

Gabriela, livro e novela: um estudo comparativo transmídia da construção da sexualidade da personagem Gabriela no romance “Gabriela, Cravo e Canela” (1958) e sua tradução para telenovela “Gabriela” (2012)

Wagner Silva Felizardo

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Melo França

“Yes - oh dear yes - a novel tells a story”

E. M. Forster

RESUMO: Este artigo tem como objetivo fazer um estudo comparativo entre as duas construções da sexualidade da personagem Gabriela, no romance “Gabriela, Cravo e Canela” (1958), de Jorge Amado, e na telenovela “Gabriela” (2012), da TV Globo. Para isso, problematizaremos aspectos de produção e recepção das duas obras, como as aproximações e limites entre elas. A conclusão a que chegamos foi a de que, na telenovela, a sexualidade é tratada no campo ideológico de tradição-ruptura, tendo em vista a adesão do público espectador à obra. Baseamo-nos, sobretudo, em Bueno (2006), para tratar do regionalismo, em Clüver (2006), Stam (2006) e Johnson (1982), para tratar das questões de intersemiose e tradução multimídia, e, por fim, em Lopes (2003;2009) para tratar das questões referentes à telenovela.

Palavras-chave: romance; telenovela; intersemiose.

ABSTRACT: This article aims to make a comparative study between the two constructions of the sexuality of the character Gabriela, in the novel “Gabriela, Cravo e Canela” (1958), by Jorge Amado, and in the telenovela “Gabriela” (2012), by TV Globo. For this, we will discuss aspects of production and reception of the two works, such as the approximations and limits between them. The conclusion we reached was that, in the telenovela, sexuality is treated in the ideological field of tradition-rupture, with a view to the adherence of the spectator public to the work. We rely, above all, on Bueno (2006), to deal with regionalism, on Clüver (2006), Stam (2006) and Johnson (1982), to deal with issues of intersemiosis and multimedia translation, and, finally, on Lopes (2003;2009) to address issues related to the telenovela.

Keywords: romance; soap opera; intersemiosis.

Introdução

A literatura, para além da arte da linguagem, da palavra escrita ou falada, é, como atesta Rildo Cosson (2021, p.17), “uma experiência a ser realizada”. E, enquanto tal, não pode

ser aprisionada, mas explorada e estudada em todas as suas potencialidades criativas de produção e leituras.

Tendo em vista o projeto de se fazer, da leitura literária, um hábito dentro do contexto escolar, surge o conceito de letramento literário. Esse termo designa um conjunto de processos cognitivos e sociais de leitura e interpretação de textos literários, tendo, como ponto de partida, aquilo “que o aluno já conhece para aquilo que ele desconhece, a fim de proporcionar o crescimento do leitor por meio da ampliação de seus horizontes de leitura” (COSSON, 2021, p.35) A baixa adesão dos estudantes da educação básica nas aulas de literatura e sua pouca familiaridade com os textos literários, as metodologias rígidas de ensino da disciplina e a grandiosidade sufocante do cânone literário são barreiras enfrentadas pelos professores de literatura no ensino básico no momento da apresentação e leitura de um texto literário em sala de aula.

No contexto brasileiro, estes entraves no ensino de literatura se somam ao fato de que, antes mesmo de nos formarmos leitores, tornamo-nos telespectadores (GUIMARÃES, 1995). A leitura das mídias audiovisuais se antecipam à leitura de textos literários e, por vezes, a leitura dos textos literários é dispensada em favor de outros textos.

Pensando nisso, este trabalho busca problematizar as relações intermídias entre o romance *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) e sua tradução em formato de telenovela, intitulada *Gabriela* (2012), não de forma a valorar as obras, mas como meio de entender a construção de sentidos entre elas. Assim, pretendemos refletir as relações intersemióticas entre um texto literário consagrado pelo público e pela crítica, e uma telenovela com bons índices de audiência e adesão do público como forma de pensar sobre a construção de personagens em produtos culturais de diferentes épocas. Nosso recorte incidirá sobre a sexualidade da personagem central do enredo, Gabriela, e a forma como esse traço da personagem foi construído nos dois textos, em contextos diversos.

O romance *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, foi lançado no ano de 1958, com suas dezenas de personagens, metropolitanos e interioranos, odiáveis e amáveis, com um falar característico, em meio ao crescimento da cidade de Ilhéus, banhada com o aroma do mar e a luz dourada do cacau. É, como diz seu subtítulo, uma *Crônica de uma Cidade do Interior*. A experiência literária que o romance proporcionara impactou o público e a crítica especializada, destacando-se como um dos maiores romances que o escritor baiano já publicara. Esse sucesso rendeu diversas traduções da obra para outras línguas e mídias, como o cinema e a telenovela.

Ao se ter em vista o êxito da obra literária (e no sucesso, também, da adaptação em telenovela, no ano de 1975), *Gabriela* ganhou uma nova adaptação no ano de 2012. A obra foi escrita por Walcyr Carrasco e foi dirigida por Mauro Mendonça Filho e Roberto Talma, contando com 77 capítulos, exibidos de 18 de junho de 2012 a 26 de outubro do mesmo ano. A adaptação fazia parte de um projeto da emissora sugestivamente intitulado de “Assista a esse livro”, evocando, novamente, a relação entre obras literárias e teledramaturgia.

Como forma de lidar com essas duas obras, nosso trabalho se organizará da seguinte maneira: inicialmente, abordaremos a inserção de Jorge Amado no projeto regionalista, que, embora não seja nossa abordagem central, contextualiza as produções literárias do autor estudado. Em seguida, trataremos do romance *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), sua recepção e a forma como se deu a construção da personagem Gabriela na obra literária. Depois, abordaremos a tradução do romance para o formato de telenovela, buscando revelar como a linguagem televisiva e a época de produção impactam na construção da sexualidade de Gabriela, na telenovela *Gabriela* (2012). Por fim, o trabalho sugere uma proposta didática que tem, como princípio norteador, o trabalho de leitura e tradução de personagens de obras literárias.

A minha bandeira é verde e amarela: as obras de Jorge Amado entre o partidatismo e a estética regionalista

A produção inicial de Jorge Amado, na década de 1930, conversava com os anseios regionalistas de sua época. Menos um projeto estético organizado e mais uma *necessidade* de se olhar para as outras regiões do Brasil, esquecidas pelos vapores industriais de São Paulo, o regionalismo da década de 30 foi um movimento de reajuste do Brasil que estava ausente do Modernismo de 1922. Para Bosi (2017),

As décadas de 30 e de 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais [que participaram da Semana de 22]. [...] Que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. (p.410)

A tensão que marca o surgimento do romance de 30 coloca em xeque a relevância estética, política e cultural do que foi e o que se tornara o Modernismo da década anterior. Visto por críticos e escritores como uma força destruidora, o movimento modernista não foi capaz de recriar ou criar, nem no campo político, nem no estético, obras que pudessem

perpetuar o seu impacto momentâneo (BUENO, 2006, p.43). No campo estético, as obras modernistas foram vistas como folclóricas e de uma língua fabricada. José Lins do Rego (*apud* BUENO, 2006), afirma que “a língua de Mário de Andrade em *Macunaíma* nos pareceu tão arrevesada quanto a de Alberto de Oliveira.” (p.61). E complementa: “*Macunaíma* é um Peri que se valeu da ruindade natural, em vez da bondade natural. Este livro de Mário de Andrade é um repositório do folclore [...]” (p.62).

Fato é que, no começo da década de 1930, nos anos que se seguiram ao pós-guerra, o Ocidente liberal e progressista que se conhecia havia ruído. Para reconstruir esse mundo decadente, tendências autoritárias surgiam e se faziam revelar por resposta: à extrema direita, o fascismo; à extrema esquerda, o socialismo. Era dever, portanto, dos cidadãos se posicionarem politicamente em uma margem ou em outra (BUENO, 2006, p.33). A apatia política era inaceitável para o grupo de novos escritores que surgia, preocupado em realocar a literatura no seu lugar de vanguarda e reposicionar os leitores como agentes críticos através dos olhos dos narradores. Como destaca Murilo Mendes (*apud* BUENO, 2006), “a geração atual [da década de 30], isto é, a geração que está fazendo vinte anos, é uma geração sem *bibelot*.” (p.35) Por vezes, as produções literárias desses escritores foram vistas como céticas e duras, sem alegria. Sem alegria, mas não sem utopia.

Segundo Luís Bueno (2006), a narrativa, na década de 30, tinha, assim, dois vieses, duas *ideologias*: a primeira, é uma ideologia conservadora, que buscava no âmago das personagens revelar a essência humana, de caráter mais psicológico e católico (Octávio de Faria e Tristão de Athayde aqui se inserem); a segunda, de caráter progressista, buscava revelar, através da (infra)estrutura social, o porquê das desigualdades e da infelicidade do seu século (Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rêgo). Apesar de serem politicamente opostos, esses dois caminhos tinham como prumo revelar e reconstruir o mundo ocidental que se desfazia.

Esteticamente, os dois tipos de romance que se faziam à época buscavam *falar a língua* do Brasil sem os arroubos pictóricos que marcou o coloquialismo *antigramatical* do Modernismo da década de 20. A língua que os romancistas de 30 buscavam era a língua cotidiana e coloquial, mas escrita e composta de uma forma que se pudesse fazer entender pelo público leitor. Essa questão da língua marca, como sugere Luís Bueno (2006), o sucesso que os autores da nova geração faziam: enquanto *Macunaíma* teve uma tiragem de 800 exemplares em sua primeira edição (números pífios quando se compara com a importância histórica que o movimento ganhou ao longo do século), os romances de José Lins do Rego vendiam milhares de exemplares (BUENO, 2006, p.62).

Para além da língua quebrada, das máquinas e da urbanização festejada pelos modernistas, a transposição estética do real para o ficcional marcou um processo de ruptura dos romancistas da década de 30 com aqueles autores. Embora não possuíssem um projeto estético programado, uma profissão de fé ou uma cartilha como o *Manifesto Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, os romances de 30 podem ter sua motivação avaliada nas palavras de Abguar Bastos, para quem

Fatos, costumes, tipos e panoramas, são as contribuições que, sem trair a verdade, um romance pode oferecer ao mundo. De uns e de outros o autor tem a obrigação de dar conta ao público, desde que declare na fachada estar traçando o aspecto de uma região. Porém, é necessário elucidar que só os costumes e os panoramas merecem honras de fotografia, isto é, de decalques. Os fatos e tipos não se enquadram a esse rigor, a não ser que o autor deseje, e, neste caso, deve retirar da fachada do livro o nome de “romance” e por o de “história”. (BASTOS, Abguar *apud* BUENO, Luís, 2006, p.38)

A citação acima é notável por dois motivos: primeiro, por trazer à tona o conceito de *verdade* literária, que, neste momento da década de 30, pretendia-se ser uma fotografia, um decalque, como diz o autor, da região tangível. Em segundo plano, é válido destacar que este decalque não pode se dar de qualquer forma: a *verdade* da região retratada deve vir através dos costumes e do panorama; já os tipos, isto é, os *personagens*, e os fatos, isto é, o *enredo*, devem ser ficcionais; caso não o sejam, o livro será de História, não literário.

Não apenas por a língua se fazer compreensível ao público fora dos círculos acadêmicos e literários, mas também pelas temáticas tratadas, os romances da década de 30 marcaram o que por alguns críticos foi visto como uma maturidade ou continuação do movimento modernista (LAFETÁ, 2000, p.25). Essa tese, entretanto, não se sustenta ao analisarmos as suas proposições: segundo essa hipótese crítico-histórica, o romance de 30 seria uma maturação das experiências *juvenis* do modernismo de 20, mantendo seu caráter político e reajustando seu caráter estético. Essa hipótese não se sustenta, primeiro, por não haver relação de causa e efeito entre a recepção estética das obras de 20 e a produção das obras de 30, e, depois, por o modernismo de 20 se considerar apolítico, em contraponto ao posicionamento político dos romancistas do “romance de 30” (BUENO, 2006). A *abertura* estética deixada pelos modernistas incidiria muito mais na *recepção* por parte dos leitores do que propriamente na produção das obras de 1930.

Subsidiando a discussão posta por Luís Bueno, Alfredo Bosi (2017, p.412) defendeu que a literatura regionalista da década de 1930 poderia ser vista sob duas vertentes principais: a primeira, que incluía os autores que faziam ensaios sociais e, a segunda, os autores que

produziram romances mais introspectivos. Ao se olhar para essa diversidade de romances e autores, fica nítido que a historiografia da literatura exerce seu papel de sintetizar e sistematizar as obras de um período. É fato que os autores do primeiro grupo, do qual participava Jorge Amado, receberam maior destaque pela historiografia e receberam a alcunha de *regionalistas*.

É válido notar que esta noção de *região* (ou margem) apenas existe se houver um *centro*. Para o regionalismo da década de 1930, era *região* tudo aquilo que estava fora do centro urbano, cultural e político do eixo Rio-Minas-São Paulo. Portanto, escritores nordestinos, como Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Raquel de Queirós, mesmo que não escrevessem sobre temáticas rurais em alguma de suas obras, eram tidos como regionalistas. E mais: a presença do centro (artístico, político, econômico etc) revela, não a ausência de outras margens, mas a sobreposição daquele sobre estas (DERRIDA, 2004).

Ao olhar para essas obras de maior destaque desta década, vê-se que o corpo social está no centro das produções regionalistas. Nelas, a vivência se vê articulada com uma profundidade psicológica mais estruturada e compreensível (ao contrário do que fora visto na literatura da década anterior). Os romancistas de 1930 perceberam, ao construir seus romances, que a subjetividade das personagens, por mais que fosse livre e profunda, não era arbitrária, tendo em vista que, mesmo ela, era subjugada às estruturas sociais em que os personagens se encontravam. Caso exemplar dessa lógica foi o *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, publicado em 1938.

Ao contrário do que os críticos (mais do que os leitores) esperavam das produções regionalistas, as produções de Jorge Amado foram acusadas de sectaristas e de pouco apuro técnico. Ao nos debruçarmos sobre as produções do autor na década de 1930, percebemos que a sua cosmovisão marxista acaba por sedimentar suas características literárias. Caso emblemático é *Mar Morto* (1936), no qual os personagens (mais evidentemente a professora Dulce e o médico Rodrigo) funcionam como oradores do discurso político marxista que buscam construir uma suposta *consciência social* dos pescadores e moradores do porto de Salvador. A obra literária regionalista, para Bosi (2017), “[...] beneficiou-se amplamente da ‘descida’ à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos, que a prosa modernista tinha preparado.” (p.411) (*grifos nossos*) Essa *descida* à oralidade nas obras de Jorge Amado, para alguns críticos, foi vista como uma tentativa de didatizar o marxismo para a massa leitora, sendo acusado de produzir panfletos políticos romanceados, não romances.

Essa tese da didatização panfletária, entretanto, não se sustenta ao analisarmos as obras que foram publicadas após o afastamento político (mas não ideológico) de Jorge Amado

com o partido comunista: seus romances, após essa cessão, abandonam a motivação partidária, mas não deixam de se alinhar à estética regionalista, com seus *brasileirismos* e oralidade. Uma nova forma de encarar esse regionalismo se apresenta nas obras do autor, inaugurado por *Gabriela, Cravo e Canela*, lançado em 1958.

Vim do norte, vim de longe, de um lugar que já nem há: os antecedentes do romance *Gabriela, Cravo e Canela*

Os acontecimentos de Areia Branca estava previsto para sair naquele mesmo ano de 1956, no mês de julho. As responsabilidades de seu autor, Jorge Amado, com o periódico *Para Todos* (em parceria com o arquiteto Oscar Niemeyer) e com o Partido Comunista, entretanto, impediram-no de se dedicar a obra. No ano seguinte, em 1957, viajou ao leste asiático em turnê, com sua esposa Zélia Gattai Amado, para uma conferência que aconteceria no Sri Lanka, passando pela Índia, China, Paquistão e Myanmar. A pequena novela romanesca foi novamente postergada (AGUIAR, 2018, p.363-366).

Jorge Amado havia iniciado sua produção literária na década de 1930 com o romance *O País do Carnaval* (1931), considerado por muitos críticos como um romance inconstante. Nos anos seguintes, publicou obras mais apuradas politicamente e com uma proposta narrativa (enredos, tramas, conflitos, tempo ficcional etc) melhor definida. Dentre essas, destacam-se *Jubiabá* (1935), que conta a história de Antônio Balduino, um homem negro retinto que sobrevive aos percalços da vida com a ajuda de Jubiabá, seu guia espiritual; *Mar Morto* (1935), que narra a vida dos moradores do porto de Salvador, destinados a encontrar sua morada final nos castelos submarinos de Yemanjá após uma vida dura e injusta; *Capitães da Areia* (1937), romance centrado em um grupo de meninos de rua de Salvador, que cometem furtos e contrabandos para sobreviver sob a realidade crua da sociedade de sua época; e, finalmente, o *Terras do Sem-fim* (1943), obra do *ciclo do cacau* do autor, que retrata as lutas armadas entre duas famílias rivais, que disputavam terras e poder político no sul da Bahia.

Os anos 1950, de maneira geral, foram turbulentos para a vida pública de Jorge Amado. Seu relato de viagens, intitulado *O mundo da paz* (1951) fora visto, pelos críticos, como uma encomenda explícita do Partido Comunista em medida desesperada: nele, Jorge Amado contava as benesses da vida na União Soviética, sobretudo nos países do leste europeu. Nesse momento, as atitudes reprováveis do partido stalinista, as perseguições políticas, as espionagens, os campos de concentração soviéticos e as execuções já estavam se

tornando de conhecimento da imprensa mundial. *O mundo da paz*, nesse contexto, parecia deslocado, iludido e ingênuo¹.

Nos anos seguintes à publicação do relato de viagem, Jorge Amado dedicou-se a escrever um romance aos moldes do realismo socialista, abdicando momentaneamente do cacau, dos mares e do candomblé. *Os subterrâneos da liberdade* (1954) narrava a luta política de membros do Partido Comunista no estado de São Paulo. Este não agradou aos críticos, que o consideraram limitado e delimitado (politicamente), nem ao público leitor. Sua revista de arte *Para Todos* não atingiu a popularidade que seus fundadores almejavam e a circulação dos volumes se restringiu à literatos, críticos e artistas. Ironicamente, o título do periódico não fazia jus à sua popularidade. Em meados dos anos 1950, Jorge Amado havia se tornado um autor não muito popular, visto como decadente e de temáticas previsíveis.

Foi no final dos anos 1950 que a produção literária de Jorge Amado sofreu mudanças significativas. Talvez pela ruptura amistosa com o Partido Comunista, talvez pelo amadurecimento das técnicas literárias, ou ainda por uma nova perspectiva na leitura de obras marxistas, é notável que a construção dos enredos, dos personagens e dos conflitos, em seus romances, deu-se de forma mais sólida e consistente. O marco dessa nova fase foi *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) [doravante, *Gabriela* (1958)].

Meu cheiro é de cravo, minha cor de canela: enredo e construção de personagens no romance *Gabriela, Cravo e Canela*

O conto de extensão longa (chamado pelo autor de novela), *Os acontecimentos de Areia Branca*, narrando, em uma cidade fictícia, a chegada de “um forasteiro que instala um cassino, causando tal barafunda que os habitantes solicitam à Câmara Municipal sua expulsão” (AGUIAR, 2018, p.367) não foi publicado. Entretanto, serviu de base para o enredo secundário de *Gabriela* (1958), que contava a chegada de Mundinho Falcão, um *bon-vivant* carioca, filho de família rica e conhecida no meio político, que tenta atravessar a barra da praia de Ilhéus, no sul da Bahia, mas se vê no barco preso em um banco de areia. A chegada de Mundinho movimentava a vida social da pacata e tradicional cidade, que vivia dias diferentes apenas nas festas católicas anuais e à noite, quando os homens iam ao Bataclan, o bordel mais famoso da região. A vinda do *forasteiro* movimentava também a vida política de Ilhéus e seu entorno: decidido a mudar as condições de vida dos habitantes da cidade, Mundinho acreditava ser possível ver a cidade prosperar com a construção de um novo porto

¹ Após sua 5ª edição, o autor não permitiu mais a reedição da obra (AGUIAR, 2018, p.334).

para a exportação direta de cacau ao mercado internacional. O seu interesse, entretanto, vai de encontro às vontades do coronel Ramiro Bastos, chefe político local, que era filiado ao governador de Salvador, para onde era transportado o cacau colhido em Ilhéus.

Não apenas a chegada de Mundinho Falcão, mas também a de outra *forasteira* marca o romance. O enredo central narra a vinda da retirante Gabriela, com seu tio, Clemente e Fagundes, em busca de melhores condições de vida em uma cidade mais próspera. Ao chegar em Ilhéus, Gabriela é direcionada ao chamado *mercado de escravos*, um armazém onde os retirantes se concentravam para que os moradores da cidade, em busca de trabalhadores, fossem buscá-los para os serviços que seriam prestados. É neste contexto que o sírio Nacib, proprietário do bar mais frequentado da cidade, o Vesúvio, encontra Gabriela, após noites insones, no desespero de não ter uma cozinheira para preparar as refeições e quitutes que seriam servidos aos seus clientes. No mesmo dia em que se conheceram, a cidade estava agitada e comentava abertamente sobre o assassinato da Dona Sinhazinha, que foi encontrada, pelo marido, o coronel Jesuíno, na cama do amante, o dentista Osmundo Pimentel, usando apenas meias pretas. O escândalo das meias causara mais espanto na população de Ilhéus do que o assassinato da dama da alta sociedade: era lei que o marido traído pudesse assassinar sua esposa e seu amante para lavar sua honra. O ano era de 1925.

O enredo paralelo trata da disputa política entre Mundinho Falcão e o coronel Ramiro Bastos, que representam o futuro e o passado, o progresso e a tradição. Assim como Mundinho, Gabriela (e também Malvina) insere no romance a sugestão do progresso do tempo futuro: pluralmente político, economicamente liberal e moralmente livre. Ao fim do romance, a decisão de Nacib em não matar Gabriela, como o coronel Jesuíno fez com sua esposa Sinhazinha, além de reafirmar o caráter puramente bom do personagem, explicita aquilo que desde o começo do romance nos é apresentado: Gabriela é boa, mas se vê enganada por Tônico Bastos, por seus próprios *desejos* e por seu próprio *corpo*. Após a leitura do romance, pode-se dizer que a obra apresenta aos seus leitores o progresso (político e social) irrefreável por qualquer força conservadora e, mais explicitamente, sobre a liberdade sexual e a decadência do moralismo.

Em contraponto ao que fora visto nas obras de Jorge Amado dos anos anteriores, o romance *Gabriela* (1958) marcou uma nova forma na criação dos personagens na obra do autor. Essa construção é de fundamental importância para a verossimilhança interna de um romance. Para Candido (2014), “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre deles, os significados e valores que o animam.” (p.54) E complementa ainda:

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de idéia aos grandes criadores de personagens. (CANDIDO *et al*, 2014, p.54)

É notório, de acordo com as palavras de Antonio Candido, a importância que personagens bem construídos desempenham na interpretação que o leitor fará da obra. São os personagens que carregam a vivacidade de um romance e, sem aqueles, é impossível que este exista; do contrário, também é impossível que existam personagens fora de um enredo que os coloquem em conflito (com os outros ou consigo mesmos). De acordo com Forster (2005), “a novel is a work of art, with its own laws, which are not those of daily life, and that a character in a novel is real when it lives accordance with such laws.” (p.69), portanto, embora se pareçam com pessoas vivas, os personagens *vivem* (e precisam *viver*) de acordo com as leis que o romance criou para si mesmo.

Ao falar da criação de personagens (que apenas se parecem com pessoas, mas não são), Anatol Rosenfeld (*in* Candido *et al*, 2014, p.33) destaca que os personagens são *esquemas* que se projetam enquanto pessoas reais, vemos deles apenas os *traços* que o romance nos permite ver. O personagem não é e nunca poderia ser uma pessoa: caso fosse, de fato, uma pessoa real, o romance seria uma obra historiográfica ou biográfica².

É sob esta perspectiva que podemos analisar a construção dos personagens do romance *Gabriela* (1958), de Jorge Amado. Tendo-se em vista que é impossível dissociar enredo e personagens, precisamos entender, antes de tudo, a apresentação que o romance faz de si mesmo. O preâmbulo de *Gabriela* (1958), revela aos leitores que

Esta história de amor - por curiosa coincidência, como diria dona Arminda - começou no mesmo dia claro, de sol primaveril, em que o fazendeiro Jesuíno Mendonça matou, a tiros de revólver, dona Sinhazinha Guedes Mendonça, sua esposa, expoente da sociedade local, morena mais para gorda, muito dada às festas da igreja, e o dr, Osmundo Pimentel, cirurgião-dentista chegado a Ilhéus há poucos meses, moço elegante, tirado a poeta. Pois, naquela manhã, antes da tragédia abalar a cidade, finalmente a velha Filomena cumprira sua antiga ameaça, abandonara a cozinha do árabe Nacib e partira, pelo trem das oito, para Água Preta, onde prosperava seu filho. (AMADO, 2012, p.9)

Já neste parágrafo inicial, pode-se notar a forma como o romance apresenta o enredo e os personagens de que dele fazem parte. Inicialmente, o autor nos revela que será contada

² “If a character in a novel is exactly like Queen Victoria - not rather like but exactly like - then it actually is Queen Victoria, and the novel, or all of it that the character touches, becomes a memoir.” (FORSTER, 2005, p.55)

uma *história de amor* e, em seguida, já introduz alguns de seus personagens. Nomeados no trecho, temos: Arminda, Jesuíno Mendonça, Sinhazinha Guedes Mendonça, Osmundo Pimentel, Filomena e Nacib. Esse trecho inicial nos revela sobre a técnica de construção das personagens empregada pelo autor: o personagem é nomeado e, em seguida, diz-se brevemente, algo sobre sua personalidade, seu comportamento, sua crença ou seu desejo. Dona Arminda, a primeira personagem citada, é uma pessoa que acredita em coincidências, e inicialmente isso nos basta para formularmos hipóteses sobre as crenças da personagem. Em seguida, é nomeado o personagem Jesuíno Mendonça, que, para defini-lo, basta-se dizer que é fazendeiro e que matou sua esposa e seu amante a tiros. Esposa, esta, que se chama Sinhazinha Guedes Mendonça, expoente da sociedade, gorda é uma mulher que gostava das festas da igreja. Para caracterizar seu amante, Osmundo Pimentel, o romance nos conta que é cirurgião-dentista, elegante e poeta. As personagens seguintes, Filomena, uma velha que ameaça abandonar a cozinha de Nacib, um árabe, que, presumimos, *tem* uma cozinha e com isso trabalha. É válido destacar, neste trecho inicial, que os personagens da aristocracia de Ilhéus são caracterizados por nome e sobrenome (Osmundo, Sinhazinha e Jesuíno), enquanto os outros personagens (Filomena, Arminda e Nacib) são *do povo*. Esse binômio *aristocracia-povo*, iniciado desde a primeira frase do romance, revela a sua organização interna.

Como posto por Candido *et al*, a composição das personagens deve seguir as leis do romance, isto é, os fatores literários que organizam a narrativa, como tempo e espaço. Àquilo que o romance se propõe, seus personagens deve se adequar. No caso de *Gabriela* (1958), a construção dos personagens vai ao encontro da história que está sendo contada. Em uma leitura sociológica, Hatschebach & Favoreto (2017) defendem que a obra revela uma Ilhéus erguida sobre bases mercantis e capitalistas em que disputam dois eixos: o da tradição familiar, representada pela aristocracia coronelista; e o eixo da ruptura com esta tradição, através de Mundinho Falcão, Malvina, Gabriela e as prostitutas do Bataclan.

A tradição coronelista de Ilhéus realoca a mulher para uma posição de subserviência, na qual “para a classe burguesa, a família ‘natural’ se põe enquanto limite de realização da mulher na vida privada, lhes sendo vedada mesmo a educação e literatura.” (HATSCHEBACH & FAVORETO, 2017, p.360) A base capitalista que rege o coronelismo coloca os homens à frente na divisão do trabalho, e impõe às mulheres as atividades do lar e da criação da família. Nesse contexto, as mulheres que escapam a essa ordem são apenas as solteiras e as prostitutas:

Na primeira opção, através do recato e da prática religiosa, a mulher pode ainda manter-se integrada ao plano da ordem, ocupando um espaço social determinado. Na segunda opção, dá-se a ruptura total através da transgressão máxima, passível de punição fatal. (PATRICIO, 1999, p.52 *apud* HATSCHEBACH & FAVORETO, 2017, p.365)

É nesse contexto, que divide as obrigações sociais das mulheres, que se inscreve a personagem Gabriela, alheia aos valores morais da cidade e sem ambições capitalistas, dada às paixões e ao desejo. A sensualidade desta personagem, destacada pelo narrador do romance, será estudada e analisada a seguir.

Nessa fase dos romances pitorescos, “abandonam-se os esquemas de literatura ideológica que nortearam os romances de 30 e de 40; e tudo se dissolve no pitoresco, no *saboroso*, no apimentado do *regional*.” (BOSI, 2017, p.434) (*grifos nossos*) É válido destacar a leitura que Alfredo Bosi faz dessa nova forma estética inaugurada por *Gabriela* (1958); o *regional* permanece, mas, agora ele é *saboroso*. E podemos intuir, a partir desse adjetivo, que há, nas obras, certo grau de otimismo e alegria, que diferencia esta nova fase da anterior. Não à toa, o crítico a chama de fase *pitoresca*, ou seja, colorida, prosaica, melódica e voluptuosa.

É na esteira desse pensamento que podemos perceber como *Gabriela* (1958) foi importante por guiar esse olhar dos críticos e leitores sobre a nova abordagem *colorida* na literatura de Jorge Amado. Em um trecho do romance, quando já casada com Nacib e considerada por ele, pelo menos, como uma dama da sociedade, Gabriela expressa ao seu amigo:

- Tudo que é circo é bom. Pode tá caindo aos pedaços, é bom. Não há coisa melhor do que função de circo. Gosto até demais. Amanhã tou lá, batendo palma. E vou levar seu Nacib. Pode contar. (AMADO, 2012, p.222)

Vendo seu desejo frustrado por ter que comparecer a uma conferência de poetas, Gabriela e Nacib se desentendem. Mesmo assim, após a reunião, ela escapa aos olhos do marido e vai prestigiar Tuísca:

Era um circo miúdo, quase sem luzes. Levava o dinheiro apertado na mão, não tinha quem vendesse entrada. Afastou o pano da porta, entrou. A segunda parte começara mas não viu Tuísca. Sentou no galinheiro, prestou atenção. Aquilo é que era coisa de ver-se. E Tuísca chegou, tão engraçado, vestido de escravo. Gabriela aplaudiu, não se conteve, gritou:
-Tuísca! (AMADO, 2012, p.229)

Neste trecho da obra, pode-se perceber que há, além de uma experiência sensorial (luzes, cores, aplausos, gritos), um pequeno conflito romanesco, de resolução fácil, e um

apelo ao movimento voluptuoso da personagem (apertar, entrar, sentar, aplaudir, gritar). Nesse fragmento do romance, e por quase toda sua integralidade, observa-se o apelo ao movimento do corpo de Gabriela (referido, por vezes, como uma *dança* do quadril da protagonista), ao seu cheiro de cravo e à sua cor de canela.

Um beijo na boca, feijão na panela: Gabriela entre a sensualidade e a sexualização

Após apresentar a *história*, precisamos observar o *discurso* narrativo que compõe a obra e caracteriza os personagens. *Discurso*, aqui, referente ao sentido empregado por Tzvetan Todorov (*apud* JOHNSON, 1982, p.23), para quem

A história evoca uma certa realidade na qual os personagens desempenham certos atos. [...] Ela inclui os eventos, ou ações, que são narrados, e os *dramatis personae* que desempenham as ações. O discurso, por outro lado, é definido como a maneira usada pelo narrador para relatar os eventos da história. (JOHNSON, 1982, p.23)

Uma das categorias que está presente no discurso narrativo, defendido por Todorov, é “a escolha de palavras em termos de intencionalidade expressiva do autor” (JOHNSON, 1982, p.23), indo ao encontro da tese defendida por Randal Johnson (1982, p.13), quando afirma que, embora sejam os morfemas a menor unidade básica de sentido da língua, são as palavras que se compõem em códigos para formar os textos. É importante destacar que “de certo, o fato que um dado código é significante apenas em relação aos outros códigos do texto” (JOHNSON, 1982, p.22), ou seja, nenhuma das palavras destacadas no estudo tem significância autônoma fora do contexto em que estão inserida. Apenas quando *relacionamos* os códigos linguísticos eles possuem sentido e produzem significações.

Após a leitura do romance, pudemos constatar que as palavras que mais se relacionam à sensualidade da personagem Gabriela, no romance, são *corpo*, *anca*, *coxas*, *calor* e *seio*. Curiosamente, a palavra *noite* é sempre relacionada às anteriores, revelando, para o leitor, a relação que havia, durante a época de construção da personagem e do romance, entre o ato sexual e a noite. Embora, na obra, Gabriela fosse uma personagem que rompesse com a moral recatada de sua época, a década de 1920, a construção da personagem não atravessa as concepções de sexualidade próprias da década de 1950, quando o romance foi publicado. Concepções, estas, que acabam por se revelar pela voz do narrador, que a todo momento destaca o *corpo* de Gabriela como objeto de prazer, chegando a afirmar que ela *nascera* para

isso. Aqui, a personagem é esvaziada de quaisquer outros traços constitutivos e é reduzida ao *tipo* corpo-calor-cheiro-anca.

É através dessa sensualidade que a personagem Gabriela representa, dentro do romance, uma força motriz de ruptura com os padrões femininos estabelecidos pela aristocracia coronelista na cidade de Ilhéus (HATSCHEBACH & FAVORETO, 2017): seu corpo não está a serviço de um ideal mercantil, como no caso das prostitutas, não é moeda de troca matrimonial, como Gerusa e Malvina, e, menos ainda, representa castidade, como no caso das senhoras da alta sociedade. O corpo de Gabriela, na obra, é um símbolo da representação da libertação dos desejos da personagem, que, diferente das mulheres daquele contexto, *pode* desejar e se sentir desejada, rompendo com a moralidade da cidade.

A personagem Gabriela, criada por Jorge Amado, cumpriu seu efeito quando foi assimilada pela massa leitora, que passou a querer ser como a personagem. A união da sensualidade com os temas sentimentais, repleto de personagens tipos, foi fundamental para o sucesso que o romance fez entre o público em sua época, como atesta Aguiar (2018),

O sucesso da personagem-título fez com que ficassem na moda as mulheres queimadas de sol, os perfumes de cravo, o uso de flor no cabelo, registrou Zora Seljan em sua coluna em O Globo. (p.373)

Percebe-se, através das características destacadas pelo jornal da época, que a recepção da personagem por parte do público se deu, sobretudo, através de suas características físicas, e menos de uma interpretação progressista da personagem ou do romance.

Além da repercussão entre o público, a obra ganhou o primeiro prêmio Jabuti, na categoria romance, e vendeu, após quatro meses de seu lançamento, cerca de 40 mil exemplares. Entre os críticos, o romance foi visto como um *amadurecimento* das técnicas literárias do autor (e, à época, isso poderia ser sinônimo de *brasilidade genuína*), rico em lirismo, espontâneo e moderno (mas não modernista). Em contraponto, alguns críticos acusaram a obra por apenas apresentar Gabriela (que tem seu nome no título) apenas cem páginas depois de iniciado o romance, indo de encontro à construção tradicional de uma narrativa. Além disso, críticos apontaram que a obra apresenta figuras de baixo valor, como prostitutas e trabalhadores do campo, além, certamente, de ter uma cozinheira como personagem protagonista (AGUIAR, 2018, pp.373-376).

Eu vim à cidade pra ver Gabriela: breve panorama das telenovelas brasileiras

No ano de 1950, oito anos antes da publicação e do sucesso feito por *Gabriela* (1958), foi fundada, em São Paulo, a TV Tupi, primeira rede de televisão do Brasil. Já no ano seguinte, em 1951, a TV Tupi exibia a primeira telenovela brasileira, chamada de *Sua Vida Me Pertence*, que durou apenas 15 capítulos, exibidos duas vezes na semana. Embora pareça curta, esta primeira telenovela foi um marco histórico para televisão: era representada ao vivo, como uma peça de teatro, e demandava apuro técnico de atores, diretores e cenógrafos.

Desde a década de 1950, as adaptações de textos literários foram presentes no contexto teledramatúrgico, tanto como forma de conquistar a audiência por meio de um texto já conhecido, quanto como forma de reafirmar as qualidades artísticas das produções. Assim, as telenovelas alternavam entre roteiros originais e adaptações de textos literários: nas décadas de 1950 e 1960, os textos-fonte alternavam entre estrangeiros e nacionais; a partir dos anos 1970, as obras literárias adaptadas eram majoritariamente brasileiras.

Não é exagero afirmar, como defende Lopes (2009), que, desde o princípio, a noção de *identidade nacional* brasileira perpassa telenovelas: além de sintonizar distâncias geográficas em torno de uma mesma narrativa, estas, enquanto produções artísticas, foram capazes de dialogar com o seu tempo e fazer o público refletir sobre ele. Para a autora, a telenovela

também pode ser considerada um dos fenômenos mais representativos da modernidade brasileira, por combinar o arcaico e o moderno, por fundir *dispositivos narrativos anacrônicos* e imaginários modernos e por ter a sua história fortemente marcada pela dialética *nacionalidade-midiatização*. (LOPES, 2009, p.22) (*grifos nossos*)

Além disso, a história da telenovela surge alinhada à perspectiva de adaptação de obras literárias consagradas, sejam elas nacionais ou estrangeiras, como destaca Guimarães (1995). Na década de 50, diversos romances foram adaptados para a mídia audiovisual, como *Helena*, de Machado de Assis, em 1952, *Jane Eyre*, de Charlotte Bronte, em 1954, e *Senhora*, de José de Alencar, em 1953.

Com a boa recepção do público, as telenovelas marcaram as décadas seguintes: na década de 1960, as telenovelas narravam enredos marcadamente melodramáticos, com personagens tipificados em reis, duques, condessas, ciganos e mocinhas indefesas, típicos nas radionovelas e romances da década.. Além disso, nesta época, as telenovelas não mantinham um ritmo de produção constante, com novelas que eram exibidas semanalmente, o que as tornava por vezes curtas e por vezes longas. A telenovela *2-5499 Ocupado* (TV Excelsior), em 1964, foi a primeira telenovela exibida diariamente e foi um marco da popularidade do gênero. Ainda na década de 1960, a ditadura militar fomentava o acesso à televisão

(promovendo a inauguração de redes e canais de televisão e incentivando a compra de televisores) como meio de disseminar a ideologia do regime pelo país.

Essa prática do regime ditatorial causou dois grandes impactos: o primeiro, foi a popularização das telenovelas; o segundo, foi um canal de escape à censura de peças de teatro de cunho político. Alguns dos autores de teatro, como Dias Gomes, viram na telenovela uma possibilidade de tratar de temas sociais e atravessar as imposições da censura. É sob esse regime que se inicia a década de 1970.

Após o sucesso de *Beto Rockefeller* (1968), na TV Tupi, os enredos das telenovelas abandonaram de vez os romances puramente melodramáticos e optaram por apresentar a realidade brasileira através de personagens mais complexos, de moral dúbia, e gravações externas, mostrando a cidade palpável. Foi na década de 1970 que a TV Globo assumiu o *compromisso* de adaptar obras literárias brasileiras para a televisão, surgindo, em 1975, a primeira versão de *Gabriela*, adaptada por Walter George Durst, com direção de Walter Avancini e Gonzaga Blota, e exibida na faixa das 22h, abordando abertamente a sensualidade de homens e mulheres e mostrou ao público uma região fora do eixo Rio-São Paulo.

Ainda na década de 1970, destacam-se: *O Bem-Amado* (TV Globo), exibida em 1973, adaptação da obra homônima de Dias Gomes e roteiro do próprio autor, sendo a primeira telenovela em cores do país; *Pecado Capital* (1975), *O Astro* (1977), *Pai Herói* (1979) e *Irmãos Coragem* (1970) foram sucessos de audiência e crítica escritas por Janete Clair para a TV Globo; esta última, chegou a sintonizar *todos* os televisores do país em torno da história contada. Em 1976, Gilberto Braga adaptou o romance *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, para o formato de telenovela, com Lucélia Santos vivendo a mocinha da trama. A telenovela que marcou a década e ditou sua influência na década seguinte foi *Dancing Days* (1978), exibida pela TV Globo, com Sônia Braga vivendo o papel principal, com cenários em discotecas e uma trilha composta pela *disco music* internacional. Na TV Tupi, destacam-se as telenovela de Ivani Ribeiro, com suas *O Profeta* (1977), *Mulheres de Areia* (1973) e *Os Inocentes* (1974).

Na década de 1980, a salsa, o merengue e a lambada marcaram de vez a sensualidade e o colorido da década vigente. A ditadura militar mostrava seu enfraquecimento interno e sua política de censura e supostos milagres econômicos faziam o país ruir. A TV Globo havia se consolidado como a maior rede de televisão do país, sobretudo pela criação do *horário nobre* (GUIMARÃES, 1995, p. 30; LOPES, 2003, p.22) na década anterior, com telenovelas exibidas das 18h às 22h e eram intercaladas por telejornais. A informalidade, a coloquialidade e a liberdade temática são marcas dessa época que, enfim, via-se liberta das imposições do

regime militar. As adaptações de obras literárias foram realocadas, sobretudo, para o horário das 18h e das 22h30. São várias as telenovelas que se destacam desse período: na TV Globo, *Roque Santeiro* (1985), *Tieta* (1989), adaptação da obra *Tieta do Agreste* (1977), de Jorge Amado, *Vale Tudo* (1989), *O Salvador da Pátria* (1989), *Guerra dos Sexos* (1983), *Selva de Pedra* (1986) e *Vereda Tropical* (1984) chamaram a atenção do público por seu conteúdo político e sensual. Nesta década, com a redemocratização do país, as produções artísticas tinham novamente liberdade para questionar o público sobre os rumos do país sob os ideais democráticos (LOPES, 2009). A *Rainha da Sucata* (1990) foi a telenovela que marcou a transição desta década para a seguinte.

Na década de 1990, as telenovelas se voltam para o âmbito do núcleo familiar para abordar questões urgentes do país, o chamado *merchandising social* (LOPES, 2009), como adoção, hereditariedade e inseminação artificial, além de renovar o gênero com um humor mais irreverente. Nesta década, destacam-se: *Pantanal* (1990) e *Xica da Silva* (1997), na TV Manchete; na TV Globo, *Vamp* (1991), *Malhação* (1995-2019), a segunda versão *Mulheres de Areia* (1993), *Barriga de Aluguel* (1990), *Torre de Babel* (1998), *Anjo Mau* (1997), *Por Amor* (1997), *A Indomada* (1997) e *O Rei do Gado* (1996). Na década de 1990, as adaptações vão se tornando mais escassas para dar espaço aos roteiros originais. Dentre as adaptações de grande sucesso, destacamos *Éramos Seis* (1994), no SBT, baseada no romance de Maria José Dupré, e *Fera Ferida* (1993), exibida na TV Globo e baseada nas obras de Lima Barreto.

Já na década de 2000, a TV Globo se coloca na posição de maior produtora e exportadora de telenovelas do país. Nesta década, a emissora deu início à viagens internacionais para gravação de cenas e recebeu seu primeiro prêmio Emmy. As tramas rurais de Walcyr Carrasco e Benedito Ruy Barbosa retomam o fôlego da década anterior, e as tramas de Glória Peres apresentavam outros países e culturas. Pela TV Globo, destacam-se *O Clone* (2001), *Chocolate com Pimenta* (2003), *Da Cor do Pecado* (2004), *Caminho das Índias* (2009), *A Favorita* (2009), *Laços de Família* (2001), *Senhora do Destino* (2004), *América* (2005), *Cobras e Lagartos* (2006) e a segunda versão de *Sinhá Moça* (2006). Em 2004, a Record TV apresenta uma nova versão de *A Escrava Isaura*, tendo Bianca Rinaldi interpretando a protagonista. Na TV Globo, nesta década, as adaptações de textos literários foram produzidas sobretudo para o formato de minisséries, almejando outros públicos e uma linguagem artística mais experimental (GUIMARÃES, 1995).

Já a década de 2010 é marcada pelo surgimento de telenovelas com temáticas mais violentas ou históricas e com a retomada da sensualidade, mas também com temáticas para o público infanto-juvenil e para o público religioso. Nesta década destacam-se: na TV Globo,

Avenida Brasil (2012) *Verdades Secretas* (2015), *A Força do Querer* (2017), *Império* (2014), *Novo Mundo* (2017), *Malhação - Viva a Diferença* (2017), *O Outro Lado do Paraíso* (2017), *Órfãos da Terra* (2019) e *A Dona do Pedaço* (2019). No SBT, destacam-se as telenovelas voltadas para o público infanto-juvenil, como *Carrossel* (2012), *Cúmplices de um Resgate* (2015) e *As Aventuras de Poliana* (2018), escritas por Íris Abravanel, baseada nos textos originais das telenovelas mexicanas e no romance de Eleanor Porter. Já a Record TV produziu e exibiu telenovelas de cunho religioso, marcadamente cristão, e teve nas chamadas *novelas bíblicas* seu maior sucesso com *Os Dez Mandamentos* (2015), que foi editada posteriormente em filme.

Nesta década, a TV Globo retoma a faixa das 23h para *readaptar e refazer* algumas telenovelas clássicas. A segunda versão de *Gabriela* (2012), adaptação do texto de Jorge Amado, possui, portanto, fortes laços com sua primeira versão, mas sem depender dela para existir enquanto produção *autônoma*. Esta nova versão de *Gabriela* [doravante, *Gabriela* (2012)] protagonizada por Juliana Paes, explora a sensualidade da personagem protagonista através do texto leve e informal de Walcyr Carrasco.

Através desse breve panorama, pode-se ver a problemática por dois prismas: o primeiro, referente à penetração que as telenovelas brasileiras conseguiram perante o público da televisão nesses setenta anos; o segundo, localizar o nosso objeto de análise, a telenovela *Gabriela* (2012), no histórico das produções televisivas audiovisuais. Nesse segundo ponto, incide a questão central para o nosso trabalho: a adaptação do texto literário, de Jorge Amado, para o formato de telenovela.

Molha tua boca na minha, a tua boca é meu doce é meu sal: a adaptação do texto literário *Gabriela* (1958) para o formato de telenovela em *Gabriela* (2012)

Adaptar um texto para algum outro formato implica, como destaca Clüver (2006), necessariamente em um processo de releitura da obra-fonte. Menos um processo de fidelidade à obra primeira e mais uma reinterpretação dela, “questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original.” (CLÜVER, 2006, p.17). Além disso, a crença de que a nova leitura substituiria o texto-fonte (nesse caso, o texto literário) advém de alguns preconceitos propostos por Stam (2006, p.21), tais como: o pensamento dicotômico, isto é, acreditar que adaptações constituem perdas; a logofilia, a crença de que a palavra escrita é melhor ou mais profunda que outros tipos de textos; e a anticorporalidade, isto é, um

proibicionismo típico da crença de que incorporar personagens implicam perdas, tendo em vista que a leitura permitiria a imaginação enquanto a imagem permitiria apenas uma leitura superficial.

Quanto se trata de telenovelas, esses preconceitos se reafirmam e a eles são adicionados outros, como a midiaticização das telenovelas (IORIO, 2022; ALMEIDA, 2007), isto é, seu histórico relacionado à comercialização de produtos, e a parca autenticidade dos *scripts*, relacionados aos desejos da audiência para o desfecho da trama.

Entretanto, nenhuma dessas pré-concepções são relevantes ao analisar a textos adaptados, porque “são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente.” (STAM, 2006, p.24). Além disso, ao se fazer as análises dessas obras resultantes da releitura, deve-se levar em consideração que, enquanto texto, eles são uma “estrutura sígnica” complexa (CLÜVER, 2006, p.15), o que permite que falemos em *tradução* no lugar de adaptação. Traduzir, neste contexto, implica ressignificar em prol do sentido final.

Dessa forma, em nossa análise, trataremos, sobretudo, de dois conjuntos de signos que compõem a telenovela *Gabriela* (2012) na análise de (1) planos de cena e (2) nos signos verbais que constituem a cena. Segundo Johnson (1985), a relação primeira que se estabelece entre um texto literário e sua adaptação audiovisual (em seu estudo, os filmes; no nosso, a telenovela) é a relação entre o *código narrativo*, e isto implica a construção das cenas e a verbalização do enredo, por isso, optamos por analisar esses dois conjuntos sígnicos e quais possíveis leituras eles podem sugerir ao espectador.

Para isso, selecionamos três cenas da telenovela que são marcantes para a construção do arco narrativo de Gabriela: a primeira, quando Gabriela chega a Ilhéus e se banha na fonte da praça; a segunda, quando Gabriela e Nacib têm sua primeira relação sexual; a terceira, quando Gabriela sobe no telhado de uma casa para buscar a pipa de seu amigo Tuísca. A escolha dessas cenas se deveu, sobretudo, pelo apelo sexual das cenas e por mostrar a relação de Gabriela com os outros personagens da trama. Além disso, as duas primeiras cenas foram exibidas na primeira semana da telenovela, quando os personagens ainda estão sendo introduzidos: isso revela, aos espectadores, quais os primeiros traços da personagem Gabriela deveriam ser apresentados e apreendidos por eles. Já a terceira cena, diferente das anteriores, foi escolhida por, curiosamente, não existir no romance, tendo sido criada na primeira adaptação da obra para o formato de telenovela, em 1975.

Esta análise de grupos sígnicos implica, necessariamente, na realização de um estudo intersemiótico e transmídia, no qual

O texto intersemiótico ou intermídia recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma que tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis. (CLÜVER, 2006, p.20)

A análise das cenas a seguir busca entender como a sexualidade de Gabriela, destacada como *traço definidor* (CANDIDO, 2014) da personagem foi traduzida para o formato de telenovela em *Gabriela* (2012) e quais implicações essa releitura traz para a constituição da interpretação do espectador sobre a personagem. Deve-se observar, além disso, que a recepção é “um ato de constituição textual e, por conseguinte, dois observadores nunca veem exatamente a mesma imagem” (CLÜVER, 2006, p.16), mas que, em todas as mídias, algumas das leituras possíveis são moldadas “simultânea e espontaneamente através das respectivas convenções de recepção vigentes, de atitudes ideológicas e de inferências intertextuais” (*op. cit.*, p. 16).

No caso de telenovelas, essa relação entre tradição-ruptura é ainda mais explícita, tendo-se em vista que a demanda mercadológica incide sobre os signos e os sentidos que estão sendo veiculados pelo texto. De acordo com Lopes (2009), essa relação entre os modelos tradicionais e as tendências liberais

“tem a ver com uma negociação simbólica ou dos significados em jogo, negociação cheia de mediações que envolve autores, produtores, pesquisadores de mercado, instituições de censura, a igreja, os movimentos negro, feminista, gay, ONGs e os diferentes públicos que veem novela.” (p.28)

Assim, ao tratar da sexualidade da personagem Gabriela na telenovela *Gabriela* (2012), buscaremos observar como a sensualidade, sob tendência progressista do romance, foi traduzida para o modelo de apelo comercial e ruptura liberalizante da telenovela.

A primeira cena a ser analisada é a chegada de Gabriela na cidade de Ilhéus, após sua longa jornada no sertão baiano e chegada ao chamado mercado de escravos, assim como acontece no romance de Jorge Amado. Na praça da cidade, encontram-se alguns dos moradores da cidade, como Dona Sinhazinha, Padre Cecílio, Quinquina e Florzinha, que acabaram de sair da igreja e discutem a procissão, para fazer chover e para, no dizer de Dona Doroteia, “fazer o povo de Ilhéus tomar consciência de sua luxúria”. Nacib e Gabriela entram em cena, apresentados em plano americano, da cintura para cima, e ele apresenta a ela o seu bar. Logo após, a câmera se fecha na personagem e o plano empregado é o plano médio, com a fonte da praça em evidência e Gabriela observando a água no lado oposto. A partir de então, não há mais falas na cena. Em seguida, há um plano detalhe da fonte, entrecruzado por cenas

da vinda de Gabriela pelo sertão, de forma a narrar ao espectador a motivação da personagem: a sede, o suor, o calor e a seca. Vendo a água escorrer, Gabriela corre em direção à fonte, mostrada através de um plano geral, no qual aparece todo o corpo da atriz e os moradores da cidade. Após entrar na fonte, os planos começam a focar no corpo da personagem: inicia-se em um plano americano, a partir dos joelhos, parte para um plano médio, da cintura para cima, chega ao primeiro plano, que exclui o ambiente externo e foca apenas na apresentação dos seios, do sorriso, da cintura e do quadril da personagem, e, por fim, apresenta as coxas da personagem em um plano detalhe. Neste ínterim, os moradores da cidade são apresentados em plano americano: as mulheres, consternadas; os homens, admirados. Após o banho de Gabriela na fonte, Nacib corre para retirá-la da fonte, dizendo “Gabriela, saia daí, aí não é para tomar banho, não”. Dona Doroteia, cristã e defensora da moral, diz seu bordão “Jesus, Maria, José”.

Nesta primeira cena, podemos ver que, assim como romance, há, antes de tudo, a apresentação da sensualidade de Gabriela como seu traço definidor, além de apresentar a inocência da personagem através do sorriso ao tomar o banho na fonte e na fala de Nacib, que visa a educar a personagem na moral de Ilhéus. A oposição tradição-ruptura é reforçada por dois polos: de um lado, os personagens de moral cristã reforçam seu espanto e apresentam, ao espectador, falas que reforçam suas ideologias; do outro, Gabriela, inocente e sensual, quebra a barreira da moralidade ao agir de acordo com seus desejos. A câmera, ao trazer Gabriela para o primeiro plano, toma o lado da personagem dessa negociação simbólica de ruptura, como defende Lopes (2009).

A cena seguinte narra para o espectador a primeira relação sexual entre Nacib e Gabriela. A cena em questão foi exibida apenas um capítulo depois da cena anterior, quando os dois personagens se conhecem. Além disso, foi a cena final de um capítulo veiculado em uma sexta, último dia da exibição semanal da telenovela. Essas informações extratextuais são importantes pois informam sobre a importância da cena para a produção: além da urgência em tratar da sexualidade de Gabriela, ao localizar a cena como a última do capítulo, informa ao espectador a importância da cena narrada.

Assim, é válido analisar a relação sógnica que produz essas significações. A cena se inicia mostrando Nacib, em plano americano, cumprimentando as crianças que estão brincando em frente a sua casa. Em seguida, o personagem é apresentado em primeiro plano, batendo na porta. Gabriela, dentro de casa, em primeiro plano, é apresentada retirando uma forma de bolo do forno. Até então, não há diálogos. Nacib entra em casa e Gabriela o recebe. A câmera se fecha em um plano médio, no qual os personagens são apresentados da cintura

para cima, e ele diz que tem algo para contar para ela, que pergunta se fez algo de errado. Ele responde que pelo contrário, que os fregueses gostam muito dos quitutes que ela prepara e que ela é “uma cozinheira de mão cheia”. A câmera enquadra os personagens em primeiro plano, e ela responde “que bom que gosta, seu Nacib”. Ao que ele responde: “gosto muito”. Após esse diálogo, ele diz que percebe que ela tem pouca roupa e lhe entrega um presente. Em plano detalhe, o presente é aberto e se revela um vestido. Sobre a cena, a música “Tema de Gabriela”, de Tom Jobim, começa a tocar, revelando o passado da personagem: *vim do norte, vim de longe, de um lugar que já nem há*. Quando confrontados esses signos, eles mostram ao espectador que a personagem mudou sua condição de pobreza ao conhecer e se tornar empregada de Nacib. A cena continua e Gabriela vai para o seu quarto colocar o vestido que ganhou de presente. Um corte, em plano detalhe, mostra a mão de Nacib retirando um pedaço do bolo que Gabriela preparara, indicando seu *apetite*. A silhueta lateral da personagem é apresentada em plano médio, evidenciando seus seios, sua cintura e seu quadril. Em plano americano, Nacib entra no quarto e Gabriela mostra o caimento do vestido, perguntando se ele gostou e afirma que ficou “bonito demais”. Agora, a música que entra na cena é “Porto”, de Dorival Caymmi. Em primeiríssimo plano, apenas com os rostos dos atores no enquadramento, Nacib toca no rosto de Gabriela, diz que ela está “bonita demais” e se beijam. Por fim, em uma variação entre o primeiro plano e o plano detalhe, a câmera mostra a cena do ato sexual e passeia pelo corpo de Gabriela, revelando-nos a nudez da personagem. O corpo de Nacib é apenas sugerido, mas não apresentado. Dele, vemos apenas a parte superior das costas e das pernas. Ao contrário do romance, esta cena acontece de dia.

Essa cena é fundamental para entender a dialética entre tradição e ruptura presente na telenovela. De um lado, a personagem Gabriela é apresentada no mesmo esquema do romance *Gabriela* (1958), em que ela é reduzida ao corpo e à inocência. Por outro lado, o fato de a cena se passar de dia revela um novo paradigma: se em 1958 todos os atos sexuais se davam apenas de noite, agora, em 2012, não há problema frente ao espectador se a cena se passar de dia. Além disso, as sombras da cena sugerem que há janelas abertas no quarto de Gabriela, possibilitando que o ato fosse visto pelos demais personagens da trama. A redução do diálogo, no decorrer da cena, também sugere que as demais linguagens, como a cinética e gestual, vão adiantar o ato que vem em seguida, através de olhares e toques.

Por fim, a terceira cena analisada foi criada na primeira tradução do romance para a mídia televisiva, em 1975, e reinterpretada na telenovela em 2012. Esta cena, em que Gabriela sobe no telhado para pegar a pipa de seu amigo Tuísca, é importante por reafirmar o valor das traduções audiovisuais no imaginário brasileiro e na formação de sua identidade enquanto

nação (LOPES, 2003; LOPES, 2009). A cena em questão não existe no romance de Jorge Amado. Ao recriar (e, portanto, *retraduzir* e *ressignificar*) a cena, a telenovela de *Gabriela* (2012) atualiza não o romance, mas uma tradução já feita.

A cena se inicia em um plano geral, no qual Gabriela, à frente, está em cima de um telhado e os moradores de Ilhéus, ao fundo, assistem à personagem buscando a pipa que havia ficado presa entre as telhas. Os homens, no chão e ao fundo, exclamam “oh! ah!” e Nacib, apavorado, manda Gabriela descer. Dona Sinhazinha, na plateia, diz: “cuidado que se cair pode se machucar toda!”; enquanto Dona Doroteia continua: “...é um bom castigo pra essa despudorada...”. A câmera, em plano médio, mostra o corpo de Gabriela virado para trás, sobretudo suas coxas e seus quadris. Enquanto isso, ela faz movimentos de subida, colocando as pernas uma em frente a outra. Na plateia, o coronel Coriolano afirma: “o que Glória tem de peito, Gabriela tem de bunda”. E os homens riem. Nacib, já irritado, manda Gabriela descer. Por fim, Gabriela alcança a pipa e grita “peguei!”, e a plateia grita e aplaude. Tônico sugere que Nacib se case com Gabriela.

Nessa cena, ao mostrar duas visões, a da plateia e a de Gabriela, a telenovela se permite explicitar, através da lente, a tensão entre a tradição, representada pela plateia que ora aplaude e ora repreende, e a ruptura marcada por Gabriela. A tensão aqui, além de ser sugerida, como nas cenas anteriores, é evidenciada pela criação de duas frentes de combate da cena: a plateia e a personagem.

Através da análise dos planos e dos diálogos presentes nestas três cenas, buscamos evidenciar a tese de que há, mesmo em uma telenovela de cunho sensual, tensões entre a tradição e a modernização. E, além disso, a capacidade da tradução telenovelesca de renovar a noção de identidade nacional, destacada por Guimarães (1995), ao defender que, no Brasil, formamo-nos, antes, telespectadores e, possivelmente, leitores. Para ele, “coube à televisão dar escala industrial e alcance nacional à ficção produzida no Brasil (p.1), e *Gabriela* (2012), tradução do romance *Gabriela* (1958), reafirma e realoca a narrativa da personagem na construção da identidade nacional.

A constituição da personagem Gabriela em coxas-quadril-cheiro-cor se mantém na telenovela, signos que revelam uma sociedade presa ao tradicionalismo da representação da personagem, destacadamente de personagens femininas. Em contraponto, *Gabriela* (2012) nos revela uma nova forma de lidar com a sexualidade através de cenas que retratam o ato sexual no período diurno, diferentemente do que acontecia no romance, quando ocorriam apenas no período da noite. O apelo sexual, mais claramente apresentado na telenovela, que no romance, deve-se a dois fatores: o primeiro, é a concepção da telenovela (também)

enquanto produto mercadológico e a necessidade de conquistar o público espectador; o segundo, na esteira do pensamento de Stam (2006), é a corporalidade da personagem em uma atriz, implicando não em uma *sugestão* de sua sensualidade, mas na *apresentação* empírica desta.

Tanto no romance (que também é, vale-se destacar, um produto comercializável) quanto na telenovela, a sensualidade de Gabriela questiona a moralidade da sociedade na qual a personagem está inserida e o papel de subserviência das mulheres na década de 1920. A diferença que se destaca entre as duas obras, entretanto, é na *urgência* dessa sensualidade. Enquanto em *Gabriela* (1958) a personagem é apresentada apenas quando todos os personagens da cidade já foram apresentados, em *Gabriela* (2012) a necessidade em apresentar a personagem e seu principal traço, a sensualidade, revela a importância do caráter comercial da telenovela: a personagem, nesta, precisa estar sempre em primeiro plano (e sua sensualidade em primeiríssimo plano) tendo em vista que a obra tem seu nome.

Podemos dizer, em outras palavras, que a telenovela se abstém do subtítulo do romance *Crônica de Uma Cidade do Interior* para se dedicar apenas ao *Gabriela, Cravo e Canela* do título. Essa mudança de perspectiva implica em perdas ao propósito progressista do romance: em *Gabriela* (1958), a personagem é uma resposta ao conservadorismo da sociedade aristocrata. Se em *Gabriela* (2012) o tradicionalismo da aristocracia fica em segundo plano, a personagem Gabriela perde uma de suas funções na trama e passa a operar, primariamente, enquanto objeto de desejo de Nacib e dos outros homens da cidade.

Como em todas as obras que são adaptações (portanto, releituras e ressignificações) de outras, a telenovela apresenta prejuízos e ganhos no que se refere à construção da personagem Gabriela: embora perca seu caráter progressista frente aos outros personagens, a construção de sua sensualidade pode ser feita de forma menos moralista (como sugerem as cenas durante o dia) frente ao público espectador. É válido destacar, também, como a telenovela se preocupa em mostrar o corpo da atriz e em revelar pouco do corpo do ator. A produção, portanto, não escapa ao esquema ruptura-tradição destacado por Lopes (2003;2009).

Gabriela, sempre Gabriela: proposta pedagógica de letramento literário através de uma oficina de (re)leitura transmídia do romance *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado

Após analisar a construção das cenas na tradução realizada do romance *Gabriela* (1958) para o formato de telenovela *Gabriela* (2012), precisamos agora nos deter em como didatizar as questões que foram levantadas por nós até então, tendo em vista o letramento

literário no Ensino Médio. Sabendo-se que o objetivo das aulas de literatura, nesta etapa de ensino, é fazer com que o aluno-leitor mantenha sua atividade leitora e, além disso, integre-se à cultura literária nacional (COSSON, 2021; BRASIL, 2018), propomos uma sequência didática que vise ao letramento literário: a leitura e interpretação do texto-fonte e sua adaptação para uma mídia audiovisual.

Sua organização se deu através do modelo proposto por Rildo Cosson (2021, p.51-73): motivação, introdução, leitura e interpretação. A motivação é a etapa em que o professor *sensibiliza* o grupo-classe para a leitura da obra, através de recursos que tragam as temáticas do texto literário para o debate. A introdução é “a apresentação do autor e da obra” (*op.cit.*, p.57), quando os alunos passam a conhecer a obra que será lida, uma breve biografia do autor e, além disso, os elementos paraliterários que compõem a obra física, como leitura da capa, contracapa e orelha. Em seguida, a leitura do texto é de fato realizada, seja de forma coletiva, seja individual. Ainda nesta etapa, o professor deve fazer intervalos (sobretudo se tratando de romances) para que os alunos possam discutir sobre o texto e o professor possa avaliar o andamento da leitura pela turma. Por fim, o momento da interpretação convida os alunos a relacionarem a leitura do texto literário com o contexto em que estão inseridos e, como destaca Cosson (2017, p.66), as atividades de interpretação devem ser externalizadas, não havendo restrição na forma como se dará esse registro. Esta etapa final, de interpretação, é de fundamental importância, pois “por meio do compartilhamento de suas interpretações, os leitores ganham consciência de que são membros de uma coletividade e de que essa coletividade fortalece e amplia seus horizontes de leitura.” (*op.cit.*, p.66)

Foi visando esta organização que formulamos nossa sequência didática, pensada para um grupo-classe do 3º ano do Ensino Médio, quando são estudados o regionalismo brasileiro e as obras de Jorge Amado. A leitura feita pelos discentes será de *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, e, pontualmente, da telenovela *Gabriela* (2012). A nossa sequência está organizada em cinco aulas, realizadas quinzenalmente.

Como destacado por nós durante a análise do romance *Gabriela* (1958), a força motriz do romance é o assassinato de Dona Sinhazinha por seu marido. Essa informação, destacada no preâmbulo da obra, apresenta a situação de opressão vivenciada pelas mulheres na Ilhéus apresentada por Jorge Amado. Pensando nisso, na primeira aula, a motivação, deverá ser levado aos estudantes notícias e gráficos que apresentam os índices recentes de violência contra a mulher e casos de feminicídio. Através deles, o professor deve guiar um debate para que os alunos problematizem, coletivamente, as relações entre homens e mulheres através de seus contextos e de suas vivências.

Na segunda aula, o professor deve retomar as discussões da aula anterior e *introduzir* o romance *Gabriela, Cravo e Canela* através da temática das condições das mulheres no contexto da década de 1920. Depois de apresentar o romance, o professor deve dividir a turma em grupos e pedir que eles pesquisem, na internet e em livros didáticos, os significados de regionalismo e como ele pode ser percebido na literatura brasileira. Ao fim da aula, cada grupo deve apresentar, aos colegas, os resultados de suas pesquisas e o professor deve pedir que os alunos iniciem a leitura da primeira parte de *Gabriela* (1958).

Na terceira, os alunos devem conversar sobre o andamento da leitura, compartilhando suas impressões e suas percepções: como perceberam a construção das personagens; como se deu a relação entre o regionalismo e a forma como o interior da Bahia foi retratado; se sentiram falta da presença de Gabriela no romance até então; o que esperam que vá acontecer no enredo com a chegada da personagem; enfim, uma compreensão do que está sendo lido. Após a discussão, o professor deve exibir cenas da telenovela para que os alunos confrontem as suas leituras com a leitura que foi exibida na produção. Por enquanto, a leitura da telenovela deve ser feita através das temáticas, da comparação das cenas e como essas produções nacionais são capazes de retratar a realidade nacional.

Na quarta aula, a atividade de leitura deve continuar, mas sobre a segunda e última parte do romance. O professor deve questionar os alunos sobre a forma como a chegada e presença de Gabriela impacta o convívio das personagens apresentadas na primeira parte; o porquê da personagem ser apresentada de forma sensual; como, indiretamente, sua presença começa a alterar a perspectiva da vivência das personagens femininas; e quais suas percepções sobre o desfecho do enredo. Em seguida, o professor deve explicar como as adaptações audiovisuais também são textos, organizadas em signos e estruturadas para produzir significação. Para isso, deve apresentar a ideia de enquadramento e como esse recurso pode ser utilizado para produzir sentido: para isso, deve exibir uma cena de *Gabriela* (2012) e pedir que os alunos observem a forma como é retratada a sensualidade da personagem. Por fim, o professor deve guiar um breve debate entre os alunos sobre a forma como a telenovela explora a sensualidade enquanto traço definidor da personagem.

Na quinta e última aula, o professor deve mediar o momento da *interpretação* que, como define Cosson (2021), deve ser registrado. Conforme a discussão proposta por nós neste artigo, uma tradução transmídia deve ser a forma escolhida para registrar os debates e a leitura do romance. Assim, esta última aula deve ser reservada para que os alunos possam encenar passagens de *Gabriela* (1958), problematizando a sensualidade da protagonista e sua relação

com os demais personagens. O registro deve ser feito no formato de vídeos curtos, gênero textual multimídia emergente e recorrente nas redes sociais.

Através dessa sequência didática, esperamos que os alunos possam fruir a leitura de um texto literário ao passo que refletem sobre ele e tenham liberdade para tecer críticas e percepções sobre a obra lida. Além disso, esta sequência permite que os alunos enxerguem os textos transmídias enquanto peças autônomas e produtoras de sentido, como destaca a Base Nacional Comum Curricular (2018), inseridos em um contexto e com ele dialogando.

A seguir, cenas do próximo capítulo: considerações finais

De acordo com Guimarães (1995), a leitura de telenovelas é a primeira bagagem ficcional a qual um brasileiro tem acesso, mesmo antes de ter contato com a literatura. No Brasil, tamanha é a importância das telenovelas que Lopes (2003;2009) afirma que essas narrativas audiovisuais foram responsáveis por, desde a década de 1950, formar a noção de identidade nacional e modernizar a ficção brasileira.

A relação entre telenovelas e literatura, em nosso país, foi intrincada desde a origem do gênero televisivo, com adaptações que tinham, como objetivo, popularizar os textos literários e dar caráter artístico para as produções. Foi assim que obras literárias e as adaptações televisivas puderam fortalecer uma a outra: a literatura servia de fonte para algumas das telenovelas e estas, em contrapartida, popularizava alguns dos textos literários e alguns de seus autores, como o caso emblemático de Jorge Amado.

Uma das mais famosas traduções transmídia de um romance de Jorge Amado é a telenovela *Gabriela*, produzida e exibida em 2012, pela TV Globo, na faixa das 23h. Baseada em *Gabriela, Cravo e Canela*, de 1958, a telenovela explorou largamente a sensualidade da protagonista da obra, com cenas de nudez e enquadramentos que revelavam partes do corpo da personagem. O apelo à sensualidade, na telenovela, dá-se, sobretudo, para captar a atenção do público espectador e por um descolamento de Gabriela do contexto social em que vivia, isolando-a em seu idílio com Nacib. Em contrapartida, a atualização da narrativa permitiu que a obra televisiva pudesse explorar mais a sensualidade das personagens, frente ao público espectador, revelando um novo horizonte de expectativa. O caráter progressista conferido à Gabriela no romance de Jorge Amado, que incide na dualidade aristocracia-povo, como defendem Hatschbach & Favoreto (2017), não é *explorado* na telenovela, tendo-se em vista que o tradicionalismo coronelista é pouco relacionado à protagonista.

Por fim, reiteramos a importância das adaptações de textos literários na formação dos estudantes da educação básica, pois possibilita a leitura de recursos intersemióticos e dialoga profundamente com a narrativa do texto-fonte. A sequência didática proposta por nós possibilita o letramento literário ao passo que destaca a importância de ler adaptações enquanto obras autônomas, possibilitando o confronto de leituras e propondo, aos estudantes, a interpretação e a releitura do texto literário. Dessa forma, a atividade de leitura, na aula de Língua Portuguesa, pode se dar de forma integral, amalgamando diversas linguagens e códigos, como destaca a BNCC (2018).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Joselia. **Jorge Amado: uma biografia**. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2018.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela**. In: Estudos Feministas, Florianópolis, v. 15, pp.177-192, jan./abr., 2007.
- AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Jubiabá**. São Paulo: Martins Editora, [19-].
- _____. **Mar Morto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Terras do Sem-fim**. 50ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 51ª ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.
- BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CANDIDO et al. **A personagem de ficção**. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CLÜVER, Claus. **Inter textus/ Inte Artes/ Inter Media**. In: Aletria, v.14, n.2, pp.10-41, jul./dez., 2006.
- COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2021.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 2004.

ENQUADRAMENTOS: planos e ângulos. **Primeiro filme**. Disponível em: <[Enquadramentos: planos e ângulos | Primeiro Filme](#)>. Acesso em: 22 de agosto de 2022.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspects of the Novel**. London: Penguin Books, 2005.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Literatura em televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV**. 1995. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, São Paulo, 1995.

HATSCHEBACH, Bruno; FAVORETO, Aparecida. **Notas preliminares acerca do feminino em Jorge Amado: da subserviência às transgressões em Gabriela, Cravo e Canela**. In: REBELA, v.7, n.2, mai./ago., 2017.

IORIO, Patrícia de Miranda. **A telenovela como “literatura prête-à-porter”: uma obra menor?**. Disponível em: < [Microsoft Word - patriciaiorio \(ufrj.br\)](#) >. Acesso em: 23 de maio de 2022.

JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema - Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. Aparecida Godoy Johnson (Trad.). São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

Jorge Amado tinha pacto com leitor, não com intelectuais, diz biógrafa. Entrevistada: Joselia Aguiar. Entrevistador: Walter Porto. [S.I.]: Folha de São Paulo, 04 fev 2019. **Podcast**. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0NbYrz9nzdd9IXOySLUiX8>. Acesso em: 02 de agosto de 2022.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. In: Comunicação & Educação, São Paulo, v. 26, pp.17-34, jan./abr., 2003.

_____. **Telenovela como recurso comunicativo**. In: MATRIZES, ano 3, n.1, ago./dez., 2009.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. In: Ilha do Desterro, Florianópolis, n.51, pp.19-53, jul./dez., 2006.

Telenovela: 70 anos - a novela das novelas. Apresentadores: Victor Gilardi, Samita Nunes. [S.I.]: Gshow, 30 nov 2021. **Podcast**. Disponível em: [Telenovela: 70 anos - A novela das novelas - Papo de Novela | Podcast no Spotify](#). Acesso em: 26 de agosto de 2022.