



BRASIL, MOSTRA TUAS CARAS: GILBERTO BRAGA E MACHADO DE ASSIS, INTÉRPRETES DO PAÍS¹

BRAZIL, SHOW YOUR FACES: GILBERTO BRAGA AND MACHADO
DE ASSIS, INTERPRETERS OF THE COUNTRY

Alana de Oliveira Freitas El Fahl²
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

Resumo: O artigo apresenta uma discussão sobre a influência da Literatura Brasileira do século XIX nas telenovelas de Gilberto Braga e, sobretudo, sobre a presença do universo machadiano nas obras do autor. Inicialmente, traçamos um percurso da telenovela brasileira como herdeira do folhetim e sua continuação na contemporaneidade por meio de adaptações, citações e absorção de temas presentes nas narrativas literárias. Em telenovelas como *Vale tudo* (1988/1989), *O dono do mundo* (1991/1992), *Pátria minha* (1994) e *Força de um desejo* (1999/2000), é possível perceber um diálogo entre esses dois escritores que, em momentos distintos, representaram aspectos culturais e sociais do Brasil. Como apoio teórico, buscamos Távola (1996), Alencar (2002), Meyer (1996) e Schwarz (1990) dentre outros.

Palavras-Chave: Telenovela; Gilberto Braga; Machado de Assis.

¹ O presente trabalho é fruto de uma pesquisa de Pós-doutorado realizada na Universidade Federal da Bahia, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Mirella Márcia Longo Vieira Lima, entre abril de 2018 e abril de 2019; e com apoio do Globo Universidade, ao qual agradeço.

² Endereço eletrônico: alana_freitas@yahoo.com.br.

Abstract: *The essay presents a discussion about the influence of XIX Century Brazilian Literature on the TV soap operas written by Gilberto Braga exhibited by Globo TV Network, but mostly, to discuss about the presence of the universe of Machado de Assis in Braga's works. A brief overview of the Brazilian soap operas is presented, showing the genre as an heir of the Feuilleton and its continuity through time, in the form of adaptations, citations and absorbances of themes present in Machado's narratives. In some of Braga's soap operas it is possible to notice a dialogue with Machado that, in different moments and through different means represented social aspects of Brazil. As theoretical support the studies by Távola (1996), Alencar (2002), Meyer (1996) and Schwarz (1990) were used.*

Keywords: *Soap opera; Gilberto Braga; Machado de Assis.*

AOS LEITORES ESPECTADORES: SUA VIDA ME PERTENCE

“O talento está em fazer de assuntos velhos assuntos novos _ ou pelas ideias ou pela forma.” Machado de Assis

A telenovela, nos moldes em que a conhecemos, é um dos principais produtos culturais brasileiros. Ela ocupa um importante espaço no imaginário do nosso país. Ao lado do futebol, constitui-se também como uma paixão nacional. Faz parte do cotidiano do brasileiro assistir às tramas e sofrer com elas; acompanhá-las e discuti-las; organizar a rotina noturna de acordo com os seus horários; tomar partido e torcer por essa ou aquela personagem, por esse ou aquele final. Para milhões de pessoas, é o contato mais íntimo com o universo ficcional. Faz parte do seu rito diário esse tempo reservado à frente da televisão, como se fosse este o seu pão poético, sua dose única de fantasia para aliviar o peso do cotidiano.

Todavia discutir telenovelas na academia, ou nos meios universitários de um modo geral, é sempre controverso. Há aqueles que continuam crendo piamente, quase de forma religiosa, na sua inutilidade e desserviço cultural. Há aqueles que as assistem apenas para criticar e enxergar supostas mensagens ideológicas subliminares que ameaçariam o país; e há aqueles que já se renderam à sua importância, entendendo que o seu papel vai muito além do mero entretenimento.

De acordo com Dominique Wolton, em *O elogio do grande público*:

Enxergar nisso uma situação de alienação cultural seria passar ao largo de toda a riqueza cultural dessa interação, da qual ninguém é escravo, mas que contribui com uma verdadeira ida-e-volta entre o público e as transmissões para a representação das construções coletivas. De todo modo o público cada vez mais elege aquilo que ele quer assistir. (WOLTON apud ALENCAR, 2002, p. 92).

Entendemos que as tramas exercem um importante papel na vida do brasileiro, que vai muito além da fruição artística, mesmo que esse continue e deva continuar sendo seu principal papel. Elas levam para as casas do país discussões

importantes que mobilizam ideias e comportamentos sociais, discutindo temas tabus e fazendo com que o telespectador reflita sobre questões a que, por vezes, não teria acesso de outro modo.

É interessante notar que, mesmo em meio à concorrência de tantas outras telas e suas opções múltiplas de diversão, a telenovela consegue manter sua chama acesa e sua audiência ainda alta. Ela continua a matar a sede de ficção dos brasileiros em seus serões noturnos, como aquele descrito por José de Alencar em *Como e por que sou romancista*, no qual narra que, quando criança, lia para sua família e comovia a todos ao seu redor, levando suas tias a lágrimas e protestos, por conta das emoções presentes nos folhetins.

As origens de nossa telenovela remontam aos folhetins do século XIX. Eram romances em fatias, publicados nos rodapés dos jornais com pausas periódicas, que instigavam seus leitores a seguir curiosos acompanhando a trama. Essa filiação até hoje se corporifica nas telas. É forte a presença do romance do século XIX na telenovela, e sua origem folhetinesca explica muito dessa relação direta.

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

Como se vê, os elementos folhetinescos, como as pausas, os ganchos, a expectativa e, sobretudo, os temas, continuam os mesmos que encantavam os leitores de jornais no século XIX. A imprensa da época descobriu nesse filão literário uma ótima forma de vender jornal, assim como as emissoras de televisão continuam vendendo seus anunciantes e sua programação nos intervalos dos capítulos e também dentro deles, aproveitando o interesse do público sobre o que virá depois e depois de cada cena ou capítulo. Nós, telespectadores, mesmo ao ler o resumo dos capítulos da semana, continuamos interessados em acompanhar a trama, porque o importante é o *como* e não exatamente o *quê* se conta na novela, muitas vezes construída sobre pilares absolutamente previsíveis.

A Literatura, ao lado do universo real, foi e continuará sendo a principal fonte de inspiração para as telenovelas. Elas podem também ser consideradas como Literatura, veiculada em outro suporte, e não exatamente como Paraliteratura, termo usado para definir formas literárias não canônicas.

Tomemos aqui como base para nossa afirmação uma ideia ampla do termo Literatura, que vai além do livro impresso ou do texto canônico, mas que se refere a qualquer tipo de texto que aproxime o seu leitor das questões da condição humana e o faça, por algum tempo, entrar em contato com o universo ficcional, ou, como cunhou o poeta e ensaísta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), mergulhar na suspensão voluntária da descrença, o que também é feito pela telenovela. Antonio Candido, em *O direito à literatura*, um ensaio seminal sobre a importância da ficção em nossas vidas, viu nessa arte, em todas as suas formas, papel tão fundamental, que a considerava um dos Direitos Universais do ser humano:

Chamarei de Literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis, da produção escrita das grandes civilizações. Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado... Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido mais amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito. (CANDIDO, 2011, p. 175-176).

Se tomarmos a lição de Candido, podemos e devemos aceitar a Telenovela, ou simplesmente novela, como Literatura, e não mais como Paraliteratura ou subcultura. Ela, assim como os grandes textos da ficção, também exerce o papel de nos humanizar, de nos tornar mais sensíveis para as grandes questões da sociedade e de falar mais de perto sobre a nossa condição humana. Obviamente não podemos perder de vista o fato de que, ao ser transmitida por grandes empresas midiáticas, havendo todos os interesses comerciais e ideológicos que regem o sistema empresarial, a telenovela torna-se também um produto de consumo.

Devemos também considerar o fato de a telenovela ser uma obra aberta, que vai sendo construída ao longo da sua exibição, sujeita a mudanças variadas de acordo com a aceitação do público, os números da audiência, a empatia ou rejeição a algumas personagens e temáticas, o que pode provocar seu crescimento ou apagamento na trama, sendo sujeita até mesmo aos acasos da vida, como a doença ou morte de algum ator ou autor. Tal característica singular da novela, que a diferencia de outras produções, como as minisséries e filmes, remete-nos à discussão sobre a sua influência nas famílias e as grandes críticas que ela sofre de uma parcela mais conservadora da sociedade.

A televisão, assim como as outras artes, proporciona ao seu espectador mimese e catarse por meio do seu espelho estilhaçado, que reflete, como num caleidoscópio mágico, fragmentos do real. Fragmentos que nos encantam, como os que fizeram o Sultão não conseguir matar Sherazade, por querer saber o restante da história aos poucos narrada.

Ainda sobre as origens da telenovela e seu poder de encantamento e disseminação na cultura brasileira, devemos observar o termo árabe-folhetinesco, conceito criado por Cristina Costa no livro *A milésima segunda noite – Da narrativa mítica à telenovela: análise estética e sociológica*. Ela acrescenta à já conhecida origem folhetinesca o elemento da influência árabe cristalizado na lenda de Sherazade e de suas mil e uma noites:

Sua forma, essencialmente ficcional e seriada, dedica-se principalmente a histórias de grande ação ou melodramáticas, capazes de atrair ou prender atenção de inúmeros leitores. Dirigido a um público amplo e indiferenciado, composto de pessoas heterogêneas quanto ao sexo, idade, classe social ou poder aquisitivo, o folhetim encontrou nas formas de narrativas populares, coletivas e de fácil assimilação o modelo ideal... Suas histórias deveriam mobilizar questões de interesse comum através de uma forma narrativa consagrada- muita ação, diálogos vivos, personagens típicas, e enredos que misturassem determinados ingredientes... Além desses recursos temáticos que passam a caracterizar essa literatura jornalística, a sedução do leito é obtida com o auxílio do gancho como elemento narrativo – a interrupção no ponto de maior tensão, adiando-se o seu desfecho ou a satisfação das narrativas... O verdadeiro seriado é aquele que, à maneira de *As mil e uma noites*, renova dia a dia a curiosidade e estabelece uma relação contínua e permanente entre narrador e ouvinte. (COSTA, 2000, p. 89-90).

Para Mauro Alencar (2002, p. 49), um dos principais estudiosos do gênero no Brasil, “folhetim eletrônico, ou simplesmente novela. Uma história contada aos pedaços na televisão, deixando vários fios com pontas soltas que só se juntam no final, depois de alguns meses.” É justamente através desses fios e pontas soltas que a trama, ou a densidade do embaraço do novelo, mantém-nos atentos durante a exibição de uma nova narrativa. Mesmo que em parte já saibamos o que ocorrerá, o final da trama pode nos deixar decepcionados ou contentes, e dispostos a novamente “atar as pontas da vida” a partir de cada estreia em uma segunda-feira qualquer, ou mesmo em uma terça-feira, como recentemente tem acontecido em algumas tramas. É com essa teia intrincada de origens, temas, inspirações e citações que vamos, há mais de 60 anos, alimentando, todas as noites, nossa sede inata de ficção. Como os ouvintes de Alencar, continuamos a nos emocionar com as tramas – da literatura e das telas, e da literatura nas telas –, pois a arte nos dá o direito aos sonhos, mas também uma overdose de realidade, ainda que ressignificada pelo espelho estilhaçado da ficção. Segundo Artur da Távola:

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

sincrético complexo, leitura literário-eletrônica-empática. (TÁVOLA, 1996, p. 57).

Trazendo emoções novas e antigas todas as noites, inspiradas em tramas literárias ou na vida ao rés do chão, o Brasil espera todos os dias por sua dose de fantasia mesclada à realidade. Isso ocorre desde 1951, quando a primeira novela brasileira exibida na TV Tupi, *Sua vida me pertence*, de Walter Forster, foi ao ar; ou quando surgiu a primeira novela diária, produzida pela TV Excelsior, *2-5499 ocupado*, de Dulce Santucci, em 1963, trama estrelada pelo casal de atores Tarcísio Meira e Glória Menezes; ou quando, em 1970, *Irmãos Coragem*, de Janete Clair, atrai também o público masculino; ou quando, em 1976, *O bem amado*, de Dias Gomes, foi nossa primeira novela a ser vendida para o exterior; ou quando, em 1978, *Dancin' days*, de Gilberto Braga, foi matéria de capa da Newsweek; ou quando o país parou para saber quem matou Odete Roitman, em 06 de janeiro de 1989, em *Vale tudo*, de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères; ou ainda quando a Avenida Paulista ficou vazia para assistir ao final de outra Avenida, a *Avenida Brasil*, de João Emanuel Carneiro, em 2012. Tal fascínio é incontestável e temos que aceitar que é um fenômeno que deve ser visto mais de perto pela academia por meio de estudos das diversas áreas das linguagens e das humanidades. Em acordo com Licia Soares de Souza (2003, p. 26), “se admitirmos que a teleficção é o carro motor da teledifusão, podemos investigar mais facilmente sua importância cultural”.

Voltemos agora a discutir as relações da telenovela com a Literatura a partir das marcas de determinadas fontes literárias presentes em um dos nossos principais autores de novelas no Brasil. É fato que todo texto se constitui de muitas outras vozes e que todo autor sofre influência, em menor ou maior grau, de textos da tradição literária que o antecederam.

Boa parte das primeiras tramas exibidas foram adaptações dos clássicos da literatura, depois passamos para algumas livres inspirações, e hoje algumas obras têm adotado em suas tramas, cada vez mais de forma refinada, o processo de citação, com mecanismos intertextuais cada vez mais sofisticados. Nesse sentido, todo texto acaba sendo uma reescrita, reelaboração de uma matéria pré-existente. O que muda é a maneira de contar, de narrar, de posicionar a câmera. Toda a Literatura tem uma marca antropofágica, e com a novela não é diferente.

Tentaremos aqui atar algumas pontas sobre a influência da literatura brasileira produzida no século XIX nas telenovelas, cujas primeiras produções, vale lembrar, foram em boa parte adaptações diretas de algumas obras literárias. Como traçar toda essa linhagem é tarefa infinita, analisaremos algumas novelas de Gilberto Braga, por entender que as obras desse autor são tributárias da literatura desse período, sobretudo do universo de Machado de Assis.

A SINGULAR OCORRÊNCIA DE GILBERTO BRAGA: UM AUTOR MACHADIANO NA NOSSA CASA

Temos em José de Alencar (1829-1877) e Machado de Assis (1839-1908) as duas principais linhagens da literatura brasileira do século XIX que se enveredam e se insinuam nas produções posteriores. Romantismo e Realismo são duas linhas de força do romance brasileiro e do nosso estilo folhetinesco, presença constante nas telenovelas. Ora as tramas pendem para um lado, ora o pêndulo oscila para o outro, ora se misturam, borrando as fronteiras dessas duas formas que, além de artísticas, representam visões de mundo.

A telenovela é narrativa realista repleta de romantismo, e narrativa romântica carregada de realismo. Daí o seu sucesso. No fundo, realismo e romantismo são divisões básicas do espírito humano. Duas linhas reitoras de temperamentos, de maneiras de ser. Duas visões de uma realidade sempre mais rica, compósita, complexa e poliédrica: a vida. Nessas correntes lateja o conflito filosófico fundamental entre idealismo e realismo, Platão e Sócrates, Apolo e Dionísio, Florestan e Eusebius.

A telenovela busca os conteúdos do realismo romântico os do romantismo realista. Porém, realiza o seu desiderato comunicativo em outro universo estético, o do pós-moderno. E o faz quando incorpora e desestrutura toda e qualquer forma, sistema ou regra, operando a fusão de estilos, tendências, artes e mecanismos de comunicação, do kitsch à dramaturgia, do pop à colagem. Típica fusão da contemporaneidade. (TÁVOLA, 1996, p. 20-21).

A definição de Távola nos coloca em situação de conforto para observar a produção de Gilberto Braga de maneira mais abrangente, a partir das múltiplas possibilidades de formas que ele aponta, quando as reúne sob o amálgama da fusão de estilos e tendências, que oscilam com mais força através do binômio Romantismo-Realismo como um elemento compósito. Passemos então a examinar mais de perto a produção desse autor carioca, criador de grandes sucessos da nossa televisão.

Nascido no Rio de Janeiro, em 1º de Novembro de 1945, Gilberto Tumschitz Braga desde cedo se mostrou inclinado para as humanidades. Estudou dois anos de Letras na PUC, foi bancário, professor de francês e crítico de arte. Contrariando os planos de sua mãe, não seguiu carreira militar, nem se tornou diplomata. Aliás, no curso militar preparatório, sua redação foi exposta pelo professor como um mau exemplo, já que seu estilo, segundo o mestre, era de um Rubem Braga. Ali já estava definido que o futuro autor de novelas levaria para as telas uma crônica lírica e social sobre o nosso país.

Gilberto Braga iniciou sua carreira na televisão escrevendo um caso especial, *A dama das camélias* (1972), adaptação da obra de Alexandre Dumas Filho, por convite de Daniel Filho. Durante os anos 70, a maioria de suas produções foram adaptações literárias. São da lavra do autor *Helena* (1975), *Senhora* (1975) e *Escrava Isaura* (1976), a partir dos romances, respectivamente, de

Machado de Assis, José de Alencar e Bernardo Guimarães, sendo esta última um dos grandes sucessos da teledramaturgia brasileira, criada por sugestão de sua professora de Literatura do Pedro II, Eneida do Rego Monteiro Bonfim. Ainda podemos incluir *Dona Xepa* (1977), inspirada no livro de Pedro Bloch. Dentre as suas séries, destaca-se *O primo Basílio* (1988), de Eça de Queirós.

As suas produções seguintes são consideradas autorais, no sentido de não serem adaptações ou obras inspiradas em romances, todavia essa presença da Literatura, notadamente a do século XIX, jamais desapareceu de seu campo de elaboração. As marcas literárias multiplicam-se em suas novelas, corporificando-se por meio de recursos variados, ora mais diretos, ora mais implícitos. A estrutura folhetinesca advinda do século XIX e matriz das telenovelas se amalgamariam em seus roteiros, resultando em textos que emocionam milhares de telespectadores e leitores de suas tramas, já que, ao assistir aos capítulos, nos pomos novamente diante da Literatura, agora reescrita por um olhar contemporâneo.

Em uma entrevista para o livro *A seguir, cenas dos próximos capítulos*, Braga é questionado a respeito de sua semelhança com Balzac, apontada por Aguinaldo Silva, também autor da teledramaturgia e seu parceiro em algumas obras:

Acho que – sem querer me comparar, é claro – há alguma semelhança com Balzac, sim. A observação do comportamento, a importância do dinheiro nas relações humanas, o quase “dramalhão”, a quantidade exagerada de obras que ele escreveu, o fato de alguns romances deles terem sido publicados em formato de folhetins. (BERNARDO; LOPES, 2009, p. 101).

Honoré de Balzac (1799-1850), autor da *Comédia humana*, buscou retratar em suas obras um painel da sociedade francesa, composto por mais de 80 narrativas, ordenadas em três partes: Estudos analíticos, Estudos filosóficos e Estudos de costumes, o qual se subdividia em Cenas: Cenas da vida privada, Cenas da vida provinciana, Cenas da vida parisiense, Cenas da vida política, Cenas da vida militar e Cenas da vida rural. Todas elas serviam para *pintar* determinados panoramas, objetivo também perseguido por Eça de Queirós em suas Cenas portuguesas e, de algum modo, igualmente vislumbrado no projeto literário de Machado de Assis, com os quais Gilberto Braga dialogará em muitos momentos. Sobre a influência francesa em suas tramas, além da adaptação de *O primo Basílio*, devemos lembrar que, na novela *Corpo a corpo* (1984/85), o autor atualiza o tema do paradoxo do mandarim, pondo a protagonista Eloá (Débora Duarte) para fazer um pacto diabólico, com o propósito de ascender socialmente.

Assim como Machado de Assis, Gilberto Braga discute em suas novelas temas de grande relevância e alcance social, a partir de situações aparentemente prosaicas. Esse aspecto da obra machadiana é aprofundado por Roberto Schwarz em seu livro *Um mestre na periferia do capitalismo*:

Visto o conjunto, são situações (e vantagens) fundadas sobre escravidão e clientelismo, acompanhadas, porém pela sombra – determinante – da norma burguesa oitocentista. Essa é que lhes dá a marca narrativa, de coisa errada, causando o imbricamento de satisfação social e inviabilidade moral tão conhecido dos leitores de Machado. Noutras palavras, o impasse ideológico das elites brasileiras. (SCHWARZ, 1990, p. 67).

A leitura do país subjacente nos romances de Machado de Assis e contornada por Schwarz é interpretada e transportada por Gilberto Braga para o Brasil do século XX em suas tramas. Vale lembrar que praticamente toda a sua produção também tem como cenário o Rio de Janeiro. Herdeiro do universo literário machadiano, temos no nosso autor, de forma geral, a representação de uma classe mais abastada, ou pelo menos que tenta manter-se sob as suas benesses por meio de muitas artimanhas, e uma teia social que circula em sua volta, seja em novelas de época, como *Força de um desejo* (em parceria com Alcides Nogueira 1999-2000), ou em novelas urbanas e contemporâneas, como *Vale tudo* (junto com Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, 1988-1989), *O dono do mundo* (1991-1992) e *Pátria minha* (1994), sendo essas últimas consideradas como sua trilogia sobre a ética no Brasil.

É comum em suas tramas a ideia de ascensão social, através de uma discussão profunda sobre ética individual e coletiva, com destaque especial para a figura do arrivista, aquele que busca estar no topo a qualquer preço. Além disso, temos a forte presença de antagonistas clássicos, como Maria de Fátima (Glória Pires), de *Vale tudo*, que não poupava nada nem ninguém na sua escalada social, nem mesmo a própria mãe; o médico Felipe Barreto (Antonio Fagundes), personagem protagonista de *O dono do mundo*; ou Raul Pelegrini (Tarcísio Meira) de *Pátria minha*, empresário inescrupuloso e racista. Para explorar a questão da escalada social, o autor costuma por em cena a conflituosa relação entre as classes sociais e a discussão da manutenção do *status quo* a qualquer custo, além, é claro, dos episódios amorosos próprios dos folhetins. Vale ressaltar que nenhum dos autores considerados realistas, seja Eça, Machado ou Gilberto Braga, jamais se apartaram por completo do Romantismo em suas produções.

Suas obras problematizam, como linha de força sempre presente, o jogo de poder entre as classes e como algumas questões dessa intrincada relação são ecos da sociedade brasileira construída sobre pilares escravocratas, traço que remete ao estilo machadiano. A obra de Machado de Assis é uma perfeita comunhão entre aspectos sociais e humanos do indivíduo. Através de sua rica galeria de temas, enredos e personagens, ele cumpre o duplo papel de analisar o homem e a sociedade, revelando para seus leitores uma espécie de inventário da alma humana em meio ao quadro social – procedimentos estilísticos e temáticos também adotados por Gilberto Braga.

Em 1975, Gilberto Braga faz sua primeira adaptação literária para a televisão, justamente com o romance *Helena* (1876). Tomemos como linha

estruturante dos enredos de Braga uma fala do pai biológico de Helena, um homem simples, para Estácio, um homem de posses, suposto irmão de Helena, no capítulo XXI do romance:

– Sua observação, disse o dono da casa sorrindo, traz o sabor do chocolate que o senhor bebeu naturalmente esta manhã antes de sair para a caça. Presumo que é rico. Na abundância é impossível compreender as lutas da miséria, e a máxima de que todo o homem pode, com esforço, chegar ao mesmo brilhante resultado, há de sempre parecer uma grande verdade à pessoa que estiver trinchando um peru... Pois não é assim; há exceções. Nas coisas deste mundo não é tão livre o homem, como supõe, e uma coisa, a que uns chamam mau fado, outros concurso de circunstâncias, e que nós batizamos com o genuíno nome brasileiro de caiporismo, impede a alguns ver o fruto de seus mais hercúleos esforços. César e sua fortuna! Toda a sabedoria humana está contida nestas quatro palavras. (ASSIS, 1994, p. 105).

Tal passagem de *Helena*, não por acaso uma das primeiras obras que Braga adaptou para a televisão, traz em suas linhas e entrelinhas uma espécie de desenho das estruturas e padrões sociais presentes no Brasil do século XIX e que continuam a se repetir no século XX e XXI. Há uma classe que detém os meios de produção e que destrincha o peru e sorve o chocolate quente, e há aqueles que assistem ao banquete. Uns conformam-se em ser espectadores, já outros fariam de tudo para também se sentarem à mesa. Muitos desses últimos serão personagens de Gilberto Braga.

Outra narrativa machadiana que pode ser tomada como alicerce das novelas de Gilberto Braga é o conto Teoria do medalhão, de *Papéis Avulsos* (1882). Na noite em que completa 21 anos, Janjão ouve de seu pai uma aula completa sobre como tornar-se um medalhão, uma figura de relevo e prestígio social, sem necessariamente fazer nada de grandioso, apenas jogando com as conivências sociais da aparência. Questionado pelo filho sobre as dificuldades de seguir todas as orientações, o pai responde:

– Nem eu te digo outra coisa. É difícil, come tempo, muito tempo, leva anos, paciência, trabalho, e felizes os que chegam a entrar na terra prometida! Os que lá não penetram, engole-os a obscuridade. Mas os que triunfam! E tu triunfarás, crê-me. Verás cair as muralhas de Jericó ao som das trompas sagradas. Só então poderás dizer que estás fixado. Começa nesse dia a tua fase de ornamento indispensável, de figura obrigada, de rótulo. Acabou-se a necessidade de farejar ocasiões, comissões, irmandades; elas virão ter contigo, com o seu ar pesadão e cru de substantivos desadjetivados, e tu serás o adjetivo dessas orações opacas, o odorífero das flores, o anilado dos céus, o prestimoso dos cidadãos, o noticioso e suculento dos relatórios. E ser isso é o principal, porque o adjetivo é a alma do idioma, a sua porção idealista e metafísica. O substantivo é a realidade nua e crua, é o naturalismo do vocabulário. (ASSIS, 1959, p. 292).

Temos nesse conto emblemático da lavra machadiana muito do que Gilberto Braga absorveu em suas novelas. Grande parte de suas personagens objetiva alcançar a posição de medalhão, sair da obscuridade, galgar fortuna e ter reconhecimento social, como o Brás Cubas, que buscava sua sede de nomeada,

amor da glória. Aldeide Candeias (Lília Cabral) de *Vale tudo* e boa parte das personagens de *Celebridade* (2003-2004) também almejavam a glória pública que Brás buscava com o seu emplastro, bem como sentiam ímpetos de sair acotovelando os outros por aí.

Se tomarmos *Força de um desejo*³ (1999-2000), novela de época, escrita em parceria com Alcides Nogueira e inspirada nos romances de Visconde de Taunay, notadamente em *A mocidade de Trajano* (1871), como um índice constitutivo de sua obra mais identitária sobre o Brasil, já que se ancora nas relações e tensões sociais do país no período que antecede a Abolição e República, veremos a família Sobral como o núcleo narrativo que conduz a trama e os demais núcleos orbitando ao redor como se fossem satélites desse sol. Temos, portanto, uma família nobre, detentora dos meios de produção, no caso as fazendas de café do Vale do Paraíba, que tenta manter-se em posição privilegiada lutando contra ameaças externas, seja o vilão Higino Boaventura que enriquecera de forma indigna e não era nobre, seja o casamento de Inácio com uma cortesã, que será o seu par romântico da trama, contrariando as convenções sociais.

Com variações de tempo e espaço, teremos muitas similitudes desse embrião do século XIX em novelas passadas nos anos 80 e 90 e fieis ao tempo de exibição, ou seja, novelas contemporâneas. Temos em *Vale tudo*, *O dono do mundo* e *Pátria minha*, para ficarmos com um universo menor, uma trilogia que trouxe à tona desigualdades sociais, preconceitos, valores éticos e impunidade em meio aos dramas humanos, que vão da paixão à ira, do amor à vingança, no tabuleiro social brasileiro. São enredos que se aproximam do que Schwarz chamou de impasse ideológico das elites brasileiras.

Em todas essas tramas, a metáfora machadiana se reeditará de várias formas, não mais no entorno dos barões de café, mas pondo o foco de luz sobre empresários ou profissionais liberais de sucesso, e as classes menos favorecidas circularão nesse espaço e muitos deles também tentarão fazer parte do banquete, avançando as barreiras éticas. Se a obra de Machado aludia, nas entrelinhas, ao fim de um sistema que se modificaria com a Abolição e República, mas se manteria firme nas mesmas estruturas sociais e pessoais, essas três novelas dialogam com o cenário brasileiro de República Nova Pós-Ditatorial. Ao analisar *Vale tudo*, Esther Hamburger (2005) afirma:

Vale tudo conta a história de quem está disposto a fazer qualquer coisa para subir na vida – como trair a própria mãe, roubar a sogra, sonegar impostos, enviar dinheiro ilegal para contas secretas fora do país e mesmo comercializar o próprio filho no mercado negro de bebês, mas não é punido. Essas práticas podem ser

³ Em uma das primeiras cenas da novela, o personagem Inácio, mocinho vivido por Fábio Assunção, define a essência romântica do folhetim: “O casal se apaixonou perdidamente, com certeza à primeira vista, vence obstáculos e obstáculos intransponíveis até poder cair nos braços um do outro nas últimas páginas”, exatamente o que viverá com Ester Delamare (Malu Mader), cortesã por quem se apaixonará.

universalmente reconhecidas como más. No Brasil, naquele momento, elas aludiam à decepção com a Nova República. (HAMBURGER, 2005, p. 116).

A própria abertura da novela trazia um mosaico composto por imagens diversas que compunham o Brasil naquele final da década de 80, além, é claro, da música de Cazuza, *Brasil*, cantada por Gal Costa, que retratava a desesperança daquele momento. A letra evocava o desencanto, uma espécie de antiode da aquarela ufanista de Ari Barroso. O seu final não foi redentor como geralmente acontece nos folhetins, com a punição dos vilões ou a conversão dos maus em bons. Marco Aurélio (Reginaldo Farias), executivo corrupto, foge de jatinho dando uma banana para o país (levando junto com ele a assassina de Odete) e Maria de Fátima consegue um casamento de fachada com um nobre italiano, no qual continuaria vivendo o triângulo com o seu amante e comparsa Cezar Ribeiro (Carlos Alberto Riccelli). Ivan (Antônio Fagundes), um personagem que, mesmo com algumas oscilações, situa-se no rol dos honestos e idealistas, fora preso por crime fiscal, mostrando que o pêndulo da balança do bem e do mal não é tão justo assim. Vejamos um diálogo emblemático entre Raquel e Ivan no momento de sua prisão:

Raquel - Prenderam meia dúzia de pobres. Os ricos continuaram impunes. Eu vou acreditar que esse país tem jeito? Por que você tem que ser o bode expiatório por esse delito mínimo? Tanta gente por aí, os próprios políticos. Todo mundo, o povo...

Ivan - O povo votou melhor nessas últimas eleições. Eu acho que esse ano vai ser decisivo para nós, Raquel. Eu tenho esperança, sim. Eu vou tentar usar esse tempo para escrever um livrinho sobre essa minha esperança.

Raquel - Eu não me conformo. Por que você tem que pagar? Por que tem que ser você o único preso? Um delito mínimo.

Ivan - Eu prefiro pensar que em vez de eu ser o único, eu vou ser o primeiro. Acho que um crime não é diferente do outro. Tem que acabar com isso. Tem que dar um basta nesse clima. Sabe a palavra que eu mais odeio no mundo? É careta. Porque aqui nesse país é careta ser íntegro. É careta você ser honesto. É careta você não agredir nenhuma lei. É careta não tentar levar vantagem em tudo.

Raquel - Eu não me conformo. Pra mim você molhou a mão de um guarda de trânsito para não pagar uma multa.

Ivan - Tô cansado de morar num país em que molhar a mão do guarda é normal. (BRAGA apud RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 194).

Tal diálogo é representativo de uma questão cultural brasileira: o conceito de levar vantagem em tudo (Lei de Gerson), também associada ao famoso jeitinho brasileiro, tão bem estudado por Roberto DaMatta (1984). Na cena citada, os delitos são relativizados, assim como a ideia de justiça seletiva, aquela que não

atinge a todos, mas apenas aos que não têm inserção e relações nos meios de poder.

A tese de que o dilema brasileiro residia numa trágica oscilação entre um esqueleto nacional feito de leis universais cujo sujeito era o indivíduo e situações onde cada qual se salvava e se despachava como podia, utilizando para isso o seu sistema de relações pessoais. Haveria, assim, nessa colocação, um verdadeiro combate entre leis que devem valer pra todos e relações que evidentemente só podem funcionar para quem as tem. O resultado é um sistema social dividido e até mesmo equilibrado entre duas unidades sociais básicas: o indivíduo (o sujeito das leis universais que moderniza a sociedade) e a pessoa (o sujeito das relações sociais que conduz ao polo tradicional do sistema). Entre os dois, o coração do brasileiro balança. (DAMATTA, 1984, p. 95-96).

Em acordo com o antropólogo, teríamos, com Ivan, o *indivíduo*, o trabalhador que, embora ocupe um cargo de alto escalão na Companhia Roitmann, será punido por um erro, já que corrompeu um funcionário público a mando de sua empresa. Já Marco Aurélio é um típico exemplo da *pessoa*, aquele que navega socialmente devido às suas relações influentes e fugirá impune, coroando a novela brasileira com uma de suas cenas antológicas e de evidente crítica à justiça brasileira e a todo seu sistema. Certamente o coração do espectador brasileiro também balançou sobre esses desfechos antagônicos, mas tão representativos da nossa sociedade.

Tanto em *O dono do mundo* quanto em *Pátria minha* podemos perceber procedimentos estéticos e críticos semelhantes, que também apontam para a corrupção, falta de ética ou o jeitinho brasileiro. Felipe Barreto (Antônio Fagundes), cirurgião plástico de grande prestígio, é um vilão galanteador que consegue seduzir a jovem esposa de seu funcionário, Márcia (Malu Mader), e ter a noite de núpcias para ele. Tal cena remete ao *jus primae noctis*, costume medieval do direito à primeira noite de núpcias, que cabia ao senhor feudal e não ao noivo. Funciona ainda como um reflexo escravocrata extemporâneo, em que os senhores de escravos muitas vezes violentavam as jovens escravas para que ele, que era o dono daquela peça, tivesse direito às primícias, numa crítica implícita da continuação dos privilégios de classe, seja em qualquer momento histórico. A trama seguirá com um plano de vingança da jovem suburbana contra o poderoso médico, sem sucesso no final. Em meio a essa trama principal, temos muitas outras histórias de jogos de poder e ascensão.

Pátria minha traz como epígrafe do roteiro⁴ o longo poema homônimo de Vinícius de Moraes, publicado em 1949 na Espanha⁵, uma espécie de poema

⁴ Todos os roteiros das novelas aqui citadas foram consultados pessoalmente nos arquivos da Rede Globo de Televisão, através do Globo Universidade, que apoia projetos de pesquisa sobre a emissora. Os meus agradecimentos pelo apoio.

⁵ Publicado pela prensa particular de João Cabral de Mello Neto, que mantinha essa editora caseira conhecida sob o selo *O livro inconsútil*. *Pátria Minha* é o que na época se chamava de plaquete. A publicação é feita a partir de um único e longo poema de Vinícius de Moraes.

paródia, construído sobre as letras da *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, e do Hino Nacional, escolha semelhante à música de abertura de *Vale tudo*. Citaremos aqui algumas estrofes:

A minha pátria é como se não fosse, é íntima
Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo
É minha pátria. Por isso, no exílio
Assistindo dormir meu filho
Choro de saudades de minha pátria.

Vontade de beijar os olhos de minha pátria
De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos...
Vontade de mudar as cores do vestido (auriverde!) tão feias
De minha pátria, de minha pátria sem sapatos
E sem meias, pátria minha
Tão pobrinha!

Pátria minha... A minha pátria não é florão, nem ostenta
Lábaro não; a minha pátria é desolação
De caminhos, a minha pátria é terra sedenta
E praia branca; a minha pátria é o grande rio secular
Que bebe nuvem, come terra
E urina mar.
Ponho no vento o ouvido e escuto a brisa
Que brinca em teus cabelos e te alisa
Pátria minha, e perfuma o teu chão...
Que vontade me vem de adormecer-me
Entre teus doces montes, pátria minha
Atento à fome em tuas entranhas
E ao batuque em teu coração. (MORAES, 1998, p. 223-224.

Notam-se no poema notas de nostalgia de um eu lírico exilado, mas sem a exaltação idealizada presente em Gonçalves Dias, revelando a triste realidade de desigualdade do país através da reescritura de passagens do Hino. O eu lírico, em vez de celebrar a Pátria de forma apenas positiva, revela que continua a amá-la apesar de seus tantos problemas. O poema dialoga diretamente com a trama da novela. Um dos pares da narrativa é formado por um casal de brasileiros, vivido pelos atores José Mayer e Patrícia Pillar, que vai para os Estados Unidos tentar uma vida melhor (movimento migratório muito comum nos anos 80 e 90), retorna depois de alguns anos com seu sonho frustrado e decide viver aqui mesmo e lutar para que seu país melhore. Trata-se de personagens do núcleo pobre da novela que cruzaram seus destinos com o protagonista, o poderoso empresário Raul Pelegrini (Tarcísio Meira), vilão por excelência.

O empresário, no primeiro capítulo, se envolverá em um acidente de trânsito. Sem carteira e culpado pelo evento, obrigará o seu empregado a assumir o ocorrido em seu lugar, cena assistida pela jovem idealista Alice (Claudia Abreu), que deplorá e contará toda a verdade, sofrendo ameaças e perseguições ao longo da história por não ter cedido ao poder econômico do empresário. No

embate desses dois mundos a novela se sustenta, entre os que giram ao redor de Alice e os que orbitam na atmosfera de Raul Pelegrini.

Aqui, como nas outras tramas de Gilberto ou nos romances machadianos, as personagens se debatem entre seus vícios e virtudes numa rede de situações sociais que fazem a roda da ética girar em várias posições, sendo relativizada em muitas vezes ao sabor das necessidades, como bem observou DaMatta (1984).

As novelas estudadas, embora sejam de um realismo ímpar e verossímil, também nos apontam para algumas notas de alento que nos fazem alimentar centelhas de esperança por um país melhor, a despeito da banana de Marco Aurélio. Teremos alguns resíduos de utopia em personagens que sobreviverão ao jogo do poder e trarão alento de dias melhores. Se em *Vale tudo* temos Raquel (Regina Duarte) e Poliana (Pedro Paulo Rangel) como espécies de quixotes numa cruzada contra a corrupção de valores, teremos Beija-flor (Ângelo Antonio), em *O dono do mundo*, e Alice (Claudia Abreu), em *Pátria minha*, como notas de esperança de um Brasil que viceja em seu cotidiano comum, longe dos arrivistas e corruptos. Observemos, como um recurso comumente usado na Literatura, ao nomear as personagens a partir dos seus perfis psicológicos, que há nos nomes dessas personagens marcas utópicas, que as associam a personagens literários que habitam a fantasia e a ingenuidade e ao pássaro, símbolo de alegria e energia.

A SEGUIR, CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS...

Em pleno século XXI, tudo indica que ainda estamos interessados em consumir os mesmos temas apresentados nos rodapés dos jornais do século XIX: torcer pelas mocinhas e mocinhos, crer na remissão dos pecados, esperar pelo ideal de justiça que vingue as vilanias dos antagonistas no final de cada nova narrativa. Cabe a cada autor reescrevê-los, acrescentando os traços e contornos de sua pena sobre histórias já contadas de outras formas.

Creemos no processo de criação das telenovelas como um grande painel de reelaboração de temas da literatura e da vida cotidiana, sendo a primeira uma reelaboração artística da segunda – espelho estilizado que reflete fragmentos da segunda, ou seja, do mundo real. Assim, todos os autores estão, de alguma forma, reelaborando manuscritos, cenas dos livros e da vida, páginas da vida.

Essa discussão nos remete ao prólogo de *O guarani*, romance de José de Alencar publicado em 1857, sendo a princípio publicado em forma de folhetim desde 1º de janeiro do mesmo ano, no *Diário do Rio de Janeiro*:

Minha prima. – Gostou da minha história, e pede-me um romance; acha que posso fazer alguma coisa neste ramo de literatura. Engana-se; quando se conta aquilo que nos impressionou profundamente, o coração é que fala; quando se exprime aquilo que outros sentiram ou podem sentir, fala a memória ou a imaginação. Esta pode errar, pode exagerar-se; o coração é sempre verdadeiro, não diz senão o que sentiu; e o sentimento, qualquer que ele seja, tem a sua beleza. Assim, não me julgo habilitado a escrever um romance, apesar de já ter feito um com a minha vida.

Entretanto, para satisfazê-la, quero aproveitar as minhas horas de trabalho em copiar e remoçar um velho manuscrito que encontrei em um armário desta casa, quando a comprei. Estava abandonado e quase todo estragado pela umidade e pelo cupim, esse roedor eterno, que antes do dilúvio já se havia agarrado à arca de Noé, e pôde assim escapar ao cataclisma. Previno-lhe que encontrará cenas que não são comuns atualmente, não as condene à primeira leitura, antes de ver as outras que as explicam. Envio-lhe a primeira parte do meu manuscrito, que eu e Carlota temos decifrado nos longos serões das nossas noites de inverno, em que escurece aqui às cinco horas. (ALENCAR, 2005, p. 8).

Nesse interessante prólogo, espécie de paratexto, recurso muito comum no romance do século XIX para forjar os álibis de verossimilhança caros ao cenário literário da época, temos alguns elementos que julgamos ser a essência do trabalho que ora apresentamos. Na fala de Alencar (2005, p. 8) sobre “copiar e remoçar um velho manuscrito que encontrei em um armário desta casa, quando a comprei” reside, em parte, o que buscamos executar: analisar os meios usados por Gilberto Braga ao copiar e remoçar os manuscritos, ou seja, como se inspira nos textos já presentes na tradição literária (copia) e como os modifica (remoça), de acordo com a nossa época e as pulsões temáticas do nosso tempo, adaptando-os ao seu estilo individual.

Além disso, destacamos também o trecho: “Previno-lhe que encontrará cenas que não são comuns atualmente, não as condene à primeira leitura, antes de ver as outras que as explicam” (ALENCAR, 2005, p. 8). Este é outro eixo que buscamos construir durante a execução deste texto: uma defesa da telenovela como agente difusor da literatura – portanto não as condene sem antes observar os fios que as tecem. Eu, você, Carlota e tantos outros brasileiros continuaremos tentando decifrar esse fenômeno cultural brasileiro apreciado nos nossos serões noturnos. Seguiremos investigando as relações desses dois universos que, em tempos diferentes e veículos igualmente distintos, pintaram, em cores e tintas diversas e difusas, um pouquinho de Brasil e vêm nos encantando e enredando, nas páginas ou nas telas, por meio das caras diversas do país.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Ed. Ática, 2005. (Série Bom Livro).
- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1959. v. 2
- ASSIS, Machado de. *Helena*. São Paulo: Ed. Ática, 1994. (Série Bom Livro).
- BERNARDO, André; LOPES, Cintia. *A seguir, cenas do próximo capítulo: As histórias que ninguém contou dos 10 maiores autores de telenovelas do Brasil*. São Paulo: Panda Books, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2011.

-
- COSTA, Maria Cristina Castilho. *A Milésima Segunda Noite – Da narrativa mítica à telenovela: análise estética e semiótica*. São Paulo: Anna Blume, 2000.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: A sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: Uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- RICCO, Flávio; VANUCCI, José Armando. *Biografia da Televisão Brasileira*. São Paulo: Matrix, 2017. v. 1, 2.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SOUZA, Licia Soares de. *Televisão e Cultura: Análise semiótica da ficção seriada*. Salvador: FUNCEB, 2003.
- TÁVOLA, Artur. *A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo: Ed. Globo, 1996.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 15 de abril de 2019.

Aprovado em sistema duplo cego em: 31 de maio de 2019.