, vai rodeando a praça e chamando a atenção de todos os que lá estão. Enquanto ele circula, vão reagindo à sua passagem os seguintes personagens: o Major Bentes, Demóstenes, o professor Praxedes, Numa, Rubra Rosa, Afonso Henriques... **todos quinze anos mais velhos**, e mais outros personagens que serão apresentados depois: Querubina, Ilka Tibiriçá, Chico da Tirana, Orestes, Maxwell, Áureo Poente, Carlos Barromeu, Joaquim dos Anjos, Fabrício...

O carro pára diante do casarão que era de Feliciano, que está abandonado, fica um instante lá, depois sai.

O carro entra por uma das ruas que desembocam na praça deixando pra trás a curiosidade geral.

CORTA pra:

CENA 33 - CASA DE MARGARIDA/EXT/DIA

O carro já está parado diante da casa de Margarida. Gusmão do lado de fora, esperando. Sigfrida e Isoldinha na janela. Margarida sai de casa e vem se colocar diante de Gusmão.

Gusmão - Dona Margarida Weber?

Margarida - Cuspida e escarrada: sou eu.

Gusmão - Meu nome é Genival Gusmão, eu tenho uma proposta de aluguel pra fazer à senhora. Aquele casarão lá na praça...
Meu patrão vai se mudar pra Tubiacanga... e gostaria muito de morar lá.

Reação de Margarida.

CAM desvia deles e vai buscar os morros que dão pra cidade.

CORTA pra:

CENA 34 - MORRO/EXT/DIA

É uma espécie de mirante num dos morros que dão pra Tubiacanga.

Flamel está lá, olhando a cidade aos seus pés. Instantes.

CAM fecha no rosto de Flamel.

CORTA pra:

.....

FIM DO 1o. CAPÍTULO