

## LITERATURA BRASILEIRA NO HORÁRIO NOBRE: O UNIVERSO FICCIONAL DE LIMA BARRETO NA TELENOVELA FERA FERIDA

Elizabeth Gonzaga de Lima (UNEB)

**RESUMO:** Desde os primórdios da televisão no Brasil estabeleceu-se de imediato um diálogo com o cânone da literatura brasileira e, nesse viés, diversos romances foram adaptados para o folhetim eletrônico: **A moreninha**, **Helena**, **Iaiá Garcia** e a emblemática **Escrava Isaura**, sucesso absoluto de público. Essa relação entre mídia audiovisual e narrativa literária tem sido encarada de forma crítica por alguns segmentos tradicionalistas da academia, em virtude dos apelos da indústria cultural de massa se contrapor aos marcos da cultura letrada. No entanto, esse trânsito entre livro e tela na contemporaneidade ganha novos contornos com o avanço dos meios de comunicação e a convergência das mídias. Esse contexto atual propicia um refinamento maior na análise dessa interface entre linguagem literária e linguagem televisiva. Em 1993, foi ao ar na Rede Globo, no horário nobre (faixa das vinte horas), o folhetim eletrônico **Fera Ferida**, de autoria de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, sob direção de Dennis Carvalho e Marcos Paulo. Segundo Ricardo Linhares (2008), essa adaptação ou transcrição, foi inspirada livremente no universo ficcional de Lima Barreto. Os leitores familiarizados com a ficção do escritor logo constataram a fusão dos enredos de seus romances conjugada à trama fundamental para o argumento da telenovela, o conto “A Nova Califórnia” (1956). Sob esta perspectiva, este trabalho pretende analisar o deslizamento da narrativa literária para a audiovisual, discutir o processo de migração do suporte livro para a tela da TV e a reconfiguração da narrativa literária em audiovisual que se converte em estética híbrida e em produto cultural e midiático.

Palavras-chave: Ficção de Lima Barreto. Folhetim eletrônico. Linguagem Literária. Narrativa audiovisual. Transcrição.

### **Folhetins: dos rodapés de jornais à tela da TV**

Os meios de comunicação de massa tem seu embrião no Brasil com os jornais do século XIX, sendo que uma das fórmulas de maior sucesso nesses periódicos foram os folhetins, nos quais desfilavam mocinhas, heróis, vilões, em histórias carregadas de

reviravoltas, melodramas, mas que no auge dos acontecimentos eram interrompidas, efetivando a estratégia do gancho narrativo, para continuar a história no dia seguinte. Consagrando assim uma maneira de prender o leitor e vender mais jornais, ao mesmo tempo em que elabora uma nova técnica dramática:

A interrupção da história no final de cada número de jornal, o problema de criar um clímax diário e deixar o leitor curioso pelo “próximo número”, induz o autor a adquirir uma espécie de técnica teatral e a aproveitar do teatrólogo o método descontínuo de apresentação em cenas separadas. (HAUSER, 2003, p. 742).

Este gênero entra em decadência, já em fins do século XIX, quando outras inovações técnicas, como o fonógrafo e o cinematógrafo passaram a despertar o interesse do público e as imagens e os sons começaram a cair no gosto popular.

A consolidação dos meios de comunicação de massa ocorreu em virtude do incremento da tecnologia, ao longo do século XX, com as mídias eletrônicas do rádio e da televisão, sendo que o embrião da cultura de massas reside no “predomínio da imagem e do som sobre a palavra, ou seja, com a tela” (LLOSA, 2013, p.24). Nessa perspectiva a TV passa a ocupar um papel central nos novos meios de comunicação, reunindo ao mesmo tempo um número expressivo de público em diversas regiões do país que assiste uma programação idêntica, estabelecendo a massificação, característica estruturante da comunicação de massa ao sobrepor a homogeneidade em detrimento da heterogeneidade da audiência.

A televisão chega ao Brasil na década de 1950 para uma pequena parcela da população com poder aquisitivo para comprar o cobiçado aparelho, este passa, nos anos seguintes, a configurar-se como uma espécie de altar eletrônico nos lares brasileiros, tal centralidade que a TV adquiriu no cotidiano das famílias, ao tornar-se artigo de consumo desejado nas diferentes classes sociais.

Nesse período experimental, da nova era midiática, os profissionais da tela ainda estavam aprendendo a lidar com esta forma de comunicação. Em razão desse desconhecimento, empresários e diretores vislumbraram nas adaptações de livros nacionais e estrangeiros a maneira de manejar aos poucos a linguagem televisiva e ainda

alcançar prestígio com a adaptação de obras literárias reconhecidas. A primeira adaptação realizada na TV Tupi sob a responsabilidade de Cassiano Gabus Mendes, ocorreu em 1950, com a versão do filme americano **A vida por um fio** (1948). Em 1952, na TV Paulista, Manoel Carlos, desenvolve pela primeira vez o roteiro de uma telenovela com base em um romance brasileiro, **Helena** (1876) de Machado de Assis (Cf. GUIMARÃES, 2015). Em 1975, Gilberto Braga, produziu também sua adaptação televisiva do romance machadiano **Helena**, que terminou por consagrar na TV Globo o horário das seis da tarde, como nobre, e espaço para versões de obras literárias nacionais, o que ocorreu até 1982. A estratégia de fatiar a programação com horários específicos para cada tipo de programa não deixa de ser uma forma de domesticar o público, torná-lo cativo e levá-lo a moldar seu cotidiano em função da telinha, como constata Renato Ortiz (1991, p. 61-62).

Aos poucos o público se habituava a fixar os horários, organizados e administrados pelas grandes redes [...] do ponto de vista da dona-de-casa, ela sabia que todo dia às 8 horas tinha novela; é como todo dia ter que fazer almoço e levar a criança para a escola. Entrou no cotidiano. Já em 1964, as opiniões convergem todas para a constatação desta nova “mania” nacional [...] Famílias inteiras se postam diante do televisor e acompanham do neto ao avô, aqueles episódios do folhetim eletrônico.

Segundo Mauro Alencar (2002) **Helena** é o romance machadiano favorito dos autores de TV para a transcrição audiovisual, em virtude de possuir uma estrutura mais folhetinesca, dividida em partes, contendo elementos suficientes para proporcionar o clímax. Circunstância que remete à fórmula original de **Helena**, texto publicado por Machado de Assis no Jornal O Globo em esquema de folhetim entre agosto a novembro de 1876. Se no século XIX, o romance folhetim elabora uma forma literária (o texto é escrito no rodapé do jornal) diversa da romanesca, a transcrição de um romance no formato de livro para a telenovela exige naturalmente linguagem e estratégias de produção diferentes. No romance oitocentista brasileiro, as personagens eram delineadas, em grande parte das obras, em incansáveis descrições do autor, que em última instância, contava com a imaginação do leitor. Por sua vez, na linguagem

televisiva, as personagens ganham rosto, movimento, cenário, figurino, trilha sonora, um conjunto de elementos que vão compor o roteiro ou o *script* da telenovela e dessa maneira adequar-se às exigências da telinha, deixando ao telespectador a tarefa de assistir a alquimia televisual pronta.

Ao longo do século XX, a parceria estabelecida pelos autores de telenovelas e a literatura brasileira mostrou-se profícua, seja em virtude de continuar a tendência de estruturar a tradição do discurso da nacionalidade, seja como forma de instruir esteticamente as massas em outro suporte, a tela da televisão, como aponta Maria Antonieta Pereira (2007, p.42):

[o] discurso literário se articulou estreitamente à arte produzida nos meios audiovisuais. As telas brasileiras, especialmente o cinema e a televisão, passaram a ser responsáveis por uma vigorosa difusão da literatura nacional, vinculando a cultura europeia hegemônica (escrita, letrada) às culturas indígenas e africanas (ágrafas, audiovisuais), para atender à estruturação performática da nação. No caso da televisão, seus relatos cotidianos (novelas, minisséries, seriados) têm como base o cânone literário nacional.

Contudo, por outro lado, a estratégia de transpor romances da literatura brasileira para folhetim eletrônico, escancarou a diferença brutal na proporção dos números de leitores e de telespectadores, pois enquanto a tiragem de um romance nacional estimava-se girar em torno de 2000 cópias, uma telenovela já nas décadas de 1970 e 1980 ultrapassava a audiência de 20 milhões de telespectadores. Este número mostra-se inimaginável para um escritor no suporte do livro, que apesar de almejar um número expressivo de leitores, o diminuto público não se configura em problema ou crise, mas para a televisão, enquanto indústria cultural de massa, a interpretação do sucesso perpassa pelos números da audiência. É fato que o analfabetismo e o semianalfabetismo, empecilhos para o fomento de uma cultura letrada, nunca foi obstáculo para a televisão, em virtude de parte dos telespectadores lançarem mão do universo da oralidade para compreender as tramas novelescas e, por sua vez, a linguagem televisual por meio das imagens busca facilitar ao máximo a compreensão desse público. É necessário compreender que a telenovela perde o aspecto do peso da

cultura letrada, inerente ao suporte livro, para ganhar contornos de entretenimento e diversão.

Na incansável busca de espectadores das mais diversas classes econômicas, faixa etária, condição educacional, a TV captou a dimensão da novela como produto ideal para o intento de privilegiar narrativas lineares. No rastro do sucesso das telenovelas surgiu outra série de mercadorias, os antigos LPs de vinil com a trilha sonora dos folhetins eletrônicos foram substituídos por CDs e DVDs, as revistas voltadas para o público da telenovela e, por fim, a própria novela tornou-se um produto vendável em mercados internacionais, como demonstrou a **Escrava Isaura**, adaptação do romance homônimo pouco conhecido de Bernardo Guimarães, publicado em 1875, adaptado por Gilberto Braga em 1976, tendo sido, talvez, um dos folhetins eletrônicos de maior sucesso na história da TV brasileira. Esse cenário remete à crítica de Mário Vargas Llosa à civilização do espetáculo que a indústria cultural construiu: “É bom o que tem sucesso e é vendido, mau o que fracassa e não conquista o público. O único valor é comercial [...] O único valor existente é agora fixado pelo mercado” (2013, p. 27). Nesse caso estrito, o mercado da audiência.

O advento da internet, que a princípio rivalizou com a televisão na busca pela audiência, converteu-se em suporte dialógico, pois as redes de TV e suas respectivas programações possuem páginas interativas, vídeos com os capítulos da telenovela e minisséries são postados no ambiente virtual. Avançando ainda mais no terreno fértil do mercado consumidor em que se converteu o telespectador, a Rede Globo criou uma loja virtual para vender os produtos oriundos de sua programação, especialmente, aqueles que envolvem a telenovela, incluindo reproduções de componentes de figurinos e cenários. Os tentáculos da indústria cultural midiática, sendo esta gestada pelo capitalismo, enreda o telespectador numa trama difícil de escapar, facilitada pelo artifício dos horários dos folhetins eletrônicos: 14:00h, 18:00h, 19:00h, 21:00h., estabelecendo um compasso diário para o telespectador.

O denominado horário nobre das 18:00h protagonizou na década de 1970, início de 1980, uma série de adaptações de romances, como a telenovela **Maria, Maria** com base no romance **Maria Dusá** de Lindolfo Rocha, **O feijão e o sonho**, novela

homônima ao romance de Orígenes Lessa, assim como **A moreninha** de Joaquim Manuel de Macedo, **Iaiá Garcia** de Machado de Assis, **A sucessora** de Carolina Nabuco, **Senhora** de José de Alencar. Aos poucos estas transposições da literatura brasileira foram deslocando-se para minisséries na faixa das 22:00h, enquanto o horário nobre passa a rotular a telenovela das 20:00h com tramas mais intensas, de extensão maior e poucas adaptações de romances nacionais.

### **O folhetim eletrônico Fera ferida e o universo ficcional de Lima Barreto**

Dentre as adaptações da literatura brasileira nesse novo horário das 20:00h foi ao ar na Rede Globo, a partir de novembro de 1993, o folhetim eletrônico **Fera Ferida**, de autoria de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, (2008), essa adaptação ou transcrição, inspirada livremente no universo ficcional de Lima Barreto, demarcou a primeira vez que o escritor carioca teve uma produção adaptada para TV. No ano seguinte, 1994, o conto “O homem que sabia javanês” ganhou uma transposição para uma minissérie.

Os leitores familiarizados com a ficção do escritor logo constataram a fusão dos enredos de seus romances, conjugada à trama de um conto fundamental para o argumento da telenovela, “A Nova Califórnia” (1956). O conto amalgamado aos enredos de **Clara dos Anjos**, **Numa e a Ninfa**, somados à introdução de personagens criadas pelos autores, configuraram a liberdade de construção ficcional dos roteiristas.

Nos créditos iniciais da telenovela constava a informação de que esta tinha como base as “tramas ficcionais de Lima Barreto”. No entanto, esta informação mostrou-se vazia de sentido para as camadas mais expressivas dos telespectadores, que não dominavam a cultura letrada e, por isso não conseguiram reconhecer a produção ficcional de Lima Barreto na telenovela. Sob tais perspectivas, este trabalho pretende analisar o deslizamento da narrativa literária para a audiovisual, discutir o processo de

migração do suporte livro para a tela da TV e a reconfiguração da narrativa literária em televisual que se converte em estética híbrida e em produto cultural e midiático.

Os autores do roteiro de **Fera Ferida** apresentaram uma série de diferenças em relação às obras adaptadas de romances do século XIX, tais como **A moreninha** e **Senhora**, cujos enredos determinavam o tempo e espaço, datando as histórias, estabelecendo uma linearidade nos acontecimentos. Em **Fera Ferida**, os primeiros capítulos demonstram que o tempo é indeterminado, o espaço fictício, transcorre em Tubiacanga. Em contrapartida, as personagens que habitam o pequeno município são representações bem conhecidas do público brasileiro, o militar prepotente, o prefeito corrupto, o vereador capacho, o editor de jornal submisso, a costureira, a solteirona, destacando-se a figura do bêbado e poeta fracassado Afonso Henriques, que homenageia Lima Barreto, ao atribuir o primeiro nome do escritor à personagem.

As personagens estereotipadas são características peculiares ao cômico, mas carregadas de crítica aos problemas crônicos que atravessam a história do Brasil desde a colônia: coronelismo, nepotismo, corrupção, que antes eram denunciados pela literatura brasileira na pena dos escritores de linha mais social como Lima Barreto, mas que terminaram ganhando na TV outra forma de representação das mazelas nacionais.

É fato que **Fera Ferida** desenvolvida em 221 capítulos não conseguiria lançar mão somente de uma única fonte, o conto “A nova Califórnia”, daí os autores transitarem pelo universo ficcional de Lima Barreto e misturar no mesmo espaço o núcleo dramático da família Anjos, a filha Clara, os pais Joaquim e Engrácia e o vilão Cassi Jones do romance **Clara dos Anjos**, junto aos personagens Numa Pompílio (vereador) e Rubra Rosa (criada em lugar de Edgarda) do romance **Numa e a Ninfa**, somando-se aos personagens criados pelos autores.

A trama principal da novela gira em torno da volta de Feliciano Júnior a Tubiacanga, depois de 15 anos, sob a identidade falsa de Raimundo Flamel para vingar a morte dos pais, vislumbrando na ganância humana, o elemento essencial para conseguir a planejada vingança. A partir desse argumento, várias subtramas são desenvolvidas, pois em algum momento estas convergem para o enredo principal, em particular, em função da notícia disseminada pelo próprio químico de que transformava

ossos humanos em ouro, provocando uma histeria coletiva nos moradores que passam a violar os túmulos do cemitério, assim como ocorre no conto.

A transcrição do texto escrito para o texto televisual comporta uma série de mudanças, que necessita apresentar uma história bem contada, capaz de prender a atenção dos espectadores e fidelizar sua audiência, pois a telenovela é também vista como uma mercadoria exposta em um mercado altamente competitivo da cultura de massa. Daí a preferência por tramas folhetinescas descomplicadas, sendo que o processo estruturante desse molde exige dicotomias esquemáticas como o bem X mal, o amor X ódio, a vitória X derrota, o protagonista X antagonista, às vezes sob um clima de mistério, de reiterados clímax e reviravoltas, da utilização do gancho narrativo, tradição retomada dos folhetins de jornais, em que o momento de maior expectativa é interrompido para prosseguir no dia seguinte, daí as novelas lançarem mão do artifício das “cenas do próximo capítulo”. Este conjunto de estratégias converge para o esperado final feliz, quando os maus e injustos são punidos, os bons premiados, o herói e a heroína ficam juntos como Feliciano/Flamel e Linda Inês ao final da novela, operando assim a catarse, tranquilizando a psique popular, para decretar o FIM.

A série de escolhas dramáticas elaboradas no folhetim eletrônico de **Fera Ferida**, ao ser posta em comparação com os domínios da ficção de Lima Barreto, demonstra uma direção bem oposta a essas soluções. O escritor carioca, em contos, crônicas e em romances, nunca seguiu esse *script* de textos apaziguadores, esquemáticos, previsíveis, ao contrário, em quase todos os romances nota-se a propensão ao fracasso dos protagonistas e a ausência contumaz de histórias de amor. Policarpo Quaresma vivenciou constantes decepções para ser fuzilado no final do livro; Clara dos Anjos, bonita, faceira, termina desonrada e de posse de uma trágica consciência de seu valor, ou melhor, nenhum valor em uma sociedade marcada por diversos preconceitos; Isaías Caminha de jovem sonhador termina integrando-se ao cinismo do sistema político, Raimundo Flamel foge e abandona Tubiacanga numa autodestruição sob as hostes da ganância desenfreada. Castelo, estelionatário e golpista de “O homem que sabia javanês” é premiado pelo governo com um alto cargo de representação linguística em Havana. Constata-se que os autores do folhetim eletrônico



operaram na transposição do texto escrito para o televisual uma seleção de episódios, temas, personagens, costurando tramas/subtramas, para se tornarem palatáveis à linguagem televisiva e ao público pouco afeito a finais infelizes, trágicos e fracassados como apresenta a ficção de Lima Barreto. Em contraposição à linguagem literária, a televisa incrementa seu roteiro com efeitos visuais e sonoros, sendo estes estratégias inerentes à televisão. Somando-se a isso, os protagonistas são sempre jovens e bonitos, os dramas se arrastam para convergir em uma solução no final, os ritmos musicais traduzem o andamento dos núcleos dramáticos. Outro elemento introduzido por Aguinaldo Silva em **Fera Ferida** foi o denominado “realismo fantástico”, obviamente distante dos pressupostos literários desse gênero, mas representado na telenovela por meio de efeitos especiais com explosões, raios, fumaças provocados por Flamel, somando-se a isso o coveiro Orestes comunicava-se com os mortos, Camila, sobrinha de Praxedes dormia durante meses e levitava quando sentia o cheiro de strogonoff de bacalhau. Essas e outras circunstâncias remetem ao formato da ficção televisiva de Dias Gomes com o folhetim eletrônico **Saramandaia**, mesmo com esse precursor de peso, a transposição de Aguinaldo Silva recebeu críticas e angariou detratores, que buscavam enxergar no roteiro da novela uma maior proximidade com a literatura de Lima Barreto. Entretanto, contemporaneamente, não há espaço para se discutir “fidelidade ao texto literário” em uma transcrição literária para as mídias. Tal questão polêmica foi posta nos primórdios das adaptações cinematográficas e televisivas, pois naquele momento não havia a consciência ou o entendimento de que se tratava de linguagens, tempos, perspectivas, recepções, fins diferentes e nessa esteira, a própria autoria. Pode-se, contudo, contemporaneamente, discutir se a transcrição foi bem realizada ou não, desde que esta seja analisada a partir de parâmetros de linguagem/suporte/veículo/público.

## Considerações finais

Diante do exposto, da relação entre linguagem literária e televisiva e da concepção do roteiro, de certa maneira, ocorre uma descontinuidade de **Fera ferida** em relação à fórmula tradicional de “narrar a nação” adotada pelas telenovelas, ao longo das décadas de 1970, em virtude da proximidade do projeto oitocentista de construção da identidade nacional perseguido pela literatura brasileira. Por sua vez, o folhetim eletrônico de Aguinaldo Silva e de seus colaboradores, lançou mão do cômico, da ácida ironia à classe política e de incursões pelo fantástico. Escolhas de construção da narrativa televisual que estabeleceu um fio condutor para unir enredos ficcionais diversos, além do corte em relação à primeira lavra de telenovelas com base no cânone literário nacional, e este, ironicamente, invisibilizou Lima Barreto ao longo de décadas.

Vera Follain (2010) denomina de narrativa migrante o texto que desliza de um suporte a outro. Sem dúvida este aspecto migrante pode ser vislumbrado no folhetim eletrônico **Fera Ferida**. É fato que na contemporaneidade, com a era mídia, romances são transpostos para o cinema, para a televisão, peças teatrais, internet, rádio ou na contramão, roteiros de filme se convertem em romances, musicais, entre outras produções artísticas, promovendo uma série de deslocamentos, demonstrando que a literatura não somente se adaptou às transformações ao longo dos séculos, mas conseguiu migrar de forma instigante, estampando sua face camaleônica. Ainda que a produção ficcional de Lima Barreto tenha sido desenvolvida na passagem dos séculos XIX e XX, na cena contemporânea ela passa forçosamente pelo processo de apropriação da comunicação de massa e de mercados culturais, no entanto a produção ficcional do escritor carioca consegue migrar de um suporte a outro provocando questões, renovando a linguagem, configurando o hibridismo estético, cultural e atraindo leitores, espectadores e telespectadores nesse universo tecnológico e midiático em constante e acelerada mutação.

## Referências

ALENCAR, Mauro, 2002. **A Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. São Paulo: Senac, 2002.

ALENCAR, Mauro. “Novelas baseadas na literatura nacional conquistaram o público divulgando livros”. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/especial-tv-classicos-no-papel-e-na-telinha> (2010). Acesso em 10 de abril 2015.

**Autores: histórias da teledramaturgia**. Ricardo Linhares et al. Memória Globo. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BARRETO, Lima. “A nova Califórnia” In: **Clara dos Anjos**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BARRETO, Lima. **Numa e a Ninfa**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

**Fera Ferida**. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/fera-ferida.htm>. Acesso em 10 de março 2015.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; 7 Letras, 2010.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LLOSA, Mário Vargas. **A civilização do espetáculo**. Tradução Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

ORTIZ, Renato. **Telenovela: história e produção**. Renato Ortiz; Silva Helena Simões Borelli; José Maria Ortiz Ramos. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PEREIRA, Maria Antonieta. “Jogos de linguagem, redes de sentido: leituras literárias”. In: **Literatura: saberes em movimento**. (Orgs.). PAIVA, Aparecida; MARTINS, Aracy, PAULINO, Graça; CORRÊA, Hércules, VERSIANI, Zélia. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2007. (p.31-46)



XIV Congresso Internacional  
Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias

ANAIIS ELETRÔNICOS  
ISSN 2317-157X