



**UnB**

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

**JOAQUIM TELES DE FARIA**

**“Intermedialidade em *Amores roubados de George Moura*: uma  
adaptação baseada no romance *A emparedada da Rua Nova de  
Carneiro Vilela*”.**

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Brasília  
2019

T F224?

Teles de Faria, Joaquim

“Intermedialidade em Amores roubados de George Moura: uma adaptação baseada no romance *A emparedada da Rua Nova de Carneiro Vilela*”. / Joaquim Teles de Faria; orientador Professor Doutor Sidney Barbosa. -- Brasília, 2019. 167 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2019. *Campus Darcy Ribeiro*.

1 Literatura e televisão; 2 *A emparedada da Rua Nova* de Carneiro Vilela; 3 Minissérie televisiva; 4 Naturalismo e Realismo; 5 Intermedialidade. 6. Marginalização literária. 7. Adaptação e Recepção; 8 Literatura brasileira no século XIX. I. Barbosa, Sidney, orient. II. Título.



**UnB**

**JOAQUIM TELES DE FARIA**

**“Intermedialidade em *Amores roubados* de George Moura: uma adaptação baseada no romance *A emparedada da Rua Nova* de Carneiro Vilela”.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

**Linha de Pesquisa:** Literatura e outras Artes

**Orientador:** Prof. Dr. Sidney Barbosa

Brasília  
2019

# Joaquim Teles de Faria

## **“Intermedialidade em *Amores roubados* de George Moura: uma adaptação baseada no romance *A emparedada da Rua Nova de Carneiro Vilela*”.**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura ao Curso de Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília.

**Linha de Pesquisa:** Literatura e outras Artes

**Orientador:** Prof. Dr. Sidney Barbosa

Aprovada em 04 de janeiro de 2019.

### **BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Sidney Barbosa (TEL - UnB)  
(Orientador e presidente da banca)

---

Prof. Dr. William Alves Biserra (TEL - UnB)  
(Membro interno)

---

Profa. Dra. Émile Cardoso Andrade (UEG)  
(Membro externo)

---

Profa. Dra. Cintia Carla Moreira Schwantes (TEL - UnB)  
(Membro suplente)

## DEDICATÓRIA

- À mulher mais capaz de completar-me em sua sublime imperfeição, Elaine Carla de Barros Santos Teles, minha esposa amada e companheira de todas as horas, sem a qual nada disso seria possível.
- À minha mãe Joaquina Teixeira da Silva reverentemente agradecido.
- A meu pai, Lourenço Teles de Faria - (*in memoriam*), com amor e gratidão.
- Às minhas amadas filhas: Abigail da Costa Faria; Suzana da Costa Faria; Raquel da Costa Faria e Rebeca da Costa Faria, por me tornarem o homem que sou.
- Aos meus enteados: Lívia Santos Lessa e Lucas Santos Lessa, por sua cumplicidade e incentivo.
- Ao Mestre Juscelino Sales, sem o qual este mestrado jamais teria deixado a esfera do sonho para se tornar realidade, minha eterna gratidão.

# Joaquim Teles de Faria

## AGRADECIMENTOS

- Ao meu orientador, Prof. Dr. Sidney Barbosa, por ser ele o ser humano incrível que é e por acolher-me sempre tão solícito e generoso. Pela forma gentil e magnânima com que desde o processo de seleção para o mestrado demonstrou interesse e boa vontade em dar-me orientação segura e suficiente. Isso que se tornou ao longo desse estudo uma assistência permanente e irretocável, revelando o estudioso, o sábio, o orientador e o grande homem que se oculta em tão afável ser.

- À professora Émile Andrade por sua assistência e amizade, desde a graduação, ao Professor William Alves Biserra e demais professores e professoras de minha história que contribuíram com meu crescimento intelectual e com minha pesquisa.

- Aos meus amigos e amigas pelo companheirismo, pelas vivências dentro e fora da academia e pelos aprendizados que fizemos juntos ao longo dessa jornada.

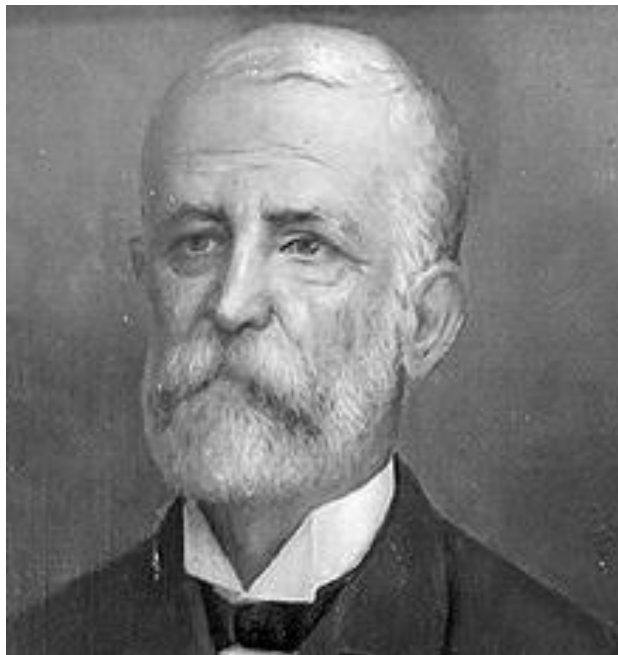
## Epígrafe

*“Há fatos que, embora não afetem os interesses comuns de uma localidade nem os interesses imediatos do público, têm, contudo, o privilégio de despertar a atenção geral causando sensação e provocando comentários mais ou menos racionais, mais ou menos absurdos, segundo a classe a que pertencem os indivíduos entre os quais têm lugar. Basta para isto que circunstâncias especiais, misteriosas, ou simplesmente fora do comum se agrupem ao redor desses fatos.”*

*Carneiro Vilela.  
In A emparedada da Rua Nova, 2013, p. 35.*

# **Joaquim Teles de Faria**

**Imagem de Carneiro Vilela na Academia Pernambucana de Letras**



*1- Joaquim Maria Carneiro Vilela.*



FARIA, Joaquim Teles de. “*Intermedialidade em Amores roubados de George Moura: uma adaptação baseada no romance A emparedada da Rua Nova de Carneiro Vilela*”. 2018. 148 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

## RESUMO

Este estudo de investigação literária realizou-se a partir da análise, da comparação e da interpretação de dois objetos, sendo estes: um romance e uma minissérie televisiva. A obra escrita e de cunho literário, sob análise, é o romance de 1886 (1909/1912) *A emparedada da Rua Nova*, do escritor Carneiro Vilela e a obra literária de caráter televisivo é a minissérie, produzida pela Rede Globo de Televisão, *Amores roubados* (2014) de George Moura. No decurso dessa análise procurou-se tentar compreender os processos de produção e de recepção das obras, em seus contextos específicos de surgimento, bem como as relações estabelecidas nesse processo de adaptação. Para cumprir tal desafio e fazer a crítica, o presente estudo ampara-se no conceito de *intermedialidade*, buscando entender assim, os processos de relações intermídia e sua multiplicidade de possibilidades, procurando analisar as perspectivas da transposição, transmutação e reescrituração que permeiam as relações intermidiáticas. Tomando igualmente como base o conceito de intertextualidade procurou-se estabelecer os pontos de aproximação e distanciamentos entre as obras. Neste esforço buscou-se compreender como os processos de adaptação da obra escrita para a televisão a impactou. Procurou-se perceber as relações existentes entre os dois objetos, tanto de conjunção como de disjunção. Este estudo tentou evidenciar quais mudanças foram possíveis de se verificar em relação ao texto impresso e qual o seu efeito sobre o conteúdo da obra televisiva.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intermedialidade, adaptação, recepção, intertextualidade, minissérie televisiva, literatura do século XIX.

## ABSTRACT

This study of literary investigation was realized starting of the analysis, comparison and interpretation of two objects, being them: a romance and a television miniseries. The written work and of literary spieces, by analysis, is the romance from 1886 (1909/1912) “A emparedada da Rua Nova” from the writer Carneiro Vilela and the literary work of television character is the miniseries, produced by Rede Globo de Televisão, “Amores Roubados” (2014) made by George Moura. In the process of this analysis it was sought to understand the processes of production and of reception of the works, in their specific contexts of emergence, as well as the relationships stablished in this process of adaptation. To accomplish this challenge and to make the review, the actual study protect itself in the concept of intermediality, searching to understand in this way, the processes of intermedia relationships and its multiplicity of possibilities, searching to analyse the perspectives of transposition, transmutation and rewriting that pass by the intermediatics relationships. Taking equally as a base the concept of intertextuality, it was searched to stablish the points of aproximation and distancing between the works. In this effort it was searched to comprehend how the processes of adaptation of the written work for the television impacted. It was searched to recognize the existing relationships between the two objects, as much of conjunction as of disjunction. This study tried to evidence which changes were possible to verify in relation to the printed text and which was its effect about the content of the work of television.

**KEYWORDS:** Intermediality, adaptation, reception, intertextuality, television mini-series, literature 19<sup>th</sup> century.

## LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – <i>Carneiro Vilela - Academia de Letras de Pernambuco-ALP</i> .....	08
FIGURA 2 – <i>Carneiro Vilela - Fundação Joaquim Nabuco</i> .....	25
FIGURA 3 – <i>Leandro Dantas - Ilustração de Carneiro Vilela</i> .....	51
FIGURA 4 – <i>Leandro Dantas – Imagem do personagem da minissérie</i> .....	51
FIGURA 5 – <i>Jereba e Zorolho - Ilustração de Carneiro Vilela</i> .....	55
FIGURA 6 – <i>Capa da 4ª edição de A emparedada da Rua Nova - 1984</i> .....	60
FIGURA 7 – <i>Capa da 5ª edição de A emparedada da Rua Nova – 2013</i> .....	60
FIGURA 8 – <i>Página do Jornal Pequeno, onde fora publicada “A emparedada da Rua Nova em formato de romance folhetim - (1909 - 1912) ”</i> .....	60
FIGURA 9 – <i>Cartaz da General Eletric Vendendo Televisão em 1950</i> .....	90
FIGURA 10 – <i>Imagem de João Favais</i> .....	143
FIGURA 11 – <i>Imagem de Transição (Ponte)</i> .....	143
FIGURA 12 – <i>Imagem de Jaime Favais</i> .....	144
FIGURA 13 – <i>Imagem de Jaime Favais</i> .....	144
FIGURA 14 – <i>Imagem de Isabel Favais</i> .....	145
FIGURA 15 – <i>Imagem de Isabel Favais</i> .....	145
FIGURA 16 – <i>Imagem de Leandro Dantas</i> .....	145
FIGURA 17 – <i>Imagem de Leandro Dantas</i> .....	145
FIGURA 18 – <i>Imagem de Antônia Favais</i> .....	146
FIGURA 19 – <i>Imagem de Antônia Favais</i> .....	146
FIGURA 20 – <i>Imagem de Celeste Cavalcanti</i> .....	147
FIGURA 21 – <i>Imagem de Celeste Cavalcanti</i> .....	147
FIGURA 22 – <i>Imagem de transição</i> .....	148
FIGURA 23 – <i>Imagem de Carolina - (mãe de Leandro Dantas)</i> .....	148
FIGURA 24 – <i>Imagem de Roberto Cavalcanti</i> .....	148
FIGURA 25 – <i>Imagem de Roberto Cavalcanti</i> .....	148
FIGURA 26 – <i>Imagem de abertura da minissérie Amores roubados</i> .....	149

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
I - A gênese da pesquisa e a escolha do objeto.....	13
<b>PRIMEIRO CAPÍTULO – Das linhas das páginas às linhas da telinha.....</b>	<b>20</b>
1.1 Do texto à imagem: um percurso por entre linhas.....	21
1.2 O homem Carneiro Vilela e seu contexto histórico.....	25
<b>CAPÍTULO DOIS– O romance: Literatura e Psicanálise.....</b>	<b>45</b>
2.1 Visão geral da obra e aspectos de sua economia interna.....	46
2.2 <i>A emparedada da Rua Nova</i> : Literatura e Psicanálise, um caminho de reflexão.....	59
2.3 A família Favais: um universo familiar patriarcal, submetido aos ímpetos das pulsões do feminino.....	63
2.4 Parricídios simbólico: o limiar de uma nova cultura doméstica.....	77
2.5 O filicídio como caminho reparador da ordem perturbada.....	80
<b>CAPÍTULO TRÊS - A Minissérie: Aspectos da televisão brasileira.....</b>	<b>87</b>
3.1 O gênero televisivo chamado minissérie.....	88
3.2 <i>Amores roubados</i> a minissérie.....	98
<b>CAPÍTULO QUATRO - Intermedialidade: adaptação e recepção.....</b>	<b>117</b>
4.1 Diferenças midiáticas: relação intermídia.....	118
4.2 Carneiro Vilela: do mundo das páginas para as telas do mundo.....	125
4.3 Um olhar sobre a recepção.....	132
4.4 Adaptação: aproximações e distanciamentos.....	142
<b>CONCLUSÕES.....</b>	<b>153</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>159</b>

## INTRODUÇÃO

### I. A gênese da pesquisa e a escolha do objeto

Este estudo é o resultado de um trabalho que se coloca a partir de uma relação interdisciplinar com áreas que envolvem a Literatura, ensejando discursões que entrelaçam os estudos literários com a Literatura Comparada e os Estudos Interartes, os processos de recepção de obras e a teoria da televisão e do cinema, com uma abordagem voltada para a produção televisiva. Estruturado em quatro capítulos, o presente trabalho aborda em seu primeiro capítulo, as relações técnicas entre as duas obras estudadas, com atenção voltada para os processos de constituição da imagem, tanto no âmbito da escrita, quanto no televisual. O primeiro capítulo trata também do contexto histórico do autor do romance. No segundo capítulo o romance *A emparedada da Rua Nova*, é apresentado a partir de uma abordagem psicanalítica, desse modo, adotando a Psicanálise como ferramenta de análise literária, faz-se a crítica das relações que sustentam a trama romanesca. No terceiro capítulo o estudo volta-se para a minissérie *Amores roubados*, apresentando de forma sucinta a história da televisão e seu modo de operacionalização. No último capítulo aborda-se as questões referentes à Intermedialidade, adaptação e recepção das obras estudadas.

O aspecto interdisciplinar, neste estudo, coloca em diálogo a História e a Literatura, sendo assim, faz-se necessária uma breve consideração teórica de como os estudiosos analisam a relação entre estes dois campos do saber humano. Considerando que ambas as áreas do conhecimento lidam com narrativas, com textos, este estudo volta-se ao que diz o historiador norte-americano, Hayden White, que considera as narrativas históricas como “ficções verbais”. Nessa perspectiva, a fronteira que separa a História e a Literatura apresenta-se um tanto delicada e, embora seja tão tênue, ela não torna a “ficção verbal” do discurso histórico, um discurso vazio de valor, muito pelo contrário, implica aceitar que qualquer forma de conhecimento carrega em si elementos imaginários e ficcionais. O que não coloca a História e a Literatura em

oposição, mas em diálogo, o que enriquece e aproxima as duas partes.

Mas de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências. (WHITE, 1994, p. 98)

Em argumentação que conserva certa proximidade com aquilo que diz White, o historiador Paul Veyne (1998), em seu ensaio *Como se Escreve a História*, define a história como narrativa.

A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, de fato, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é o dos atores; é uma narração, o que permite evitar alguns falsos problemas. Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página, e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto a da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos. (VEYNE, 1998, p.18)

Muito embora não seja objeto desse trabalho enveredar-se por tais discursões, tal fundamentação mostrou-se necessária, para elucidar questões que aproximam esta análise dos dois campos do conhecimento: História e Literatura, uma vez que as dimensões históricas do romance e de seu autor, bem como os aspectos históricos da televisão, são partes constituintes deste trabalho.

Um estudo dessa natureza visa estabelecer relações concernentes ao campo literário, discutindo tanto os processos de construção da obra, quanto sua reescritura e receptividade por parte do público leitor.

O objetivo maior deste estudo é procurar responder à questão central que se coloca, quando se compara o livro *A emparedada da Rua Nova* com a minissérie televisiva *Amores roubados* e tal questionamento surge da seguinte maneira: Como a minissérie televisiva *Amores roubados*, baseada no romance *A emparedada da Rua Nova*, virtualiza uma forma que, ao romper com determinados pontos específicos e procedimentos composicionais do texto original, não apenas o atualiza para um novo tempo histórico como também reaviva o texto fonte?

Para além desta questão maior, questões menores, porém, não menos importantes, se colocam demandando uma resposta. Nesse sentido, é ainda objetivo deste estudo procurar dar

respostas aos questionamentos abaixo elencados:

Quais foram os mecanismos utilizados para fazer essa adaptação, lidando com uma narrativa de forte cunho moral retratada no final do século XIX, levando em conta as diferenças temporais e sociais que estão no cerne da narrativa de Carneiro Vilela?

Onde os objetivos de um livro e de uma adaptação deste livro se encontram?

O quanto o livro e a adaptação podem ser parecidos e ao mesmo tempo diferentes?

Como o romance *A emparedada da Rua Nova* e a minissérie televisiva *Amores roubados* relacionam-se com o público a que se destinam e se há uma preocupação em agradar o público?

A partir do conceito de intertextualidade, conforme utilizado por Tania Franco Carvalhal, amparado na compreensão de que a relação existente entre textos escapa aos critérios de dívida ou dependência, levando à percepção de que há, entre textos, uma dinâmica de interação e desta interação entre textos surge a noção de originalidade. O fenômeno da intertextualidade, quando entendido e aceito como imanente ao texto, permite uma análise enriquecedora, revogando o aspecto negativo da influência, tendo em vista que “os intertextos são elementos de natureza intratextual, formadores e constituintes da obra” (CARVALHAL, 2011, p. 19). Destarte, é por meio do intertexto que se faz possível elaborar, tramar e costurar os diversos fragmentos que dão corpo ao pano literário.

A intertextualidade como propriedade descrita passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre textos, tornou-se chave para a leitura e um modo de problematizá-la. Como indicativo da apropriação de um texto por outro, a intertextualidade aponta para a socialidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores (CARVALHAL, 2011, p.19).

Naquilo que concerne aos processos de recepção de obras, embasaremos este estudo nas teorias de Paul Zumthor, que define recepção nos seguintes termos:

Recepção é um termo de compreensão histórica que aponta um processo, com duração imprevisível, se identificando com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes, medindo a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em quem produziu efeitos. (ZUMTHOR, 2000, p.50)

Para compreender melhor essa relação intertextos que fundamenta a ideia de intertextualidade, uma vez que os objetos desse estudo são textos que se veiculam por meio de suportes midiáticos diferentes, sendo o texto escrito, mediado por palavras impressas em um livro e o texto fílmico mediado pelo suporte audiovisual, por meio de imagens, música, som e

palavra falada, acondicionados em película, ou CD (*Compact Disk*) ou DVD (*Digital Versátil Disc*), é indispensável adentrar no campo das relações intermidiáticas, para melhor compreender os processos de transposição de um texto de uma mídia à outra. Assim, faz-se necessário uma abordagem à partir da perspectiva da intermedialidade, conceito que para este estudo se baseia nas definições da professora Thaís Flores Nogueira Diniz, que em face da multiplicidade de aplicações e de usos do termo intermedialidade, define-o em duas dimensões, sendo a primeira como: “fenômeno que ocorre entre as mídias” e a segunda como: “categoria de análise crítica” (DINIZ, 2012, p. 9). Exatamente por essa dupla perspectiva do termo intermedialidade, ele serviu perfeitamente para guiar o olhar do analista sobre as relações existentes e possíveis entre o texto impresso e o texto televisionado. Neste caminho, pôde-se verificar a relação entre as mídias e o impacto das transformações que o texto sofreu quando transposto de uma mídia à outra, bem como perceber os processos que são adotados na adaptação e, por fim, reconhecer os impactos da transposição nos processos de recepção da obra escrita e da própria minissérie como produto de adaptação.

Embora se fale de transposição midiática na presente análise, é preciso lembrar aquilo que diz a professora Thaís Flores Nogueira Diniz em seu livro *Intermedialidade e Relações Interartes: desafios da arte contemporânea*, quando se refere ao conceito de intermedialidade que, para ela, apresenta três divisões, sendo estas: “Intermedialidade como transposição midiática; intermedialidade como combinação de mídias e intermedialidade como referências intermidiáticas” (DINIZ, 2012, p. 24,25,26). A autora conclui que as adaptações cinematográficas comumente podem ser classificadas nas três divisões da categoria de intermedialidade.

Desse modo, pensar a relação entre o texto do romance *A emparedada da Rua Nova* e a produção televisiva, na minissérie *Amores roubados*, exige um percurso que, do ponto de vista da intermedialidade, perpassa as três divisões do termo proposto pela professora Thaís, conforme o excerto abaixo:

[...] como filmes, por exemplo as adaptações cinematográficas podem ser classificadas nas categorias de combinação de mídias; como adaptações literárias, elas podem ser classificadas na categoria de transposição midiáticas; e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermidiáticas. (DINIZ, 2012, p. 26)

Em razão dessa multiplicidade de abordagens intermidiáticas que o texto fílmico pode possibilitar, o esforço dessa análise não se restringiu ao uso de apenas um conceito, seja ele o



de transposição, o de combinação, ou ainda o de remediação, mas propõe-se a utilizar esses conceitos à medida que eles forem surgindo como apropriados, enquanto lentes que clareiem o olhar do analista. Por isso mesmo, é também um desafio desse estudo compreender em quais das três categorias de intermedialidade a minissérie *Amores roubados* pode ser enquadrada, de modo a evidenciar como o texto fílmico pode ser melhor apreciado criticamente e quais as relações que ele, enquanto uma obra adaptada, estabelece com o texto impresso que o antecedeu e inspirou.

A minissérie de dez capítulos recebeu por título *Amores roubados* e contou com elenco composto por: Isis Valverde, Cauã Reymond, Cássia Kis Magro, Jesuíta Barbosa, Irandhir Santos, Dira Paes, Osmar Prado, Patrícia Pillar e Murilo Benício nos papéis principais. Teve direção geral de José Luiz Villamarim e núcleo de Ricardo Waddington. Transmitida por mais de nove emissoras espalhadas pelo mundo, na América Latina e na Europa, a minissérie global bateu recorde de audiência. A produção fechou com média de 30 pontos e 53% de participação na Grande São Paulo.

A recepção, alcançada pela reescritura de *A emparedada da Rua Nova* na minissérie *Amores roubados*, desafiou e convidou à pesquisa, no afã de entender que fenômeno é esse que ocasionou a ascensão de uma obra a partir de sua reescrita e adaptação para uma nova forma de mídia. Adaptação essa que foi capaz de remover o véu do relegamento, colocando o romance de Carneiro Vilela na pauta do dia e à luz do dia literário no que se refere à literatura nacional brasileira.

Nesse esforço, procurou-se compreender o processo de intertextualidade utilizado pelos autores de *Amores roubados*, tendo em vista que a transposição da obra para uma mídia audiovisual de cunho televisivo operou algumas transformações de ordem estrutural, pois que, para fazer a adaptação midiática, a reescritura da obra modificou a estrutura narrativa, mudando nome, função e desempenho de personagens ao longo do roteiro adaptado, Érica Eloise Peroni Ferreira diz:

A hipertextualidade é toda relação que une um texto a outro, realizada por meio de alusões textuais ou paratextuais. O texto A (hipotexto) é o texto base que serve como ponto de partida e dá origem a um texto B (hipertexto). [...] A narrativa cinematográfica é um texto composto por sons, imagens e discursos verbais necessários para a compreensão do espectador, presente nas entrelinhas da projeção visual. Quando um roteiro é adaptado de um livro ou conto literário, ele passa a ser um outro texto, visto que as técnicas de linguagem, embora consistam em algumas similaridades, são representadas por elementos que as distinguem. (FERREIRA, 2006, p. 3)

O excerto de FERREIRA (2006), convida a pensar sobre a relação de intertextualidade que permeia essa adaptação, onde se tem como fonte inspiradora o romance e como produto final a minissérie. Vale destacar que dentro dessas mutações estruturais, a adaptação primou pela inversão das

partes da narrativa, pois enquanto na obra escrita a primeira parte gira em torno do cadáver encontrado nas cercanias de Jaboatão e do possível envolvimento de Jaime Favais com esse crime, na minissérie a morte do sedutor e, portanto, o aparecimento de um cadáver, só terá espaço na narrativa nos capítulos finais, bem como o desfecho da narrativa que na minissérie sofre total modificação, o que configura a plena relação de hipotexto e hipertexto, onde a premissa de fidelidade à obra inspiradora perde espaço, dando lugar à originalidade da reescritura.

Nesse percalço constataremos que a adaptação do romance para a minissérie foi um sucesso de público, mesmo considerando o argumento apresentado por Linda Hutcheon de que, qualquer adaptação por melhor que seja, está comumente fadada aos olhos do público e da crítica a ser considerada não tão boa quanto ao original, da qual será sempre vista como menor e subsidiária. Diante de tal sucesso da minissérie, é preciso se questionar que público é esse. E considerar ainda, que talvez, este público não seja o público da literatura mais elaborada que apreciaria o romance, mas que também saberia apreciar a minissérie. Talvez, para esse público da literatura mais elaborada o fenômeno da recepção com relação à minissérie não tivesse sido o que se verificou, uma vez que, conforme é tradição nas adaptações, o público familiarizado com a literatura elaborada, ao apreciar uma adaptação baseada em obra conhecida, geralmente frustra-se com a distância entre a obra original e a adaptação, evocando a premissa da fidelidade e ignorando as demandas e necessidades dos processos de adaptação bem como as especificidades de cada corpo midiático. São conjecturas que o presente estudo procurará analisar e compreender aplicando para tanto, como instrumento, conceitos como adaptação, transposição, intertextualidade, recepção, entre outros que se verificarão necessários.

Destarte, com esse olhar analítico, tentou-se compreender porque, no final do século XIX e início do século XX, a obra escrita não teve uma recepção tão abrangente e agora, no século XXI, a minissérie inspirada no romance foi um sucesso. Será que agora, sem a adaptação, a obra escrita teria a mesma repercussão e recepção que teve em seu contexto de surgimento, ou a mesma repercussão e recepção que teve a minissérie?

*A emparedada da Rua Nova* em seu contexto de surgimento, no ano de 1886, parece não ter caído no gosto do público, assim, passou por um desmembramento em capítulos e foi publicada no *Jornal Pequeno* em formato de folhetim, entre o ano de 1909 e 1912, ganhando o público recifense como uma obra folhetinesca. O romance de Carneiro Vilela deve ter causado certa discussão e insatisfação, dado ao contexto histórico em que estava engendrado, uma vez que retratou, com acidez e sarcasmo, com dureza e impiedade os aspectos da vida social e privada da sociedade recifense do início do século XX. Analisando à distância, algumas questões surgem quanto ao contexto histórico social de aparecimento do romance. Quão duro foi para a sociedade suportar o peso de uma obra com uma temática carregada de tamanha acidez e criticidade, nos idos do final do século XIX e início do século

XX, e quanto ainda o é no cenário atual? Terá sido esse aspecto da contundente e ácida crítica da obra, um dos entraves ao seu sucesso em âmbito nacional? Antes, porém, de tentar responder tais questionamentos, faz-se necessário apresentar o autor do romance.

## **PRIMEIRO CAPÍTULO**

### **Das linhas das páginas às linhas da telinha**

*“A história de Jaime Favais é, nem mais nem menos, a de todos esses portugueses, que, filhos de pais agricultores e pobres, vendo-se, em sua pátria sem recursos no presente e sem esperanças no futuro, emigram para o Brasil com o firme propósito de trabalhar sem descanso até adquirir a fortuna que sempre lhes faltou, mas com a qual sempre sonharam.”*

*Carneiro Vilela.  
In A emparedada da Rua Nova, 2013, p. 44.*

## 1.1 Do Texto à imagem, um percurso por entre linhas

Partindo da ideia de que tanto o texto escrito em seu formato livro, quanto o audiovisual, processam-se por linhas, sendo que, o primeiro pela construção do tecido textual letra após letra, palavra após palavra, frase após frase, até que a página se revele preenchida pelo texto que se constrói linha a linha, e, o segundo, pela própria condição do dispositivo televisivo que reproduz e veicula o audiovisual, uma vez que, conforme ensina Arlindo Machado, a imagem eletrônica, portanto a imagem na televisão, segue a seguinte definição:

Uma imagem eletrônica é composta de cerca de duzentos mil pontos de luz que preenchem a tela compondo 525 linhas (no padrão americano e na sua adaptação brasileira) ou 625 linhas (no padrão europeu). (MACHADO, 1995, p. 43)

Partindo desta percepção, página e tela locupletam-se como mídias que constituem-se de linhas, sendo que, a página totaliza-se nas dimensões do papel, onde a linguagem escrita efetiva-se como forma de construção da narrativa, enquanto que na tela, a página/imagem totaliza-se nas dimensões do aparelho televisor, onde uma multiplicidade de linguagens somam-se para construir a narrativa, numa inequívoca demonstração de intermedialidade. O professor François Jost, em seu livro *Compreender a Televisão*, afirma sem rodeio que “Em suma, a televisão é, em sua origem, o que poderia chamar de intermídia: longe de se afirmar como uma mídia independente, com propriedades únicas e insubstituíveis, ela faz a síntese de técnicas e de espetáculos já existentes” (JOST, 2007, p. 44). Ora, embora seja contundente demais a afirmativa do professor Jost, e ainda que remeta às origens da televisão, o fato é que, atualmente, a televisão assumiu ainda mais esse papel intermediário, mesclando técnicas e espetáculos de outras mídias, adaptando-os às suas próprias necessidades.

Para possibilitar uma compreensão mais clara acerca dos dois objetos trabalhados neste estudo, apresenta-se a seguir alguns pontos que visam dar maior clareza quanto à estrutura,

tanto do romance *A emparedada da Rua Nova*, quanto da minissérie *Amores roubados* que, ou sofreram modificações no processo de adaptação, ou seguiram idênticos.

Vale ressaltar a temporalidade não linear, com uso de saltos no tempo, por lembranças de personagens ou por acontecimentos futuros que, por algum efeito, provocam uma inversão na temporalidade dos acontecimentos. Como exemplo pode mostrar-se o fato de que, no romance, o jovem Leandro Dantas, logo de início, é dado como morto, muito embora não se tenha a clareza da identidade do cadáver na notícia que toma de assalto a atenção de todo Recife, conforme informa o narrador.

Há fatos que, embora não afetem os interesses comuns de uma localidade nem os interesses imediatos do público, têm, contudo, o privilégio de despertar a atenção geral causando sensação e provocando comentários mais ou menos racionais, mais ou menos absurdos, segundo a classe a que pertencem os indivíduos entre os quais têm lugar. (VILELA, 2013, p. 35)

Essa filosófica colocação, no livro de Carneiro Vilela, funciona como introito para anunciar os burburinhos generalizados por toda a Recife da época, em torno de misterioso cadáver encontrado nas imediações do Engenho Suassuna. Ora, logo na abertura da narrativa, o que orienta o mistério e as intrigas é um morto, que mais à frente o leitor descobre tratar-se de Leandro Dantas. No Audiovisual, o autor da minissérie preferiu abrir com uma perseguição automotiva, numa fuga que culmina em um assassinato. Contudo, nada se sabe acerca da perseguição e seus envolvidos. Nesse instante da narrativa ocorre uma inversão temporal e a trama retrocede a tempos antes.

Outro aspecto da narrativa, que se dá de modo bem distinto, no livro e na minissérie, diz respeito à morte do Comendador Antônio Braga.

As comoções violentas, profundas, inesperadas e sucessivas que naquele dia o haviam sacudido e atormentado, acabaram por produzir o resultado que era de esperar. Sem que houvesse ruptura alguma das paredes vasculares, o sangue afluía e se acumulava no cérebro, e manifestara-se imediatamente uma congestão cerebral violentíssima. Clotilde mandou chamar imediatamente os médicos mais eminentes da cidade e em suas mãos depôs a vida preciosa de seu avô. Foram inúteis, porém, todos os esforços da ciência e da boa vontade. Nem remédios da medicina, nem desvelos da amizade, nada foi capaz de produzir o efeito benéfico, por todos desejado: nada. [...] Dois dias depois das ocorrências passadas em casa de Jaime e que haviam apressado, senão provocado a congestão, faleceu o velho Comendador Antônio Braga. (VILELA, 2013, p. 471)

Embora nas duas narrativas, há um agravamento da saúde do velho comendador, sogro de Jaime Favais, no livro, após passar mal, o comendador recebe todos os cuidados e mesmo assim, morre. Na minissérie fica evidente que Jaime Favais, para proteger-se e vingar seu ego ferido, negligencia o socorro ao sogro e deixa que este morra lentamente em sua frente após um ataque súbito.

No livro alguns personagens tem um nome e na minissérie receberam nomes diferentes. É o caso da mulher e da filha de Jaime Favais. A mulher de Jaime no livro chama-se Josefina e a filha chama-se Clotilde, já na minissérie a mãe chama-se Izabel e a filha Antônia. Além disso personagens que no livro são caracterizados como homens mais astutos maduros e perspicazes em seus ofícios, na minissérie são jovens e diferem da descrição feita por Carneiro Vilela. É o caso de Bigode de Arame, o Zanolho e o Jereba, ambos passam por transformações que os modificam drasticamente no audiovisual. O Zanolho deixa de ser um comparsa e em certa medida o protagonista dos crimes e ações de Jaime Favais e apresenta-se na minissérie simplesmente como sendo motorista de Jaime Favais. O sobrinho de Jaime, João Favais, assume na minissérie o papel de comparsa e protagonista nos crimes de Jaime Favais em parceria com o Bigode de Arame.

Também merece ser destacada a relação de Jaime e sua mulher que, no livro, desde as primeiras páginas é apresentada com profundas marcas de insatisfação e oposição entre o casal e tudo agrava-se quando entra em cena a filha Clotilde, que nunca saíra do Brasil, mas fora internada em um colégio de freiras, para tornar-se uma virtuosa mulher. Ao passo que a narrativa se desenvolve essas mulheres vão ganhando em coragem, rebeldia e autonomia, numa verdadeira escalada de superação da dominação da figura de Jaime Favais. Na minissérie, no entanto, a jovem filha de Jaime está voltando para casa de uma viagem que fizera por longo período ao exterior, mostra-se desvinculada dos interesses da família e sua oposição ao pai é evidenciada em razão da maneira como ele trata a esposa. Ademais, as mulheres na minissérie não apresentam a força e o vigor que as páginas do livro lhes conferem, na minissérie elas mostram-se em grande medida mais frágeis e irresolutas do que no livro. Ainda há divergência entre o modo de morrer do Polaco Oscar, que no romance teria se suicidado e na minissérie morre de acidente de carro por embriaguez ao volante.

O contexto histórico do livro é completamente modificado e há uma atualização trazendo a narrativa para o contexto do século XXI. Operando assim, aquilo que Plaza diz quando argumenta que a tradução, e nesse caso tradução intersemiótica, opera uma reatualização do passado no presente.

Se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido. (PLAZA, 2013, p. 5)

Se no livro o leitor encontra-se diante do contexto histórico do final do século XIX, onde a mobilidade ainda dava-se por meio de cavalos e charretes, carroças e carros de bois, na minissérie são os carros automotivos, os celulares e os computadores que evidenciam os movimentos e comunicações.

Por fim o desfecho do livro se dá com o triunfo de Jaime sobre sua família, onde acontece o emparedamento de Clotilde e o abandono de Josefina em algum lugar da Europa, quando tempos depois o implacável patriarca, retoma sua vida no Brasil, refazendo-se após enfrentar os fantasmas de suas dores e tragédias, acabando entre os memoráveis da comunidade católica recifense. Na minissérie o autor optou por um desfecho diverso e o poderoso chefe de família morre ao cair de um penhasco quando está tentando reatar sua relação com a filha Antônia. Assim, não há emparedamento da filha e nem abandono da esposa e sim o fim nostálgico e esperançoso de mãe e filha a brincar pela praia em companhia do filho de Antônia e Leandro, que recebe o mesmo nome do pai. O autor preferiu mudar completamente o final da história na minissérie, assim como optou por mudar completamente o contexto histórico. Se se tivesse mantido o mesmo contexto histórico, a minissérie teria que ser uma minissérie de época e todo o contexto do século XX precisaria ser recriado para ambientar a narrativa com suas tramas. Assim, ao atualizar o contexto histórico, atualizou-se também vários aspectos da narrativa, optando por um desfecho completamente ao contrário do que pode-se verificar no livro.

Tais observações não passam nesse momento por uma análise crítica, colocam-se apenas como elementos norteadores para facilitar o entendimento e esclarecer que a minissérie não é a adaptação do livro. *Amores roubados* é uma narrativa televisiva, um audiovisual baseado no romance de Carneiro Vilela, mas que tem sua originalidade como narrativa singular que é produzida em tempo diverso, para uma mídia mais complexa e versátil do que a mídia livro. Assim, resguardadas as proximidades e distanciamentos, os pontos de contatos e as diferenças, ambas as narrativas são ricas e passíveis de ser apreciadas em suas singularidades, sobremaneira pelos pontos de diálogo que uma estabelece com a outra.



## 1.2 O homem Carneiro Vilela e seu contexto histórico

Segundo informa Virgínia Barbosa, Carneiro Vilela nasceu no bairro de São José, no Recife, em pleno declínio da primeira metade do século XIX, Joaquim Maria Carneiro Vilela veio ao mundo no dia 9 de abril de 1846, é o que narra sua biografia, na Fundação Joaquim Nabuco, conforme segue excerto:

Joaquim Maria Carneiro Vilella nasceu no dia 9 de abril de 1846, no bairro de São José, no Recife. Filho de Joaquim Vilella de Castro Tavares, deputado geral e provincial, oficial da Ordem da Rosa e presidente da Associação Acadêmica Atheneu Pernambucano, e de Maria Magdalena Carneiro Rios, filha do tenente-coronel da Guarda Nacional, Francisco Carneiro Machado Rios. (BARBOSA, 2009, p. 1)



Fonte : Wells (2005)

2 - Carneiro Vilela - Fundação Joaquim Nabuco

Carneiro Vilela foi um autor de muita versatilidade, conforme nos informa Fátima Maria Batista de Lima e, esta sua versatilidade, vai levá-lo a se inscrever na história da literatura

pernambucana, como importante nome das letras daquela província. Por ser versátil, transitou pelo Direito, jornalismo, pintura, maçonaria e pela escrita literária, pois atuava em várias frentes, como: “*bacharel em Direito, romancista, novelista, poeta, dramaturgo, caricaturista, paisagista, cenógrafo*” (LIMA, 2005, p. 12), sua fama não vai ganhar as proporções da nacionalidade, ficando restrito ao âmbito de sua região. Para entender melhor o contexto no qual se insere a vida e a obra de Carneiro Vilela, faz-se necessário uma olhada panorâmica sobre sua atuação como sujeito histórico, analisando o homem, antes do artista das Letras, procurando perceber o mundo no qual ele estava inserido, buscando uma aproximação que permita perscrutar como esse homem viveu e interagiu com a sociedade e com o mundo do seu tempo.

Quando Carneiro Vilela contava dois anos de idade, no ano de 1848, eclodia em Pernambuco a Revolução Praieira, uma insurreição de caráter liberal e separatista que duraria até 1850. Tal fato poderia ser observado como mera informação, não fosse Carneiro Vilela um literato pernambucano que levaria consigo, por toda a vida, esse caráter agitado, que parece ter absorvido da atmosfera da província onde nasceu e onde também viveu seus últimos anos, e morreu deixando cinco filhos de um total que foram seis. Porém destes seis filhos citados por BARBOSA (2009), apenas cinco são apresentados por LIMA (2009), sendo estes: Carlos, Joaquim Maria, Leão, Maria Madalena e Joaquim Amaro Bruno Vilella. Isso pode ser apenas desencontro na contagem dos filhos ou equívoco de informação, contudo, convém não se deter em particularidade de diminuta significação como esta. De outro prisma, porém, é forçoso notar que a província de Pernambuco foi sempre marcada por revoluções e movimentos contestadores que agitaram a vida social e política da província desde os séculos iniciais do processo de colonização brasileira. Desde a invasão holandesa, em 1630, a província de Pernambuco tem sua história marcada por convulsões. Exemplos importantes dessas convulsões são a Conspiração do Suassuna (1801), a Revolução Pernambucana (1817), a Confederação do Equador (1824) e a Revolução Praieira (1848-1850). Segundo Eurico Jorge Campelo Cabral, estas revoluções fizeram-se possíveis, tendo como relevante elemento a influência das ideias ilustradas do Iluminismo, sobretudo francês, conforme segue o excerto:

[...] é importante destacar que as ideias francesas ou liberais/iluministas, como denominamos aqui, continuaram a influenciar a capitania/província, muito além da Conspiração dos Suassuna (1801); da Revolução de 1817; da Convenção de Beberibe e de Goiana (1821) e da Confederação do Equador (1824), pois as encontramos presentes em vários outros momentos e movimentos (ou líderes) políticos da 172 Ibidem. p. 37-38. 121 nossa história, tais como: a República dos

Afogados (1827); a Setembrada (1831); a Novembrada (1831) e as Carneiradas (1834), sem falar, é claro, da Revolução Praieira (1848) que, [...]. (CABRAL, 2008, p. 120)

Esse movimento da intelectualidade ilustrada, herdeira das ideias liberais e iluministas, vão fazer parte da rotina pernambucana, motivando insurreições de tempos em tempos e mantendo em pauta a efervescência política que permeará os discursos e posicionamentos. Ele adentrando o campo da arte e da escrita, popularizando-se na sociedade recifense, dando ao século XIX, em Pernambuco, um clima de agitação intelectual e artístico.

Carneiro Vilela é fruto desse tempo e teve como pai Joaquim Vilela de Castro Tavares, que desempenhou importantes funções na sociedade recifense, sendo deputado geral e provincial, oficial da Ordem da Rosa e presidente da *Associação Acadêmica Atheneu Pernambucano*. Contudo, essa não era uma exceção, uma vez que a família de Vilela gozava de certo destaque na província pernambucana conforme informa Mirela Izídio. O excerto que segue corrobora essa informação demonstrando alguns postos de destaque alcançados pela família de Vilela.

Seu pai foi lente da Faculdade de Direito do Recife, exerceu cargos políticos de destaque como a presidência da província do Ceará, foi deputado geral e provincial, nomeado pelo Imperador D. Pedro II com a mais alta condecoração do Império – oficial da Ordem da Rosa. Aliás, a família do escritor já tinha uma história de destaque no cenário pernambucano e até mesmo nacional. Jeronymo Vilella de Castro Tavares, irmão de seu pai, foi signatário da Revolução Praieira e deputado pela Assembleia Geral Legislativa por quatro mandatos. (IZÍDIO, 2013, p. 3)

Logo, constata-se que, desde o seio familiar até ao social, Carneiro Vilela fora fecundado em ambiente propício ao desenvolvimento de sua verve escritural. Mesmo a vida do seu pai envolvia Vilela em ambiente propício ao desenvolvimento intelectual e crítico, uma vez que, desde muito cedo, esteve, nalguma medida, envolvido com as influências da política e das Letras.

Carneiro Vilela teve por mãe Maria de Magdalena Carneiro Rios que, por sua vez era filha do tenente-coronel da Guarda Nacional Francisco Carneiro Machado Rios, que certamente influenciou Vilela em seu espírito militante e engajado, haja visto que após falecimento de seu pai, foi ele residir na casa de seus avós maternos, segundo LIMA (2005). É seu avô, o tenente-coronel da Guarda Nacional, quem vai, antes mesmo que ele complete quinze anos, interná-lo no *Colégio Benfica* de onde sairá para se matricular no Curso Jurídico da Faculdade de Direito

do Recife em 1862. Isso atesta a influência de seu avô materno em sua formação e direcionamento conforme se nota em livro:

Ao perder seu pai quando tinha doze anos passou a residir com sua mãe no velho solar do avô materno o tenente-coronel Francisco Carneiro Machado Rios e sua avó D<sup>a</sup> Cândida Tereza Villela Rios, que ficava no “Sítio Piranga”, na rua de São Miguel nº 119 (hoje 945) na freguesia dos Afogados. Com quinze anos de idade incompletos, foi internado pelo seu avô no Colégio Benfica. Terminado o Curso Preparatório no Colégio Benfica, em 1862 matriculou-se no Curso Jurídico da Faculdade de Direito do Recife. (LIMA, 2005, p. 117)

Tudo concorre para a percepção de um ambiente favorável ao desenvolvimento de um espírito inquieto, crítico e atuante, ambientado ao conturbado universo das disputas e querelas políticas que movimentaram a província pernambucana no século XIX. Desde que adentrou o ambiente da ilustração, pouco antes dos quinze anos, Carneiro Vilela não parou mais. Aos 19 anos uniu-se em casamento com Margarida Iria Bruno, que tinha apenas 14 anos. O casamento aconteceu no dia 07 de outubro de 1865 no Solar do Sítio Piranga, localizado no atual bairro de Afogados. Um ano depois concluiu o bacharelado em Direito e no dia 26 de outubro de 1866 recebeu o grau de bacharel, passando a ocupar o cargo de Juiz Municipal da cidade de Natal na província do Rio Grande do Norte.

Carneiro Vilela fez parte da chamada *Escola do Recife*, movimento cultural e político que surgiu por volta 1870 ligado ao Curso Jurídico da Faculdade de Direito do Recife e que trazia ideias revolucionárias no campo da Filosofia, do Direito e da Literatura. Este movimento, nas palavras de IZÍDIO (2013), foi um termo de difícil e trabalhosa definição, tendo em vista sua complexidade, suas incoerências e sua ampla dimensão temporal. Isso dificulta uma análise simples do que se definiu comumente como a *Escola do Recife*. Porém, para LIMA (2005), a “Escola do Recife é, certamente, a parte mais fulgurante da renovação intelectual do Brasil no século XIX, com irradiações pelo Brasil todo”. Por sua duração e influência, alcançou uma importância digna de tal adjetivação, seja sob qual for o viés que se olhe para esse movimento, ver-se-á sua importância para o país como um todo, no contexto do século XIX, uma vez que, a “Escola do Recife foi, primeiramente um movimento poético, depois crítico e filosófico, e, por fim, jurídico, sendo, em todos, figura preponderante Tobias Barreto” (LIMA, 2005, p. 27, *apud* BEVILÁQUA, 1977, p. 350). Conforme se depreende, o que se iniciou como um movimento poético vai ganhando adeptos, prestígio e força, tornando-se uma escola capaz de interferir no pensamento de uma época e direcioná-lo através do tempo. As contribuições que a *Escola do Recife* apresenta para o século XIX atravessa gerações, conforme se pode verificar.

Escola correspondeu a umas três gerações: a de Tobias, nascido em 1839 e começando a publicar seus trabalhos no fim dos anos 60; a de Sílvio Romero, apenas doze anos mais moço, mas com vida mais longa e mais variada evolução; a que atua depois de 1890 e chega às primeiras décadas do século XX. (LIMA, 2005, p. 28)

De qualquer modo, a *Escola do Recife* divide opiniões quanto à sua importância e a sua real existência. É o que José Veríssimo apresenta no excerto seguinte, trazendo à baila com sua argumentação:

E o movimento coimbrão, como se chamou à briga literária do “Bom senso e bom gosto”, pelos anos de 65, teve certamente muito maior repercussão na mentalidade literária brasileira do tempo, do que a pseudo – “Escola do Recife”. Muito mais daquele movimento do que da influência de Tobias Barreto, derivou a Literatura brasileira e a Crítica moderna (1880) do Sr. Sílvio Romero, e bem assim os seus principais estudos da história da literatura brasileira. (VERÍSSIMO, 1915, p. 153)

O crítico segue em sua linha de raciocínio desconstruindo a ideia de que houve de fato uma *Escola do Recife*, chegando mesmo a reconhecer a genialidade de Tobias Barreto, mas não a encontrando em outros membros do movimento, a que ele denomina de “seus discípulos”. VERÍSSIMO (1915) procura reduzir a importância desse movimento pernambucano, atribuindo a outros as influências que a crítica creditava a Tobias Barreto e sua escola.

Principalmente reflexa, a ação de Tobias Barreto nesse movimento operou-se mediante os seus discípulos imediatos, dos quais um ao menos, o Sr. Sílvio Romero (S. Paulo de quem Tobias é o Cristo), teve considerável influência na juventude literária dos últimos vinte anos do século passado. No empenho, aliás simpático na sua inspiração, de o exaltarem, inventaram uma “Escola do Recife”, da qual o fizeram instituidor. Não viram, como atiladamente nota o mesmo Sr. Graça Aranha, que “a força singular desse homem estava na genialidade poética por onde lhe veio a intuição científica e filosófica” e que “essa genialidade, essa imaginação faltaria aos seus discípulos porque ela era uma expressão puramente individual e que se não repete... (VERÍSSIMO, 1915, p. 153)

Seguro de que seu ponto de vista se sustenta, numa análise bem elaborada e bem fundamentada, o crítico conclui seu raciocínio e sentença, conforme lhe parecem os fatos e, por isso, afirma categoricamente, a inexistência de uma *Escola do Recife*. Vejamos:

A “Escola do Recife” não tem de fato existência real. O que assim

abusivamente chamaram é apenas um grupo constituído pelos discípulos diretos de Tobias Barreto, professor diserto e, sobretudo, ultra benévolo, eloquente orador literário e poeta facundo, mais do que Tobias pensador e escritor. Cumpre, aliás, repetir que esse grupo, salvo imigrações individuais posteriores, restringiu-se ao Norte, donde era a máxima parte de seus alunos, e mais exatamente a Pernambuco. (VERÍSSIMO, 1915, p. 155)

No entanto, para Alfredo Bosi a *Escola do Recife* não só existiu como teve em Tobias Barreto e em Silvio Romero o protagonismo do que ele chama de a primeira transposição de uma realidade, que deixava para trás o Romantismo e se inspirava nas ideologias evolucionistas vigentes na França e nos Estados Unidos como modelos de um regime que fosse mais democrático, e que isso se deveu exatamente à incapacidade do Romantismo de atenuar as contradições da sociedade brasileira do II Império. Assim, BOSI (1978) vai afirmar que a ponte literária entre o último Romantismo, que se configura em Castro Alves e outros, e a cosmovisão realista será lançada pela “poesia científica” e libertária de Silvio Romero e seus pares. E afirmou que essa nova literatura tem raízes nacionais. Tal visão não só refuta a crítica de VERÍSSIMO (1915), como coloca a *Escola do Recife* e seus sustentadores e, portanto, incluindo Carneiro Vilela, como os fundadores do Realismo no Brasil ou, mais especificamente, do Naturalismo brasileiro enquanto vertente do Realismo que se volta mais acirradamente para uma crítica reformista da sociedade.

Mas a norma foi a expansão de uma ideologia que tomava aos evolucionistas as ideias gerais para demolir a tradição escolástica e o ecletismo de fundo romântico ainda vigente, e pedia à França ou aos Estados Unidos modelos de um regime democrático. a à “Escola do Recife”, isto é, a Tobias Barreto (128) e a seu discípulo fiel, Sílvio Romero, que se deve a primeira transposição dessa realidade em termos de consciência cultural. Silvio Romero, falando dos anos da "viragem", viu com clareza o essencial da nova forma mentis. (BOSI, 1978, pp. 183-184)

Contudo, sendo de fato uma escola como se configura na tradição histórica ou, ainda que não tenha sido uma escola como quer o crítico no excerto acima, sendo apenas “um movimento que mais se deveu à genialidade de Tobias Barreto” como quer VERÍSSIMO (1915), o que interessa a essa abordagem não são as querelas em torno da *Escola do Recife*, ou se elas tomam forma nesse percurso. Isso limita-se a mera ilustração para cientificar que este estudo não desconhece tais argumentações, não tendo outro objetivo ou finalidade. O que de fato é considerado importante para essa análise é a força que a *Escola do Recife* teve na história cultural brasileira e a sua capacidade de aglutinar em si uma grande variedade de poetas, políticos, advogados, jornalistas e escritores, conforme muito bem ainda se expressa LIMA (2005):

Sílvio Romero, no capítulo Período de Transformação Romântica, 1830-1870, elenca os participantes do movimento e afirma que foram os sustentadores deste durante os últimos quarenta anos, do qual fizeram parte : Tobias Barreto, Castro Alves, Franklin Távora, Araripe Júnior, Vitoriano Palhares, Guimarães Júnior, Carneiro Vilella, Celso Magalhães, Cardoso Vieira, Castro Rabelo, José Higino, Plínio de Lima, Jorge Generino dos Santos, Sousa Pinto, Aníbal Falcão, Clóvis Beviláqua, Artur Orlando, Inglês de Sousa, Marques de Carvalho, Rocha Lima, Martins Júnior, João Freitas, João Bandeira, Vergílio Brígido, Álvares da Costa, e outros, muitos outros. (LIMA, 2005, p. 26, *apud*, ROMERO, 1830-1870, p. 777)

Na condição de membro da *Escola do Recife*, figurando conforme excerto acima, entre os nomes daqueles que sustentaram esse movimento por mais de quarenta anos, Carneiro Vilela é fruto de seu tempo. Tecido e fabricado nos arroubos da segunda metade do século XIX Carneiro Vilela é, portanto, um homem que interessou-se pelas coisas da sua época, procurando interferir e interagir com as coisas do seu tempo e o seu instrumento de interação foi a Literatura, foram as Letras, embora também pintasse, por isso ele foi um autor de relevante produção e de inquestionável importância artística e literária. Sua capacidade de observação lhe permitia carrear para seus textos, importantes informações desse seu tempo e contexto. Em razão dessa sua habilidade, seus textos são repletos da presença da tradição popular, das festas de igrejas, dos jogos de salão e assim por diante. Se em certa medida essa sua múltipla habilidade era uma vantagem, que permitia a Vilela uma acurada percepção do mundo no qual estava inserido, o mundo do final do século XIX, por outro lado, tornava-o um autor extremamente crítico de seu próprio tempo.

Salva-se, entretanto, nas novelas cheias de mistério de Carneiro Vilela o aspecto que talvez menos prezasse: o de observação e crítica dos costumes da província. A vida de família afidalgada dos engenhos e a vida da gente pobre – as relações entre senhores e escravos, entre pais e filhos, entre sinhozinhos e mucamas são nas suas novelas de um bem vivo interesse para quem estude as zonas mais obscuras da nossa formação social. (RABELLO, 1965, p. 64)

Em fragmento de RABELLO (1965), a criticidade de Carneiro Vilela já é observada e registrada como uma dimensão de seu caráter literário, que o aproxima e distancia do sucesso das letras de seu tempo. Aproxima porque, ao carregar seus textos com as minúcias de seu tempo, encontra ampla aceitação por parte do leitor que se identifica com seus escritos, mas se distancia porque não o permite cair no gosto da crítica. Esta vê seus trabalhos permeados por uma moral e um sentimentalismo que já não são os aceitos nos círculos da crítica. Note-se no fragmento abaixo de modo bem sucinto:

É pena que de permeio a tanta observação exata sobre a vida provinciana dos fins do século XIX venham as reflexões nem sempre oportunas e justas do autor que se deixara dominar pelas paixões políticas e religiosas. E venham

esteiradas de uma moral suspeita e chavões de um sentimentalismo já há muito intolerável. (RABELLO, 1965, p. 64)

A questão que se coloca como sendo a justificativa para a marginalização literária que aprisionou Vilela em tão reduzido campo literário é uma incógnita que se mostra de difícil superação. Haja visto que mesmo sua criticidade ácida não pode dar conta desta questão em sua totalidade, principalmente porque outros escritores que lhe foram coevos exibiam criticidade semelhante e isso não se lhes impôs como obstáculo. Pode-se evocar Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, nomes da literatura brasileira que apresentavam tal característica crítica, própria do Naturalismo, mas que não se viram circunscritos às cercanias de sua província, vindo tornarem-se célebres na literatura nacional. Talvez o rechaçar da crítica brasileira ao Naturalismo ajude a compreender melhor essa questão, conforme lembra Alfredo Bosi referindo-se ao final do século XIX, período em que Vilela escreve o romance *A emparedada da Rua Nova*.

Na década de 80 afirmava-se o Naturalismo entre nós: canhestro ainda nos primeiros romances de Aluísio, acertou o passo com **O Cortiço**, **O missionário** e **O Bom Crioulo**, mas nesses frutos dá o melhor de si, involuindo em seguida no mesmo ritmo da cultura brasileira da I República. Alcançadas as metas da Abolição e do novo regime, a maioria dos intelectuais cedo perdeu a garra crítica de um passado recente e imergiu na água morna de um estilo ornamental, arremedo da *belle époque* europeia e claro signo de uma decadência que se ignora. (BOSI, 1978, p.219)

Em concordância com a opinião crítica de Bosi, Alan Flor vai nos informar que a crítica fora muito severa com o Naturalismo.

O Naturalismo no nosso país, no entanto, foi avaliado quase exclusivamente pela perspectiva das obras e da crítica literária. O nosso objetivo, portanto, é construir um diálogo a partir do olhar não apenas dos críticos, mas também dos próprios romancistas acerca da estética naturalista, com o intuito de observarmos pontos convergentes e divergentes. Desde os primeiros compêndios de história da literatura brasileira até os mais atuais, o Naturalismo recebeu as mais severas críticas, mas, para este trabalho, objetivamos analisar o discurso da crítica coetânea ao movimento em questão. Para tanto, consideraremos as apreciações de Sílvio Romero (1851-1914), José Veríssimo (1857-1916) e Araripe Júnior (1848-1911), pois acreditamos que esses três intelectuais oitocentistas presenciaram o momento em que o Naturalismo estava ainda se desenvolvendo e, por essa razão, apresentam uma visão menos generalizadora, pontual e simplificada a respeito desse estilo de época. (FLOR, 2015, p. 03)

Desse modo, talvez seja possível que isso tenha rechaçado o romance de Vilela, que não gozou do benefício dos ventos da sorte dos primeiros anos do Naturalismo. Este recebera, conforme explica



BOSI (1978), maior aceitação e maior sucesso, vindo posteriormente a ser rechaçado e esquecido em certa medida. Ora, Vilela escreveu seu romance por volta de 1886, mas este só vai fazer sucesso quando é relançado como folhetim no *Jornal Pequeno* nos anos de 1909 a 1912 quando o forte do Naturalismo já havia se exaurido.

O Carneiro Vilela que Sílvio Rabello apresenta em seu texto, é um homem inconformado com as práticas do seu tempo que usa sua pena e sua arte para mostrar as deficiências ou incongruências morais, políticas e religiosas que permeiam a sua sociedade e que se expressam na tradição, nas relações entre as classes, nas relações interpessoais, se imiscuindo em todos os âmbitos da vida do final do século XIX. Em razão dessa capacidade de observação e de seu não se conformar com esses modos e práticas, Carneiro Vilela que, como vimos, formou-se um agitador destemido na tradição da escola de Tobias Barreto. Ele vai, dura e acidamente, apontar em seus escritos essas nuances que fazem a vida na província, expondo com maestria suas observações, refletindo imoderadamente sobre a inconveniência de tudo isso. Para a crítica de sua época isso era um defeito que já não se fazia conveniente tolerar. Por isso RABELLO (1965) apresenta Carneiro Vilela da maneira que o faz, louvando sua produção, mas, preocupado em justificar nas poucas linhas que dedica a ele, sua escrita marcada por uma personalidade crítica, dura, ácida e combativa, chegando mesmo a definir que isso era um defeito.

As melhores figuras que vieram do Recife no meio para o fim do século passado, receberam de Tobias Barreto, uma influência nem sempre benfazeja. [...] essa influência carregada do muito cientificismo de Tobias teria de ser nefasta. Um excesso de espírito crítico e de preocupação doutrinária haveria de fazer desses discípulos do mestre do Recife, uns romancistas peiados demais em sua liberdade de criação. (RABELLO, 1965, p. 63)

O talento de Carneiro Vilela é inquestionável. A crítica não pôde negá-lo, no entanto, essa dura análise que faz de sua obra, deu mostras do por que Vilela não caiu na graça do público nacional, ficando restrito aos átrios da província pernambucana. Isso ocorria, enquanto outros, cuja obra é do mesmo tempo que a sua e não difere em nada na qualidade literária, ganharam expressão nacional. Conforme constata RABELLO (1965), que assim se expressa ao analisar as obras de Carneiro Vilela para fundamentar seu argumento de que, é em razão de seus defeitos pessoais, adicionados aos defeitos que assimilara de seu tempo e do meio em que vivera, que Carneiro Vilela não ganha o reconhecimento merecido, acabando por cair no esquecimento.

Carneiro Vilela pode ser considerado um romancista muito do gosto popular. Estou certo de que os leitores de “o Moço Louro” de Macedo e de “A Escrava Isaura” de Bernardo Guimarães teriam a mesma enternecida admiração pela “A Menina de Luto” de Carneiro Vilela. (RABELLO, 1965, p. 63)

O que o crítico demonstra em sua análise é que houve um julgamento rígido de Carneiro Vilela, crítica que o colocava em uma posição desfavorável frente à crítica literária de seu tempo, em razão de suas convicções e de sua postura, que eram tidas como inconvenientes, provincianas e naturalistas e, portanto, já superadas em grande medida, não sendo compatíveis com o ideal literário que se verificava à época.

Carneiro Vilela desde muito jovem demonstrava acurada capacidade crítica e gosto pela polêmica, talvez seja sobre isso que RABELLO (1965) fale quando cita seus defeitos, que se adicionaram aos defeitos de seu tempo. A família de Carneiro Vilela, como visto acima, era uma família política, militar, envolvida com as insurreições da província. Devido a isso ele era membro da maçonaria e não furtou-se aos embates provocados pelas questões religiosas que pulularam no Recife no século XIX. Todos esses aspectos concentrados na pessoa de Carneiro Vilela, deram-lhe a dimensão de um homem que não conseguiu transcender literariamente das questões próprias de seu tempo, ficando assim, atado às convulsões da província e às circunstâncias imediatas do seu meio.

O esquecimento a que é levado Carneiro Vilela e sua obra, é fator que chama atenção do crítico, pois RABELLO (1965) segue em suas observações e acrescenta que mesmo Sylvio Romero, do grupo de Tobias Barreto, portanto da *Escola do Recife* e que conviveu com Carneiro Vilela, parece não ter lhe dado a devida importância. Segundo o autor, Carneiro Vilela em verdade não obteve espaço suficientemente digno nem mesmo no livro *História da Literatura*. Esta obra que acolheu com maior hospitalidade autores de menor significação do que Carneiro Vilela. As vezes em que Sylvio Romero cita Carneiro, o faz de modo que parece ser incidental, sem dar-lhe a atenção merecida. Contudo, encontrar uma explicação para esse esquecimento, parece um tanto desafiador, uma vez que as obras de Carneiro Vilela agradavam ao público tanto quanto as de outros autores que obtiveram lugar destacado na visão de Sylvio Romero e que desfrutaram de reconhecimento em âmbito nacional.

No entanto, embora essas características suscitadas pela crítica, que RABELLO (1965) faz a Carneiro Vilela, tenham sua validade, elas não chegam a se confirmarem como um defeito que descaracterize e justifique por si só um aviltamento que conduza ao esquecimento, que corrobore o que ocorreu com Carneiro Vilela. RABELLO (1965) informa ainda que a vida, de certa maneira, ironicamente, pregava algumas peças em Vilela. Exemplo disso foi quando a igreja da província de Pernambuco envolveu-se na chamada “Questão religiosa”, que foi um embate entre a Igreja Católica e a instituição por volta de 1870. Carneiro Vilela, que era maçom e defendia a bandeira da maçonaria, encontrou na oposição um amigo de infância dos tempos de sua formação no *Colégio Benfica*. Tratava-se do seu colega de quarto, o então menino, Antônio Maria Gonçalves de Oliveira, que se ordenara sacerdote e veio a se tornar Dom Vital, bispo da diocese de Olinda, o mais obstinado dos combatentes da influência da maçonaria na Igreja. Assim, via-se Carneiro Vilela, ironicamente, a combater contra

um amigo, um homem tão obstinado e capaz quanto ele próprio o era. O tempo, longe de arrefecer os ânimos de Carneiro Vilela, parecia imbuir - lhe de um espírito cada vez mais irrequieto e destemido, agitado e combativo. Esse traço de seu caráter que o enredava nas lutas e contendias que eclodiam na Província, acentuando a luta com sua pena incansável.

A partir dessa época, nunca mais se aquietou Carneiro Vilela. Não houve movimento dos que precederam a República que não o encontrasse com um combatente decidido. Fez oposição a todos os governos da província durante a monarquia e proclamada a República novamente ele haveria de criar outros motivos de rebeldia a tudo quanto lhe parecesse opressão de forte contra fraco. (RABELLO, 1965, p. 65)

O Carneiro Vilela que se erige a partir da crítica, é um homem em busca de justiça, inconformado com a dominação dos fortes sobre os fracos, intransigente com a moral hipócrita das tradições, irrequieto no afã de fazer justiça social, transformando a sociedade pelas luzes que bebera no Iluminismo francês. São esses elementos que o caracterizam na tradição crítica que se tem a seu respeito. De alguma maneira, esse escritor fez-se digno de uma tão dura análise por parte da crítica, se, de certo modo, sua postura no mundo, atuação na sociedade provinciana, justificam o seu relegar ao esquecimento. Segundo atesta essa crítica, que parece propor uma justificativa, para que sua obra e sua arte tenham permanecido esquecidas no passado, restringida de certo modo, aos limites da província - que depois deu lugar à figura do estado, na nova ordenação político administrativa da República, sem que grandes mudanças ocorressem no que se refere ao reconhecimento do talento de Vilela em nível nacional. Se tudo isso faz algum sentido, muito fica ainda no obscurantismo, faltando ser revelado sobre a vida e a obra de Carneiro Vilela. O fato mais representativo que surge nas entrelinhas dessas análises é que, desde muito cedo Carneiro Vilela manifestou suas habilidades artísticas e aptidões literárias, demarcando desse modo, um espaço que lhe renderia a glória provinciana que Pernambuco poderia naquele momento lhe oferecer. No entanto, alçar o voo que lhe resguardasse um lugar reconhecido na Literatura nacional.

Carneiro Vilela iniciou sua carreira de escritor ainda jovem, seu primeiro poema foi publicado no *Diário de Pernambuco*, na edição do dia 28.07.1864, com o título “DEUS”, era ainda um estudante de Direito com seus dezoito anos é o que afirma LIMA (2005) em sua biografia. Na Fundação Joaquim Nabuco, Carneiro Vilela é lembrado por sua iniciação jovem, no campo das Letras, mas também ganha destaque por suas convicções abolicionistas e por seu interesse pela vida política brasileira.

Desde cedo demonstrou ter aptidões literárias e artísticas. Era um homem politizado e, em muitas ocasiões, demonstrou ser um ferrenho abolicionista. O

exemplo disso é que, quando sua mãe faleceu, alforriou os escravos que herdara. Era um homem interessado pelos rumos políticos do Brasil e, sempre que possível, fazia-se presente nas sessões da Assembleia Legislativa de Pernambuco para escutar os debates e discorrer sobre eles em seus artigos de jornais. (BARBOSA, 2009, p. 1)

A pena de Carneiro Vilela não cedia nem mesmo aos vetos da enfermidade pois que, mesmo doente, vítima de uma paralisia e já com mais de sessenta anos, idade avançada à época, ele ainda manteve-se produtor e em combate.

Aos sessenta e tantos anos, meio paraplégico, ele era visto a arrastar-se pelas ruas até a redação do jornal onde escrevia os seus infalíveis folhetins cheios de mulheres adúlteras e de donzelas sentimentais que sofriam e faziam sofrer. Pessoalmente, todavia, era a mais pacífica das criaturas. A sua imaginação sim, é que tinha a culpa das muitas lágrimas que se derramou. (RABELLO, 1965, p. 65)

A irrefreável produção literária de Carneiro Vilela ganha contornos de resistência, não só intelectual e social, mas de sobrevivência, de enfrentamento às vicissitudes da condição humana. Um homem como Carneiro Vilela quando defrontado com o assustador deserto da enfermidade do corpo, enquanto a mente voa audaz, pelos mundos inusitados das palavras, conduzida pelas irresistíveis asas da imaginação, não poderia capitular e ceder. Era natural de sua personalidade o resistir, era a resposta mais espontânea que ele poderia dar ao mundo que se descortinava ante seu arguto olhar, pois fora assim que ele aprendeu a enfrentar o mundo, resistindo com a pertinácia de uma imaginação que desconhecia o acomodar-se. No trecho que se segue, IZÍDIO (2013) demonstra com maior efetividade o quadro de saúde que enredou Carneiro Vilela no declínio de sua vida.

No final do ano de 1901, o escritor sofreu um Acidente Vascular Cerebral (AVC). [...] Algum tempo mais tarde, em 1908, já no Recife, sofre um novo AVC, dessa vez mais intenso, que o debilitou comprometendo os seus movimentos do lado direito do corpo. Todavia, nem mesmo esta situação freou a relação de Carneiro Vilela com as letras devido à habilidade ambidestra desenvolvida. [...] Mas, ainda assim, despachava os seus trabalhos para os jornais e traduzia romances franceses. (IZÍDIO, 2013, p. 6)

Em decorrência de complicações do seu quadro de saúde, o escritor pernambucano expirou em primeiro de julho de 1913, deixando vasta obra, que ainda aguarda por uma análise que possa revelar mais ricamente outros aspectos da vida e da obra desse homem das letras, que não se poupou no afã de apresentar à sociedade de seu tempo o retrato que ele próprio apreendeu desse mundo efervescente e conturbado dos idos da segunda metade do século XIX.

No dia 1º de julho de 1913 o escritor faleceu, em sua residência, no seu sítio Piranga. Carneiro Vilela deixou pelo menos 13 folhetins, inúmeras crônicas e uma vasta obra em letras, aquarelas e ribaltas que carecem de atenção e análise dedicadas com a mesma intensidade devotada pelo seu criador. (IZÍDIO, 2013, p. 6)

O testemunho de Sylvio Rabello, em suas breves páginas dedicadas a Carneiro Vilela no seu livro *Caminhos da Província*, configura-se como uma tardia, porém, justa homenagem. Nela fez-se uma crítica dura sobre seu aspecto ácido e provocador, mas, reconheceu sua valorosa verve narrativa, sua produtora carreira literária. Sylvio Rabello não faz justiça, tal qual merece o autor pernambucano, porém, ao prestar essa homenagem registrou-se, ainda que em parcimônia, aspectos importantes de seu caráter, de sua personalidade, de sua história, de sua militância e de sua produção. Este acervo é ainda hoje pouco explorado pela crítica. Sylvio Rabello consegue apresentar o crítico, o literato, o político, o maçom, o homem Carneiro Vilela em suas múltiplas faces e conclui, de uma maneira que procura amenizar as duras observações feitas, afirmando que, pessoalmente, Carneiro Vilela era um homem de paz e que sua imaginação pode ser entendida como sua cosmovisão. Sua maneira de conceber o mundo e de se relacionar com esse mundo, que se traduzia em sua pena, é que guardava a culpa de tantas lágrimas a que se viu Carneiro obrigado a derramar ao longo de sua história. Sylvio Rabello faz-se solidário de certo modo, quando reconhece que percorrer um caminho de luta, com tanta convicção, sem receber o merecido reconhecimento, acaba por ter como consequência uma jornada marcada por lágrimas e poucos êxitos.

Ao longo de sua carreira Carneiro Vilela teve participação em vários veículos de comunicação, fundando revistas e jornais e mantendo acirrada comunicação por meio destes. Dentre os periódicos e revistas que ajudou a fundar e nos quais escreveu por algum tempo. É possível citar o *Jornal Oriente* (RN, 1866), de propaganda maçônica; *A América Ilustrada* (1871); junto com José Caetano da Silva criou o *Jornal da Tarde* (PE, 1875); criou com Antônio Moraes, no dia 11 Julho de 1886, a revista caricata e humorística *Jornal Pequeno*; *Jornal do Recife*; *Correio do Recife*; *A Província*; *Diário de Pernambuco*. Carneiro Vilela tinha uma pena produtora.

Carneiro Vilela atuou também em outras províncias, conforme depreende-se do texto de LIMA (2009). Ele esteve em 1876 no Pará, onde tornou-se redator do *Diário do Grão Pará*. Foi nesse periódico que, em 1878, traduziu o poema bíblico *Cântico dos Cânticos*, atribuído a Salomão. Ainda no Pará, exerceu o cargo de Chefe da Secção da Secretaria do Estado do Pará, depois, em 1879, mudou-se para o Rio de Janeiro onde, em Niterói, veio a ocupar o cargo de Juiz substituto. Com um grupo de amigos, fundou, em 26 de janeiro de 1901, a *Academia*

*Pernambucana de Letras.*

Com uma expressiva produção literária, uma relevante vida pública, envolvido com política e combatendo a Igreja tomando o lado da maçonaria, é de surpreender-se que Carneiro Vilela, não obstante toda a sua vida literária, tenha ficado contido nas cercanias da Província de Pernambuco. É isso que vai levar Sylvio Rabello a defini-lo como um novelista de província. Em seu texto RABELLO (1965) trata de analisar Carneiro Vilela e assim o define:

Joaquim Maria Carneiro Vilela é um caso típico da glória da província. Autor de duas ou três dezenas de livros, sobretudo de novelas e de comédias que tiveram grande popularidade ao tempo de sua publicação, do nome de Carneiro Vilela, quase ninguém se lembra. (RABELLO, 1965, p. 61)

O relato biográfico de Carneiro Vilela revela o suficiente de sua personalidade como homem e como autor, situando-o cronologicamente no período em que chega ao fim o movimento romântico que, nesse percurso, ancora-se na definição de Jaime Guinzburg, para quem o Romantismo pode ser entendido como um conceito que pode ser dividido em duas categorias, sendo uma psicológica e outra histórica. Aqui interessa tomar por referência a categoria histórica, que pode ser a definição de um movimento literário e artístico datado. Nesse sentido, o movimento romântico teria se desenvolvido entre as duas últimas décadas do século XVIII e se prolongado até o fim da primeira metade do século XIX, caracterizando-se por ser uma ruptura com os padrões do gosto do neoclassicismo. Desse modo, a visão romântica de mundo colocava-se em oposição ao Iluminismo e o contestava. Cronologicamente, Carneiro Vilela nasceu simultaneamente ao surgimento do Realismo e assim, crescerá o literato pernambucano permeado pela cosmovisão liberal do Iluminismo, que moldará sua veia autoral com uma forte presença do Realismo Naturalista. Para melhor demarcar as diferenças entre o Romantismo e o Realismo, o excerto que segue clarifica as duas visões que se colocam em oposição. Enquanto a visão romântica estava marcada por uma série de mitos idealizantes, conforme diz BOSI (1978), a visão realista era marcada por uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas daquele século.

O liame que se estabelecia entre o autor romântico e o mundo estava afetado de uma série de mitos idealizantes: a natureza-mãe, a natureza-refúgio, o amor-fatalidade, a mulher-diva, o herói-prometeu, sem falar na aura que cingia alguns ídolos como a "Nação", a "Pátria", a "Tradição" etc. O romântico não teme as demasias do sentimento nem os riscos da ênfase patriótica; nem falseia de propósito a realidade, como anacrônicamente se poderia hoje inferir: é a sua forma mental que está saturada de projeções e identificações violentas, resultando-lhe natural a mitização dos temas que escolhe. Ora, é esse complexo ideo-afetivo que vai cedendo a um processo de crítica na literatura

dita "realista". Há um esforço, por parte do escritor anti-romântico de acercar-se impessoalmente dos objetos, das pessoas. E uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século. (BOSI, 1978, p. 186)

A prosa brasileira do final do século XIX e início do século XX é o veículo forte desse espírito literário realista-naturalista. É nesse contexto que o jovem escritor pernambucano está colocando em curso sua arte literária, encontrando nas letras seu instrumento de exercício de sua verve artística e de militância social. Convém lembrar que, conforme citado, Carneiro Vilela inaugura sua vida de autor publicando seu primeiro poema em 1864, com o título “Deus”. Não é pretensão deste estudo buscar apresentar os liames da poesia de Carneiro Vilela, uma vez que o objeto aqui tomado para análise é o seu romance *A emparedada da Rua Nova*. Em razão disso não se abordarão questões referentes à poesia da época, como é o caso do Parnasianismo. Tampouco compete à presente análise definir se Carneiro Vilela era realista, naturalista, ou se ele se enquadrava em outra definição. Ao tomar o Naturalismo como movimento literário, no qual pode-se inscrever o romance de Carneiro Vilela, este percurso procura não restringi-lo a uma definição, sobremaneira por entender que nenhum movimento é estanque no tempo. Destarte, compete ilustrar que o Realismo surge e caracteriza-se por elementos que estão em confronto com os elementos que caracterizavam o Romantismo.

Entretanto, é sempre válido dizer que as vicissitudes que pontuaram a ascensão da burguesia durante o século XIX foram rasgando os véus idealizantes que ainda envolviam a ficção romântica. Desnudam-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e buscam-se para ambas causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação) que lhes reduzem de muito a área de liberdade. O escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento. (BOSI, 1978, p. 188)

O excerto acima expõe às claras o traço característico da obra e do autor realista, no entanto, o Realismo não se conformará esquadrihado tal qual apresentado, pois o próprio movimento intelectual que o permite surgir como expressão de oposição ao Romantismo, também ocasionará no aparecimento de uma postura naturalista, dando ocasião ao aparecimento do Naturalismo que, na fala de BOSI (1978), é um Realismo que se tingiu de Naturalismo, tanto no romance quanto no conto, por se submeter ao “destino cego das "leis naturais" que a ciência da época julgava ter codificado.” Embora não seja pretensão deste trabalho enquadrar Carneiro Vilela numa ou noutra categoria, sua posição cronológica, bem como a de seus contemporâneos, permite até certo ponto, conceber suas obras carregadas com elementos abundantes de características realistas-naturalistas.

O fim da escravidão no Brasil, a república nascente, os conflitos e insurreições oriundas destas

transformações, misturava-se num torvelinho de possibilidades e a literatura brasileira não passaria incólume por esses movimentos pois, enquanto expressão da sociedade, conforme conhecida expressão do crítico oitocentista francês, Louis de Bonald (1754-1840), apresentado por Milena da Silveira Pereira em seu livro *A Crítica que fez História*, “A literatura é a expressão da sociedade, assim como a palavra é a expressão do homem” (PEREIRA, 2004, p. 198). A literatura absorveria e expressaria todas estas ebulições e indefinições do período pois, concordando com Bonald, numa argumentação parecida, Antônio Cândido diz referindo-se a arte e esta engloba a literatura enquanto “arte da palavra” que: “Dizer que ela exprime a sociedade constitui hoje verdadeiro truísmo[...]” (CÂNDIDO, 2006, p. 29).

Assim, é evidente que a literatura fala, em grande medida, da sociedade na qual foi produzida, por esta razão, o Realismo e o Naturalismo brasileiro apresentam-se nessas condições, carregados de toda uma efervescência. Nesse aspecto, tanto o Realismo quanto o Naturalismo surgem com algum elemento de “modernidade,” entendendo moderno como aquilo que é novo. Tomando o conceito de modernidade, pode-se inferir que tudo o que rompe com os padrões vigentes, ou pelo menos os reinventa e os reveste de uma nova perspectiva, pode ser caracterizado como moderno. Essa novidade que faz a modernidade, ainda que esse novo seja, como diz Paul de Man, uma negação do que passou em nome do que se vislumbra no agora, no presente, num verdadeiro começo, está irremediavelmente condicionado a reafirmar, nalguma medida, aquilo que se negou, “Não pode renunciar à pretensão de ser moderno, mas não pode igualmente resignar-se à sua dependência face a predecessores” (DE MAN, 1999, p.184). Pois, para negar o passado e construir algo novo, é preciso olhar para o passado e referenciar-se a aquilo que se nega, mostrando assim, uma verdadeira cegueira conforme argumenta De Man “A modernidade existe enquanto desejo de apagar tudo aquilo que veio antes, na esperança de atingir finalmente um ponto a que se possa chamar verdadeiro presente, um ponto de origem que marca um verdadeiro começo” (DE MAN, 1999, p.170). Talvez, a grande angústia de Carneiro Vilela, que motiva, sua incessante luta com a pena, estivesse fundada no desejo de uma realidade onde as injustiças e as hipocrisias não falassem tão gritantemente a seus olhos atentos e observadores. Talvez o que pulsava em seu coração e sua mente, o que efervescia sua imaginação que tanto lhe custou lágrimas como argumentou RABELLO (1965), fosse um desejo de modernidade que o motivava a olhar constantemente para o passado, negando-o e vislumbrando um presente, inspirado nesse passado que se desejava suplantar. Por isso Carneiro Vilela escrevia, ainda que doente, ainda que esquecido, ainda que não reconhecido tal qual merecia por suas qualidades literárias pois, nessa perspectiva, a modernidade literária é a literatura em si mesma, assim como definida pelo crítico literário norte americano Ezra Pound, “Literatura é novidade que PERMANECE novidade” (POUND, 2006, p. 33). A literatura é essa perene novidade que rompe consigo mesma para se reinventar, mantendo-se sempre



uma novidade. Definir o conceito de modernidade é um trabalho oneroso e não é objetivo deste estudo fazê-lo. No entanto, há uma percepção de modernidade que é apresentada por BERMAM (1986) que bem serve a esse trabalho, uma vez que fundamenta-se em uma percepção de Baudelaire, acerca da sociedade francesa e assim, serve como elemento de percepção daquilo que esta análise verifica como viés moderno em Carneiro Vilela. Modernidade, nesse sentido, refere-se aos elementos constitutivos do texto que evocam características que só vão ser comumente encontrados no movimento modernista, por essa razão fala-se em modernidade, tomando o termo nessa acepção de que há aspectos no romance de Vilela que o poderia caracterizar como uma obra pré-modernista, conceito que se afigura problemático e exigiria uma conceituação adequada e por isso mesmo é substituído por um viés moderno, o que justifica o uso do termo modernidade.

“Por ‘modernidade’ eu entendo o efêmero, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é eterna e imutável”. O pintor (ou romancista ou filósofo) da vida moderna é aquele que concentra sua visão e energia na “sua moda, sua moral, suas emoções”, no “instante que passa e (em) todas as sugestões de eternidade que ele contém”. (BERMAM, 1986, p. 129)

A partir do que se pode notar em todas as tentativas de apresentar a vida e a obra de Carneiro Vilela, desde Sylvio Rabello, em 1965, até estudos e pesquisas mais contemporâneas, o que faz-se perceptível é que, em concordância com o pensamento de Baudelaire expresso por BERMAM (1986) no fragmento acima, Carneiro Vilela vivia essa modernidade que se verificava, padecendo de uma incompletude que é própria do efêmero e por isso bravamente digladiava-se com o mundo, com a condição irremediável de efemeridade que faz as lides humanas. Talvez por isso fora tão sumariamente criticado e esquecido, inclusive por seus colegas de *Escola do Recife*.

Carneiro Vilela nasceu em 1846 e viveu intensamente toda essa ebulição da segunda metade do século XIX, um período de grandes transformações no mundo todo e que no Brasil, foi especialmente marcado, por profundas mudanças político sociais, que perpassam a abolição da escravatura e o fim do Segundo Império e início da Primeira República. A sociedade brasileira encontra-se entre o limiar de uma nova organização social que procura aprender a ser moderna e republicana, mas que vem saindo, porém, de uma estrutura patriarcalista e monárquica. Essa nova realidade do país, que vêm impondo-se lenta e gradualmente desde a proclamação da Independência do Brasil, e que avolumam-se com a Proclamação da República, trouxe impactos e transformações em âmbito público e privado, o que principia modificações na maneira de ver o mundo e de se comportar em sociedade, tanto em foro individual quanto coletivo. Convulsões espalham-se por todas as províncias e a tradicional família

patriarcal não fica imune a essas perturbações e passa a sofrer paulatinamente a forças de tais mudanças operando em sua organização. Esse aspecto evidencia a acuidade do autor que, ao escrever o romance, mostra-se sensível ao que se passa no contexto familiar de seu tempo e de certo modo prevê algumas modificações no seio da família e assim, meio que profeticamente antecipa, algumas transformações no arranjo familiar, fato que só vai consumir-se no contexto histórico dos anos de 1930.

Esse conjunto de transformações gerou um amplo processo de desestabilização da sociedade e cultura tradicionais, cujo sintoma mais nítido e mais excruciante, pelos custos implicados no desejo das novas elites de promover a modernização “a qualquer custo”, foi o episódio da Revolta de Canudos, de 1893 a 1897. (SEVCENKO, 1998, p. 16)

Foi deveras um período de embates conturbados, de anseio por liberdade, direitos e igualdade, onde, até a percepção do tempo torna-se mais volátil e a velocidade passa a insurgir com as novas tecnologias - que vão dar ao mundo os veículos automotores - dentre outras formas de sentir, desejar e viver esses anseios. No entanto, o cenário era ainda de transição, as transformações estavam ainda em curso e se prolongariam por todo o século XX. Ou ainda, como argumenta FREYRE (1990) em seu célebre livro *Sobrados e Mucambos*, o patriarcalismo com todos os males e injustiças que compreendia, não passou com as transformações do século XIX, mas perdurou pela contemporaneidade. O trecho abaixo é grande, porém necessário para a clareza desse argumento.

Apresenta ele vários dos bacharéis brasileiros que, no reinado de D. Pedro II, tomaram-se republicanos militantes para depois se arrependerem do republicanismo revolucionário, como casos que, na terminologia psicanalítica, seriam considerados de parricidas. Seu remorso teria sido o de parricidas. E não deixou de haver no republicanismo fraternalista ou maternalista de bacharéis, nossos compatriotas, do século passado, aquela espécie de revolta de filhos contra pais que psicológica ou moralmente importa em parricídio. Tais parricidas – psicossociologicamente compreendidos como tais – concorreram para a desintegração do sistema patriarcal entre nós, ligado, da maneira mais íntima, à escravidão do africano e à monarquia hereditária: as instituições mais visadas pela revolta dos bacharéis ou dos mestiços afrancesados contra os pais ou os patriarcas, por assim dizer, telúricos. Ligado à escravidão e à monarquia, mas ligado principalmente ao latifúndio e à monocultura o sistema patriarcal quase não foi combatido por aqueles revoltados nesses dois outros aspectos de sua estrutura. Aspectos cuja sobrevivência importou no prolongamento de vida das duas formas de domínio superficialmente combatidas: o trabalho servil e o governo monárquico. Com outras substâncias e sob outras aparências – a servidão do pária de qualquer cor, nas grandes propriedades, e o despotismo ou o autoritarismo dos presidentes de República com os quais o Brasil seria por longos anos uma simples monarquia sem coroa – o sistema patriarcal chegaria,

no Brasil, quase aos nossos dias. (FREYRE, 1990, p.158)

Vilela cresceu às voltas com todas as questões sociais políticas e religiosas e, desde muito cedo, foi forjando o seu caráter crítico, capaz de analisar a sociedade em que vivia e se pronunciar sobre seus mais diversos aspectos. Vivenciou a abolição da escravidão, da qual era defensor, acompanhou as tramas e embates da Proclamação da República e testemunhou cada passo dos primeiros anos da primeira república com suas dores e utopias. Sua personalidade forte e bem definida marcaria o traço literário do escritor, com uma irreverência e humor ácido, que lhe rendeu alguns dissabores e incompreensões por parte de seus leitores mais tradicionais e da própria crítica da época.

*A emparedada da Rua Nova* é assim, fruto de uma personalidade dessas proporções e carrega em si a força de um romance de fôlego, uma narrativa rompante que apresenta a sociedade recifense da época em seus contornos mais ricos e minuciosos. A obra de Carneiro Vilela é como são as obras próprias desse período, marcada pela característica do Realismo e pelo Naturalismo.

O romance passa-se em uma família tradicional, marcada pelo puritanismo religioso e pela beatitude psicológica reinante. A família patriarcal representada pela burguesia em ascensão, onde reinavam os senhores de engenho e a mão de obra escrava, a lascívia e libidinosa relação de força entre o submisso gênero feminino e o arrogante e imperativo do gênero masculino. Todas essas forças expressam-se nas figuras dos homens defensores da tradição que permeiam a obra.

Jaime Favais é um personagem pertinaz e violento, meticuloso e calculista, que na sua fúria viril leva até às últimas consequências a defesa de sua “honra” e da moral tradicional centrada na figura do homem em detrimento da mulher. Como tal, configura-se um verdadeiro patriarca do século XIX no Nordeste brasileiro. Essas forças, numa outra perspectiva, têm representação na figura de damas aristocráticas que, burlando as regras vigentes, atentam contra a moral e a honra, expressando sua insubmissão e dando curso a desejos proibidos numa relação de intriga e paixão com o sedutor dos sertões.

Nessa permissividade destacam-se as personagens Josefina, Clotilde e Celeste que são ávidas e legítimas representantes desse movimento, que bem pode ser tomado por uma reação feminista não elaborada, pois o próprio narrador evidencia ao longo da narrativa que não há uma discussão consciente. Uma vez que é uma narrativa que se coloca em um cenário marcado pelos ideais iluministas. O próprio autor é adepto desse pensamento que ele herdou da influência francesa. Essa reação feminina é muito mais instintiva, no desejo de libertar-se, ainda que minimamente, dessa estrutura rígida que as engessava, do que uma resistência pautada numa organização consciente de valorização e libertação da mulher e do feminino. Trata-se mais de uma reação pautada nas fantasias e sonhos reprimidos e, por isso mesmo, uma resposta do coração, do que de uma ação intelectualizada e, portanto, da razão. O romance traz a

lume aspectos de uma sociedade que, de certo modo, ainda reverberam na atualidade e só fazem esperar uma solução e encaminhamento. Isso constitui-se um lastro, que faz com que o romance de Vilela seja escolhido e enxergado como uma obra a ser adaptada para a televisão como minissérie.

## CAPÍTULO DOIS

### O romance: Literatura e Psicanálise

*“Se as flores têm uma alma, quantas vezes o alvo e cândido jasmim, que se entrelaçava com a madressilva, não teria enrubescido de pudor; e se as flores têm uma voz, quantas vezes não teriam as rosas suspirado, desfolhando-se machucadas no ímpeto de um encontro ou na angústia de uma despedida! Ah! noite, quantos mistérios envolve no teu manto! Oh! flores, quantos segredos perfumais com o vosso hálito.”*

*Carneiro Vilela.  
In A emparedada da Rua Nova, 2013, p. 223.*

## 2.1 Visão geral da obra e aspectos de sua economia interna

A narrativa divide-se em três momentos. O primeiro marcado pela descoberta de um cadáver nas adjacências do Recife, numa cidadezinha chamada Jaboatão. Nesta primeira parte todo o protagonismo está direcionado a Jaime Favais, que dá ao leitor as primeiras dimensões da trama, ao passo que o envolve e o prende de modo brilhantemente elaborado. Essa primeira parte é intitulada de: “O cadáver de Suaçuna”, que se desenvolve, por aproximadamente cento e cinquenta páginas, num extenso percurso girando em torno dos mistérios que cercam certo cadáver que aparece dentro de umas capoeiras nas terras do Engenho Suaçuna.

O segundo momento retrata mais às claras a natureza passional do romance e tem como personagem central, o sedutor Leandro Dantas, que vai demonstrando toda a sua incontida luxúria em conquistas intrigueiras e perigosas que culminará em seu apaixonar-se, ponto que se mostra como a fraqueza do galã, o seu “calcanhar de Aquiles”, levando-o aos descuidos no trato com suas amantes. É este erro que ocasiona a descoberta de suas relações adúlteras e proibidas e que termina por ocasionar seu assassinato. Essa, a segunda parte, é intitulada de “O segredo de família”, que se prolonga por aproximadamente duzentas páginas.

Nessa robusta estrada feita de páginas é que o narrador desenvolve a trama, apresenta os personagens de modo mais detalhado, ligando as histórias menores do enredo de modo a ir dando feições à totalidade da narrativa geral que gera a grande história contada no romance. E isso é feito de modo brilhante, mantendo o ritmo do suspense, sustentando os mistérios e as intrigas e envolvendo o leitor de maneira indefectível.

E, por fim, o terceiro momento, em que o protagonismo retorna à figura de Jaime Favais, que vai revelar toda a sua odiosa natureza machista e cruel, levando-o ao assassinato do sedutor, conduzindo-o ainda à internação da esposa como mentecapta, bem como ao assassinato de sua rebelde e insolente filha, a quem ele empareda viva nas dependências de sua própria casa. Essa, que seria a última parte, leva o nome de “Epílogo”, é um extenso final com o subtítulo “As vítimas do Amor”.

Este último pilar do tripé, que sustenta a estrutura em que se divide a narrativa apresenta aproximadamente cento e treze páginas. É nele que se dá o desfecho da narrativa. Embora a história conclua-se na página quinhentos e catorze, ainda há nesta quinta edição, quatro páginas reservadas às notas. Só então se conclui a leitura do livro com todas as partes que o constitui.

Carneiro Vilela adota uma forma de escrita que dá forma a uma sofisticação narrativa, uma escrita não linear, ou seja, nesse tipo de narrativa o narrador suspende por várias vezes a narração, interrompendo o pensamento para dar sua opinião, dar explicações, voltar no tempo e explicar acontecimentos que são necessários à compreensão do que ele continuará contando nas páginas subsequentes.

No quadro de personagens que aparecem na história, os mais relevantes são os que se seguem em características gerais. O protagonista do romance, que se mantém no plano principal da trama, mesmo depois de morto, é o galã Leandro Dantas, o sedutor incorrigível. Pretendo estudante de Medicina na Bahia, que, conforme o narrador o apresenta, é um mancebo que se vestia com apuro e galhardia, sendo conhecido e mesmo querido nos salões de comendadores, barões, viscondessas e afins cuja natureza sensual e o gênio afoito o fazia irresistível às mulheres. Era ele um “Don Juan cínico”. Leandro Dantas é, ao longo de toda a história, um elemento que faz as conexões entre um ato e outro, mesmo quando está ausente. É em razão dele e de suas ações na trama que o microuniverso da narrativa se mobiliza. Ele seduz e inquieta as mulheres. Ele enlouquece de ciúme os homens. Ele que, ao morrer, vira ao avesso o mundo dos Favais e ganha a atenção da sociedade recifense, com sua misteriosa morte noticiada nos jornais, excitando a curiosidade popular.

Tomando para análise mais acurada as especificidades que constituem os personagens, é possível observar, no que se refere ao sedutor Leandro Dantas, tanto no texto impresso quanto na narrativa fílmica, conserva seu caráter sedutor, boêmio e de origem marginal, mas também um “boa vida”, ou um *bon vivant*. O personagem é também um filho bastardo, o que é um aspecto caro para a trama, pois fundamenta o modo de ser de Leandro Dantas. Muito embora seja aspecto relevante o da bastardia, este estudo o localiza na análise, mas não se detém sobre ele.

Leandro toma a relação proibida como um elemento natural na sua trajetória. Filho, ele próprio, de uma relação vetada entre sua mãe e seu pai que era casado com outra mulher. Vai conviver com essas duas realidades expressas pela casa do pai que o assume a fim de evitar problemas e lhe facultar boa educação, com estudos para formá-lo nos padrões vigentes. Porém, é no convívio com sua mãe, que Leandro tem contato com as relações proibidas que vão talhar o seu caráter libidinoso e sedutor. O narrador lança mão na descrição de Leandro Dantas nos

seguintes termos:

Esse ele referia-se a Leandro. Só esse voto, assim tão simples e naturalmente formulado, seria suficiente para pintar as qualidades morais da mãe do nosso herói e pôr completamente em relevo a sua alma interesseira e de alguma sorte mal conformada. Também a vida que ela tivera e levava desde que se conhecera e fizera a sua entrada definitiva no mundo, não fora muito própria para formar-lhe uma índole boa ou para modificar a que a natureza lhe houvesse dado. (VILELA, 2013, p. 244)

O narrador não poupa esforços na tentativa de mostrar com clareza o caráter negativo desse galante que bem pode ser considerado no microuniverso da narrativa de Carneiro Vilela, um verdadeiro Don Juan dos sertões. Esse recurso narrativo é recorrente no romance de Carneiro Vilela. Ao longo da narrativa o narrador apresenta um cuidado especial em revelar os pormenores que tecem o personagem, não só na dimensão psicológica como na dimensão social. Procurando sempre conduzir o leitor por um caminho de interpretação que transpassa a obra literária e parece desaguar no grande oceano da realidade social do autor. O autor, em alguns momentos da narrativa, sequestra a voz do narrador e faz uso dos elementos textuais para chamar a atenção do leitor para o seu lugar de fala na sociedade na qual está inserido, provocando, assim, um efeito de realidade, por transpor para a narrativa elementos culturais e sociais que eram comuns na sociedade aristocrática do seu tempo.

Tudo isso resulta num Realismo surpreendente no texto de Carneiro Vilela, tornando-o nalguma medida, um repositório das festas populares, dos costumes e das tradições locais, bem como das relações familiares e de classe que permeavam o seu contexto do século XIX, incluindo seus próprios e equivocados preconceitos:.

Ao vê-lo, conhecia-se logo que girava em suas veias o sangue dessas três raças que nele se fundiam as três naturezas correspondentes. Devia ter a inteligência do europeu, a indolência do americano, e a impetuosidade dos filhos dos desertos da África. (VILELA, 2013, p. 17)

Se, de certo modo, o narrador faz questão de evidenciar a beleza e o charme irresistível de Leandro, por outro, não faz esforço nenhum para disfarçar o mau-caratismo que permeava a personalidade do rapaz. Não obstante demonstrar toda a carga de marginalidade e inconveniência que fazia parte do seu modo de ser, o narrador, segue a dar informações acerca de sua inteligência. Fala como Leandro se afirmava um estudante de medicina filho da Bahia, levando a todos a aceitá-lo sem maiores questionamentos, crendo tratar-se de uma pessoa da



aristocracia baiana, da família dos Dantas, uma das maiores do Brasil, boato que o próprio Leandro fazia circular em seu proveito.

Desse modo, o narrador ressalta como Leandro Dantas vencida, com suas habilidades pessoais, as barreiras sociais que o separavam desse mundo aristocrático. Esses movimentos de driblar a situação e reinventar-se para ser aceito, faziam-se possíveis em razão de sua natureza expansiva, comunicativa e excepcional e de seu gênio petulante e atrevido, adicionados ao que, segundo o autor, é o jeito de ser do brasileiro, modo de ser que carrega em si uma bonomia, uma preguiça moral que nos leva a aceitar tudo que nos distancie do trabalhoso exercício do exame e da crítica indispensáveis a uma boa investigação. O fragmento abaixo reproduz parte dessa definição feita pelo narrador.

Leandro Dantas era um desses muitos indivíduos, que pululam na nossa sociedade sem se saber ao certo quem sejam, de onde venham nem para onde vão: [...] de uma fatuidade sem limites o que o fazia supor e apresentar-se em qualquer parte como pessoa necessária e indispensável. (VILELA, 2013, p. 232)

Na apresentação carregada de ácida crítica, pode-se perceber a ocasião em que o autor fala pela voz do narrador, definindo o personagem em suas minúcias e indo além disso, aproveitando o ensejo narrativo para estender sua crítica ao povo brasileiro, em geral à sociedade aristocrática que, em seus modos de aparente requinte, esbanja uma bondade caricata que a expõe ao ridículo e a veste de tola ante os olhos de alguém que se dê ao trabalhoso exercício de realizar uma análise mais delongada e criteriosa.

Outro momento em que o autor toma a voz do narrador para expor seu ponto de vista e, acidamente critica aspectos da sociedade recifense, pode ser notado no excerto seguinte onde, ao descrever aspectos da personagem Celeste Cavalcanti. Ali a crítica sobrepõe-se à descrição, mostrando claramente ao leitor a postura do “homem maçônico” em desavença com a Igreja Católica. O perfil combativo de Carneiro Vilela assume a vanguarda na narrativa e extravasa sua insatisfação censurando a Igreja e seu modo de proceder.

[...] ao ouvir a palavra insignificante, estúpida ou corruptora de um sacerdote sem ideias, sem princípios, sem moral, sem crenças, sem estudos, [...] sacerdotes que fazem da religião um fanatismo; da moral, um enigma; da verdade, um mito; da consciência, uma futilidade; da razão, um monstro; do coração, uma besta; de Cristo, um mercador do templo; e de Deus, um capadócio! (VILELA, 2013, p. 216)

A dureza nas palavras atesta uma intolerância com a figura do sacerdote e com a palavra

sacerdotal, que na Igreja é lei, pois representa a vontade divina, com os desígnios de Cristo e com a prática religiosa que ele chama de fanatismo. Reduz a moral católica a um enigma e não poupa nem mesmo o Cristo e o próprio Deus que são desvirtuados de suas verdadeiras faces.

Pode-se afirmar que Leandro aprendeu cedo a dissimular quem era. Ou melhor, a representar quem não era para criar as condições necessárias para adentrar os ambientes que sua condição social lhe vetava. É assim que, fazendo uso da beleza e do charme que a vida lhe deu, vai com sua natureza destemida fazer parte da aristocracia, sem, na realidade, ter esse direito. Desse modo, torna-se um especialista em seduzir senhoras ricas e saciar-lhes os desejos, vivendo de casa em casa em busca de prazer, de boa vida e de diversão.

Ninguém sabia ao certo de onde extraía os recursos necessários à vida, entretanto mantinha-se sempre na primeira plana dos elegantes e frequentava os primeiros divertimentos da cidade, os mais custosos espetáculos, essas festas e esses lugares onde se gasta sempre, e tudo sem ser pesado a ninguém. [...] Se algum amigo o encontrava e indagava o seu destino, ele respondia logo no tom mais natural do mundo, como se praticasse uma coisa de todos os dias: – Vou à casa da viscondessa... Ou: – Vou ver as meninas do Comendador... Ou então: – Vou tomar chá com a baronesa. E era tudo verdade. (VILELA, 2013, p. 233)

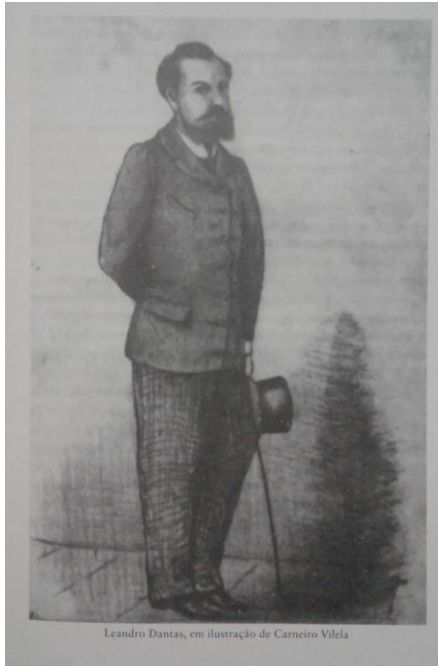
A rotina do sedutor era invariavelmente a de um aristocrata recifense, vestia-se requintadamente, frequentava os lugares mais caros e forjava para si uma realidade ao sabor de suas conveniências. Uma vida que lhe franqueava o acesso às mulheres ricas a que seduzia e de quem se fazia amante. Tal é o caso de Celeste, a mulher de Tomé Cavalcanti.

– Com efeito, era pelas mulheres e no meio delas que ele reinava como soberano. A sua natureza sensual e o seu gênio afoito davam-se bem na atmosfera feminina. E o mulherio não desdenhava as suas homenagens, não desgostava das suas afoitezas, nem o repreendia pelas consequências naturais e lógicas do seu modo de proceder. Passava por ser um Lovelace incorrigível, um D. Juan cínico com as mulheres, mas cauteloso com os maridos. (VILELA, 2013, p. 233)

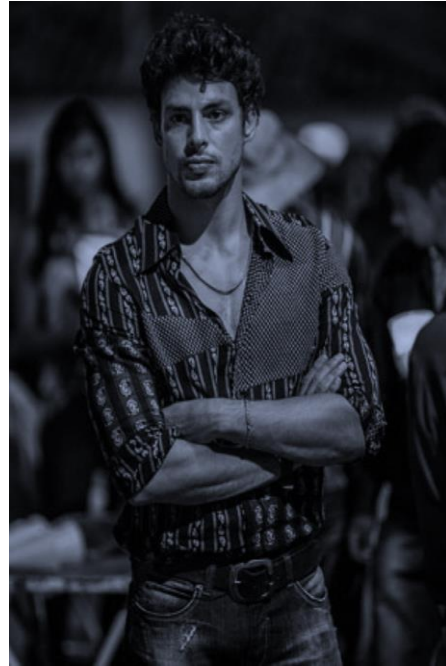
Assim, o jovem sedutor vai trilhando um caminho que o conduzirá ao triângulo amoroso com Josefina, a mulher de Jaime Favais e também com Clotilde, sua filha. Triângulo que antes era quadrilátero amoroso, haja visto que Celeste Cavalcanti era também amante de Leandro Dantas. Após diminuir suas visitas a Celeste por estar interessado em Josefina é que o triângulo envolvendo mãe e filha, vai se dar em definitivo, culminando na ruína de Leandro, desfecho que se verifica tanto no texto impresso quanto na minissérie.

Leandro Dantas funciona como um elemento de subversão dentro da narrativa, pois,

como vimos, trata-se de um jovem pobre e sem condições financeiras, oriundo das classes mais baixas da sociedade recifense. Ele rompe com sua estrutura social e por artifício de sua beleza e malícia vai constituindo-se um sedutor, um conquistador irrefreável que arrebatava os corações femininos, o que lhe franqueia a entrada no mundo da aristocracia da sociedade pernambucana. Segue abaixo imagem ilustrativa de Leandro Dantas, feita pelo próprio Carneiro Vilela.



3 - Leandro Dantas, *Ilustração de Carneiro Vilela.*



4- Leandro Dantas, da minissérie *Amores roubados.*

Acima, verificam-se duas imagens distintas de um mesmo personagem, sendo a primeira de Leandro Dantas do romance de Vilela e a segunda, Leandro Dantas da minissérie de George Moura. As imagens permitem observar que o próprio autor do romance tinha um projeto imagético que representava o ideal de beleza masculina do seu tempo, na mesma medida o autor da minissérie escolhe o ator Cauã Reymond como modelo de beleza vigente atualmente. As duas imagens desafiam a pensar os critérios de beleza masculina e aferem que estes modificam-se com o passar do tempo. O padrão estético-imagético do galã sedutor do século XIX é completamente diverso do padrão vigente no século XXI.

Essa subversão dos mundos, em que Leandro Dantas cria uma intersecção entre o seu mundo de jovem pobre da periferia com sua história beirando a marginalidade e o mundo aristocrático rico e boêmio da alta sociedade pernambucana, é o universo narrativo do romance. A sociedade aristocrática do velho Recife formada de senhores de engenho, comerciantes, advogados, dentre outros, dá o contorno de toda uma diversidade de homens e mulheres ricos

que levam uma vida completamente discrepante e incompatível com a realidade social do jovem Leandro.

É essa desconstrução de sua realidade social e histórica, esse negar de seu lugar de origem, esse instrumentalizar-se pela beleza, pela luxúria e pela sedução, rompendo com seu passado, gerando uma crise em seu mundo para adentrar no mundo da alta classe da sociedade recifense, desconstruindo, em certa medida o mundo dessa classe, gerando crise nesse mundo aristocrático, faz de Leandro Dantas o porta-voz da modernidade desestruturante do romance de Carneiro Vilela.

Leandro Dantas é um vetor de modernidade que leva o seu mundo para o mundo daqueles ricos com quem passa a conviver e, assim, moderniza as relações desse grupo social.

Dessa relação intersectiva de dois mundos *a priori* irremediavelmente incompatíveis surgem situações que permitem que as características da modernidade, que a princípio estão reunidas na figura de Leandro Dantas, alastrem-se pela narrativa, passando a caracterizar também outros personagens da trama. Desse modo, Celeste Cavalcante, a esposa do doutor Cavalcante, Josefina, a esposa do português e comerciante Jaime Favais e Clotilde, filha de Josefina e Jaime Favais, assimilam também, ao longo da narrativa, por bem ou por mal, elementos característicos da modernidade.

Um aspecto que é interessante na narrativa de Carneiro Vilela em *A emparedada da Rua Nova* é a capacidade que ele teve de rasgar o véu do mundo burguês e escancarar de modo atraente e cativante a crueldade, a luxúria, a baixeza, as paixões, os adultérios, os conflitos e as violências que comumente passam inenarráveis sob os véus da tranquilidade, da abundância e da aparente felicidade. Véus esses que caracterizam o ideal de família perfeita que a aristocracia faz questão de fazer manutenção, seja por meio de performances públicas ou privadas. Isto está à mostra nas cerimônias religiosas, nos encontros festivos, na ópera, no teatro, nos comícios eleitoreiros e nas atividades econômicas, dentre outros.

Carneiro Vilela leva as vicissitudes das classes economicamente desprivilegiadas e por isso mesmo comumente vistas como “classes inferiores” para se encontrar num mundo intersectivo, com as misérias ocultas da “burguesia”, que na época era chamada de aristocracia. Para Juliano Giassi Goularti (2016) a burguesia brasileira, não aconteceu, sendo ela um rótulo para a aristocracia rural, que travestida de burguesia orientou e definiu as transformações sociais brasileiras, sem a participação do povo. Seu argumento ajuda a compreender os confusos papéis sociais estabelecidos no Brasil no final do século XIX e decurso do século XX e, que comumente gera dificuldades para a aplicação e entendimento dos termos: aristocracia e burguesia no contexto histórico

Brasileiro<sup>1</sup>.

O cenário é a vida abastada da aristocracia pernambucana, onde esses dois mundos, gerando um terceiro, revelam-se mais próximos do que as notícias o pintam comumente. É nessa realidade, nessa intersecção que os dois mundos aparentemente distintos se geram ao se encontrar, que estes dois universos distintos se revelam em plenitude e mostram o que são. Eles são unos, com certas especificidades que são mais forjadas do que naturais, para estruturar as diferenças que cada um evoca como constitutivas de si.

É elementar que o romance apresente outros personagens, mas como os principais que mantém a trama da narrativa, estes são os que realmente ganham destaque nessa abordagem e os que verdadeiramente contam para a estruturação do romance.

No romance esse é o quadro das personalidades com suas respectivas intrigas e interesses. Na minissérie, porém, o autor, em razão da mudança de mídia e dos desafios da adaptação, viu-se obrigado a modificar alguns aspectos dos personagens e da trama que os envolvem, atualizando-os técnica e tematicamente.

Dividindo o protagonismo com Leandro Dantas, aparece a figura de Jaime Favais. Esse personagem é tão importante quanto o apresentado anteriormente, na medida em que ele faz o papel de sua antítese na trama, pois, em razão de seu ódio, de seu orgulho ferido e de sua honra manchada, pelas artimanhas do sedutor dos sertões, ele assume, no desenrolar da narrativa, papel preponderante, chegando a ter o protagonismo em certas partes da história sendo o marido traído e o pai, cuja filha foi desonrada, tem ele um ódio imensurável por Leandro Dantas, e é o responsável por sua morte.

Jaime Favais andava desconfiado da mulher em razão de suas mudanças de comportamento, mas é uma carta que ela remete a Leandro Dantas e que foi interceptada por Jaime e se torna a prova irrefutável de seu adultério. Ela se torna o instrumento do qual Jaime Favais e seus comparsas farão uso para atraírem Leandro Dantas e o assassinar.

Para completar e caracterizar o triângulo que sustenta o protagonismo na história, entra

---

<sup>1</sup> - GOULARTI, Giassi Juliano. **Burguesia brasileira: Mas que burguesia?** Disponível em <http://brasildebate.com.br/burguesia-brasileira-mas-que-burguesia/>.

Sob o estatuto colonial propriamente dito, o que houve foi que o senhor rural se converteu em aristocracia agrária e parou por aí, não se convertendo numa burguesia agrária. Numa economia que por quase longos cinco séculos se constituiu com base no trabalho escravo, na grande propriedade, na monocultura e numa colônia de exploração/exportação, a formação de uma classe burguesa significaria uma insurreição com a estrutura agrária e com o tipo de dominação tradicional, ou seja, patrimonialista. Se não se formou uma burguesia, o que então prevalece? Para mim, um patronato com pele de burguês. Numa linha cronológica, em 1888 abolimos a escravidão, em 1889 proclamamos a República, 1880 a 1932 é o período embrionário da indústria nacional, 1933-1955 há um processo de industrialização, embora restringida, pós-1956 com o bloco de investimentos correspondeu um novo padrão de acumulação, a industrialização pesada e, por fim, em 1964 os militares com apoio civil dos donos dos meios de produção dão um golpe.

em cena a personagem de Clotilde Favais, filha de Josefina e de Jaime. Existem outros personagens que são indispensáveis à trama e ao desenvolvimento da narrativa. Contudo, todos os demais personagens estão num estágio abaixo do nível de importância que possui esse triângulo formado pelo sedutor, pelo pai e pela filha. São eles os elementos que dão ação e se tornam os vetores das intrigas e desdobramentos capazes de permitir a história acontecer ao longo da narrativa.

Clotilde apaixona-se por Leandro Dantas, que é amante de sua mãe e de outras mulheres da aristocracia recifense. Ele a evita e resiste até que se envolve e verdadeiramente se apaixona também por Clotilde. São suas ações que permitem ao narrador ir “costurando” a trama em seus detalhes.

Para além dos três personagens centrais, existem outros como é o caso de Josefina, a mulher de Jaime Favais. O narrador tem o cuidado de explicar o que se passa com ela. Segundo ele, Josefina estava mudada.

Jaime, pálido e surpreso, recuou como que aterrado ante aquela fúria que ele havia provocado. Nunca tinha visto sua mulher sob semelhante aspecto; julgá-la-ia mesmo incapaz de uma tal energia, habituado como estava não só a governá-la sempre conforme a sua vontade, como também a vê-la carinhosa e submissa. [...] Parecia-lhe que a sua felicidade estava para sempre destruída. Mas, não teria ele a culpa disto? (VILELA, 2013, p. 72)

No desenrolar das intrigas, de ato em ato surge o personagem de Celeste, amiga de infância de Josefina e casada com um senhor de engenho, que tem papel fundamental na mudança pela qual Josefina está passando. Sua influência conduzirá esta personagem por um caminho de superação, no qual ela finalmente cessa com o movimento de reprimir-se e começa a dar vazão a seus desejos, mudando de postura diante do marido, da filha, da amiga, da sociedade e da vida. Sobre Celeste o trecho seguinte é bem ilustrativo.

Celeste frequentara o colégio e passara por ali tal qual como todas as outras daquele tempo e de hoje ainda e de amanhã talvez, sem um ensinamento útil para o coração e sadio para a consciência, mas eivada desses preconceitos piegas, cheia dessas credices estultas, imbuída dessa fé falsificada e embrutecedora, vítima desses vícios, que se adquirem ao pé dos confessionários... (VILELA, 2013, p. 216)

Outro personagem é o Zanolho, um homem que facilmente atravessa os olhos tornando-se estrábico que possui um insistente pigarro. Ele tem por nome Hermínio, mas é comumente conhecido apenas como “Zanolho” ou “Dr. Pigarro”. Segue abaixo figura ilustrativa feita pelo

próprio autor. São dois personagens, Jereba e Zanolho, o que indica que talvez o autor pretendesse ilustrar toda a narrativa com imagens de seus personagens.



5 - Jereba e Zanolho, ilustração de Carneiro vilela.

Este é trazido à luz na trama por Jaime que o conheceu na festa de Nossa Senhora da Saúde, no Poço da Panela, local para onde se dirigiam algumas famílias aristocráticas pernambucanas em seus dias de descanso conforme retratado pelo narrador.

Estamos em pleno verão; na temporada da festa; nessa quadra do ano em que as famílias mais abastadas da nossa sociedade, e mesmo as menos favorecidas da fortuna, abandonam a capital pelo campo e vão aí, sob o pretexto de procurar refrigério ao calor, desvencilhar-se um pouco dos incômodos pesados da etiqueta e da cerimônia, inerentes aos nossos usos e costumes citadinos. (VILELA, 2013, p. 214)

Há ainda o personagem Bernardino, que também responde pelo apelido de “Bigode de Arame” e se faz comparsa do Zanolho e de Jaime Favais no crime. O assassinato deveria ser executado nos seguintes termos: certa pessoa tomaria o lugar de Leandro Dantas e deixaria a província, desaparecendo para onde quer que fosse e o Zanolho tinha a pessoa adequada, um certo Oscar Luiz Pallet de Roshklave, vulgarmente conhecido como “Alabama” ou “Polaco”. Este homem se enquadraria perfeitamente no papel de substituto de Leandro, participaria da trama criminosa mediante alguns acertos em dinheiro.

Leandro Dantas, por sua vez, seria assassinado e enterrado sem nenhum documento, porém, com uma série de indícios que remetessem à identificação do cadáver como sendo do Polaco. Era um plano perfeito, que permitiria ao Comendador Favais realizar vingança, lavar

sua honra e sair incólume, sem nenhuma mancha.

Jereba era amigo de Leandro Dantas e guardava-lhe muitos dos seus segredos, inclusive sua enigmática origem. Jereba era um rapaz que tinha boas maneiras. Era muito conhecido e seu nome, na verdade, era Fortunato Dias. O narrador apresenta-o com riqueza de informações. O fragmento abaixo ajuda a pensar essa caracterização.

[...] o Jereba não era lambuzão nem maltrapilho. Trajava com decência e asseio a roupa que lhe davam os camaradas e tinha essas maneiras distintas e elegantes que, uma vez aprendidas com a educação ou adquiridas com o traquejo social, nunca se perdem, nem mesmo com o contato da miséria. (VILELA, 2013, p. 96)

É ele quem vai aparecer no caminho do trio criminoso e dificultar as suas ações de dissimular a verdade e esconder a verdadeira identidade do cadáver exumado pela polícia no Engenho Suaçuna. Ele envolve-se nessa embrulhada por aceitar trabalhar como investigador para o sobrinho de Jaime Favais que está desconfiado de tudo o que anda a acontecer no sobrado dos Favais. Este sobrinho é outra personagem da trama e se chama João Favais, sobrinho de Jaime, português de origem veio para o Brasil seguindo os passos do seu tio, desejoso de se aventurar e tornar-se mais um afortunado.

Outros personagens como Maria Carolina Dantas, Calu, que é na trama a mãe de Leandro Dantas e que vai chantagear Celeste em razão de possuir cartas que ela escrevia a seu filho, e que poderia comprovar seu adultério e arruinar o seu casamento com Tomé Cavalcanti.

Os personagens do comendador Antônio Braga, tio e sogro de Jaime, as criadas da casa dos Favais e o delegado, dentre outros que são de menor relevância, aparecem apenas momentaneamente no enredo e não tem nele influência.

João Favais toma conhecimento dos segredos de seu tio Jaime por meio do Jereba, que fora contratado por ele para investigar a estranha relação que ligava o Zanolho e o Bigode de Arame a seu tio. Jereba acaba sofrendo uma tentativa de assassinato por parte do Zanolho e após ficar um tempo desaparecido retorna e narra a João Favais tudo o que conseguiu descobrir. Passa então a chantagear Jaime Favais em troca de dinheiro. João Favais, por sua vez, usa essas informações para pressionar o tio a fim de que faça o seu casamento com sua prima. Ciente de que esse casamento pode ser uma boa maneira de esconder a desonra da filha, além de manter a salvo os seus segredos, Jaime concorda com o pedido do sobrinho, mas precisa da anuência de Clotilde.

Estabelece-se se, assim, uma verdadeira guerra entre pai e filha. Clotilde tem repulsa pelo primo e o detesta. Nega-se a casar com ele e declara a Jaime Favais que ama Leandro



Dantas a quem ele assassinara. O conflito familiar e as revelações fazem verdadeira demolição no edifício doméstico psicológico dos Favais. A esposa de Jaime mergulha no oceano da loucura com a descoberta do assassinato de seu amante pelo marido. Ela que já havia tido surtos de enfermidade provocados pelas emoções causadas pela descoberta de que Leandro era também amante de sua amiga Celeste e de sua filha Clotilde, não resiste e cai doente definitivamente. A desestruturação da família leva à morte o velho comendador Antônio Braga, tio de Jaime e o último bastião onde resistia algum bom senso e moderação para enfrentar os problemas. Assim, Jaime perde o tio e sogro, Josefina perde o pai e amigo e Clotilde perde o avô e protetor e a saúde.

As desgraças se somam e elevam a tragédia ao mais alto grau de intensidade quando Clotilde, resolvida em não se casar com o primo, revela que está grávida de Leandro Dantas. Diante dessa situação, Jaime Favais não suportando mais esse golpe ainda, desconhecendo completamente a própria filha, furioso e humilhado, decide restabelecer a ordem de sua vida que desmoronara desde que nela adentrou a figura de Leandro Dantas.

Tomando uma decisão inimaginável para um pai amoroso e cuidadoso que ele parecia ser no início da trama, decide colocar fim à vida de Clotilde e do filho de Leandro Dantas que ela carrega em seu ventre. Jaime prefere sacrificar a vida da filha e do neto, a sacrificar a si próprio enquanto pai. Ainda a se submeter a um escândalo dessas dimensões, como este que assolava a sua família. Decidido, Jaime Favais sai na noite e encontra pedreiros que fazem o serviço que ele quer, ou seja, o famoso “emparedamento”. Depois de consumado o crime do emparedamento de Clotilde, o poderoso comendador Favais viaja para a Europa com sua esposa Josefina, deixando seu sobrinho João Favais à frente dos negócios da família.

No capítulo final, o narrador revela os detalhes e o requinte perverso do emparedamento, por meio do depoimento do pedreiro que teria ficado abalado com tudo que fez e viu na noite em que fora buscado pelo Comendador Favais e conduzido de olhos vendados até ao sobrado na rua nova. Seu depoimento feito à polícia foi tomado como alucinação e em nada resultou, ao final. O narrador dá conta do que aconteceu com alguns dos personagens, incluindo Jaime Favais. Ele diz que:

Jaime Favais, ao chegar a Portugal, tratou logo de descartar-se da mulher e fê-la recolher-se a Rilhafoles, de onde nunca mais deveria sair senão para o cemitério. [...] Gastou três anos nesta excursão por quase toda a Europa. [...] Dir-se-ia que queria achar no fundo das taças e com a última gota de champagne, o esquecimento do passado ou a tranquilidade do presente (VILELA, 2013, p. 513)

Observa-se assim, que Jaime Favais, embora tenha feito a ordem de sua vida, ainda que à custa do sacrifício de toda a sua família, em certa medida saiu em fuga, sem condições de enfrentar a violência do furor de seus atos. Ao fugir, parece tentar assemelhar-se ao seu grande rival, aquele por quem ele sacrificou tudo o que construiu ao longo de sua vida: Leandro Dantas. Essa percepção surge a partir da notícia que o narrador dá de como foi que viveu sua vida, o poderoso comendador na Europa, após os desfechos trágicos ocorridos em sua casa.

Ele viveu como um sem lar, de país em país, na boemia e prodigalidade, buscando na bebida e na diversão, de salão em salão, esquecer os horrores de seus dias pregressos. Buscava no fundo da taça, não apenas esquecer, mas talvez justificar-se ante o olhar de Clotilde, Leandro Dantas e seu neto a refletir imageticamente no fundo da taça. Reproduzindo o comportamento de Leandro, resguardadas as diferenças sociais e financeiras, Jaime tornou-se um semelhante a Leandro que fingindo ser quem não era vivia uma vida que não era sua. Assim, fazendo-se feliz e livre, solto pelas alegrias que o dinheiro podia comprar-lhe, estava dissimulando sua prisão mental, seu cárcere na tragédia de sua família, pois ainda que vivo e livre ele parece ter morrido emparedado junto com Clotilde no sobrado da Rua Nova.

De volta a Pernambuco, o agora velho comendador Favais, submete-se a seus fantasmas tendo que ver o sobrinho a usurpar tudo que lhe pertencia. Um dia, porém, ele ateia fogo ao sobrado e refaz os seus negócios no Recife, onde viveu como alguém que perdera a fé na humanidade, em plena falta de sociabilidade, a amargar a sua melancólica depressão. A todos que perguntavam sobre a filha e a esposa, dizia que a esposa havia morrido e a filha se casado em Portugal. O narrador concluiu afirmando que todos lhe davam crédito, pois, honrada era a sua palavra e que ele fazia parte, como proeminente membro, da Sociedade Católica do local.

Ganha destaque, ao final, o modo como a pena engajada e militante de Carneiro Vilela subtrai a palavra ao narrador e faculta-lhe o direito de expressar-se. Após trabalho narrativo eficaz, com uma construção de incontestável arrojo literário, o autor conclui expressando sua insatisfação com a Igreja Católica com seus fiéis, que viviam de aparências. Como punição a um tirano irrefreável, como se mostrou ser Jaime Favais ao longo de toda a história. É Carneiro Vilela e não o narrador que encerra a história noticiando que Jaime Favais consta como membro proeminente da Sociedade Católica e conclui, “acabou justamente onde devia acabar”.

Nesse ponto, é o maçom irascível, destemido e ácido crítico da Igreja que se pronuncia. Ou seria apenas o ácido e criativo autor a anunciar que um novo romance viria a trazer outras informações e que este, porém, findava-se exatamente onde deveria se acabar? Fica a questão, mas os efeitos sobre os leitores são concretos, como uma pancada na testa.

## 2.2 A emparedada da Rua Nova: literatura e psicanálise um caminho de reflexão

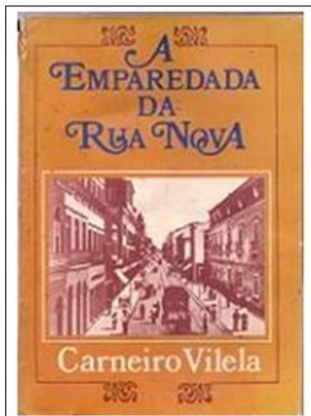
O romance *A emparedada da Rua Nova* configura-se como a maior obra literária do escritor pernambucano Carneiro Vilela e em razão de sua composição, volume e narrativa, mas principalmente em função de sua adaptação para a televisão, que ganhou destaque na mídia, nos últimos anos.

*A emparedada da Rua Nova*, conhece sua quinta edição pela editora Companhia Editora de Pernambuco – CEPE no ano de 2013, tendo porém sua primeira publicação no ano de 1886, Typographia Central (Recife), sua segunda publicação acontece entre três de agosto de 1909 e vinte e sete de janeiro de 1912, quando passa por um desmembramento e é publicada em capítulos, em formato de romance folhetim no *Jornal Pequeno*, em Recife. A sua terceira edição ocorre em 1936, pelas edições Mozart. A quarta edição acontece em 1984, pela Fundação de Cultura Cidade do Recife.

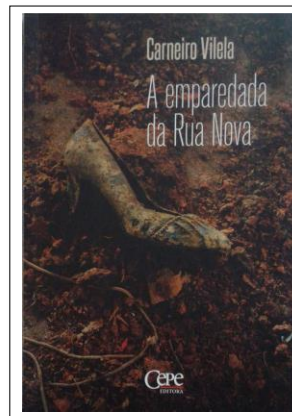
Publicada em 1886, pela Typographia Central (Recife), *A emparedada* conhecerá, ao longo do século 20, três novas edições. A primeira, quando é desmembrada em capítulos e publicada no *Jornal Pequeno* (Recife), em formato folhetim, entre 3 de agosto de 1909 e 27 de janeiro de 1912.<sup>3</sup> A segunda, em 1936, pelas Edições Mozart, com prefácio do jornalista e historiador Mário Melo. A terceira, em 1984, pela Fundação de Cultura Cidade do Recife, agora com introdução e notas do ensaísta Lucilo Varejão Filho, que será responsável, já neste século, por também republicar o romance na Coleção “Os velhos mestres do romance pernambucano” (Edição do Organizador, 2005). Por fim, neste ano de 2013, temos esta nova edição promovida pela Companhia Editora de Pernambuco (Cepe), assinalando o primeiro centenário da morte do autor. (VIEIRA, 2013, p. 9)

Abaixo seguem imagens, da capa das quarta e da quinta edições do romance de Carneiro, bem como uma imagem do *Jornal Pequeno* do Recife, no que o romance foi publicado como

folhetim.



6 - Capa da 4ª edição de “A emparedada da Rua Nova”, 1984



7 - Capa da 5ª edição de “A emparedada da Rua Nova”, 2013.



8 - Página do *Jornal Pequeno* do Recife, onde fora publicada em formato folhetim, o romance “A emparedada da Rua Nova” de Carneiro Vilela.

Sobre a data de publicação de *A emparedada da Rua Nova*, alguma coisa soa estranho, quando se lê que ela foi apresentada ao público entre 1909 e 1912, quando foi publicada em forma de folhetim, no *Jornal Pequeno*, no entanto, Anco Márcio Tenório Vieira, afirma, que o romance de Carneiro Vilela, fora publicado em 1886 pela Typographia Central (Recife). Ora, se o romance já havia sido publicado em 1886, não é evidente que o público tenha tomado conhecimento dele nesta data? Então, por que a confusão, quando se refere a data de publicação de *A emparedada da Rua Nova* afirmando que o romance veio a público a partir de 1909 em forma de folhetim? Em seu estudo sobre Carneiro Vilela, Izídio apresenta uma argumentação que parece importante ressaltar aqui, no que se trata as questões que envolvem a data de publicação de *A emparedada da Rua Nova*.

Varejão Filho conjectura um possível equívoco e o que parecia ser a primeira publicação teria sido uma reapresentação. Segundo o professor Varejão, esta suposição seria bastante aceitável já que diversos trabalhos de Carneiro Vilella saídos no periódico pernambucano *A Província* foram publicados até vinte anos antes n’*América Ilustrada*. A hipótese também ganha força quando se tem em mente que o folhetim do *Jornal Pequeno* com a famosa obra estava estampando os rodapés num período em que seu autor se recuperava de um derrame cerebral— acidente que voltou a acometer fatalmente Carneiro Vilella em 1913. “A *Emparedada* parece-nos obra muito segura pra ter sido escrita por alguém que acabara de sofrer um derrame cerebral”, conclui Varejão. Em consonância com Lucilo Varejão Filho, Helena Maria Ramos de Mendonça compartilha a inquietação relacionada à origem do livro e

traz uma nova provocação: originalmente *A Emparedada da Rua Nova* seria o subtítulo do romance chamado *Tragédias do Recife*. (IZÍDIO, 2013, p. 7)

Nessa perspectiva, Izídio apresenta, robusta argumentação, aparada em suas fontes, de que deveras, a publicação de *A emparedada da Rua Nova* em formato de folhetim, no *Jornal Pequeno*, entre 1909 e 1912 é uma rerepresentação de obra já publicada em 1887, e que estava escrita, já em 1886 quando começou a ser publicada semanalmente como fascículo. Corroborando com essa perspectiva de publicação em 1886, o trabalho de Mendonça oferece importante informação, conforme segue.

Mas resta a questão: o romance foi publicado em 1886 e somente após 23 anos foi veiculado em folhetim? Ou haveria algum erro em relação à data da primeira edição? Tudo leva a crer que a primeira hipótese é a mais verdadeira. Ocorre que, originalmente, *A Emparedada da Rua Nova* era apenas o subtítulo de um romance chamado *Tragédias do Recife*. Observe-se o que informa o *Diário de Pernambuco* da terça-feira, 25 de maio de 1886: (MENDONÇA, 2008, p. 49)

Assim, parece coerente manter a percepção consensual apresentadas pelas pesquisas sobre a origem do romance *A emparedada da Rua Nova* e reafirmar, sua data de aparição e primeira publicação como sendo a de 1886, tal qual se nos confirma, o professor Varejão, Izídio e Mendonça.

Como adaptação audiovisual, *A emparedada da Rua Nova* mostra-se um sucesso. A minissérie televisiva produzida com base no romance fez grande sucesso no Brasil e no exterior, chamando a atenção da crítica sobre esse fenômeno que parece merecer ser estudado e pesquisado como forma de contribuição para os estudos literários, a saber, as relações entre o texto televisual e o texto impresso em suas aproximações e distanciamentos.

Ante a uma obra complexa que oferece tantas possibilidades como é *A emparedada da Rua Nova*, o que se propõe como caminho de análise nesse trabalho é apresentar, por meio da psicanálise aplicada, o romance que conta a tragédia da família Favais, procurando, por meio dos métodos próprios da psicanálise, construir uma aproximação da psicologia que configura os personagens centrais, entender sua mentalidade e seus comportamentos.

Com base na literatura freudiana, nas obras do psicanalista Lacan e de outros estudiosos da psicanálise, estabelecer-se-á uma linha de análise dos personagens tentando compreender seus desejos e suas ações, tentando construir uma possível relação entre a tragédia de *A emparedada da Rua Nova* e a tragédia grega, em especial a tragédia de Antígona, ponderando assim sobre os seus pontos de proximidade e de distanciamento.

Semelhantemente ao que verifica-se no *setting* psicanalítico, onde o papel do psicanalista é ouvir e procurar, juntamente com o paciente, compreender os fenômenos identificando os sintomas e suas causas, para quiçá, propor uma solução, assim, também o que este estudo propõe é lançar mão dos conceitos teóricos e da metodologia psicanalítica para transmutá-la da psicanálise à literatura, para instrumentalizá-la como ferramenta de análise literária.

Para cumprir essa proposta, este estudo propõe-se a pensar Carneiro Vilela e seu romance *A emparedada da Rua Nova*, como Sigmund Freud, num contexto naturalista, ou seja, adotando uma veia psicanalítica ortodoxa, que procura eximir-se de contendas e polémicas. Por essa razão, não cabe nesse percurso, adotar a crítica feminista de Freud, pois esta não se coaduna com o recorte deste trabalho, que prima por uma abordagem ortodoxa, a qual busca em Carneiro Vilela e em Freud uma dimensão naturalista. O mesmo olhar analítico procura aproximar-se da minissérie televisiva *Amores roubados*, produzida pela Rede Globo, em 2014 transmutando a Literatura e a Psicanálise em um caminho de reflexão pavimentado por uma ação transdisciplinar.

### **2.3 A família Favais: um universo familiar patriarcal, submetido aos ímpetos das pulsões do feminino**

Com base no esforço de análise e leitura que tem perfazido esse caminho analítico, fica patente que pensar a literatura é um trabalho complexo e que envolve certo grau de dificuldade, desde as mais elementares das questões. Por essa razão, não se configura parte deste esforço tentar definir o que seja a Literatura, sobremaneira tendo em vista as argumentações do teórico Terry Eagleton, em seu volume: *Teoria da literatura: uma introdução*. No entanto, mesmo considerando que não é possível definir o que é literatura e que se, de fato, mesmo sua existência é algo que se coloca de modo complexo, perpassando juízos de valores e ideologias, tal qual EAGLETON (2006) argumenta na conclusão de seu artigo sobre o que é a literatura, coloca-se como necessidade desta análise uma definição, ainda que carregada de limitações.

Se não é possível ver a literatura como uma categoria "objetivà", descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. (EAGLETON, 2006, p. 24)

Ora, se existe, como o argumentado acima demonstra, a percepção de que, literatura é um conceito amplo e problemático demais para ser simplesmente definido, na mesma medida existem pensamentos divergentes que, independente de se apegarem à caracterização formal de um conceito, os utiliza segundo suas necessidades e entendimento, com uma liberdade criativa que convence, por sua aplicação prática na confecção de uma resposta não conclusiva, mas possível à questão sobre o que é literatura. Nessa perspectiva, Jacques Rancière, teórico de

cinema francês, apresenta sua própria definição com uma simplicidade e um pragmatismo, que alcançam as necessidades deste estudo, de adotar uma definição sobre o que é literatura, e ele diz: “Pois a literatura não é um mero reservatório de histórias ou o modo de contá-las; é uma maneira de construir o mundo onde histórias podem acontecer, fatos se ligam, aparências se mostram” (RANCIÈRE, 2012, p. 21). Essa é uma percepção mimética da Literatura, ora, Rancière está atualizando aquilo que Aristóteles chamou de mímese, e que convencionou-se traduzir como representação. Esse é um termo que é velho conhecido dos estudos literários, é o que diz Compagnon.

De que fala a Literatura? A *mimèsis*, desde a Poética de Aristoteles, é o termo mais geral e coerente sob o qual se conceberam as relações entre literatura e realidade.... Uma série de termos coloca, sem nunca resolvê-lo inteiramente, o problema da relação entre o texto e a realidade, ou entre o texto e o mundo: *minésis*, evidentemente, termo aristotélico traduzido por “imitação” ou “representação” (a escolha de um ou de outro é em si uma opção teórica). (COMPAGNON, 2001, p. 97)

Ainda que a teoria literária, conforme esclarece o próprio Antoine Compagnon tenha se ocupado de questionar a *mimésis*, o fato é que ela de algum modo permanece e o conceito de Rancière acima apresentado tem muito dessa dimensão mimética da literatura, que por sua vez está em certa medida presente também nesse estudo. Desse modo, é exatamente nessa perspectiva que se toma aqui o termo literatura, como um mundo construído para que histórias nele aconteçam, fatos se liguem e aparências se mostrem, por isso, pode-se falar de uma literatura de Carneiro Vilela, pois é, para a sua maneira de construir o mundo, que está direcionado o esforço analítico desse trabalho, uma vez que é nesse mundo que Carneiro Vilela vai dar os contornos do micro-universo do romance *A emparedada da Rua Nova*. O mundo que retrata a tragédia da família Favais e que dá conta dos contornos sociais e morais que estabeleceram as relações daquele período, mostrando um contexto histórico que não é novidade, um contexto marcado pelo patriarcalismo, pela proeminência do homem subjugando e dominando a mulher, muito embora o romance retrate que, no silêncio do não dito, as mulheres exerciam suas vontades, ainda que, em alguns casos, fossem severamente punidas.

Nessa trama o patriarca é Jaime Favais, português radicado no Brasil, casado com sua prima Josefina, filha de seu tio o comendador Antônio Braga, também português é um rico comerciante pernambucano. Jaime Favais é pai de dois filhos sendo eles: o menino Manuel e a menina Clotilde dois anos mais nova do que seu irmão. Esse núcleo familiar protagoniza a trama que culmina em desfecho trágico, marcado por um filicídio. A ação filicida de Jaime



Favais que, movido por seu ódio e honra feridos, acabam por emparedar a própria filha em razão de sua desobediência e de um ódio mortal. O ponto culminante é a desonra causada por sua esposa Josefina que, ao se envolver em uma relação adúltera, tornou-se o estopim da explosão de acontecimentos que vão assolar toda a família que se verá enredada em conflitos, dores e decepções, paixões, desejos e morticínios.

Josefina não será a única culpada e se o mal se instala e destrói aquelas existências é que ele recebe a inconsciente ajuda que lhe dão o ódio e o espírito de vingança de Jaime Favais, o marido enganado e o desamor filial de Clotilde, a que será emurada viva. (LUCIO VAREJÃO, 2013, p. 22)

Posto o esboço do romance, o foco desse estudo desloca-se para a relação de pai e filha, ou seja, para a relação de Jaime Favais e de Clotilde. O narrador do romance é do tipo onisciente, aquele que tudo sabe sem, no entanto participar da trama, aquele que interfere na narrativa e se coloca falando com o leitor, chamando a atenção para aspectos que ele julga interessante e que pode passar despercebidos, ao menos atento. Esse narrador onisciente e intruso oferece alguns aspectos sobre esses dois personagens que podem melhor orientar a percepção da relação existente entre eles, à partir daquilo que lhes constitui. Sobre o patriarca e personagem central da narrativa, informa o seguinte.

É por meio de descrições e de comentários morais, por parte do narrador, sobre os maus costumes da vida brasileira e os vícios da natureza humana, que ficamos sabendo como alguns imigrantes, a exemplo de Jaime Favais, construíram a sua fortuna (“Havia este descoberto uma nova aritmética que aplicava rigorosa e proporcionalmente a todos os trocos e um novo sistema de pesos e medidas, o qual se diminuía o volume e a quantidade dos artigos vendidos, tinha em compensação a vantagem de aumentar a receita da gaveta e de assegurar um saldo extraordinário no balanço final da mercadoria”). (VILELA, 2013, p.16)

No excerto acima, o narrador procura elucidar aspectos da personalidade do patriarca Jaime Favais que, segundo a narrativa do romance, é um homem que não mede esforços para alcançar o que intenta. Desde sua partida de Portugal para o Brasil e com o intuito de fazer fortuna, ele municia-se de coragem e determinação, para levar adiante sua aventura pelas terras brasílicas, longe de sua casa paterna e de toda a pobreza que ali vivenciou na infância. Com esse inteligente artifício encontrou, segundo as palavras de Vilela, uma “nova aritmética” que, a despeito do prejuízo da clientela, garantia os lucros da empresa do seu tio. É com esse artifício

que o ganancioso lusitano vai ladrilhar o caminho do seu êxito que o conduzirá ao enlace matrimonial com sua prima Josefina sacramentando, para além do “amor conjugal”, o seu desejo de fazer fortuna, pois sendo a prima a única herdeira da família do tio, torna-se ele o dono da herdeira e da herança por meio desse casamento. Para melhor compreender a mentalidade de Jaime Favais, o trecho transcrito abaixo, apresenta um pouco de sua história, conforme diz o narrador:

A história de Jaime Favais é, nem mais nem menos, a de todos esses portugueses que, filhos de pais agricultores e pobres, vendo-se em sua pátria sem recursos no presente e sem esperanças no futuro, emigram para o Brasil com o firme propósito de trabalhar sem descanso até adquirir a fortuna que sempre lhes faltou, mas com a qual sempre sonharam. Natural de Favais, em Trás-os-Montes, apenas completou ele os quinze anos e seus pais, admirando a inteligência, a atividade e sobretudo a ambição que já se revelavam nele em alto grau, remeteram-no para *a terra das patacas*, consignado a um tio materno, que aqui estava estabelecido com um grande e bem afreguesado armazém de secos e molhados. O menino Jaime não sentira grande comoção ao deixar o pátrio ninho: antes secreto instinto instigava-lhe a alegria íntima e buzinava-lhe aos ouvidos que iam rasgar-se aos seus olhos e à sua ambição novos horizontes e vastos campos de operação e de colheita. (VILELA, 2013, p. 44)

É possível perceber nas palavras que o narrador usa para descrever o personagem de Jaime Favais, como ele constitui-se e, tecer assim, considerações acerca de sua constituição mental e emocional. É ele um indivíduo extremamente decidido que não se abala ante o novo, mas, contrariamente a isso, embalado por seus desejos, faz-se inquebrantável em busca daquilo que em sua mente é a sua oportunidade de triunfo e realização.

Na perspectiva freudiana, é considerável observar que uma pulsão de vida tão contumaz o possui de tal modo que não há margem para descargas de qualquer medo ou insegurança. Se for possível estabelecer, a partir de Freud, que a pulsão de morte e a pulsão de vida expressam-se na mesma medida locupletando-se e dando movimento ao indivíduo, o caso de Jaime Favais ilustra de modo eficiente essa simbiose das duas pulsões. Pois que, se de algum modo, a pulsão de morte pode ser aplicada para compreender o seu desejo impetuoso de abandonar a casa paterna, ou nas palavras de Vilela o “pátrio-ninho”, na mesma medida a pulsão de vida pode ser aplicada para entender como ele encara esse morrer para o pátrio-ninho, lançando-se ao desconhecido – “o estranho” – que era nesse caso, o continente americano, as terras do Brasil, como o desejo pleno de realizar-se no “pós-morte” em uma vida idealizada por sonhos e expectativas. Vida pautada no desejo de triunfo sobre a pobreza e sobre a própria morte de onde,

uma vez rico e próspero, poderá ressurgir emergindo, ressuscitando de volta ao seio pátrio nas lusitanas plagas.

Ao utilizar o conceito de “estranho”, esse estudo procura aplicá-lo segundo a aplicação conceitual feita pelo pai da psicanálise em seu artigo de mesmo título, onde esclarece que o estranho é assustador.

A palavra alemã *unheimlich*, “estranho”, é evidentemente o contrário de íntimo (*heimlich*), doméstico, (*heimisch*) e do que é familiar, e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente por isso pode-se inferir algo terrível, por não ser conhecido e familiar. (FREUD, 2014, p. 35)

O “estranho” enfim, nesse sentido freudiano, é aquele que tomado por Ana Vicentini Azevedo para explicar Édipo, o estranho é um íntimo, familiar, já sabido, mas não ainda revelado e que por isso mesmo, causa estranheza, fazendo-se assustador.

No ensaio dedicado a este tema, “O Estranho” (1919), Freud cita Schelling, afirmando que “estranho [Unheimliche] é o nome dado ao que deveria ter permanecido secreto e escondido, mas que veio à luz”. Algo que há muito é familiar e se manifesta como estranho, desconhecido; esse é um dos estatutos fundamentais de Édipo, e que a ele caberá reconhecer. (AZEVEDO, 2004, p. 46)

Em Pernambuco o jovem português instalou-se em casa de seu tio e não tardou a ganhar a confiança de todos, levando os negócios a tal êxito que se tornou sócio do tio no armazém. Contudo, essa era apenas um passo, na caminhada que havia programado, ele ainda tinha um importante pedaço do caminho a vencer e esse percurso foi vencido com o casamento com sua prima Josefina, o que o fez entrar de vez na posse de seu grande desejo, saciando assim a voracidade pela riqueza, alcançando enfim a fortuna.

Deste modo, a argúcia e determinação de Jaime Favais leva-o ao pleno êxito em seus planos e intentos. Contudo essa trama estaria para além de sua capacidade de controle, uma vez que encerra outras pessoas com outras necessidades e desejos. Um exemplo que Vilela traz à lume é o da própria esposa de Jaime Favais, a Senhora Josefina, pois ela mostrar-se-á revelando suas angústias e inquietações, como informa o narrador:

Eis o caso: A mulher de Jaime era brasileira, – muito brasileira mesmo. Nascera imbuída desses preconceitos aristocraticamente orgulhosos, que formam o fundo do nosso caráter e fazem com que julguemos certos meios de vida pouco dignos de nós, – como que abaixo da nossa prosápia. A educação mimosa e excepcional da filha do taberneiro ainda

concorrera mais para desenvolver o gérmen daquele orgulho. (VILELA, 2013, p. 47)

A descrição de Josefina não para por aí, o narrador segue a discorrer sobre ela, procura demonstrar o nojo que ela sentia do pai por ele viver atrás de um balcão enodado de gorduras e maus cheiros, suportando as insolências da freguesia e de escravos que frequentavam a sua casa de comércio. Contudo, apesar de rejeitar esse aspecto da vida do pai, Josefina o amava e não esquecia a educação que dele recebera, mas se ela pensava e sentia assim, no que se refere ao próprio pai, por que pensaria diferente de seu marido que também era tendeiro? Por fim o narrador conclui que Josefina envergonhava-se daquilo, ou seja, ela suportava calada uma situação que desde a muito tempo amargava-lhe e feria-lhe os brios.

Nesse ponto o fragmento acima expressa uma característica de Josefina que é a repressão de suas emoções em face daquilo que ela rejeita, que é o modo de vida de seu pai que, por conseguinte, é o mesmo de seu marido. Ao pai ela está vinculada de tal modo que é capaz de suportar silenciosamente tal rejeição em favor de seu amor e devotamento.

É forçoso notar que o narrador não se dá ao trabalho de evocar a figura da mãe, o que sugere que ela ocupe uma posição de menor relevância em face da figura paterna. Este procedimento está dentro da visão freudiana em aparente perfeita harmonia quanto à psique feminina que, superando o complexo de Édipo, passa a identificar-se não mais com a mãe e sim com o pai. Porém, essa identificação não é perene, podendo vir a passar, a alcançar termo, ao passo que a mulher amadurece e a transfere para outro. Identificação é um conceito que pode ser entendido segundo a visão freudiana, apresentada por Juan David Nasio, nos seguintes termos:

Digamo-lo claramente: a identificação, tal como concebida pela psicanálise freudiana, é um processo de transformação efetuado no próprio seio do aparelho psíquico, fora de nosso espaço habitual e imperceptível diretamente por nossos sentidos. (NASIO, 1997, p.100)

Com base em Nasio que apresenta o conceito de identificação como um processo da ordem do inconsciente e que por isso mesmo escapa aos sentidos é que observa-se que ao fazer essa transferência de identificação para um outro, a mulher estabelece a sua natureza feminina, a qual vai lograr êxito na relação com outro objeto, que lhe realizará o desejo de ter um pênis-filho, dando total superação ao complexo edipiano. É o que defende o pai da Psicanálise no excerto abaixo:

A identificação de uma mulher com sua mãe permite-nos distinguir duas camadas: a pré-edipiana, sobre a qual se apoia a vinculação afetiva com a mãe e esta é tomada como modelo, e a camada subsequente, advinda do complexo de Édipo, que procura eliminar a mãe e tomar-lhe o lugar junto ao pai. Sem dúvida justifica-se dizermos que muita coisa de ambas subsiste no futuro e que nenhuma das duas é adequadamente superada no curso do desenvolvimento. A fase da ligação afetiva pré-edipiana, contudo, é decisiva para o futuro de uma mulher: durante essa fase são feitos os preparativos para a aquisição das características com que mais tarde exercerá seu papel na função sexual e realizará suas inestimáveis tarefas sociais. É também nessa identificação que ela adquire aquilo que constitui motivo de atração para um homem: a ligação edipiana deste à sua mãe transfigura a atração da mulher em paixão. (FREUD, 1990, p. 91)

Vê-se aí que segundo Freud a identificação da mulher com o pai é resultado de uma camada subsequente à pré-edipiana, onde a mulher procura tomar o lugar da mãe junto ao pai, no entanto, a fase de identificação pré-edipiana é fator preponderante na definição das características que possibilitará à mulher exercer sua função sexual e seu papel social, incluindo aí a relação com outro homem que não o seu pai. Nasio esclarece ainda que em Lacan o conceito de identificação ganha em complexidade e delicadeza deixando de representar o eu e o objeto bem definidos, ainda que como instâncias do inconsciente, passando assim, a fazer referência a um processo onde um dos termos, gera o outro, ou seja o eu podendo gerar o objeto, ou ser por ele gerado.

O conceito lacaniado de identificação responde a um desafio mais extremo do que o desafio freudiano, já que não se trata mais de dar conta da relação entre dois termos relativamente bem constituídos – um eu determinado identificando-se com um objeto igualmente definido – mas de dar nome a uma relação em que um dos termos cria o outro. Para Lacan a identificação é o nome que serve para designar o nascimento de uma nova instância psíquica, a produção de um novo sujeito. (NASIO, 1997, p. 101)

Ante ao que oferece Vilela, o amor de Josefina pelo pai, é ressaltado e a relação de recíproca ganha destaque na narrativa, o que possibilita pensar, com base nas argumentações freudianas sobre a feminilidade da mulher em seu texto de 1932, que o vincular de Josefina com o pai não foi superado após o complexo de Édipo. Ou seja, de alguma maneira na psique de Josefina ela permaneceu vinculada ao pai e essa vinculação irá funcionar como elemento definidor de sua vida sexual e amorosa, pois que, segundo Freud, a feminilidade é possuidora de uma carga de narcisismo, o que afeta a escolha de seu objeto de afeto. Perseguindo essa perspectiva faz-se necessário considerar que a relação de Josefina com seu pai, sua identificação

não superada, levou-a a aceitar os galanteios de seu primo ambicioso e anuirá assim, aos apelos do pai de que ela se casasse com o sobrinho a quem devotava grande apreço. Pensando a identificação segundo o que Nasio deprende do conceito com base em Lacan, pode-se concluir que a identificação de Josefina com seu pai não produziu um novo sujeito, uma nova instância psíquica que lhe facultasse entrar na relação com o outro que poderia substituir a figura do pai como seu objeto de desejo. Não cabe aqui um aprofundamento nas classificações freudianas ou lacanianas de identificação, mas tão somente dar embasamento suficiente ao termo que sustenta o olhar analítico que o presente trabalho adota.

Josefina irá identificar, desse modo, em Jaime Favais, a figuração de sua mãe, a rival de quem ela se desvinculara para assumir seu lugar junto ao pai. Porém, agora na maturidade, ela obedece de certo modo, a lógica desse conflito não resolvido, derivativo do complexo edípico. Ela que, afastando-se da mãe vinculou-se ao pai, identifica em Jaime Favais de certo modo à figura da mãe que lhe rouba a atenção do pai, alinhando-se a Jaime Favais a quem ela transfere a figura materna e vai ceder a seus apelos, casando-se com ele para obter a atenção, o carinho e a aprovação do pai, pois que, Jaime Favais coaduna em si, a figura do pai e da mãe a um só termo. Freud informa que:

Os fatores determinantes da escolha objetal da mulher muitas vezes se tornam irreconhecíveis devido a condições sociais. Onde a escolha pode mostrar-se livremente, ela se faz, frequentemente, em conformidade com o ideal narcisista do homem que a menina quisera tornar-se. (FREUD, 1990, p. 90)

No romance, a figura da mãe de Josefina é apenas evocada e não trabalhada em detalhes que permitam conhecê-la e analisá-la mais profundamente, o que torna difícil justificar com clareza sua influência sobre a escolha objetal de Josefina, mesmo porque esse é um artifício do inconsciente e não uma operação consciente, simples e fácil de se evidenciar. Contudo é possível vislumbrar essa influência. Em perfeita consonância com o que se observa em Josefina, o excerto acima completa a análise do caso de Josefina se agrada de Jaime Favais e decidir aceitar a proposta de casamento com ele. Ora, Jaime Favais é perfeitamente o homem que Josefina quisera ser, é o homem que agrada o pai e, portanto, carrega a identificação da figura da mãe e é ao mesmo tempo o homem que agrada à mãe, pois carrega em si o pai, o pênis-falo. Se Josefina pudesse de algum modo modificar o quadro geral das coisas e sua psique, com base em suas vinculações, e assim decidir que tipo de ser ela se tornaria, haveria uma grande possibilidade de que ela se tornasse um homem, um homem à imagem de Jaime Favais. Jaime Favais é assim, uma figura que representa na psique de Josefina um tipo materno, sua aprovação

e adoção pelo pai evoca na psique de Josefina a sua rival, a mãe, ela vai se aliar a ele em casamento para resguardar sua relação com o pai, é um modo de afastar-se dele, mantendo a salvo sua relação com o pai. Esse Argumento entra em contradição aparente com o que afirma Freud:

Se a menina permaneceu vinculada a seu pai - isto é, no complexo de Édipo -, sua escolha se faz segundo o tipo paterno. De vez que, quando se afastou da mãe e se voltou para o pai, permaneceu a hostilidade de sua relação ambivalente com a mãe, uma escolha desse tipo asseguraria um casamento feliz. (FREUD, 1990, p. 90)

Embora à primeira vista o excerto pareça rechaçar o argumento acima, ele corrobora essa percepção à medida que o objeto escolhido pela mulher, baseada no tipo paterno, resultante de sua permanência em vinculação à figura do pai pode garantir um casamento feliz, porém, convém ressaltar que no mesmo argumento Freud vai esclarecer que o objeto escolhido pela mulher vinculada ao pai é herdeiro do pai e da mãe ao mesmo tempo, logo o casamento feliz é uma possibilidade e não um dado inquestionável.

Tomando o caso de Josefina, o casamento com Jaime Favais, que se configura um objeto de tipo paterno e que por isso mesmo fora escolhido com base em sua vinculação ao pai. Fica visível o que Freud postula no excerto acima, pois é exatamente como ele diz, essa escolha vinculada à figura paterna feita por Josefina garantiu por algum tempo um casamento feliz com Jaime Favais. Porém a felicidade que se tem nesse casamento é marcada por energias reprimidas. Energias estas, que evoca a figura materna à qual Jaime estava também representando na relação. Quando a psique de Josefina opera essa vinculação de Jaime não mais à figura do pai e sim à figura da mãe, a relação do casal cai na infelicidade, no conflito e Josefina afasta o marido e torna-se sua opositora.

No contexto psicológico e social vigentes no século XIX brasileiro, o casamento de Jaime Favais e Josefina seguia o padrão de casamento feliz nos moldes de uma escolha objetal feita por uma mulher vinculada ao tipo paterno, o elemento estranho que se insurge e causa uma reviravolta na psique de Josefina, mudando seu modo de se relacionar com Jaime Favais, é o jovem belo e sedutor Leandro Dantas, com quem ela se envolve numa relação adúltera e leva toda a família a uma reviravolta que traz a lume o parricídio simbólico praticado por sua filha Coltilde que terá por consequência o filicídio efetivo, praticado por Jaime Favais, ao empregar sua filha.

O narrador segue a informar que quando chegam os filhos, a alegria da família Favais completa-se. Porém, o modo da família se relacionar sofre os impactos comuns às

transformações que toda família sofre quando recebe filhos. As demandas da família vão definir os cuidados de Jaime para com seu filho e para com sua filha. Isso criará as bases psíquicas dos conflitos que se insurgirão ao longo dos anos.

Com efeito... apenas o filho completou os dez anos, mandou-o para a Europa; e a filha, antes mesmo desta idade, meteu-a no colégio das Irmãs de Caridade, situado na Rua do Hospício. Tanto escrúpulo na educação masculina e tão pouco na educação feminina! Para o homem abriam-se todas as válvulas da civilização, franqueavam-se todos os caminhos da ciência, preparavam-lhe um futuro cheio de conhecimentos úteis, progressivos e, portanto, garantidos das mais altas virtudes. Para a mulher, porém, – para a futura mãe de família, para a verdadeira base da sociedade moderna – estreitavam-se os horizontes intelectuais e morais, proibiam-lhe a liberdade de pensar e de sentir, entregavam-na aos corvos do fanatismo e da hipocrisia, asfixiavam-lhe o coração, envenenavam-lhe o espírito e, em vez de procurarem formar uma esposa e uma mãe com todas as aptidões para procriar cidadãos e homens de espírito, preparavam uma beata inútil e estúpida, apta apenas para dissertar sobre as problemáticas virtudes do rosário ocupada a engolar ladainhas depois de indigestos e perniciosos sermões jesuíticos! (VILELA, 2013, p. 50)

O excerto acima, além de dar mostras claras da diferença de tratamento dada a homens e mulheres, desde o seio familiar no século XIX no Brasil, uma vez que esse era o padrão educacional da aristocracia brasileira, ele sinaliza também para um momento psicologicamente forte e emocionalmente importante, onde o narrador faz questão de enfatizar essa relevância na diferença no modo de tratamento dado aos dois filhos do casal Favais. Apontando assim, como a menina fora podada e de certo modo punida, simplesmente por ser mulher enquanto o menino fora promovido pelo simples fato de ser homem.

Porém o narrador evidenciou essa ação como elemento de importância na trama, procurou demonstrar a força da tradição que dominou esse tempo, esclareceu que não se trata de um mal na percepção de Jaime Favais, pois este deixou sua filha no colégio das irmãs de caridade para que ela fosse educada a fim de tornar-se pronta, preparada para desempenhar o seu papel de mulher na sociedade da qual fazia parte.

Esse dedicado empenho paterno não surtirá, porém, o efeito desejado, pois as irmãs de caridade vão posteriormente entregar Clotilde ao pai, não por esta encontrar-se pronta, educada e condicionada a ser mulher nos moldes próprio de seu tempo, mas ao contrário disso, as irmãs a entregam a seu pai por que já estavam cansadas de tentar coibir-lhe os ímpetos insolentes de sua indomável natureza, que se tornara insuportavelmente revoltada e intolerante no ambiente de beatério. Esse esclarecimento do narrador é importante, pois esclarece que Clotilde, tornara-



se uma jovem rebelde e insolente, exatamente as características que vão ganhar proeminência em seus comportamentos durante os encontros que se darão entre ela e seu pai. O Narrador parece querer preparar o leitor, acerca do temperamento da jovem Clotilde, como que a justificar suas posturas, pensamentos e ações.

Essas observações oferecidas pelo narrador elucidam o caráter tradicional da família Favais, ambiente no qual o homem é formado e dirigido para o mundo e suas coisas e a mulher para o ambiente doméstico e suas coisas. Clotilde tem uma natureza carregada de revolta e rejeição ao ambiente religioso na qual fora internada pelo pai, ainda que esta internação tenha sido feita com as melhores intenções, pois este acreditava que a internação torná-la-ia uma mulher capaz e digna de suas atribuições sociais e domésticas.

Vilela, porém, sente a necessidade de observar que esse, nem de longe, era o desejo de Clotilde, revelando, por conseguinte, a incapacidade do pai de perceber o querer da própria filha, o que já denota certo estranhamento entre os dois que, aparentemente, são tomados por íntimos.

Dada a relevância do personagem Clotilde para a trama, o narrador cerca o leitor de informação para que este se inteire dos elementos que o constitui. Abaixo ele apresenta, em aspectos gerais, como de fato se formou a menina de Jaime Favais e Josefina:

De um moreno claro e corado. Nem alta, nem baixa, herdara de sua mãe a elegância voluptuosa do corpo, e se já não podia competir com ela na perfeição exata dos contornos, é porque, menina e moça, não chegara ainda ao pleno desenvolvimento das formas, não se transformara completamente em mulher. Produto de um cruzamento de raças, a mistura dos dois sangues, de que era oriunda, se lhe deu ao físico aquela perfeição material, deu-lhe ao espírito uma energia máscula e impetuosa, formou-lhe um coração capaz de todas as virtudes bem como de todos os vícios, conforme o lado para que o inclinasse a vontade ou para que o levasse a inspiração do momento. Era esse o fundo verdadeiro do seu caráter e nem ao menos a educação, que recebeu, concorrera para modificá-lo ou simplesmente esclarecê-lo com o conhecimento exato do mal e do bem, com a ilustração racional do seu senso moral, enfim com o completo desenvolvimento das suas faculdades intelectuais. (VILELA, 2013, p. 52)

Alguns aspectos de grande relevância para a Psicanálise, ficam evidentes nos enunciados acima - que demonstram com vigor o modo naturalista de Vilela descrever - a jovem mulher, filha de Jaime Favais era feminina e bela, uma réplica física e até mental da mãe. Apresenta uma energia máscula, intensa e capaz de todos os vícios e virtudes, tal como o narrador anuncia como se formou Clotilde, evidenciando que tudo quanto o seu dedicado

pai planejou para ela, nem de longe fora de fato o que se dera.

A filha, de alguma maneira, em razão de suas frustrações, acabou por desenvolver-se numa direção contrária ao desejo do pai. Os investimentos e cuidados paternos serviram para ressaltar e fortalecer um caráter intenso de Clotilde, característica que será decisiva na manutenção dos conflitos que assolarão toda a família. Embora o excerto abaixo seja extenso, mostra-se relevante sua transcrição para melhor explicitar a imagem física e mental de Clotilde:

Desterrada para um colégio, entregue nas mãos e aos cuidados de umas irmãs de caridade, madalenas arrependidas formadas na escola dos hospitais parisienses e ilustradas no pátio das prisões – não era aí que a sua índole poderia expurgar-se do que tivesse de mau para conservar somente o que houvesse nela de bom e de útil. [...] Adquirira alguma instrução e algumas prendas femininas, eis tudo; mas de envolta com a instrução e com as prendas, adquirira também grande cópia de noções errôneas e falsas das coisas da vida, um exaltamento pernicioso de paixões e seus vícios consequentes. Se mais alguma coisa trouxe para a casa paterna como prenda valiosa, foram sem dúvida umas lições práticas de hipocrisia e um ódio inveterado por tudo quanto fosse contrariedade e por tudo quanto lhe parecesse reclusão. (VILELA, 2013, p.52)

Além de sua maneira intensa e indômita, a forma com a qual fora tratada pelo pai torna-se fator determinante do modo de ser de Clotilde, e opera em sua psique uma total rejeição à figura paterna e uma profunda vinculação à figura materna. Com base no que diz Freud, essas atitudes de Clotilde quando criança e mesmo em idade adulta têm suas raízes na infância, quando sua psique estava sendo formada e as energias registrariam em sua mente como se comportaria essa mulher por toda a vida. É notório, com base no que apresenta o narrador, que algumas inibições, repressões e traumas, levaram Clotilde a desenvolver neuroses que estão relacionadas à sua vinculação materna e à não superação do complexo de Édipo. Para aprofundar a análise nessa perspectiva é indispensável a compreensão da relação entre Clotilde e seu pai e, para tanto, faz-se necessário evocar outros conceitos que podem elucidar essa relação familiar.

Pensar esta relação de pai e filha com amparo na psicanálise mostra-se desafiante, mesmo porque não se trata de uma abordagem psicanalítica, mas sim literária, logo, os mais especializados no campo psicanalítico poderão discordar da maneira como a aproximação da literatura é abordado pelo viés psicanalítico, no presente estudo. Mesmo sob esse risco, vale evocar mais uma vez o olhar psicanalítico para tentar compreender como pai e filha distanciam-se ao longo do tecer da relação que os envolve. Massimo Recalcati, proeminente psicanalista

italiano, fala em seu livro: *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, a que esse estudo utilizou em sua versão espanhola, numa tradução de Silvia Grases, com título: *¿Que queda del padre?: la paternidade em la época hipermoderna*, que:

Prescindir, hacer el duelo por el Padre, no significa, de hecho, desterrar al Padre, exaltar su demolición, decretar su peso insoportable o, más sencillamente, su inutilidad. Hacer seriamente el duelo por el Padre significa aceptar la herencia del padre, aceptar toda su herencia. ¿Qué significa esto? El sujeto, escribía Sartre, solo puede realizarse haciendo algo con aquello que el Otro (el padre, la madre, la familia, la sociedad, los otros) ha hecho de él. Para los seres humanos, para los seres que habitan el lenguaje, no hay posibilidad de autosuficiencia, no hay modo de escapar a la dependencia estructural del Otro. (RECALCATI, 2015, p.12)

Recalcati fala da evaporação do pai, fala de como nesses tempos hipermodernos a função do pai passa por uma desfiguração e, em perfeita consonância com seus argumentos ao longo do texto que compõe seu livro, o título oportuno questiona, sobre o que resta do pai? A relação de Jaime e Clotilde, embora esteja cronologicamente distante dessa realidade hipermoderna, como qualifica Recalcati, apresenta os conflitos que estão numa perspectiva cronológica, nos primórdios do desgaste da relação com o pai e, por isso, apresenta elementos que Recalcati ajuda a deixar mais claros quando colocados à luz de seus argumentos.

Após argumentar que é impossível humanizar-se sem a figura do pai, pois é o pai quem faz à cisão, o corte, a ruptura da relação do filho com a mãe e aí estabelece, assim, a noção do outro, Recalcati, conforme evidencia o excerto acima, defende que é impossível prescindir do pai, sendo possível essa renúncia somente aceitando toda a herança que o pai pode oferecer. Esse aspecto faz-se oportuno, tendo em vista que o grande duelo de Clotilde com seu pai é exatamente em razão de ela querer prescindir do pai, abrir mão desse pai, sem tomar a sua herança. Renunciar à herança paterna no campo simbólico como lei que a emancipa enquanto outro ser, é negar a sua herança do ponto de vista moral enquanto elemento formador do ser. Nesse sentido, é em razão desse desejo de desterrar o pai como elemento castrador, que Clotilde rompe um padrão de relação que, nas memórias mais antigas do pai, era marcado pela concordância e pelo carinho de um para com o outro e permite que se instale, à partir de suas frustrações, uma repulsa ao “não do pai” esse elemento castrador que poderia enriquecê-la em seu processo de subjetivação, ou no desenvolvimento de um outro, independente do pai. E mesmo essa independência seria relativizada, pois RECALCATI (2015) afirma que, para os seres humanos, enquanto habitantes da palavra, é impossível escapar à dependência estrutural do outro.

Para prosseguir neste percurso, utiliza-se outros conceitos trabalhados por Freud, onde se elenca para esse estudo o conceito de *parricídio simbólico* como elemento importante do complexo de Édipo. Outro aspecto que se insere nesse rol de importância, por manifestar-se na perspectiva da narrativa estudada, como fator inerente ao parricídio, é o conceito de *filicídio*, pois permite um olhar mais profundo e melhor orientado sobre as relações que estão sob análise nesta pesquisa,

## 2.4 Parricídio simbólico: o limiar de uma nova cultura doméstica

Assim como para Freud o parricídio marca o fim da horda primeva e o início da cultura, também se pode notar que o parricídio simbólico de Clotilde funciona como o marco inicial de uma nova cultura doméstica onde destaca-se paulatinamente o embate entre a filha e o pai do qual ela deseja libertar-se. Clotilde nesse ansiar por prescindir do pai, passa contestar com vigor e destemor a dominância incontestável do patriarcalismo de Jaime Favais.

O conceito de parricídio comumente é entendido como sendo o ato de assassinar o pai. Nesse estudo o termo parricídio é tomado como uma figuração de um desejo não consumado que pode ser verificado nas atitudes de Clotilde Favais. Outro conceito importante é o de filicídio, que segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* tem o seguinte significado: filicídio termo que tem sua origem no latim. (filius, -ii, filho + -cídio), sendo caracterizado como um substantivo masculino que significa, o ato de matar o próprio filho. O filicídio aparece nesse estudo como crime consumado, praticado pelo pai de Clotilde, o senhor Jaime Favais. Estabelecer as relações entre o parricídio de Clotilde e o filicídio de Jaime é o caminho, que se coloca como instrumento de apresentação do romance de Carneiro Vilela, pretendendo que se faça assim, conhecido em suas tramas e urdiduras, tal qual o seu autor o construiu.

A oposição entre pai e filha relaciona-se primordialmente com a frustração de Clotilde em face da diferença de tratamento destinado aos filhos, pelo pai. Enquanto o filho, por ser homem e inscrever-se na tradição da dominação masculina, recebe todos os benefícios paternos, a filha - que demandava os mesmos cuidados e mimos, talvez por possuir, como esclarece o narrador, uma natureza máscula - deseja ser tratada como uma igual ao pai, porém, sua condição social de mulher interdita-lhe o mesmo tratamento dado ao filho homem. Privada de ser atendida em suas demandas, essa pulsão de Clotilde ficará frustrada ao longo de sua trajetória, desde a mais tenra infância e encontra seu auge no ato de ser internada a contragosto em um colégio de freiras. Enquanto ela é reclusa em uma instituição, seu irmão é mandado para a

Europa, isso torna-se expressão máxima de sua frustração e a cristalização de um ódio que a oporá por completo ao pai, não importando quanto cuidado ele lhe dispensasse ou quanto amor pudesse por ela sentir.

Essa pulsão reprimida, adicionada às tendências de Clotilde de se aliar à mãe como modo de se contrapor ao pai, vai paulatinamente construindo seu caminho que será de total aversão ao pai. Para melhor entendimento segue excerto de David Zimerman, que procura esclarecer o que é uma pulsão na perspectiva freudiana.

Entre 15 de março e 4 de maio de 1915, FREUD escreveu os “Cinco trabalhos sobre metapsicologia”, sendo um deles “As pulsões e suas vicissitudes”. Nessa obra, ele define pulsão como um conceito na fronteira entre o mental e o somático, ou seja, o representante psíquico dos estímulos que se originam no interior do organismo e chegam à mente. Para FREUD, em qualquer situação a meta de uma pulsão é a satisfação, que só pode ser obtida através da eliminação do estado de estimulação na fonte da pulsão. (ZIMERMAN, 2008, p. 345)

O parricídio torna-se, ainda que simbólico, uma ação efetiva de Clotilde que, perdendo toda e qualquer referência para com o pai, elege a mãe como seu objeto de identificação e passa a ter nela mais que uma mãe, uma amiga, uma cúmplice para seu ódio parricida que, continuamente, vai procurando assassinar a figura do pai, até que não reste nada dele, senão um estranho que terá direito unicamente à sua ira e ao seu desprezo.

O adultério de Josefina ocasionará o rompimento final da relação de pai e filha, onde o parricídio simbólico praticado por Clotilde vai culminar no filicídio efetivo praticado por seu pai, Jaime. Ao se envolver com o estranho sedutor dos sertões Leandro Dantas, Josefina oportuniza a aproximação deste à sua filha Clotilde e secretamente, o galante sedutor, que já se envolveu com a mãe, vai se apaixonar também pela filha e nesse triângulo amoroso, mãe e filha mais do que partilhar o ódio e o desprezo por Jaime Favais, vão repartir o amor de Leandro Dantas.

Ao tomar conhecimento do adultério, Jaime lava sua honra com o assassinato de Leandro. Evento que, quando sabido pela mãe e pela filha, torna-se decisivo para a desestruturação da ordem até então vigente. Josefina, apaixonada por outro homem, finalmente dá vazão à toda a sua pulsão de desprezo para com seu marido e, a descarga é tão violenta, que ela perde a lucidez. Clotilde, por sua vez, ao saber que o seu pai assassinara o amor de sua vida, revela um elemento adicional que é a sua gravidez.

Jaime Favais evoca sua autoridade paterna e quer ocultar a sua desgraça em um casamento forçado de Clotilde com um seu sobrinho português, para que tudo seja resolvido no

seio doméstico e a “ordem” seja reestabelecida. Porém, já não existe essa possibilidade, o parricídio simbólico concretizou-se, efetivou-se de tal maneira que seus apelos são irrelevantes aos ouvidos e aos sentimentos de Clotilde que o enfrenta e desafia. O fragmento que se segue expressa com vitalidade a situação acirrada de oposição que fazia a manutenção das agressões entre Jaime e Clotilde:

Era preciso ser franca, era necessário acabar com semelhante situação. Clotilde não teve mais meias-medidas e sua raiva explodiu com toda a força. Declarou enérgica e peremptoriamente que não unia o seu destino ao destino de um miserável assassino.– Assassino?! Como! – exclamou o negociante no auge do espanto. – Não foi o seu cúmplice? – interrogou Clotilde com um ar cheio de desprezo e com uma voz esmagadora. (VILELA, 2013, p. 462)

Ante sua incapacidade em dominar a filha a quem ele reputa estranhamento e amaldiçoa, Jaime Favais vê-se impossibilitado de exercer sua vontade. Ele que sempre foi dominante e desconhecia a frustração de seus valores, via na rebeldia e teimosia de Clotilde o elemento castrador que lhe impunha a frustração interditando suas pulsões. Ali ele verifica, ainda que inconscientemente, que ele está morto ou que corre esse risco. Sua filha não lhe reconhece como pai, seus sentimentos, sua honra, seus apelos, são irrelevantes ante as pulsões vorazes de sua Clotilde. Ciente de que nada pode contra a força e determinação de sua opositora, Jaime Favais vê-se como Creonte diante da resolução de Antígona que, assim como para Antígona obedecer ao edito de Creonte seria morrer e dizer não ao edito seria viver, ainda que sendo punida com a morte, para Clotilde, cujo parricídio simbólico havia libertado de todo e qualquer sentimento de identificação com o pai, obedecê-lo seria também a morte. Porém manter-se fiel ao seu desejo de se opor a Jaime, manter-se fiel ao desejo de defender o filho que carregava no ventre, lutar por sua liberdade de escolha e defender o amor que sentia por Leandro Dantas seria viver, ainda que viesse a ser punida com a morte, conforme lhe acenava o pai enfurecido.

## **2.5 O filicídio como caminho reparador da ordem perturbada**

O filicídio de Jaime Favais consuma-se no emparedamento de Clotilde em uma repartição de sua própria casa, onde as tensões são fisicamente sepultadas e as pulsões alcançam descarga por meio da eliminação da fonte repressora. A fonte repressora de Clotilde era a figura de seu pai, a quem ela teve que matar simbolicamente para dar vazão a todas as pulsões reprimidas desde a primeira infância. Convém lembrar que, antes de haver o efetivo emparedamento de Clotilde, o que consuma o filicídio de Jaime Favais ao longo da história é a repressão das pulsões da filha. Isto vai criando os mecanismos que culminará no rompimento definitivo de qualquer reconhecimento entre o pai e a filha, tornando o conflito entre os dois, o ambiente adequado onde se dará lentamente um filicídio simbólico. O ato simbólico de matar o pai é na Psicanálise um caminho condizente com o processo edípiano, logo esse assassinar simbólico do pai em primeira instância parece ocorrer saudavelmente em Clotilde e esse pai real deveria poder relacionar-se com sua filha. Deve ocorrer sem maiores convulsões uma vez que o pai simbólico estaria operando perfeitamente, onde haveria morrido o pai real, no entanto a postura tirana do pai inviabiliza o funcionamento da relação pelas vias normais, que seriam comuns a um ser que passou bem pelo Édipo. Recalcati, falando dessa relação entre o pai simbólico e o pai real, evoca Lacan, para afirmar que o pai simbólico corresponde a um símbolo que transcende ao pai real, que é denominado de o Nome-do-Pai. E para ele, ainda com Lacan, o Nome-do-Pai não é o pai real, mas sim um símbolo puro que opera para além das limitações do pai real. Desse modo onde existe o Nome-do-pai, o pai real sempre está morto, ou não conta, não tem efeito. No entanto mesmo este símbolo do Nome-do-Pai, já não estaria mais em seu momento glorioso, estando ele evaporado, esgotado, sendo necessário pensá-lo como resto e, nessa condição, o pai liberto de sua função edípico-normativa, não só liberta o filho ou filha do peso do pai, como reabilita o pai na condição de testemunho. Nesta perspectiva o pai, que Recalcati apresenta como o que sobrou do pai, é um pai permeado por um ato singular e sem garantias, privado de qualquer suporte ideal, mas capaz de oferecer uma solução possível sobre como unir o desejo à lei.



Lacan celebra a su manera este matrimonio con la teoría del Nombre-del-Padre, en la que la función eminentemente simbólica de la Ley de castración trasciende a la figura real del padre. El Nombre-del-Padre no es el padre real, sino un puro símbolo que opera sobre el fondo del borramiento del padre real. Donde hay Nombre-del-Padre, el padre real siempre está muerto. Por el contrario, cuando sobrevive el padre real, como en la psicosis, muestra una potencia obscena y destructiva, totalmente adversa a la Ley simbólica. (RECALCATI, 2015, p. 14)

O pai psicanalítico apresentado por Joël Dor, é também, em consonância com Lacan e Recalcati, esse pai simbólico.

Devido à preeminência desse modo de existência simbólica, tal é então o seu caráter fundamentalmente operante e estruturante para cada um, isto é, qualquer que seja o sexo daquele que a ele se acha referido. Em outras palavras, é porque esse pai simbólico é universal - daí a essência de sua necessidade -, que nós não podemos deixar de ser tocados pela incidência de sua função, que estrutura nosso ordenamento psíquico na qualidade de sujeitos. (DOR, 2011, p. 14)

Enquanto símbolo, esse pai está para além do pai encarnado, humano, é um pai simbólico estruturante do sujeito.

No campo psicanalítico, a noção de pai é investida de uma conotação bem particular. O pai a que nos referimos permanece, sob certos aspectos, excluído da acepção comum que dele fazemos, de saída e quotidianamente, enquanto agente da paternidade comum. Também não se trata de buscar apreender sua incidência na perspectiva de uma evolução histórica que permaneceria, ela também, estranha ao contexto no qual esta noção é operatória em psicanálise. (DOR, 2011, p. 13)

Assim, corrobora-se a perspectiva psicanalítica de um pai que é maior, não podendo ser representado plenamente pelo pai encarnado, de sorte que esses pais, na metáfora de Dor, são apenas diplomatas, ou embaixadores, representando o governo do pai simbólico.

Nessas condições, sob que insígnias vêm se alojar os pais encarnados, ou seja, os homens colocados empiricamente em situação de se designarem como pais? No máximo, eles aparecem como diplomatas, até mesmo, de um modo mais geral, como embaixadores comuns. No sentido habitual do termo, o embaixador representa seu governo junto ao estrangeiro, a fim de assumir a função de ali negociar todas as operações entre eles. Não poderia haver uma definição mais adequada no que diz respeito aos pais, compreendidos na sua realidade e na sua história. (DOR, 2011, p. 13)

Quem é então o pai, para a psicanálise? Recalcati evocando Freud, dirá que o pai é aquele que faz valer a lei da interdição do incesto, facilitando a separação do filho de suas respectivas origens, ou seja, o pai é aquele que inaugura a subjetividade do filho, impõe-lhe a noção do outro estruturando o sujeito, o pai é a lei. Mas essa lei não deveria ser uma lei tirana que oprime e destrói, que inviabiliza o desejo, o interdito do pai deve ser o elemento que estrutura o sujeito, impondo-lhe a lei, o veto, mas que lhe orienta, orienta o seu desejo, projetando-o no mundo. Recalcati contrapõe o pai ideal, mítico e inigualável, ao pai castrado que seria a expressão de toda a miséria humana, figura essa que acompanha todo e qualquer pai. Desse modo, a noção de pai apresenta-se bipartida, sendo ela por um lado o pai lei, símbolo, o Nome-do-Pai e por outro um pai humano e frágil capaz de sofrer em silêncio. Um é o pai mítico, o outro o pai castrado. Porém Recalcati admoesta que esse pai regra também é ambivalente, sendo simultaneamente a lei e a ausência da lei, uma vez que enquanto lei deve estabelecer o sujeito e orientá-lo, não, negá-lo e submetê-lo ao medo e a angústia.

Por un lado, él es la encarnación de una Ley severa y despiadada que no permite la dialéctica del reconocimiento entre padre e hijo, sino que suscita únicamente miedo y angustia, siendo la Ley y, al mismo tiempo, la excepción a la Ley, la ausencia de Ley, el «padre gigante» y «tirano» que no reconoce al hijo como un «auténtico Kafka» y que tan sólo encarna una versión superyoica de la Ley (« siempre me has recriminado...»). (RECALCATI, 2015, p. 25)

O pai que Jaime Favais encarna na relação com sua filha Clotilde é esse pai “encarnação da lei” de que fala Recalcati, um pai tirano que não permite a dialética do reconhecimento entre o pai e o filho, suscitando somente angústia e medo. É um pai gigante, tirano que não deixa nenhum espaço para o filho. É dessa severidade tirânica que eclode a revolta de Clotilde, acabando por vencer definitivamente as relações de afinidades entre ela e seu pai.

Esse pai tirano assemelha-se ao pai Cronos, da *Teogonia* de Hesíodo, o pai que movido por seus interesses egoístas de não querer ser sucedido pelo filho, devorava todos os filhos que lhe nascia, sendo assim, um pai mal, dando origem ao não-do-pai, à castração que deveria ser estruturante e não uma dimensão opressora, tirana e destruidora.

Réia submetida a Crono pariu brilhantes filhos: Héstitia, Deméter e Hera de áureas sandálias, o forte Hades que sob o chão habita um palácio com impiedoso coração, o troante Treme-terra e o sábio Zeus, pai dos Deuses e dos homens, sob cujo trovão até a ampla terra se abala. E engolia-os o grande Crono tão logo cada um do ventre sagrado da mãe descia aos joelhos, tramando-o para que outro dos magníficos Uranidas não tivesse entre os imortais a honra de rei. Pois soube da Terra e do

Céu constelado que lhe era destino por um filho ser submetido apesar de poderoso, por desígnios do grande Zeus. E não mantinha vigilância de cego, mas à espreita engolia os filhos. (HESÍODO, 2003, p. 102)

Essa narrativa mítica de Hesíodo convoca a olhar a paternidade matizada pela tonalidade da perversão, uma paternidade decaída de sua posição mais sublime. Trata-se de uma paternidade imposta perversamente, com tirania e vileza e que destrói os filhos. Esse modelo de paternidade é comumente o modelo que se sobressai no âmbito familiar tradicional ao longo da história, uma paternidade marcada pelo patriarcado. É nessa perspectiva de uma paternidade adoecida e destrutiva que se inscreve a relação de Jaime e Clotilde.

Clotilde que já se vê morta no olhar e na percepção do pai, que é incapaz de dar vazão às suas pulsões e realizar seus desejos, passa a identificar-se totalmente com a mãe, que por sua vez também está num momento de distanciamento da figura paterna presente no marido. Desse modo, identificando-se com sua mãe e “estranhando” completamente o pai, Clotilde vive o filicídio simbólico na relação com seu pai e vai delineando paulatinamente o parricídio simbólico, até o consumir. No olhar de Jaime Favais o parricídio simbólico descortina o filicídio efetivo, o que já acontecera numa dimensão simbólica e que passara a ser na dimensão prática se consumando com ação, como prática, encerrando o conflito.

Pensando o pai como lei, não numa perspectiva perversa como na paternidade de Cronos, mas como lei castradora, estruturadora do sujeito e ordenadora do desejo, pode se afirmar que Jaime Favais fracassou em sua paternidade, uma vez que levou sua filha enquanto sujeito outro ao gozo ilimitado, a consumir-se na realização de seu desejo que se expressava na insubmissão ao pátrio poder. Pensando nessa dimensão do gozo ilimitado Recalcati vê a sociedade hipermoderna, como presa de um discurso capitalista que se estrutura no gozo sem ordenamento, resultado de um desejo desorientado, que aprisiona o sujeito num ciclo vicioso e ilimitado de querer gozar ilimitadamente, o que resulta em seu exaurir, num gozo de morte.

Forclusión de la castración significa que la máquina del discurso capitalista no se rige por el procedimiento simbólico de la represión; rechaza el límite, la falta, el deseo y la división del sujeto que la represión comporta. Significa que el goce se desborda sin diques, sin frenos, no se engancha al deseo, empuja hacia el consumo disipador de la vida. En efecto, para el psicoanálisis la castración es el modo de decir que a la función simbólica de la Ley le corresponde humanizar el deseo. En este sentido, la forclusión de la castración es un modo de designar la pulsión de muerte como pulsión que conduce la vida hacia un goce tan ilimitado destructivo. (RECALCATI, 2015, p. 33)

Nessa relação de obstinação irrefreável em direção ao gozo, ainda que este leve à

destruição, embora Clotilde esteja cronologicamente distante da sociedade atual, que Recalcati analisa e adjetiva de *hipermoderna*, sua postura, dialoga com o argumento recalcatiano, pois em seu desejo desordenado de obedecer a seus impulsos e desafiar a lei (o pai) ela acaba por destruir-se, ou permitir que seja morta no emparedamento.

Pode-se estabelecer nesse sentido, uma relação entre a tragédia de Clotilde e a tragédia de Antígona, tomando por referência a análise lacaniana da postura de Antígona. Jacques Lacan falando de Antígona e de Creonte em seu *Seminário sete* argumenta que:

Reverão em Sófocles a dança que está em questão entre Creonte e Antígona. Claro está que o herói, uma vez que sua presença nessa zona indica que algo é definido e liberado, arrasta para aí seu parceiro. No final de Antígona, Creonte fala, a partir de então, deveras dele mesmo como de um morto entre os vivos, uma vez que literalmente perdeu todos os seus bens nesse negócio. Através do ato trágico o herói libera seu próprio adversário. (LACAN, 2008, p. 374)

Se a tragédia de Antígona termina por libertar Creonte, tal qual mostra-nos LACAN (2008) no excerto acima, o mesmo se aplica ao caso de Jaime Favais e de sua filha Clotilde, uma vez que a repressão cessa e a heroína sucumbe no emparedamento. O conflito amaina-se e, mesmo tendo perdido sua esposa, sua filha e sua zona de conforto, assim como Creonte o fez por Antígona, Jaime Favais foi libertado por Clotilde em sua tragédia.

A relação entre parricídio e filicídio, muito embora esses termos não sejam comuns nem usuais, é inquestionável e pode ser verificada na própria narrativa de Sófocles do *Édipo Rei*. Édipo logo ao nascer é vítima de filicídio por parte de seu pai, Laio, temeroso da maldição que lhe fora lançada de que seu filho o mataria e desposaria a própria mãe.

Apesar de um oráculo haver-lhe anunciado que, como castigo por seus amores antinaturais com Crísipo, se nascesse um filho dele e de Jocasta esse filho o mataria, Laio tornou-se pai de um menino. Para tentar fugir à predição do oráculo, mandou Jocasta dar o recém-nascido a um dos pastores de seus rebanhos, após perfurar-lhe os pés e amarrá-los. A ordem foi abandoná-lo no monte Citéron (Citáiron) para morrer naquela região inóspita, na esperança de fugir assim à decisão divina. (SÓFOCLES, 2001, p. 06)

Destarte, o parricídio, desde que apresentado por Freud na constituição do Complexo de Édipo, está intimamente ligado, conforme se verifica na mitologia grega, com o filicídio. O filicídio precede o parricídio no mito de Édipo, pois, conforme mencionado em excerto acima, antes mesmo de Édipo ter condições de ameaçar Laio, este, por medo ante a maldição, decide

eliminar o filho. Se o filicídio não se confirma, não é, portanto, por deliberação do pai, mas por eventos secundários que interferem na deliberação de Laio que, em sua ação, praticou efetivamente o filicídio. O parricídio por sua vez surge para além de uma definição dos deuses, para além da força da maldição do rei Pélope. Ele efetiva-se como um acidente, um evento completamente desvinculado do desejo parricida, expresso por Freud em *Totem e Tabu*, no banquete da horda primeva.

No caso de Jaime Favais e Clotilde, a intensão filicida do pai constitui-se inconsciente ao longo de toda uma história de repressão e dominação da filha, que vai vendo o pai desfigurar-se e tornar-se um estranho “... e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente por isso pode-se inferir algo terrível, por não ser conhecido e familiar” (FREUD, 2014, p.35).

É esse “estranho”, tal qual Laio foi para Édipo, que se torna objeto do parricídio, um crime que se dá tanto mais pela ação do pai, do que pelo desejo de matar parricida. Desse modo evidencia-se que o parricídio carrega em si um caráter de consequência do filicídio, seja ele, efetivo ou simbólico. Édipo não mataria o próprio pai se este não o tivesse assassinado antes e criado a ambiência confluyente para o parricídio, tal qual Clotilde de igual modo não mataria simbolicamente Jaime Favais, se este não tivesse criado as condições adequadas, por meio da repressão aos impulsos da filha.

No sentido oposto, porém, o filicídio é um crime deliberado, resposta narcisista para saciar o desejo expresso de não ser suprimido pelo filho. O pai ameaçado, seja qual for o tipo de ameaça, impotente ante ao desejo resoluto do filho, impõe-lhe o mais alto nível de repressão, reprime seu desejo até o esgotamento da vida, dando curso ao filicídio efetivo.

É elementar que uma narrativa densa e rica como a de Carneiro Vilela no romance *A emparedada da Rua Nova*, demanda uma análise mais acurada e profunda que possa percorrer os vários caminhos possíveis para se obter um melhor resultado, contudo, este estudo serve como uma apresentação da grande possibilidade que se mostra ser um estudo dedicado deste romance à luz da Psicanálise aplicada, como contributo aos estudos literários, tanto em razão da robustez do romance como pela intertextualidade da narrativa com a tragédia grega, esse elemento fundamental à compreensão da literatura e mesmo do fazer psicanalítico, seja no *setting* analítico seja na Psicanálise aplicada, como elemento de percepção literária.

Estas considerações projetam-se na perspectiva de apresentar as tramas que perfazem a narrativa de Carneiro Vilela em *A emparedada da Rua Nova*, no que se refere à minissérie *Amores roubados*, as argumentações seguiram por outro caminho que não se projeta pela perspectiva psicanalítica, tendo em vista as especificidades da narrativa audiovisual que

apresenta pontos divergentes do romance em que foi inspirada. Uma vez que os conceitos estabelecidos como fundamentais (parricídio e filicídio) para essa abordagem psicanalítica do romance, não se encontram presentes na minissérie, ainda que se faça menção à psicanálise numa ou noutra ocasião, isso ocorre como instrumento de construção de sentido ligando o romance e a minissérie como obras intertextuais, não como fundamento analítico da minissérie.

Nesse capítulo apresentou-se, por meio da Psicanálise aplicada, a tragédia da família Favais e sua relação com a tragédia grega. Procurou-se, com base em estudos de Sigmund Freud e Jacques Lacan, analisar e apresentar os personagens centrais da trama, de modo a familiarizar o leitor com o modo de ser, de sentir, de pensar e de agir de cada um deles. Neste percurso, surgiram alguns conceitos psicanalíticos que se tornaram basilares para a análise, sendo eles: o parricídio (assassinato do pai), o filicídio (assassinato de filhos), a castração e o complexo de Édipo. Ao lançar mão da Psicanálise aplicada, bem como de tais conceitos psicanalíticos, o que se intentou foi pavimentar uma via teórica metodológica com embasamento psicanalítico, que permitisse compreender o porquê das relações estabelecidas como tal no texto do romance e da adaptação televisiva.

Desse modo, tomou-se o texto impresso como elemento condutor dos personagens ao *setting* analítico. Procurou-se traçar um perfil que pudesse nalguma medida definir e apresentar, dentro do possível, os personagens principais da trama. Convém destacar que tanto a trama quanto o conjunto de personagens, são os mesmos que resguardadas as diferenças exigidas pelos processos de adaptação fizeram da minissérie televisiva *Amores roubados* um sucesso surpreendente e de *A emparedada da Rua Nova* essa narrativa poderosa que, ainda que tenha padecido de algum esquecimento, ficando restrita à realidade literária de Pernambuco. E esse é o texto que arrebatou e que inspira.

## CAPÍTULO TRÊS

### **A minissérie: aspectos da televisão brasileira**

*Por entre a sombra de suas matas pitorescas não tinha ainda a locomotiva rasgado novos caminhos à civilização e ao progresso, e nem substituído o rumorejar suave dos arvoredos, o ciciar dos canaviais e o cascalhar poético das cachoeiras pelo barulho prosaico das oficinas e pelo silvo agudo e estridente do vapor. A praça, como as ruas que o carro havia atravessado, estava completamente deserta.*

*Carneiro Vilela.*

*In A emparedada da Rua Nova, 2013, p. 125.*

### 3.1 O gênero televisivo chamado minissérie

Estudiosos do assunto, como o pesquisador e professor francês François Jost, o professores brasileiros Arlindo Machado, Elizabeth Bastos Duarte, e a professora Anna Maria Balogh, entre outros, são concordantes que os estudos sobre os produtos televisivos, bem como as teorias acerca de televisão com tudo que ela abarca e representa, é ainda um estudo pouco explorado e com grandes desafios a serem enfrentados. Nesse estudo não se postula enfrentar esses desafios, mas somente cumprir o que é a força motriz deste trabalho que é exatamente analisar comparativamente o romance de Carneiro Vilela e o audiovisual produzido por George Moura e sua equipe, em formato de minissérie, sob o título de *Amores roubados*. No entanto, alguns aspectos precisam ser elucidados para dar maior sustentação ao trabalho. Nessa esteira cumpre olhar, ainda que panoramicamente o percurso que perfaz a história da televisão, e o que é tecnicamente uma minissérie.

Pois, bem, o professor François Jost, informa que a televisão faz parte dos sonhos da humanidade desde tempos antigos, e nessa perspectiva, figurava ela na mente humana como fantasia, ficção que se processa em dado momento histórico em forma de narrativa, dando ocasião ao desejo de tele-visão, que não se referencia diretamente ao televisor como o que se conhece atualmente, mas diz respeito a ideia de ter uma visão além do alcance dos olhos, a partir de mediadores e nessa direção surge a ideia do espelho mágico como embrião fictício do que mais tarde, a tecnologia concretizaria como a televisão.

O desejo de ver a distância, cuja materialização mais recente é a *webcam*, é um velho sonho da humanidade. Já no segundo século da nossa era, Lucien de Samosate (125 d.C.- 192 d .c) descreve em sua *Histoire véritable*, habitantes da lua que dispõem de um sistema de observação sonora e visual a distância. O explorador narrador do romance conta que essa maravilha vivia no palácio do rei. (JOST, 2007, p. 40)



Segundo Jost, que segue em seu raciocínio, esse primórdio da televisão baseado na ficção é resultado de um desejo humano que é o desejo de aproximar-se da divindade por meio da ubiquidade, capacidade de estar em todos os lugares e, o desejo de onisciência, capacidade de tudo saber. Assim, o primeiro esboço desse desejo desenvolveu-se ao longo dos tempos para possibilitar o surgimento da televisão. Pode parecer meio forçado e um tanto exagerada essa filiação primigênia proposta por Jost, porém para este estudo que ampara-se na análise literária, uma filiação literária romanesca à televisão apresenta-se razoável e pertinente, principalmente se considerar-se que até os dias atuais na mais moderna e tecnológica versão da televisão sua relação com as artes literárias é profunda e constante, como é o caso do próprio objeto desta análise.

A literatura não para por aí, já no século dezenove, outro livro surge excitando o sonho televisual, antes mesmo do surgimento do cinematógrafo Lumière. Dessa vez é o autor Albert Robida, que em um romance, intitulado *Le vingtième siècle, la vie électrique*, imagina o telefonoscópio, que é um aparelho feito de uma placa de cristal colocada com um espelho, colocado acima de uma chaminé qualquer, dando assim origem a um aparelho que é um misto de telefone e espelho, capaz de emitir, ouvir e ver à distância. No Brasil, no entanto, a televisão surgiu somente tempos mais tarde, por volta da década de 1950, tendo por figura mais expressiva, como responsável por sua chegada ao país, um dos maiores empresários do ramo de comunicação no Brasil, Assis Chateaubriand conforme informa Vera Ísis Paternostro.

Pouca documentação tem-se dessa época, mas uma data marca a inauguração oficial da primeira emissora de TV no país: 18 de setembro de 1950. Nesse dia, entrava no ar a PRF-3 TV Difusora, depois, TV Tupi de São Paulo. Primeiro canal 13, mais tarde canal 14 – a pioneira da América Latina. (PATERNOSTRO, 1987, p. 28)

Um cartaz publicitário, de 1950, ilustra bem como foi o entusiasmo em torno nessa nova tecnologia, que com o tempo ganharia o gosto popular. O cartaz acompanhado de comentário com os seguintes dizeres, apresentado por Nicolau Sevchenko, expressam bem essa realidade que é publicitariamente incentivada pela General Electric.

O Advento da televisão rapidamente galvanizou o interesse público e em breve passaria a centralizar a cultura popular de massa. No início o sonho era de ver a TV, em seguida passou a ser o de ter o aparelho mágico e, mais tarde, o foco do desejo haveria de se tornar o de aparecer na telinha. (“Você já ouviu falar... agora vai ver televisão nos revendedores GE”, 1950.). (SEVCHENKO, 1998, pp. 39 – 41)



9 - Imagem de cartaz da General Eletric fazendo propaganda da Televisão.

A história da televisão no Brasil e no mundo faz-se, portanto, de um longo percurso de desenvolvimento. O professor Jost, vai pavimentando o caminho do surgimento da televisão que é sem dúvida, como ele próprio argumenta, uma herdeira das tecnologias que deram origem ao cinema. Assim, é a televisão herdeira do cinema, porém diversa dele.

Arlindo Machado informa que a televisão mesmo sendo devedora do cinema em muitos aspectos - e ele faz questão de frisar que a televisão a que faz referência é algo menos abrangente do que o conceito de televisão alcança nos dias atuais – baseia-se na indústria radiofônica dos anos de 1920, quando surgem as primeiras emissões de imagens televisivas.

Toda a estrutura operacional da televisão – e, por consequência, a sua programação e a sua economia particular – deriva da indústria do rádio e encontra no sistema de emissões radiofônicas o seu modelo. Ainda hoje se observamos bem, a televisão comercial permanece, em grande parte, como um rádio “visível”: suas mensagens, ainda grandemente apoiadas na oratória verbal, são distribuídas através de ondas eletromagnéticas e conservam de sua matriz original a característica mais importante do ponto de vista da produção simbólica – a simultaneidade entre o tempo da enunciação e o tempo da recepção. (MACHADO, 1995, pp. 14, 15)

Machado prolonga suas observações e análises indo mais profundamente nesses aspectos radiofônicos da televisão e suas relações técnicas com as ondas difusoras, porém não cabe aqui um enveredamento por tais caminhos, ainda que sejam eles de relevante contribuição para um entendimento mais largo do fenômeno televisivo. Nessa mesma percepção, de uma filiação radiofônica da televisão, no livro *Televisão entre o mercado e a academia*, obra organizada por Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lídia Dias de Castro, a pesquisadora Nilda

Jacks em um artigo intitulado: *Recepção televisiva: O que dizem as pesquisas acadêmicas na década de 1990?*, vai denominar a televisão como sendo, “um rádio com imagens”, considerando que na recepção televisiva, pode haver um “ver -desatento”, mas não um “ouvir desatento” (DUARTE e CASTRO, 2006, p. 39).

Fica, portanto, patente a relação de proximidade entre a televisão e o cinema, não apenas por serem formas de composição que utilizam-se da imagem em movimento como forma de narrar, mas por uma série de técnicas que estão em ambas as mídias evidenciando muito mais que a influência de uma na outra, mas o intercâmbio que elas estabelecem, ao passo que evoluem em tecnologia e modos de operações. Muito embora a televisão pareça preceder o cinema, quando aparece como sonho literário em romances em seus primórdios, sonhos que antecedem o surgimento do próprio cinema. É preciso ressaltar como argumenta BALOGH (2002) ao discorrer sobre o que ela chama de “*linguagem da TV*” que, a televisão apresenta desde sua origem, uma característica intermediária uma vez que ela é em grande medida herdeira não apenas do cinema, mas de diversas outras áreas do conhecimento, estabelecendo assim um verdadeiro dialogismo, entre as mídias.

O que costumamos chamar de forma imprecisa, de “linguagem de TV” é, na realidade, uma mescla de conquistas prévias no campo da literatura, das artes plásticas, do rádio, do folhetim, do cinema... assimilados de forma assimétrica pela “linguagem de TV”. Aos hibridismos citados vão se acrescentando inovações técnicas e expressivas como as propostas da linguagem publicitária, dos videoclipes, da computação gráfica. Cada conquista tecnológica vai ampliando as possibilidades e o alcance do veículo (videoclipe, satélite, *switcher*, computação gráfica). (BALOGH, 2002, p. 24)

Os argumentos supra, deixam patente que, ao longo de sua história a televisão, que surge de um sonho humano expresso primigêniamente na literatura, vai estabelecer uma relação com a literatura que, vai tornar-se cada vez mais profunda. Relação onde uma alimenta a outra com trocas que rechaçam a possibilidade de negação do intercâmbio entre essas duas formas de narrar. As adaptações literárias para a televisão, tão comuns atualmente, surgem nesse cenário como verdadeira e irrefutável prova disso.

No entanto, François Jost, faz uma explanação pertinente quando as diferenças teóricas e metodológicas existentes entre a televisão e o cinema, diferença que este estudo percebeu em seu percurso quando procurava analisar uma minissérie televisual com as ferramentas teóricas do cinema, o que inviabilizava a pesquisa pois mantinha sempre uma distância entre o objeto analisado e o ferramental teórico que, evocando especificidades cinematográficas não oferecia

as possibilidades adequadas de aproximação analítica, junto à minissérie estudada. BALOGH (2002) assim, como outros teóricos do cinema e da televisão, reconhecem as diferenças entre as duas formas de narrar e também fala dessa diferença que coloca-se como dificuldade para o pesquisador de televisão.

Ao contrário do pesquisador de cinema, que leva consigo elegantemente “a” fita do filme para uma conferência, o pesquisador de TV tem que escolher as fitas mais relevantes do formato que quer mostrar e raras vezes sobra tempo para fazer uma edição dos diversos momentos relevantes de cada formato. (BALOGH, 2002, p. 18)

O pesquisar televisivo é por assim dizer, difícil e pode conduzir a confusão caso não se ampare corretamente nos pressupostos teóricos adequados, uma vez que é um veículo relativamente novo, abrangente e em expansão, dada a sua natureza intermediária que possibilita, aglutinar aspectos e técnicas das demais mídias, inclusive influenciando também essas outras mídias, demonstrando como diz MACHADO (1995) sua capacidade de se renovar, contestando aqueles que acreditavam em seu fim. Machado que não faz distinção entre vídeo e televisão, referendando a imagem digital como elemento que tornam em certa medida o vídeo e a televisão senão a mesma coisa, dada alguns pontos de especificidade que caracterizam um e outro, ao menos indissociável enquanto discurso - técnico-sonoro-imagético – que projeta-se pelo uso da imagem em movimento.

A televisão penetrou tão profundamente na vida política das nações, especularizou de tal forma o corpo social, que nada mais lhe pode ser “exterior, pois tudo o que acontece de alguma forma pressupõe a sua mediação, acontece, portanto, para a tevê. Aquilo que não passa pela mídia eletrônica torna-se estranho ao conhecimento e à sensibilidade do homem contemporâneo. Não se diz mais que a televisão “fala” das coisas que acontecem; agora ela “fala” exatamente porque as coisas acontecem nela. (MACHADO, 1995, p. 8)

Antes de prosseguir é preciso deixar evidente, de modo a evitar interpretações errôneas que, ao referir-se à televisão, este estudo prima por um olhar que embasa-se naquilo que diz Arlindo Machado, que a televisão está indubitavelmente entre os fenômenos culturais mais importantes de nosso tempo, algo de grande complexidade, perpassando diversas possibilidades de produção, distribuição e consumo, não apenas de imagens, mas também de sons eletrônicos. Logo, ainda que não seja objetivo deste discutir televisão em sua amplitude e complexidade, faz-se necessário elucidar a partir de que compreensão da televisão ele se embasa.

*Televisão* é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos: compreende desde aquilo que ocorre nas grandes redes comerciais, estatais e intermediárias, sejam elas nacionais ou internacionais, abertas ou pagas, até o que acontece nas pequenas emissoras locais de baixo alcance, ou o que é produzido por produtores independentes e por grupos de intervenção em canais de acesso público. Para falar de televisão é preciso definir o *corpus*, ou seja, o conjunto de experiências que definem o que estamos justamente chamando de televisão. (MACHADO, 2000, p.20)

Pensando nesta perspectiva machadiana o corpus a que se detém esse estudo é chamado televisão, mas enquadra-se no universo televisivo no quadro das narrativas seriadas, folhetinescas, como as telenovelas, as minisséries e as microsséries. No entanto não se estenderá a todas as formas variantes e individuais de narrativas seriadas, mas ocupa-se exclusivamente de uma minissérie.

Anna Maria Balogh, preceitua que a televisão é sobremaneira no Brasil, no sentido mais oswaldiano do termo, uma televisão antropofágica que, engole a tudo e a tudo incorpora, recriando à maneira tupiniquim, tanto a cultura nacional como a estrangeira, assim, essa antropofagia, longe de ser uma escolha do modo de fazer televisão no Brasil, é na verdade uma necessidade de um veículo que precisa saciar a sua necessidade de oferecer produtos a uma demanda perene. E para enfrentar essa perenidade da demanda, o sistema televisivo estrutura-se com base na continuidade, marcada pela interrupção que tende a atender outra natureza intrínseca da televisão que é a sua lógica capitalista e mercadológica.

Para atender suas necessidades, a televisão, segundo BALOGH (2002), assume então uma “estética da interrupção” que é fator determinante de um discurso descontínuo, de uma fragmentação do sentido em blocos. Ao agir assim, e definir-se assim, a sua antropofagia é inevitável, uma vez que é preciso oferecer produtos (programas) quase que 24 horas por dia. Outra facilidade do discurso fragmentado é a absorção de financiadores, por meio de publicidade de produtos, o que demanda a quebra da programação em blocos e séries, em episódios. Porém, indo além, conforme ensina Jost, em seu livro *Compreender a Televisão*, a própria ideia de “grade de programação” nasce para essa finalidade. Dividindo assim o dia em horários mais assistidos e menos assistidos, monitora-se o público que assiste em cada horário por meio de instrumentos de medir audiência e com base nesses dados estabelece-se a grade, de modo a potencializar o sucesso da programação.

[...] A televisão em sua trajetória antropofágica, absorverá formas de narrar que vem de épocas remotas e as reciclará dentro dessa nova

estética da interrupção e do fragmento do ponto de vista temporal e dentro da estética da repetição do ponto de vista discursivo. Para dar conta de sua própria voracidade, a televisão recorrerá à produção em série, [...]. (BALOGH, 2002, p. 27)

A constante e diversa demanda cultural, que assola a televisão é portanto, o fundamento e a justificativa para sua antropofágica maneira de absorver todas as formas de cultura e expressá-las a sua maneira, como produtos para a massa consumidora de cultura, pensando cultura de massa não como terminologia pejorativa, mas como termo que define a cultura que abrange e alcança maior quantidade de consumidores.

Tomando, portanto, BALOGH (2002) mais uma vez, passa-se a pensar o que é o formato minissérie, dentro desse universo narrativo fragmentado, serializado, folhetinesco. E a pesquisador vai dizer que:

Dentro deste conjunto de formatos televisuais há diferenças ponderáveis e cabe à minissérie, formato privilegiado em termos de roteiro e elabora em geral, a primazia no tocante à artisticidade; seria, em princípio, o formato no qual a função poética mais bem poderia se manifestar, diversamente dos seriados e romances, com uma tendência muito maior ao aproveitamento de fórmulas e esquemas, [...]. (BALOGH, 2002, p.37)

Para Arlindo Machado, esse modo serializado de produção e de operação adotado pela televisão é uma riqueza que, comporta não apenas complexidade, mas também, as ordenanças do acaso. É possível redirecionar uma narrativa, a partir da audiência do público, dos resultados de audiência, das demandas imprevistas que surgirem. Pode-se assim mexer na grade de programação e substituir um programa a qualquer momento, sem comprometimentos para a emissora e nem para o telespectador, ainda que haja algum tipo de dano mínimo para um e outro – como, por exemplo, queda na audiência - quando um programa inicia-se com vultosa aceitação em um horário e é mudado de horário na grade de programação.

A riqueza da serialização televisiva está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso. (MACHADO, 2000, p. 97)

A “estética da fragmentação” como diz BALOGH (2002) e da qual à sua maneira Arlindo Machado também comunga, operacionaliza-se pela presença do artifício denominado

de *break*, ou “gancho”. Essa espécie de pausa que fundamenta a fragmentação da narrativa num ponto de tensão, seja de que natureza for, isso prende a atenção do espectador e o segura ansioso pela continuidade da narrativa.

Obviamente esse artifício não foi inventado pela televisão, mas é mais um elemento aglutinado, em seu diálogo intermédias, pois esse recurso, já era usado antes da televisão na chamada literatura folhetinesca, ou literatura de folhetim. É esse gancho que permite o corte da narrativa para o intervalo comercial e ele é tão precisamente aplicado que não fragmenta a atenção do espectador a ponto de o fazer desistir da narrativa.

É argumentável e razoável que essa relação atualmente não é tão eficiente, embora ainda funcione, e isso deve-se ao surgimento do controle remoto, que faculta ao espectador a mudança de canais, sem grande esforço, podendo ele mudar de canal a canal, de modo a fugir as propagandas e publicidades, esse efeito que tornou conhecido sob o termo técnico de *zapping*, é um fator que impacta do uso dos ganchos. Uma definição interessante de gancho que pode dar maior clareza acerca desse artifício televisual é apontado por, Yvana Fachine e Alexandre Figuerôa, em artigo intitulado: *Produção ficcional brasileira no ambiente de convergência: experiências sinalizadoras a partir do núcleo Guel Arraes* que assim informa: “Na TV, esse percurso é “expandido” graças à atualização de programas auxiliares que se desdobram a partir de intersecções (“ganchos”) com a linha de desenvolvimento da narrativa principal.” Os ganchos são, portanto, esses programas que são inseridos entre um programa e outro criando um ponto de ligação entre a programação, de modo que ela seja fragmentária, na perspectiva de serialidade, mas construindo também uma integralidade por meio da relação estabelecida entre um programa e outro. Machado informa que o gancho tem, portanto, uma função estruturante no narrar televisivo. E ele diz que:

Mas a sua função estrutural não se limita apenas a um constrangimento de natureza econômica. Ele tem também um papel organizativo muito preciso, que é o de garantir de um lado, um momento de “respiração” para absorver a dispersão e, de outro, explorar *ganchos* de tensão que permitem despertar o interesse da audiência, conforme o modelo do corte com *suspense*, explorado na técnica do *folhetim*. (MACHADO, 2002, p. 88)

Assim, segundo Machado essa natureza fragmentada da narrativa televisual, a coloca em oposição ao formato narrativo cinematográfico que prima pela continuidade. “Em outros termos enquanto o cinema incorporou a estrutura orgânica e coerente do romance oitocentista, a televisão optou pela estrutura quebrada e solta do folhetim”. (MACHADO, 1995, p.109)

Esse jogo estruturante de corte, pausas e capítulos, é a chave do interesse despertado pela programação televisual, é ele o que permite que o espectador participe de alguma maneira da narrativa, uma vez que tais artifícios excita a imaginação do público. O corte, o suspense emocional, envolve o público e o faz de certo modo, prisioneiro do relato - que foi cortado - justamente em seu ponto mais interessante. Desse modo, o público ansiando pela continuação ou desfecho, da trama narrada, garante a sua atenção como espectador.

Dentro do universo narrativo televisual, conforme se viu, predomina a serialização, como aquela que melhor adequa-se à natureza da própria mídia televisiva. Nesse conjunto dos formatos serializados, no qual inserem-se, as novelas, as séries, as minisséries e atualmente as microseries, BALOGH (2006), define em detrimento dos demais, a minissérie como aquela que se apresenta como o formato privilegiado em termos de roteiro e elaboração, bem como a primazia no que toca à artisticidade.

Balogh vai dizer ainda em seu artigo intitulado, *Minisséries: temos novidade no front*, que:

Parece haver uma harmonia ideal entre o grau de esteticidade e o fechamento estrutural do texto literário e as formas de produção e realização de minisséries. Trata-se de um formato mais autoral, mais fechado que as demais séries de TV; só é veiculado quando inteiramente pronto para a exibição. A minissérie é normalmente feita com grande esmero dramaturgico e técnico-expressivo e no caso das de época com muita fidelidade ao tempo representado na micronarrativa encarecendo consideravelmente os custos. (BALOGH, 2006, p.91)

O que a pesquisadora diz é que, cada uma dessas ocorrências de narrativa serializada, tem suas especificidades, mas a minissérie é a que mais se destaca quanto ao rigor no que refere ao roteiro, à elaboração e ao toque artístico. Ou ainda que o formato minissérie,

Trata-se do formato considerado como o mais completo do ponto de vista estrutural e o mais denso do ponto de vista dramaturgico. Os roteiristas o reputam como sendo o “ponto alto” da produção ficcional brasileira. Como tal o formato recorre frequentemente à adaptação de obras literárias nacionais consagradas como gênero preferencial (romances). (BALOGH, 2002, p.96.)

Muito embora essa definição possa ensejar discursões interessantes, não cumpre como objeto desse percurso o debate terminológico, para conceituações, limita-se ele, no entanto, a absorver conceitos já elaborados e utilizados para melhor expressão suas percepções analíticas acerca dos objetos estudados. Nessa perspectiva a definição baloghiana de minissérie calha com



a necessidade analítica desta tarefa. É por essa razão que, aceitando a conceituação de BALOGH (2006) apresenta-se a minissérie como esse formato narrativo no qual prima-se por bons roteiros, elaboração requintada da narrativa, onde evidencia-se um toque de arte mais visível na composição do elenco, das imagens, dos diálogos, dos silêncios, das sonoridades, etc.

### 3.2 *Amores roubados*, a minissérie

A obra de George Moura enquadra-se muito satisfatoriamente na perspectiva baloghiana de minissérie. *Amores roubados* que apresenta um roteiro bem elaborado, elenco bem selecionado, imagens que dão mostra de um excelso rigor fotográfico, sonorização que casa trilha sonora e cenas de modo eficiente, usando bem, silêncios ruídos e barulhos, utilizados de modo a ressaltar a mensagem da narrativa, atingindo as emoções do telespectador, bem como um toque de arte que, esbanja rigor estético e poesia, onde até a poesia como produto da criação do poeta ganha espaço nos versos do poeta pernambucano, Joaquim Cardoso.

Em seu primeiro episódio, a minissérie inicia-se em clima intenso. A narrativa abre-se com uma sequência de imagens em plano aberto, a imagem é de uma estreita estrada de terra, ladeada por grande paredão de rocha e uma fina estrada de terra amarela, perdendo-se no horizonte à frente. É uma cena de perseguição, clássica dos filmes de ação. Para Niemeyer Filho: “*o Plano aberto, ou plano Geral, é o plano que situa o espectador onde a cena acontece e em que momento, de dia ou de noite. Inclui o cenário e os personagens envolvidos na ação.*” (NIEMAYER FILHO, 1997, p 57). Em perfeita consonância com o que se verifica nas primeiras cenas da minissérie *Amores roubados*.

A câmera em movimento, *travelling* - movimento em que a câmera se aproxima ou distancia-se, em todos os deslocamentos da cena - (NIEMAYER FILHO, 1997, p 73), registra a fuga de Leandro Dantas em desespero. A música de ritmo frenético e intenso completa a mensagem. O arrombar da pequena barreira formada por uma porteirinha de madeira, transmite a mensagem, a ideia de pressa, de urgência, e para esclarecer que trata-se de uma urgência de salvar a própria vida, o plano seguinte é da mão ensanguentada de Leandro, abrindo o portaluvas do carro e pegando uma arma.

A música não entra na narrativa aleatoriamente, “A música é um dos fios condutores, se não a principal, que leva o público para o caminho da subjetivação” (REPETTO, 2011, p.15),

a escolha das músicas que fazem parte da trilha sonora, obedecem a um princípio narrativo importante e visa complementar a narrativa ao mesmo tempo em que apela para as emoções do telespectador. Bruna Repetto, não estabelece uma análise do papel na música na televisão, o seu estudo é voltado para a música no cinema, porém a televisão como herdeira do cinema em muitos aspectos vai importar e incorporar o uso da música, como parte das suas narrativas, o que justifica o uso dos argumentos de Bruna Repetto nessa argumentação. E ela diz ainda que não é apenas a música que cumpre esse papel, mas que esse papel é também exercido com uma terceira perspectiva sonora que é a do silêncio.

Os elementos sonoros de um filme (seja ele cinematográfico ou telefilme, ou ainda qualquer outra forma narrativa própria da televisão) grifo nosso, subdivididos em diálogos dublados ou de som direto; ruídos sincronizados, efeitos, som ambiente; música incidental ou música tema, sofrem o processo de mixagem (mistura) para, então se tornar a trilha sonora que acompanhará as imagens. (REPETTO, 2011, p. 36)

A música cumpre assim, importante papel narrativo atingindo o público e envolvendo o emocionalmente nas tramas da narrativa. A narrativa televisual, ou audiovisual ampara-se, portanto em um discurso que alia em si, a imagem em movimento, a sonoridade, os silêncios e ruídos e a música como fator importante de compreensão e envolvimento na narrativa.

A música pode ser usada para destacar ou criar “refinamentos psicológicos, como pensamentos não expressados verbalmente, suposição de circunstâncias, ausência de diálogos, entre outras coisas sugeridas indiretamente. O filme, a partir os simbolismos materiais, conduz apenas a uma percepção visual aos diálogos, à tendência de uma compreensão mais simplista. O cinema, sem a música, e capaz de mostrar os personagens pensando e falando, mas para transmitir os pensamentos e os sentimentos de maneira mais profunda, a música se torna peça chave. (REPETTO, 2011, p. 38)

Hélio Guimarães em seu artigo: *O Romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias*, apresenta argumentação com a qual concorda-se nesse estudo, ainda que ele trate de outro objeto, mas curiosamente a maneira de se construir o sentido aliando imagem e música, ritmo e tempo aproximam os dois objetos enquanto narrativas televisuais.

A cena principal dá o tom dos procedimentos que norteia a adaptação: por um lado, a direção procura criar a atmosfera de Realismo pelo apuro descritivo das cenas; por outro, vai trabalhando as emoções do telespectador principalmente pela música especialmente composta para

a minissérie. É como se a cinematografia se encarregasse de construir o lastro de verossimilhança para a ficção e enquanto a sonoplastia procura se comunicar diretamente com as emoções do espectador. (GUIMARÃES, 2003, p.100)

Ora ainda que, na trilha sonora de *Amores roubados* não tenham músicas compostas especialmente para a narrativa, o efeito é o mesmo e a construção obedece a mesma lógica e o mesmo desejo de alcançar o espectador mobilizando suas emoções, enredando-o por meio de todas as linguagens que dialogam e locupletam-se na mesma narrativa.

Outro elemento sonoro que ajuda a compor a cena é a respiração ofegante de Leandro que, divide espaço com a música. No seu respirar ofegante, sons de engolir o choro, a saliva ou a dor que o atinge, dão a certeza ao espectador, de que trata-se de um caso de vida ou morte. Tudo isso, logo nos primeiros doze segundos do primeiro capítulo.

Essa montagem rápida atende à demanda do autor de impor um ritmo intenso à cena, criando no olhar e na emoção do espectador um ritmo que o localiza em face ao perigo que envolve o momento.

Somente aos quinze segundos da cena é que o rosto do protagonista (Kauã Raymond) evidencia ao espectador que trata-se de um homem ferido, sangrando e em fuga. Um grito aberto de angústia, marca a mudança de plano que apresenta a troca de tiros entre os perseguidores e o perseguido, sempre em planos curtos e fechados alternando-se rapidamente entre si, efeito que tem por finalidade manter o ritmo e a tensão da perseguição, assim, as imagens vão se alternando de segundo a segundo, entre o fugitivo e os perseguidores, para uma mudança de ambiente, a imagem muda e mostra uma imagem em plano aberto, uma panorâmica do terreno acidentado e de vegetação pouca, caracterizando a paisagem do sertão, com sua beleza árida e um longínquo horizonte em uma pequena faixa de céu azul na parte superior da imagem.

O plano seguinte muda a cena e apresenta Antônia em uma imagem de pouca luz. A música segue e a cena volta à perseguição, com um amplo plano aberto. Só aos cinquenta e dois segundos ouve-se alguma palavra, alguma fala, é quando o perseguidor que atira contra o perseguido, fala com o motorista do carro em que está. Até esse momento, toda a narrativa dá-se apenas com a sequência de imagens e a sonorização. Nesse ponto da narrativa o jogo de cenas ilustra com maestria o uso do corte, o autor, não deixa a cena desenrolar-se até a sua conclusão, mas opta por um jogo de corte que faz uma serialização do próprio momento narrado.

O corte é a mudança de cena. É o recurso mais adequado para dar ritmo e tornar mais dinâmico o roteiro. O corte pode ser feito entre ângulos/modo, entre cenas (para sair de um ambiente para outro) o corte rápido é muito usado para enfatizar ou transferir atenções. (NIEMAYER FILHO, 1997, p 143)

O autor cria uma simetria entre a perseguição de Leandro e a angústia solitária de Antônia, levando o telespectador a sentir o vínculo que liga um ao outro. Já no primeiro minuto do primeiro capítulo da minissérie. Quando os tiros enfim atingem o fugitivo e este perde a consciência, indicativo de que a hora de sua morte chegara, embora separada e distante de Leandro, Antônia em seu quarto sofre e vive a mesma angústia. A interpretação da atriz (Isís Valverde) que indica ao expectador que Antônia sente algo e que não passa bem é ressaltada pela construção do ambiente de pouca luminosidade e predominância de sombras. É feita uma tomada da imagem em plano fechado com foco no rosto de Antônia, que com olhos e lábios transmite sua angústia.

Antônia que faz sua primeira aparição andando normalmente, com o olhar atento e desconfiando como, que a procurar algo, embora esboce serenidade neste primeiro momento, muda logo após uma troca de imagem. A alternância entre as imagens da perseguição e a evolutiva transformação do semblante de Antônia é construída sequencialmente para indicar a conexão entre um personagem e outro. A transmutação do semblante de Antônia ganha sua máxima expressão, no instante em que ela perde o equilíbrio. Nesse instante, como que atingida de súbito por algo inesperado, Antônia busca amparo na parede à sua direita que, tem à frente um móvel com alguns objetos artesanais.

No instante em que o corpo de Antônia ampara-se na parede e no móvel, para que ela não caia diretamente de encontro ao chão, para dar um efeito de real a mais, na cena, um dos objetos cai do móvel dando ao expectador a informação do impacto do corpo de Antônia contra o móvel. Nenhum outro recurso é usado ou necessário para dar esse toque de realidade à cena. Ela funciona perfeitamente e a mensagem chega ao expectador.

A cena segue revezando o mal-estar de Antônia e a perseguição de Leandro em imagens alternadas, quando Antônia fecha os olhos arrastando-se com o rosto colado na parede, pois sente-se mal e não pode manter-se de pé, seus lábios abrem-se e seu corpo pende em direção ao chão, insinuando um desfalecimento. Essa imagem rapidamente é trocada com a mudança da cena para a imagem de Leandro que é finalmente abatido por seus perseguidores. Quando o ator, indicando que foi atingido, perde o controle do corpo e balança-se para frente e para trás, abrindo e fechando os olhos e a boca, transmitindo o seu agonizar. Nesse instante, tudo fica

escuro, a música muda e a legenda “quatro meses antes” remete o expectador a outro tempo da narrativa.

Toda essa cena dura exatamente um minuto e vinte segundos, porém na percepção do expectador ela é muito maior, ela ambienta e condiciona o expectador ao tempo e ao ritmo da narrativa. Assim, ao longo das cenas seguintes, o expectador mantém-se cativo desta construção. O grande momento dessa cena é o que acontecerá de fato na sequência de imagens que levará à conclusão da perseguição, o seu desfecho, porém, é postergado, e a narrativa recua para um outro tempo que precedera a perseguição, criando assim no expectador o desejo de entender e desvendar a narrativa. Arlindo Machado vai dizer que esse fazer narrativo televisual por meio da imagem não é diferente do que faz o literato quando redige um romance, a divergência, é que o literato usa palavras para preencher linhas, e o produtor de televisão usa imagens.

Não seria exagero dizer que a câmera de vídeo é uma máquina de “escrever” imagens, porque, tal como na escrita verbal, a inscrição da figura se faz em linhas individuais, da esquerda para a direita e de cima para baixo. Cada imagem completa de 525 ou 625 linhas corresponde a uma “página” de texto pictórico, cujos “morfemas” seriam os sinais elementares de informação de tonalidade, saturação e cor. (MACHADO, 1995, p. 44)

Em concordância com Machado a cena acima evidencia essa construção com instrumentos como o corte, o autor vai estabelecendo um sentido entre as imagens e a sonorização, que funciona como preenchimento das lacunas que o discurso imagético poderia deixar, potencializando assim o alcance da mensagem.

Um recurso muito bem-criado para abrir a história, mostrando já no primeiro minuto o ritmo e a intensidade propostos pela produção da minissérie. O desafio da minissérie é manter esse padrão, prendendo a atenção e o interesse do expectador.

Para marcar o contraste e a ruptura temporal fixando a construção de um tempo distinto daquele que a cena anterior criara, a nova imagem é de um dia lindo. No primeiro plano, uma frágil árvore, contrastando com o segundo plano, onde vê-se um pouco de árvores de porte baixo que, perfazem uma vegetação arbustiva margeando um grande e belo lago, que tendo à sua direita vegetação mais densa e ao fundo montanhas escuras, formam a linha do horizonte em contraste com um céu carregado de nuvens densas embora claras.

A árvore singela está sozinha no primeiro plano, mas logo em seguida pode-se ver, duas árvores jovens pequeninas, margeando uma rodovia asfaltada. Essa imagem é construída para

criar um efeito, nada que está nela é aleatório ou fruto do acaso. A câmera em movimento da esquerda para direita em plano aberto, não mostra a bela imagem, ela a constrói, elaborando um discurso visual. Primeiro opondo-se ao escuro total da tela, que se oferece ao expectador logo após a suspensão da cena do agonizante Leandro Dantas, em seu momento final de perseguição. Pois nessa tela completamente escura, reproduz o discurso da ignorância, do desconhecimento, da total falta de entendimento que sequestra os sentidos do expectador, uma vez que esse ainda não sabe quem são os perseguidores, não sabem que é o perseguido e tão pouco sabe quem é aquela mulher que sofre em sintonia com o perseguido, que parece encontrar a morte no final da cena. Tudo é promessa, possibilidade, o expectador vê-se enredado em uma narrativa da qual nada sabe, mas que já principia-se intensa e envolvente, assim, a tela escura marca esse momento de escuridão do espectador.

A única imagem que contrasta com essa total escuridão da tela é a frase escrita em letras brancas “Quatro meses antes”.

Em oposição a todo esse desconhecer que impacta, pois caracteriza-se por traduzir o desconhecimento do expectador e da própria narrativa, que bem pouco enunciou-se, e o que enunciou, o fez envolto em mistério, sem explicações, mesmo porque não teve tempo para isso, pois passara-se apenas o primeiro minuto da trama. E nesse minuto não há nada que comunique uma origem, um princípio, uma causa, para os impactantes eventos que prenunciam uma perseguição violenta e que culmina em assassinato, mas que pode também, não culminar, e é essa incerteza no desfecho da cena que projeta a narrativa e o expectador para um outro tempo e ritmo. A narrativa, para construir-se, desenrolar-se, para acontecer em sua totalidade, e o expectador para saciar a curiosidade da qual via-se cativo, sequestrado pelo enredo.

O movimento da câmera, em plano aberto também é muito bem planejado, uma vez que houve um deslocamento do tempo para quatro meses antes da cena de abertura da minissérie. O movimento da câmera, não poderia mover a cena da direita para a esquerda, pois isso transmitiria a mensagem de um retorno, um regresso a ponto mais recuado. Logo a cena é construída da esquerda para a direita no sentido horário. Acompanhando um sentido de progressão, informando ao expectador que é desse ponto em diante que a narrativa começa. Nenhum movimento é feito em sentido anti-horário, nem mesmo um veículo passando de modo a criar um discurso contrário, tudo concorre para o desenrolar da trama.

A pista está marcada por faixa amarela dupla ao centro, proibindo a ultrapassagem nos dois sentidos da pista, um detalhe que ajuda a marcar a singularidade da cena, do momento. Dali não se pode recuar, nem avançar ultrapassando, pois é este o ponto exato da estrada que

faz ter início a narrativa cuja a perseguição que abre a narrativa localiza-se em algum lugar no futuro, a partir desse ponto inicial.

A câmera segue seu movimento em plano aberto e mostrando a linda paisagem do local, e nesse movimento mostra um posto de gasolina, uma parede, uma janela e então o recorte de uma imagem fechada em um homem a lavar-se em um lavatório de um quarto. Seguindo a linha de construção discursiva, o autor escolhe a imagem de um posto de gasolina como materialização do espaço onde a trama tem seu início. O que ele está dizendo ao expectador é que é preciso abastecer-se de conhecimento à cerca da narrativa para entender aquele minuto inicial de perseguição. Aí nesse quarto de posto de gasolina, que pode ser um motel, mais o autor quis mostrar a identificação externa do quarto para marcar esta mensagem transmitida ao expectador, nesse quarto está um casal. E só assim o diálogo falado entre personagens tem início, exatamente aos um minuto e trinta e nove segundos, é só aí que Leandro será identificado, a sua companheira na cena de nudez pós sexo, o chama pelo nome de Leandro. Está posta neste momento a imagem do sedutor, do amante voraz e da mulher apaixonada, no entanto a cena não identifica quem é a mulher. As cenas próximas, no entanto, vão revelar que trata-se de Celeste Cavalcanti.

Toda essa construção feita com figuras do mundo real primam pelo Realismo da narrativa televisual, o autor pega figura existentes no mundo real, sem uma função outra, que não a de dar ares de realidade ao conjunto narrativo apresentado. Balogh apresenta uma explicação razoável para elucidar o que se diz neste ponto:

A figura por sua vez, é o termo ou a representação que remete a algo existente no mundo natural: Casa, vagalume, correr, brincar, lua, vermelho, gelado, etc. ou seja a figura e todo conteúdo de qualquer das línguas naturais ou quaisquer sistemas de representação que tem um correspondente no mundo natural[...]. As figuras são responsáveis pela criação de um efeito de realidade, pois constroem um simulacro de realidade representando dessa forma o mundo. (BALOGH, 2002, p. 80)

Fica assim, evidente a busca do efeito de realidade na narrativa de *Amores roubados*, assim, como fica evidente o seu êxito na realização desse efeito de real, as figuras evocadas acima bem como outras evocadas abaixo vão apresentando um mundo verossímil que causa no espectador o efeito de realidade desejado. Figuras como o asfalto, as árvores o posto de gasolina, etc. cumprem bem essa função.



O plano muda outra vez, há um corte na cena e a próxima imagem apresenta outro personagem, é Antônia Favais, pulando de uma ponte atada a uma corda, fazendo “*bungee jumping*”, uma modalidade esporte radical.

Novo corte, nova imagem, um homem barbudo desce as escadas apressado enquanto uma voz o chama pelo nome de Dr. Jaime. Está identificado o terceiro personagem, trata-se de Jaime Favais. Jaime está sendo chamado para opinar sobre uma situação em que uma mulher e seus filhos estão às portas de sua empresa, dizendo que o marido batera nela, e por isso ela chamará a polícia. O interesse de Jaime é de saber porque o marido bateu na mulher, seu interlocutor diz que foi por motivo de adultério e Jaime interessa-se em saber se é verdade. Cientificado de que a mulher nega o adultério, ele sentencia que se descubra qual dos dois está mentindo e que o mentiroso seja demitido. Exige que se resolva tudo sem envolver a polícia em suas coisas.

Essa breve cena de trinta e oito segundos é de singular importância, pois apresenta Jaime Favais, importante personagem da narrativa em seus aspectos morais, o que o autor está informando é que ele é um homem que tem seu próprio modo de fazer justiça, portanto, quer distância da polícia. Depois ele anuncia que o adultério é um tema que afeta Jaime e que este é intolerante com a mentira, pelo menos quando a mentira é dos outros. A cena muda outra vez e a imagem é de uma porta fechando-se enquanto, atrás dela, João Favais, responde no rádio comunicador o chamando de seu tio. Outra cena curta que serve para apresentar o personagem, mas que também traz outras importantes informações. Dentre essas informações pode-se evocar a de que a empresa de Jaime é grande, não se trata de uma pequena empresa. Os ícones da cena dão essa informação: na cena anterior a mulher com seus filhos ameaçando chamar a polícia, diz ao expectador que há trabalhadores que moram com suas famílias na empresa; o rádio comunicador reforça esta informação, pois a empresa é de tão grande porte que tem seu próprio sistema de comunicação interno para dar fluxo aos trabalhos. A cena continua e Jaime Favais dá, em conversa pelo rádio com seu sobrinho, as características do sedutor Leandro, quando questionado por João se Leandro precisaria ir à degustação e Jaime o responde: Deixa Leandro com os turistas, com aquela conversa mole, está vendendo vinho que nem água, na mesma cena João Favais franze o rosto e esboça descontentamento com a resposta do tio, dando mostras de sua oposição a Leandro.

A cena muda novamente e aparece Leandro, como *sommelier* no meio da vinícola de Jaime Favais, explicando aos turistas o milagre do Rio São Francisco e do sol do Nordeste, que tornam possível essa abundante produção de uvas e de vinho. Está revelada a identidade da empresa da Família Favais, a profissão de Leandro e ao mesmo tempo faz-se uma conexão com

a realidade nacional do ano de 2014, quando está em questão a transposição do Rio São Francisco, para irrigação do Nordeste brasileiro. A ficção, buscando na realidade, elementos para se fazer. A cena desenvolve-se e muda, apresentando na nova imagem Roberto Cavalcanti, que chega à vinícola dos Favais querendo ajuda de Leandro para escolher um vinho, é aí, neste momento que ele apresenta a Leandro, que já a conhece pois é seu amante, a sua esposa Celeste Cavalcanti. Um diálogo estabelece-se entre os três e a câmera abre-se em um grande plano aberto, a exibir a imensidão da vinícola repleta de verdejantes videiras.

A cena seguinte mostra a imagem de uma mulher tomando remédios sem identificá-la de imediato. Muda a cena outra vez e a mulher movimenta-se para atender ao telefone e então sua identidade é revelada, trata-se de Isabel, a mulher de Jaime Favais. É interessante que a informação que o autor quer passar da personagem é que trata-se de uma pessoa envolvida em situação problemática. O anúncio da personagem a retrata doente, por isso foca nela tomando remédio e sem rosto, sem identidade. Quando sua identidade é revelada, ela é mostrada por detrás de uma grade, que emoldura toda a imagem. O que a narrativa imagética está oferecendo ao espectador é a informação de que aquela mulher vive adoentada e presa.

Conforme vem sendo acentuado o autor se ampara constantemente, como é comum no discurso audiovisual - segundo Balogh - na figura da elipse, figura que se caracteriza pelo preenchimento de vazios, ou a ausências na narrativa, deixando assim, subentendida, uma explicação de um acontecimento que não foi plenamente narrado. Isso possibilita a supressão de cenas e informações que ficam ditas pelo não dito, possibilitando ao narrador mudar a cena e ao mesmo tempo retornar a ela com explicação diferente da que o espectador achou que estava dita pelo não dito. A elipse enquanto buraco temporal na trama é recurso recorrente.

Além disso, em termos de temporalidade “o discurso audiovisual se baseia no uso sistemático da elipse” (Jiménez 1990: 390), figura fundamental desse tempo de discurso. Para Jiménez, o “contexto assume a função de preencher e eliminar o sentido dos vazios ou acontecimentos não registrados”. (BALOGH, 2002, p.75)

Ao telefone Isabel Favais estabelece um diálogo que revela enfim o nome de Antônia Favais como a moça que se angustia na primeira cena. Esse diálogo revela também a maneira pródiga e desapegada de ser de Antônia, ela não para em casa e quer mesmo é encontrar-se com os amigos e se divertir. Outra vez a cena muda e aparece um ônibus velho do qual desce uma mulher carregando uma mala em frente a um terreno feio, com uma construção feia ao fundo. Com trejeitos e vestes vulgares, apresentam uma mulher de classe mais pobre, que parece ser prostituta. Ela procura um homem que está em uma moto para saber quanto custa para ele levá-

la até o local em que deseja chegar. A cena não revela quem são os personagens, mas dá sinais do modo de ser de cada um. Ela uma mulher intragável e de tratos rudes, ele um inconstante e malicioso, os dois saem na moto. A cena não revela quem é aquela personagem, mas trata-se de Carolina a mãe de Leandro. A cena muda outra vez e a imagem seguinte é da casa de Jaime Favais, ele está à mesa com sua esposa Isabel e João Favais, seu sobrinho. Na conversa Jaime expressa sua decepção com Antônia que não quer saber de trabalho. A cena da conta da intriga doméstica dos Favais. Jaime, um homem centrado em seus negócios e em suas vontades, com uma relação fria e distante com sua esposa; João Favais, um puxa saco do tio que deseja a prima e tem horror a Leandro e Isabel, pois vê neles obstáculos a seus interesses particulares. Isabel assumindo o papel da esposa defensora da filha, coloca-se contra Jaime e em favor de Antônia. É uma cena de conflito com grande poder de informação.

A cena muda e novamente a questão da política brasileira ganha espaço na narrativa. A cena mostra Antônia com uma amiga fotografando parte do canal de transposição do Rio São Francisco. A fala das duas amigas traz à baila a questão das obras públicas que são iniciadas e não são concluídas, consumindo milhões dos cofres públicos. Bem como a questão dos poderosos do Nordeste que se apressam em comprar as terras que se beneficiarão com as obras da transposição do Velho Chico. O diálogo revela ainda um pouco de divergência entre o enredo da minissérie e o texto de Carneiro Vilela, pois na adaptação a minissérie coloca Jaime e Antônia como tendo uma boa relação pregressa, enquanto Vilela os coloca em oposição desde sempre. A oposição e a crítica que Antônia faz a seu pai, agora enquanto adulta após voltar da Itália, ela justifica, atribuindo-as aos modos rudes com que seu pai Jaime Favais trata sua mãe, bem como à obsessão do pai pelos negócios e pelo dinheiro.

A fotografia da minissérie é impecável, capaz de construir a narrativa imagética com brilhantismo. Ao longo das cenas, o primeiro capítulo marca a relação de frieza e distanciamento entre Jaime e Isabel, bem como a paixão de João Favais por sua prima Antônia. A cena muda mais uma vez e o motoqueiro deixa sua passageira em seu destino e então sua identidade é revelada. Carolina revela que era cafetina em São Paulo, que foi presa e que a muito tempo não vê seu filho Leandro.

Na sequência o casal Favais retorna da casa dos Cavalcanti, o diálogo entre Antônia e Isabel evidencia a colocação da questão da submissão de Isabel que inquieta e revolta a filha. A cena muda e João Favais aparece treinando tiro com uma arma que comprou do motoqueiro que levou Carolina ao seu destino. Na cena João Favais não só revela uma personalidade ligada ao prazer proporcionado pelas armas, como também uma personalidade um tanto sombria e

psicótica. Ele anuncia ao expectador o nome do motoqueiro chamando-o pelo nome de Bigode de Arame.

A Cidade em que se passa essa história chama-se Sertão. É em Sertão, que na realidade existe mesmo e, é uma cidade pernambucana, conhecida como a cidade do vinho, que acontece o primeiro encontro entre Leandro e Antônia que, dá-se quando Antônia foge da empresa do pai e entra no carro de Leandro fazer entregas da vinícola. Este encontro é marcado pela rejeição de Antônia pela empresa e pelo próprio pai. Os dois seguem pela estrada a conversar, não muito amistosamente, até Leandro deixá-la em um comércio à beira da estrada. Há entre Antônia e Leandro uma forte oposição que marca primeiro encontro dos dois, mas que deixa em aberto algo por se resolver entre eles.

O primeiro capítulo termina com Leandro saindo no carro da vinícola, após brigar com sua mãe e proibi-la de procurá-lo. Ele diz que vai pagar o dinheiro que pegou dela, mas ela nunca deve procurá-lo, pois é ele quem a procurará. A câmera abre-se em uma imagem em grande plano e a poeira cobre a cena enquanto ele se afasta.

No segundo episódio Leandro e Isabel aproximam-se e a mulher de Jaime Favais rende-se a sedução do galante, a mãe de Leandro, Carolina passa a trabalhar na casa dos Cavalcanti e descobre o romance de Celeste e Leandro. Leandro marca encontro com Isabel mulher de Jaime Favais e a beija vorazmente. É um único beijo, mas que mudará para sempre a vida de Isabel.

Nesse episódio, além de solidificar as intrigas apresentando os personagens mais a fundo, o autor procura estabelecer com o espectador um pacto que o conduzirá as sutilezas operacionais de cada personagem na trama. Este é um episódio de fundamentação das várias histórias que compõem o microuniverso narrativo da minissérie, por isso não há nele grandes acontecimentos, porém desdobramentos das histórias iniciadas anteriormente, de modo a enredar o espectador mantendo-o cativo a narrativa. O que é feito de modo brilhante e com muito bom gosto.

No episódio três, assim como no segundo episódio o autor procura desenvolver as histórias e sedimentar os personagens, trata-se do desenvolvimento do enredo.

Ao longo do terceiro episódio a direção vai superando a condição prévia estabelecida nos primeiros episódios, de prenúncio das relações e tramas, assim, apresenta um Leandro que já tem envolvimento com Celeste e que solidifica seu envolvimento com Isabel Favais, procurando ainda um envolvimento com Antônia. Esse episódio mostra também a ambição de João Favais, que cobiça a filha e a fortuna de seu tio Jaime. Nesse ponto da trama, o autor introduz mais um diálogo explícito com a literatura poética quando introduz a presença de um livro de poesia o mesmo que Leandro deu a Isabel quando a encontrou em cena anterior, quando

ele cortejava Isabel como um sedutor inveterado e oferece a ela um livro de poesia, onde ganha destaque um poema do poeta Pernambucano Joaquim Cardoso, que retrata bem a sedução e o encanto que embevecem a alma de Isabel. O poema escolhido pelo roteirista para figurar na trama tem o seguinte teor:

Eu não quero o teu corpo  
 Eu não quero tua alma  
 Eu deixarei intacto o teu ser a tua pessoa inviolável e  
 Eu quero apenas uma parte neste prazer  
 A parte que não te pertence. (CARDOZO, 1947, p. 6)

Curioso é notar que a escolha desse poema como mote do Romantismo da paixão voraz e ao avesso, que assola Isabel Favais é muito bem elaborado pois é essa loucura, esse *frisson* que a paixão arrebatadora causa na vida de Isabel resultado de um jogo de sedução entre ela e Leandro, paixão que é resultado de tão somente um beijo. Para Leandro apenas mais um beijo, pois ele é um conquistador, um dom Juan dos sertões, enquanto Isabel neste contexto é apenas mais uma de suas conquistas.

Para Isabel, porém, Leandro é o raiar de um dia novo em sua vida é a vivacidade a luxúria dos desejos reprimidos, a poesia não declamada, a paixão que apequena os riscos e faz a vida valer a pena. Desse modo o poema de Joaquim Cardozo evoca essa unilateralidade da paixão livre e voraz, sem amarras. No poema, o amante quer apenas a parte que não pertence à sua amada a quem se declara. Que parte é essa? Essa é a parte que nem ela mesma possui de si. É uma parte que só passa a existir no contato com o outro objeto de seu amor que a desperta. Desse mesmo modo, nessa mesma medida, pode ser vista Isabel, que devaneia-se alucinada, cheia de desejo pelos beijos de Leandro. Não trata-se é claro, da mesma Isabel casada com Jaime Favais, não, essa é uma Isabel que só pode existir no contato com o seu amante, seu libertador, Leandro Dantas. Certa disso é que Isabel liga para Leandro e o agradece ela diz: “– Leandro, obrigado! Por tudo.” Mas que tudo foi esse que um único beijo foi capaz de criar? É o tudo de uma vida nova, o tudo de uma mulher nova. Mulher que sonha no interior de Isabel, ansiosa por aflorar, mas que o casamento com Jaime Favais não permitiu. Não permitiu porque Jaime nunca a enxergara.

Assim é este episódio em seu evoluir a consolidar as tramas da narrativa. A minissérie, apresenta uma trilha sonora interessante, os autores escolheram para abertura da trama a música *Intro* do grupo *The XX*, que tem uma marcação rítmica acelerada com baixos bem destacados o

que cria certa dimensão de ação intensa, de velocidade perfeita para abertura de uma trama que se inicia com perseguição.

A construção da narrativa musical, buscar estabelecer um ritmo que perpassa a percepção do espectador e o introduz na narrativa pela imposição de uma ritmância cardíaca, sexual, pré-erótica, etc. projetando o espectador para essa dimensão da trama. Nessa construção narrativa musical as músicas da minissérie podem ser agrupadas em três eixos temáticos que suplementam a narrativa visual e oral da trama. Estes eixos são:

I- Músicas com temas regionais:

*Mon amour* meu bem ma *fame*, de Reginaldo Rossi; Da água ao vinho, do grupo Aviões do Forró; Frevo mulher, de Amelinha; Jura Secreta, de Fagner; Auto de Zé Limeira, do grupo Cabrueira; O pedido, de Elomar; Xique-xique, de Tom Zé; Minha Doblô, de Silvano Sales.

II- Músicas com temas da diegese:

*Angels* e *Intro*, do grupo *the XX*; *Baby did a bad bad thing*, de Chris Isaak; Jura Secreta, de Fagner; O ciúme, de Caetano Veloso; Chão de giz e Bailado Muscaria, de *Zé Ramalho*.

III- Músicas com temas de amor:

Vou começar tudo de novo; Amor *I love you*; Na hora do adeus; *Plain Gold Ring*, de Nina Simone; Jura Secreta, de Fagner; Coqueiros e Barra de São Francisco, de Geraldo Azevedo; Eu te amo, de Chico Buarque; Trilha de Sumé, de Lula Côrtes; Vinho guardado, de Nana Caymmi.

Obviamente que, essa classificação não propõe que as canções estejam estanques em suas categorias, todas podem enquadrar-se em mais de um eixo temático, porém, dentro da perspectiva de análise aqui adotada, essa é a categorização temática que parece ser a mais pertinente. Há ainda outras músicas que não são listadas na composição da trilha sonora, mas que estão presentes na minissérie.

No quarto episódio a trama segue em plena efervescência e mostra a algumas das tradições populares do Pernambuco, como a festa de São José. A minissérie, além das músicas que fazem parte da narrativa como elemento de composição da trilha sonora, estabelece diálogo com a música por outro caminho, sendo este, a apresentação da orquestra sanfônica de meninos de Sertão, projeto que Isabel Favais mantém, em parceria com o professor de música Oscar Dubois. A narrativa dialoga também com a fotografia, quando dá espaço para ela por meio das fotos tiradas por Antônia Favais, durante a Festa de São José. Após cada clique que a moça dá, registrando uma imagem, aparece na cena a fotografia tirada, compondo uma variada sequência de fotografias. Esse é um exemplo de referência intermídias.

Este é um episódio que marca uma ruptura com serenidade dos capítulos iniciais, onde a trama estava ainda, sendo sedimentada, doravante a minissérie alcança um novo patamar narrativo, onde a ação, a investigação, a intriga ganha destaque no modo narrativo.

O quinto episódio inicia-se intenso, a música carregada de suspense, incita a emoção. A primeira cena é de uma paisagem da vegetação árida e espinhosa do sertão, uma pá de terra é lançada ao alto subindo da borda inferior do vídeo para as alturas borrando a imagem que transmuta-se em outra imagem, numa a cena marcada pela figura transtornada e suarenta de Jaime Favais disparando sua arma contra o corpo adormecido de sua esposa Isabel. Contudo a imagem, não passara de uma expressão do desejo homicida do qual Jaime está possuído, um devaneio que passa-se em sua mente enquanto ele olha Isabel adormecida, no entanto ele não atira contra Isabel deixando-a no leito e saindo ao encontro de seu sobrinho João Favais a quem pede ajuda e em quem encontra um cúmplice para seus ímpetos calculista de homem traído.

O episódio seis inicia-se com a paisagem árida do sertão ao longo da viagem de Jaime e Leandro. Repentinamente Jaime faz Leandro parar o carro, apontando uma arma para ele, obrigando-o a descer do carro, uma vez que haviam chegado ao lugar onde João Favais e Bigode de Arame estão cavando uma sepultura para dar fim ao corpo de Leandro após o homicídio. Em face dessa inusitada abordagem de Jaime, Leandro tenta em vão dissuadi-lo de seus intentos. Jaime bate em Leandro com a arma que empunha e os dois entram em luta corporal, quando João e Bigode de Arame após ouvir um disparo, chegam correndo e dominam o sedutor, para Jaime consumir sua vingança, que se prolonga em socos de Jaime contra o rosto de Leandro.

Desse modo, a narrativa segue com intensas cenas de ação, envolvendo tiros e perseguição automotiva, por um bravio cenário sertanejo. A música rápida e intensa ajuda a manter a profundidade, a velocidade e a intensidade da narrativa que prende o espectador, retendo sua atenção. A essa altura o espectador já identificou-se com o fado de Leandro Dantas e vibra na expectativa de que ele consiga salvar-se, no entanto, o desfecho é letal para Leandro que cai de uma ribanceira com carro e tudo. Nas demais cenas do episódio o autor trata de sedimentar estes fatos na trama. Antônia suspeita de estar grávida de Leandro e Isabel mergulha em estado de profunda fragilidade emocional e estresse, perdendo o autocontrole e o senso de realidade.

Com imagem inquieta de João Favais dirigindo para encontrar-se com seu tio padrinho Jaime, o sétimo episódio da minissérie se inicia. João vai comunicar a seu padrinho que o plano do assassinato Leandro pode ter sido descoberto, pois a polícia descobriu o corpo do defunto na Região do Raso da Capivara. Numa performance de romance policial o narrador faz os

criminosos voltarem à cena do crime para ludibriar a polícia e apagar as pistas que poderiam fazer dar errado o seu crime.

Antônia e sua amiga Ana Clara saem à procura de Leandro. Antônia nega-se a aceitar que Leandro tenha sido tão crápula com ela, quando na verdade tudo parecia ter sido tão real. Sobremaneira agora que se via grávida de Leandro. Cenas menos importantes se sucedem até que aparece a cena de Jaime e João no local onde o defunto fora encontrado pela polícia.

No oitavo episódio João Favais deixa Bigode de Arame tomando conta de Fortunato e vai à casa do inspetor, para avisar que alguém descobriu que o morto não é Oscar. Antônia procura seu avô Antônio Braga, para pedir ajuda para ir procurar Leandro em São Paulo.

As cenas seguintes são o desenrolar destes acontecimentos, Roberto Cavalcanti, possuído por uma fúria de macho traído, dá uma surra em sua esposa Celeste. Fortunato consegue fugir de Bigode de Arame e João Favais, e os dois seguem a sua procura para consumir o seu assassinato. O episódio termina com o delegado de polícia de Sertão, doutor Givaldo, tentando extorquir o senhor Antônio Braga, para dar fim a uma gravação que a polícia tem na qual aparece a voz de seu genro Jaime Favais encomendando o assassinato de Leandro Dantas. Esta é mais uma crítica que a minissérie faz ao sistema policial.

O nono episódio começa com a exibição de fotos dos personagens em muitas cenas dos episódios anteriores. Uma música de melodia rápida e harmonia melancólica prepara o espectador para um novo tempo narrativo, um tempo que principia a ordem do desfecho das tramas que compõem o tecido da narrativa da minissérie.

Esse episódio termina com um encontro entre Antônia e Fortunato, onde o autor posterga para o último episódio as revelações que farão o desfecho da narrativa que envolve a história de cada personagem da minissérie. Antônia vai ao encontro de Fortunato, mas sem saber leva até ele João e Bigode de Arame.

No último episódio da minissérie, semelhantemente ao episódio anterior, utiliza-se de fotografias dos personagens para compor as cenas iniciais. Cada fotografia evoca um aspecto sobressalente na trajetória dos personagens.

A primeira cena com movimento abrindo o último capítulo é de uma maca de hospital vazia sendo carregada, o caminho é marcado por luzes amarelas, brilhando no cenário e uma música de mistério embalando a cena que sofre um corte e muda-se rapidamente para outra cena, onde aparece Fortunato a encontrar-se com Antônia, colocando-a par do que fez seu pai com Leandro. Nessa cena Fortunato advoga em favor do amor que Leandro sentia por Antônia e quando ele afasta-se para deixar Antônia, Bigode de Arame que está à espreita com João dispara dois tiros contra Fortunato, enquanto Antônia grita em desespero. Fortunato joga-se na



água e João tenta conter Bigode de Arame para que seus disparos não acertem em Antônia. A dupla de comparsas de Jaime desentende-se e João ameaça Bigode de Arame atribuindo a ele, toda a incompetência que marcam as falhas que até ali aconteceram, e quase colocaram o plano de Jaime Favais em risco.

João Favais demonstra todo um nervosismo, descontrole e obsessão pela prima Antônia. Trata-se de uma cena rápida em que o autor procura colocar fim a dúvida quanto ao amor de Leandro, a perseguição a Fortunato que sempre escapara de João e Bigode de Arame e para marcar a sombria personalidade e a obsessão de João por Antônia. Colocando fim no pacto de cumplicidade e confiança que havia entre João e Bigode de Arame até ali. No entanto todos esses eventos, são apenas um prenúncio de mudanças que acontecerão para o desfecho da trama.

A cena seguinte é carregada de tensão, é noturna, marcada pela sombra, pela angústia. Bigode de Arame ameaça Antônia, ameaça picá-la de todos os modos se encontrá-la pela frente, pois ele está descontrolado e irritado com o modo de ser de Antônia, sempre a atrapalhar tudo com seu jeito mimado. Nesse instante João Favais é tomado por fúria enlouquecedora em razão da ameaça de Bigode de Arame, e assim assassina o seu comparsa friamente, disparando contra ele vários tiros. Enquanto mata Bigode de Arame, João confessa a ele quem é Antônia em sua percepção e diz: “- Antônia é o meu passaporte para a cadeira”. João favais referia-se à cadeira de herdeiro da fortuna de seu tio Jaime. O único modo de acesso a essa era possuindo Antônia, casando-se com ela, a verdadeira herdeira da fortuna de seu tio Jaime. Assim termina a relação criminosa entre os dois.

A cena muda novamente e abre-se em bela imagem e uma música profunda com solo de violoncelo a embalar a noite de linda lua cheia enchendo o sertão banhado em trevas. Nessa cena aparece Antônia que está na casa onde morava Leandro Dantas, ela busca um reencontro com Leandro por meio das lembranças, por meio das memórias que falam dele. Agora que ela sabe que ele está morto e que a amava de verdade ela, no entanto, busca-o em sofrimento e saudade. Sua dor, desesperança, sofrimento e solidão completam a beleza angustiante da cena. Enquanto Antônia caminha, *flashbacks* de seus momentos com Leandro preenchem a cena criando um ápice de saudade, paixão e dor da personagem. Envolvida nessa atmosfera desoladora e bela, Antônia deita-se no chão próximo à margem do Rio São Francisco que margeia a casa de Leandro. Contemplando a solitária lua solitária no céu, mergulhada em lembranças, Antônia vive um naufrágio emocional rememorando o seu amado até pegar no sono.

A cena muda, mais uma vez e Antônia desperta com as luzes do dia raiando, seus lábios entreabrem-se, seus olhos abrem-se, seu olhar movimenta-se dando sinal de que ela irá tomar uma decisão, irá fazer algo. Outra vez há mudança de cena e agora a empregada leva o telefone

até Jaime que toma café em sua casa sozinho como um rei. Antônia está ao telefone e quer falar com o pai, ela quer vê-lo, e o convida a ir até onde ela está. Há uma determinação na face de Antônia, ela está obstinada e chorosa, mas decidida a fazer algo. Ela chama seu pai por que planeja jogar-se do alto do precipício às margens do Rio São Francisco. A cena sugere que ela deseja punir o seu pai fazendo-o assistir a esse trágico desfecho. Antônia segue em movimentos leves, quase letárgicos, ela aproxima-se da beirada do precipício onde fica parada aos prantos enquanto se prepara para consumir seu plano.

Mais uma vez troca-se a cena, e agora surge o desfecho da história de Roberto Cavalcante e Celeste. O teste de DNA atesta que Roberto é o pai de Tiaguinho e Celeste e Roberto decidem por permitirem-se uma segunda chance. Final feliz para família Cavalcanti. Nova mudança de cena e aparece Carolina mãe de Leandro a encontrar-se com seu sobrinho Fortunato. Carolina angustiada quer saber sobre Leandro, porém, Fortunato não tem coragem de lhe contar a verdade, de revelar que Leandro está morto. Os dois conversam dramaticamente e despedem-se, anunciando ambos que vão embora de Sertão. Carolina ainda evoca suas apreensões sobre o destino do seu filho e lembra-se da profecia que fizera uma sua amiga vidente, profecia que anunciava que no dia em que Leandro se apaixonasse, ele conheceria o seu fim, pois ele poderia ter todas as mulheres, no entanto, jamais deveria apaixonar-se. Essa profecia surge como uma espécie de consolo ao espectador, uma justificativa. Por outro lado, serve de e algum modo para expressar a sensação de Carolina de que Leandro morrera, muito embora ela insista em demonstrar a certeza de que Leandro esteja vivo e de que espera por ele. Assim ela segue na angústia da incerteza, mas segue seu caminho.

Nova cena de Jaime que está chegando ao local onde está Antônia à sua espera, ele a busca rapidamente e a encontra na margem do rio, na beira do precipício. A imagem é de um dia claro e os dois estão de costas. Antônia mais à frente, bem próximo à beira do precipício e Jaime chega e para um pouco antes, atrás dela e a cena foca um plano aberto que tem pai e filha nessa posição equidistantes a contemplar o Rio São Francisco abaixo do precipício.

Jaime se aproxima e grita impetuosamente no imperativo, pelo nome de sua filha: “- Antônia, Antônia!” Mas Antônia permanece imóvel, fixada à beira do precipício fitando o Rio, Jaime andando como que por instinto coloca-se entre Antônia e o precipício. Parece uma ação inconsciente, um pressentimento de que Antônia corre o perigo de cair do penhasco a qualquer momento. Numa ação de preservação da vida da filha, num ato inconsciente de pai - aquele que provê, aquele que protege - Jaime faz o movimento de colocar-se na frente de Antônia entre ela e o precipício formando uma barreira entre a filha e o perigo. Ali Jaime tenta falar de suas preocupações, de sua saudade, tenta trazer emoção e sentimento para a conversa com Antônio.

Antônia, no entanto, não se deixa atingir pela fala do pai, ela também precisa falar, ela não está disposta a ouvir, ela quer falar - quer falar aquelas palavras que a devoram, como diz a canção – Por isso Antônia inicia sua implacável fúria verbal falando da falta de amor de seu pai. Fala da falta de cuidado por parte do pai, da falta de amor para com sua mãe, falta de amor para com ela. Jaime, no entanto, é impecável na manutenção do seu lugar de poder pátrio, ele não deixa-se atingir pelas palavras da filha e apela ao sentimentalismo, apela para o amor que afirma ter por Isabel e por sua filha. Ele diz que toda a sua vida é uma declaração de amor a elas, que tudo que fez, que conquistou foi por elas. O que arranca gargalhadas irônicas de Antônia, que segue a questioná-lo e nesse embate revela-lhe de modo súbito que ela está grávida de Leandro, passando a gritar com o pai dizendo-lhe que ele é um assassino, que ele matou o pai do seu filho e que a sua grande desgraça é ser sua filha é tê-lo por pai.

Impactado pela força da revelação de Antônia, mais do que pelas suas palavras e acusações, Jaime parece ver ressurgir no rosto de sua filha, o rosto de Leandro Dantas, assombrando-o, rindo dele e repetindo-lhe, o que ele lhe dissera momentos antes de sua morte no Raso da Capivara quando disse ele: “ - Eu vou te perseguir até o fim de sua vida.” Agora, o fantasma de Leandro parecia voltar na face de Antônia. Jaime assusta-se com a revelação de Antônia e tenta afastar-se dela, porém, ele está muito à borda do precipício e quando se afasta de súbito cai do penhasco. Jaime morre ao saber que não obstante Leandro ter sido amante de sua esposa desgraçando sua vida, desonrando sua história, ele também havia sido amante de sua filha, e o pior, havia deixado um filho em seu ventre. Nem mesmo o indomável e destemido Jaime Favais poderia suportar sem abalar-se, a força dessa revelação.

Atônito em face à ironia traiçoeira do destino, Jaime perde o equilíbrio caindo de grande altura e na queda, morre. Antônia choca-se, pois ela não esperava um desfecho assim, ela desce o precipício e colocar-se ao chão, abraçando o seu pai ali ferido agonizando. A cena é mais marcada pelo inusitado, pela surpresa, do que pela dor e pelo duelo do ajuste de contas. Nova transição de cena e aparecem Celeste e Cavalcanti felizes. Numa sucessão rápida a cena retorna a Jaime e Antônia em seus momentos finais.

A grande punição de Jaime Favais foi saber que tudo o que construiu e amou ao longo da vida, Leandro tirou dele. Para Jaime Leandro foi seu pior rival, um ser tão desprezível, um conquistador barato, sem moral e sem escrúpulos, mas que de algum modo parecia ser mais forte do que ele, pois mesmo depois de morto e enterrando ainda ressurgiu do ventre de sua própria filha para tomar posse de tudo que Jaime sempre julgou ser seu: sua fortuna, sua esposa, sua filha, seu nome, sua honra.

Jaime agora tão inofensivo, agonizando a olhar para Antônia em seus últimos segundos de vida, sem tempo e sem poder, repetia o nome da filha enquanto lembra-se sua relação com Antônia na infância, uma relação feliz e sem conflitos.

## CAPÍTULO QUATRO

### **Intermedialidade: adaptação e recepção**

*Ainda hoje existe este miserável e, não há muito tempo, figurava o seu verdadeiro nome entre os membros mais proeminentes da Sociedade Católica. Acabou justamente onde devia acabar.*

*Carneiro Vilela.  
In A emparedada da Rua Nova, 2013, p. 44.*

#### 4.1 Diferenças midiáticas: relação intermídias

Neste capítulo, o estudo volta-se para a análise das diferenças entre duas mídias, sendo uma o livro, como corpo do texto impresso do romance *A emparedada da Rua Nova* e a outra o audiovisual, tendo a televisão como corpo midiático da minissérie *Amores roubados*. Para pensar como essas duas mídias se relacionam nesse processo de reescritura do romance que dá ensejo a um novo produto que é a minissérie, utiliza-se de conceitos pertencentes ao universo da intermedialidade, tomando este conceito como já fora dito anteriormente, em sua dupla acepção, ou seja: como *‘fenômeno ocorrente entre as mídias’* e como *“categoria de análise crítica”* (DINIZ. 2012. p. 9).

Perfazendo esse percurso do texto livro ao audiovisual, analisa-se os conceitos de transposição, reescritura e adaptação. Convém ressaltar que o romance é segundo seu narrador, uma adaptação impressa, de uma lenda urbana oral do antigo Recife que, este ouvira de uma escrava.

Com efeito, assim se fez e desta forma descartou-se o negociante de duas testemunhas que, se ficassem na cidade ou mesmo na província, poderiam se tornar perigosas. Esta escrava conseguiu libertar-se, depois de algum tempo, e no ano de 1884 foi, na Corte, criada do autor destas linhas. É às suas informações que se deve o conhecimento exato de parte das cenas íntimas e violentas da família Favais. (VILELA, 2013, p.502)

Assim, o texto parece padecer de uma intrínseca natureza, intimamente predestinada, desde a sua origem, à adaptação.

Seguindo esse caminho procura-se analisar como esse texto passa por uma transposição do texto impresso para o audiovisual, sendo reescrito e adaptado para a televisão. Tenta-se fazer uma apresentação dos conceitos de: transposição; reescritura e adaptação, tendo por âncora a perspectiva tridimensional do conceito de “Intermedialidade” apresentado por DINIZ (2012)

em seu livro *Intermedialidade estudos interartes: Desafios da Arte Contemporânea*, que se funda na combinação de mídias; transposição midiática e referências intermidiáticas. Pretende-se estabelecer assim, os aspectos da intertextualidade e a análise comparada entre as duas obras.

Neste último capítulo o referencial teórico fundamenta-se em DINIZ (2012) e seus estudos das relações intermidiáticas e interartes, em Ismail Xavier e sua perspectiva cinematográfica, em Tânia Carvalhal e Sandra Nitrini para pensar a abordagem da literatura comparada, entre outros teóricos da literatura e da relação imagem texto, como Jacques Rancière, que aborda a questão cinematográfica e o papel da imagem no cinema e em Linda Hutcheon com sua teoria da adaptação. Por tratar-se especificamente de uma obra televisionada e não cinematográfica, o enfoque volta-se mais centradamente para a teoria da televisão, embasando-se em François Jost e seus estudos sobre televisão. Muito embora a televisão seja devedora das técnicas do cinema é sabido que ela desenvolveu, ao longo dos anos, a sua própria linguagem que é, segundo a professora Anna Maria Balogh, uma linguagem específica, mescla de conquistas de todas as outras formas de arte e expressão que a precedeu.

O que costumamos chamar, de forma imprecisa de “linguagem da TV” e, na realidade, uma mescla de conquistas prévias no campo da literatura, das artes plásticas, do rádio, do folhetim, do cinema... Assimilados de forma assimétrica pela “linguagem da TV” Aos hibridismos citados vão se acrescentando inovações técnicas e expressivas como as propostas da linguagem publicitária, dos videoclipes, da computação gráfica. Cada conquista tecnológica vai ampliando as possibilidades e o alcance do veículo (videoteipe, satélite, *switcher*, computação gráfica). (BALOGH, 2002, p.24)

Por esta razão, este estudo prima pela abordagem comparativa, tomando por instrumento mais incisivo as teorias televisivas deixando o discurso cinematográfico como âncora, ou base do discurso próprio da TV. Para sustentar esse caminho além de BALOGH (2002), faz-se uso das abordagens de Tania Pelegrini, Arlindo Machado entre outros, para pensar essa relação entre a literatura e a televisão.

Neste caminho procurou-se ainda, elucidar dentro do possível, os processos de recepção da obra escrita em seu contexto de surgimento, levando em conta o esquecimento, ou a marginalização a que foi relegada e o processo de recepção atual pós-adaptação televisiva. Analisou-se, compreender os processos de recepção da minissérie e estabelecer uma relação entre a obra adaptada e a obra escrita, postulando evidenciar os impactos da adaptação televisiva sobre a obra escrita e vice-versa. Discute-se o conceito de recepção, em sua acepção literária e televisiva buscando verificar possíveis correlações, consolidando assim, o grande objetivo deste

trabalho de pesquisa que é olhar as duas obras em seus pontos de proximidade e distanciamento, procurando compreender como uma rompe com a outra em seus aspectos de originalidade e ainda assim, conservam-se mutuamente. O estudo encerra-se com a conclusão que, procura dar respostas dentro do possível aos questionamentos feitos ao longo da pesquisa. Estabelecendo assim, um termo ao curso do estudo e não, o esgotamento do assunto, tendo em vista a dimensão das obras analisadas e a complexidade dos assuntos abordados.

Para compreender o que pode ser entendido por transposição é preciso volver o olhar para o que diz Irina O. Rajewsky, para quem, o conceito de transposição de mídia é a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia, caso que se aplica com justeza à minissérie *Amores roubados*.

Intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática* (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações): Aqui a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um Texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou filme “originais”, são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático. (RAJEWSKY, 2012, p.24)

Desse modo, pode-se aceitar que *Amores roubados* enquanto audiovisual é um exemplo de transposição midiática, pois trata-se de um produto que tem um texto fonte “original” que é o romance *A emparedada da Rua Nova*, cuja mídia passou por uma transformação, assim, como a história contada no texto fonte, que também passa por uma reescrita, para caber nessa nova mídia a que se destina e que é a televisão.

O pesquisador e professor Claus Clüver, orienta de modo semelhante e mais esclarecedor o que se pode entender como uma transposição.

Pode-se considerar todas as formas de *ekphrasis* como transposições intersemióticas, ao passo que o conceito de “tradução intersemiótica” soa melhor se restringido a textos (em qualquer sistema sótico) que, em primeiro lugar, oferecem uma representação relativamente ampla (mesmo que jamais complexa) do texto-fonte composto num sistema sótico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica, e incluindo equivalentes de figuras retóricas; e, em segundo lugar, que acrescentem relativamente poucos elementos, sem paralelo no texto-fonte. (CLÜVER, 1997, p. 43)

Destarte, tomando a dimensão de produto televisual que é inerente à minissérie *Amores*



*roubados*, uma vez que esse audiovisual visa atingir um público (público que este estudo acredita, seja um expectador mais exigente), como pontua BALOGH (2006). “A minissérie é um formato que se reserva, em geral, para o horário das 22 horas e pressupõe um público mais exigente, não cativo da TV, com outras opções de lazer.” e que por isso mesmo, apresenta uma demanda que coloca-se não apenas do ponto de vista da receptividade do expectador/leitor, mas vai para além dela e configura-se uma demanda econômico-financeira, haja vista que além de um veículo de comunicação e difusão de cultura, a televisão é também uma empresa que visa lucro, para seu sustento e manutenção e esse espectador mais exigente é portanto um consumidor mais potencializado. Tudo isso corrobora a percepção de que *Amores roubados* de fato é um exemplo de transposição midiática, que por sua vez é um dos aspectos do conceito de intermedialidade.

Já o fragmento do texto de Carlos Augusto Silva, possibilita uma melhor aproximação do conceito de reescritura a partir de uma visão que ancora-se no fenômeno da tradução.

Entre os campos, onde cada vez mais as fronteiras entre as artes se embaralham, a tradução se estabelece na zona limiar para dar conta das questões relacionadas à “transposição” de uma linguagem para outra, conforme salientou Cruz (1997, p. 2). Nesse sentido a reescritura do texto literário é vista nos estudos atuais de tradução, como um fenômeno tradutório. É um novo tipo de tradução que legitima as variadas formas pelas quais os textos são difundidos nos sistemas literários. (SILVA, 2007, p. 09)

Partindo dessa perspectiva apresentada por Silva em sua tese intitulada, *Mrs. Dalloway e a Reescritura de Virginia Woolf da Literatura e no Cinema*. No capítulo: *a reescritura é um processo de tradução*, faz-se oportuno evocar a própria conceitualização de adaptação que também perpassa nalguma medida, o campo da tradução e, nesse sentido, é SILVA (2007) quem sustenta essa percepção conforme fragmento que segue:

A tradução intersemiótica ou transmutação discute o processamento das duas linguagens e coloca o texto de partida (um romance, um conto, uma peça etc.) no sistema cinematográfico, intermediando para o espectador o resultado de uma leitura, permitindo, ainda, a possibilidade de várias leituras, assim, como toda tradução o é: uma reescritura, uma reinterpretação. (SILVA, 2007, p. 11)

Pensando ainda o conceito de adaptação, pode-se evocar a definição de Linda Hutcheon, para quem, “adaptação não é apenas um conceito formal; ele é também um processo.” (HUTCHEON, 2011, p.16.). É enquanto processo, que insere-se numa perspectiva de tradução,

de operação tradutora, nas palavras de Julio Plaza.

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e evento. (PLAZA, 2013, p.1)

Nessa operação tradutora que transmuta, que modifica, transformando estruturas e eventos e que funda assim, uma originalidade, que adota-se o termo adaptação. Partido dessa perspectiva, *Amores roubados* apresenta-se como resultado de um produto literário que passa por um processo de reescrita, e assim, é traduzido semióticamente, e transportado para outra temporalidade, para um contexto histórico diferente daquele que figura no texto de origem, ou seja, o romance.

Essa transposição dá-se no tocante a reestruturação do texto, que exige uma recontextualização cronológica e histórica e também realiza-se na perspectiva midiática, uma vez que deixa a mídia livro, transmuta-se e é reelaborada para caber nas especificidades da nova mídia, que é a televisão. Mídia cuja a narrativa já não é puramente textual, mas pluraliza-se como é próprio do universo da televisão, para conformar-se à linguagem televisual e nesse novo corpo midiático mesclar a linguagem textual, à linguagem sonora, pictórica e imagética. É, portanto, a minissérie o resultado de uma leitura que dá-se pelo exercício da tradução, e que projeta-se, por meio de transposição midiática, em um outro corpo mídia, que tem por finalidade ser relida e reinterpretada, uma vez que alcance o seu público alvo, seja esse pré-estabelecido ou não.

Por fim, para pensar o conceito de adaptação toma-se BALOGH (1996) que apresenta uma conceituação bem concisa, mas eficiente, para entender-se o que este estudo toma por adaptação.

Na passagem do texto literário ao fílmico e/ou televisual, a tradução consagrou o termo adaptação. As adaptações que são o objeto deste estudo, inserem-se precisamente nesta terceira tipologia. Este processo pressupõe a passagem de um texto caracterizado por uma substância da expressão homogênea – a palavra -, para um texto no qual convivem substâncias da expressão heterogêneas, tanto no que concerne ao visual quanto ao sonoro. (BALOGH, 1996, p. 37)

BALOGH (1996) está falando com base no conceito de tradução intersemiótica, de

Jakobson, que é por ele denominado de transmutação. Logo, sendo a adaptação uma tradução intersemiótica, nos termos jakobsonianos, ao falar-se de adaptação, está a falar-se em transmutação.

Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas: 1) A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 1969, pp. 64 e 65)

Depreende-se assim, que *Amores roubados* é uma tradução intersemiótica ou transmutação, de um texto original “texto caracterizado por uma substância da expressão homogênea – a palavra –.” Para “um texto no qual convivem substâncias da expressão heterogêneas, tanto no que concerne ao visual quanto ao sonoro.” segundo, BALOGH (2006), ou ainda, para uma língua não verbal, ou segundo Jakobson, “um sistema de signos não verbais”.

Se o livro enquanto mídia configura-se por um corpo material de dimensões proporcionais ao conforto do leitor, como faz questão de lembrar Umberto Eco:

A forma-livro é determinada pela nossa anatomia. Podem existir os enormes, mas estes em sua maioria têm função de documento ou de decoração; o livro-padrão não deve ser menor do que um maço de cigarros ou maior que um tabloide. Depende das dimensões da nossa mão, e estas – ao menos por enquanto – não mudaram, queira ou não queira Bill Gates. (ECO, 2010, p. 54)

Se, enquanto tal, o livro comunica por meio de uma “substância de expressão homogênea – a palavra –,” e a televisão enquanto mídia, configura-se por uma “insaciável voracidade” segundo BALOGH (1996), que amalgama várias técnicas e linguagens oriundas de várias outras mídias e campos do saber, a palavra por sua vez, não é excluída desse amálgama.

A intenção ao discorrer sobre este tema não é a de fazer um estudo exaustivo, mas apenas recolher elementos para uma visão mais acurada da transmutação televisual. O que se denomina de modo impreciso de “*linguagem televisual*” nada mais é do que um vasto amálgama das linguagens prévias do rádio, do cinema, dos quadrinhos, ou daquelas que foram surgindo paralelamente à TV ou junto com a TV, como o

videoclipe e a da computação gráfica, entre outras. (BALOGH, 1996, p.131)

Há assim, uma relação intermediária, que coloca em diálogo essas duas mídias. Essa relação vai muito além do uso da palavra, que a televisão usa de forma oral e escrita, mas também estabelece-se, por meio das trocas que instalam-se a partir da apropriação de narrativas, que originalmente nasceram para o formato livro e são então transmutadas para o audiovisual na televisão, ou em sentido contrário, programas televisuais que inspiram livros e outros textos escritos e impressos. Fica portanto, evidente que, a relação entre *A emparedada da Rua Nova* e *Amores roubados*, processa-se, em dimensões mais amplas do que a da mera inspiração de uma sobre a outra, ela funda-se por meio da intertextualidade, enquanto diálogo entre textos, permanência do primeiro no segundo, e também na intertextualidade televisual que segundo BALOGH (2006), caracteriza a programação da televisão, pois a TV, coloca a linguagem do livro na estruturação de sua própria linguagem e programação, unindo em uma mesma mídia texto impresso, texto falado, som, imagens, silêncios, ruídos e música, etc. Dos diálogos estabelecidos entre as mídias, surgem não apenas, novas formas de arte, novas expressões culturais, mas também novos campos de pesquisa e de conhecimento, novos desafios analíticos que permitam maior clareza na maneira de entender essas relações e seus produtos. É nesse caminho que se encerra o presente estudo.

## 4.2 Carneiro Vilela: do mundo das páginas para as telas do mundo

Conforme já fora dito, o romance de Carneiro Vilela sofreu de certa falta de reconhecimento em âmbito nacional, uma espécie de marginalização literária que durou até 2014, quando seu livro, *A emparedada da Rua Nova*, foi tomado como inspiração para a produção de uma minissérie brasileira, produzida pela Rede Globo de Televisão. Essa produção televisiva resgatou o literato dessa marginalização, desse esquecimento, trazendo-o a lume e conferindo-lhe maior notoriedade em âmbito nacional. Um reconhecimento tardio, com mais de um século de atraso, desde o lançamento do romance como folhetim no período entre os anos de 1909 e 1912, porém justo.

A adaptação do texto de Carneiro Vilela foi escrita por George Moura, Sérgio Goldenberg, Flávio Araújo e Teresa Frota, com supervisão de texto de Maria Adelaide Amaral. Assim a minissérie, resultado da adaptação, como não poderia ser diferente, faz uma adaptação do texto escrito para o texto fílmico, lançando mão de atualizações necessárias ao novo contexto histórico e ao novo suporte midiático. Com o título de *Amores roubados*, esta adaptação conquistou o público e bateu recordes de audiência, na mesma proporção em que caiu no gosto da crítica segundo informa Daniel Castro.

Mistura de thriller e romance, *Amores roubados* terminou com a melhor audiência de uma minissérie da Globo nos últimos 11 anos. A produção, encerrada sexta-feira, fechou com média de 28 pontos e 53% de participação na Grande São Paulo. A última minissérie a fazer tanto sucesso foi *A Casa das Sete Mulheres*, exibida em 2003. A trama ambientada no Rio Grande do Sul registrou os mesmos 28 pontos. *Amores roubados*, porém, superou a minissérie escrita por Maria Adelaide Amaral na participação nos televisores ligados no horário (53% a 52%). *A Casa das Sete Mulheres* teve 52 capítulos, cinco vezes 20 pontos), *O Canto da Sereia* (2013; 21), *Dercy de Verdade* (2012; 24), *Cinquentinha* (2009; 20), *Maysa - Quando Fala o Coração* (2009; 26) e *Queridos Amigos* (2009; 19). A superprodução *Amazônia*, de 2007, registrou média final de 22. *JK*, de 2006, fechou com 25. *Amores roubados* teve mudanças no horário e perdeu público quando passou a ser exibida mais tarde, após o *BBB 14*. O reality show teve edições mais

rápidas para não comprometer a audiência da minissérie. A produção estreou com 31 pontos, melhor primeiro capítulo desde Amazônia, e terminou com 27 na última sexta-feira (17). Cada ponto equivale a 65 mil domicílios na Grande São Paulo. (CASTRO, 2014, p. 01)

Conforme o excerto acima demonstra, a adaptação foi um fenômeno de audiência. O sucesso da minissérie surpreendeu a crítica, que mensurou e comparou o desempenho dela com outras que a antecederam, confirmando que há pelo menos uma década não se tinha uma minissérie com tão bom desempenho.

Deslocada do contexto histórico no qual originou-se a narrativa de Carneiro Vilela, embora conserve suas características de obra densa e minuciosamente elaborada que mistura bem o gênero de narrativa policial e o folhetinesco, é, enquanto texto, no suporte mídia livro, uma obra que arrebatada e envolve o leitor em suas tramas e artifícios narrativos. Faz-se necessário uma pequena digressão para falar do folhetim e do romance policial, ainda que brevemente.

Antoine Compagnon afirma que os formalistas russos percebiam a evolução literária a partir de dois eixos, sendo um “a paródia dos procedimentos dominantes e o outro a introdução de procedimentos marginais em relação ao centro da literatura.” Nessa perspectiva as obras parodiando aspectos e procedimentos esquecidos ou desusados na literatura central, renovaria a literatura, tornando esses procedimentos novamente perceptíveis. Já no segundo eixo aconteceria o inverso e assim procedimentos tornados familiares seriam substituídos por outros tomados de gêneros que não estão no centro e por isso são chamados de gêneros marginais, o que estabeleceria uma espécie de jogo entre o centro e a periferia da literatura. Assim, ele justifica a ascensão do romance policial no século XX.

Com base nesse modelo, o romance policial incontestavelmente fecundou a literatura narrativa do século XX, a tal ponto que se tornou um lugar comum. Nos dois casos, importa bem mais do ponto de vista estético, a descontinuidade do que a permanência, e uma obra verdadeiramente literária é, uma obra a um tempo paródica e dialógica, na fronteira de seu próprio gênero e dos demais. (COMPAGNON, 2001, p. 209)

O caso de *A emparedada da Rua Nova*, configura-se um excelente exemplo desse fenômeno, que coloca os procedimentos próprios do folhetim em ação em uma narrativa que dialoga com o romance policial em suas tramas e ações. Assim, parodiando os procedimentos folhetinescos, renova a metodologia, inova com uma narrativa policialesca e criando um grande folhetim, conforme testemunha Marlyse Meyer, lega à literatura nacional um romance de grande profundidade literária.

Segundo MAYER (1996), o folhetim entrou no Brasil por volta de 1836, dez anos antes do nascimento de Vilela, o que hipoteticamente, leva a crer que ele cresceria em contato com esse tipo de literatura e que, portanto, aprendeu por meio da leitura a dominar a técnica folhetinesca. Mayer diz que de todas as obras folhetinescas que o Brasil produziu a sua maioria teria sido um desperdício de tinta, porém evidencia Carneiro Vilela como a exceção.

“Os esqueletos e as caveiras no paço tem fornecido assunto a nada menos que três romances que valha a verdade, bem poderiam ficar guardados no fundo do tinteiro; a julgar por eles, os Dumas, os Ponsons e os Montépin brasileiros ainda estão por nascer”. Mas nasceu um autor, salvou-se um esqueleto: a exceção honrosíssima fica por conta de um escritor e jornalista pernambucano, Carneiro Vilela, autor de um excelente romance-folhetim, de tema regionalista e escrita folhetinesco-policia. Grande, grosso e cativante livro como sói o gênero: *A emparedada da Rua Nova*. (MEYER, 1996, p. 310)

O testemunho do excerto acima é fundamental para consolidar o que propõe-se, que é o fato de Carneiro Vilela ser um sopro renovador na literatura nacional, usando um procedimento já familiarizado, inova esse procedimento unindo em uma só narrativa os aspectos do folhetim e da literatura policia. MEYER (1996), dá conta, de que esse procedimento de uso do folhetim como modo de operar a publicação da literatura em prosa, vigora no Brasil desde 1844, em função de sua estrutura que, segue um corte capitular, que adequa-se bem à edição diária dos jornais.

Nesse movimento popularesco do folhetim, MEYER (1996) informa que ele vai opondo-se a todo regionalismo e colocando um toque parisiense em toda a literatura prosaica brasileira, uma vez que o folhetim é parisiense. Se é fato que Vilela parodia o mecanismo folhetinesco, não é menos verdade que ele consegue escapar a esse afrancesamento da prosa literária operado pelo folhetim, pois o seu romance tem forte cunho regional e baseia -se inclusive nas narrativas orais que teria ele escutado de uma escrava, sobre os segredos da aristocracia recifense.

Esse fato pode ajudar a compreender o isolamento do romance de Vilela às margens da literatura nacional do período. Se a criticidade ácida por si só é insuficiente para justificar tal marginalização literária, como já se disse anteriormente, talvez esse acirramento regionalista de Vilela, que evita o afrancesamento literário de sua prosa, ainda que folhetinesca, possa ser tomado como o seu grande pecado. Uma vez que decidiu por não acomodar sua narrativa à capital fluminense, centro da vida cultural e literária do período, e assim ficará então, condenado aos limites pernambucanos. É mais uma questão nesse sentido que levanta-se. Seja qual for o

caso, a majestosa obra folhetinesca a que deu vida, não propagou-se para todos os círculos literário do país, no entanto isso não é um fator que deponha contra as qualidades do romance. Essa natureza folhetinesca é mais um aspecto do romance de Vilela que, o coloca em pleno diálogo com o formato da narrativa televisual e o que provavelmente ajudou a seduzir a equipe adaptadora.

Conforme Isabel Clemente testemunha com entrevista feita a George Moura que lhe confessa, “Fiquei fascinado porque é um livro que você começa a ler e não consegue parar.” (MOURA, George. In. CLEMENTE, 2013, p. 1) Afirma Moura, autor da minissérie, em entrevista à revista *Época*.

As críticas em revistas e sites especializados em produções televisivas demonstram que os autores estavam bem conscientes do desafio que assumiram quando decidiram adaptar o romance *A emparedada da Rua Nova*, é o que se pode concluir nas críticas disponíveis, semelhantes à transcrita abaixo.

Recriar costumes de época e personagens tirados de obras literárias de sucesso sempre foi um grande desafio de produção audiovisual. A complexidade da próxima minissérie da TV Globo, *Amores roubados*, foi outra: trazer para os dias de hoje um folhetim publicado entre 1909 e 1912 num jornal do Recife. A história *A emparedada da Rua Nova*, do escritor recifense Carneiro Vilela, foi publicada em colunas no *Jornal Pequeno* e sagrou-se um retumbante sucesso local. A história de amor e vingança tinha os ganchos perfeitos para segurar o leitor até o capítulo seguinte, mas permanecia desconhecida para o resto do país. “Era um tremendo produto audiovisual porque, além das triangulações amorosas, tinha uma pegada policial, algo inovador para a época em que foi escrito”, diz José Luiz Villamarim, diretor da minissérie”. (MOURA, George. In. CLEMENTE, 2013, p.1)

Porém, apesar do fascínio com a potencialidade do romance, o autor e sua equipe tinham conhecimento de que para transportar-se o texto do livro para uma outra mídia, no caso, a televisão, seria necessário algumas modificações de modo a atualizar a narrativa e permitir sua adaptação, sem desfigurá-la, porém, sem prender-se a ela, ficando acuado pelo pressuposto da fidelidade ao texto original. Nessa perspectiva, Hélio Guimarães vai dizer essa noção de fidelidade impacta contra a natureza do texto literário negando-a, pois, essa ideia de fidelidade pressupõe que o texto adaptado do texto literário, possa substituí-lo, quando não há essa possibilidade, uma vez que são obras distintas, ainda que próximas.

O pressuposto básico desses discursos baseados na noção de fidelidade é que quanto mais fiel ao texto literário, melhor será o programa de TV. Está subsumido aí que a obra literária é sempre boa, ou pelo menos



sempre melhor que o programa de TV, cuja qualidade estaria diretamente relacionada à proximidade do texto literário. Em última análise, supõe-se existir uma leitura “correta” e “única” para o texto literário, cabendo ao adaptador descobrir o verdadeiro sentido do texto e transferi-lo para a nova linguagem e um novo veículo. Essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias. (GUIMARÃES, 2003, p.94)

Para pensar a originalidade, evoca-se Sandra Nitrini, para quem originalidade está profundamente ligada à ideia de influência, ou seja, uma obra exerce influência sobre outra, mas é o autor da segunda quem vai deglutir a obra primária e a partir dela criar outra completamente autônoma e original, embora em diálogo com a obra influenciadora. Nesse sentido, originalidade, é “um caso de assimilação, “um caso de estômago” segundo expressão do próprio Valéry. A qualidade da digestão “da substância dos outros” é o que define o limite entre originalidade e plágio.” (NITRINI, 1997, p. 134).

Nessa mesma perspectiva pode dizer-se que a originalidade está na capacidade de copiar gerando um novo, uma espécie de apropriação, onde o autor digerindo a obra inspiradora a desfaz e refaz num processo de reinvenção, que não gera o todo novo, mas destrói o a obra de partida, para gerar a obra de chegada, um novo que carrega em sim o velho, ao passo que renova a obra de partida. Por isso “toda apropriação é, em suma uma “prática dissolvente” CARVALHAL (1986), ora trata-se de dissolver a obra inicial pelo processo de digestão, como disse NITRINI (1997), para em seguida, de posse do que sobrou desse processo digestivo, elaborar a nova obra. Carvalhal conclui que esse recurso, não é uma novidade e que autores o utiliza desde sempre, que isso está presente desde os clássicos que, tinham por habito estimular a imitação como prática necessária, tanto que a converteram em norma.

Tudo isso evidencia um procedimento, uma técnica de ler, apropriar-se e recriar, a partir da obra lida, uma nova obra que dialogue com a obra lida, mantendo com ela, pontos de aproximação, para BALOGH (2006), “pontos conjuntivos”, mas que seja carregada de autonomia e marcada por diferenças, ou “pontos disjuntivos”, ou seja, pontos de distanciamento entre as duas obras.

Ora, é exatamente o que verifica-se com relação à minissérie *Amores roubados*, em relação ao romance *A emparedada da Rua Nova*. A minissérie é sem dúvida um intertexto televisual, que dialoga diretamente com a obra fonte na qual foi inspirada, no entanto, é uma obra original, resultante de um processo digestivo eficiente, onde a assimilação possibilita a intertextualidade, sem risco de cair na dimensão da paródia, sendo assim, original. Não por acaso a vinheta de abertura da minissérie *Amores roubados* faz questão de informar ao

espectador que trata-se de uma obra “baseada” no romance de Carneiro Vilela e não uma adaptação do romance.

Esse simples letreiro em letras brancas e caixa alta, cumpre uma função de grande relevância para o espectador, ele quebra logo na abertura, qualquer tentativa do espectador de encontrar na minissérie o texto de Vilela, pois não é esse o propósito do audiovisual. Assim, o espectador vai apreciar a narrativa televisiva, já admoestado de que encontrará nela nalguma medida o romance de Vilela, mas numa perspectiva dialógica, ou seja, intertextual, porém marcado por uma original adaptação que o transmuta e reescreve, recriando a narrativa que é simultaneamente a mesma e outra e, por isso mesmo, ampara-se na primeira para fazer-se e distancia-se dela, para refazê-la, mas simultaneamente a coloca em evidência, pois lança luzes sobre ela.

Esse procedimento verifica-se, mais denso e complexo no caso das duas obras aqui analisadas, uma vez que coloca em diálogo, não apenas dois textos, mas duas linguagens e duas mídias diferentes, que são a linguagem escrita e a linguagem televisiva, a mídia livro e a mídia televisiva. Tudo isso torna os procedimentos digestivos e recreativos mais exigentes e difíceis.

No entanto, não obstante os desafios inerentes a essas relações intermediárias e essas características do universo da intermedialidade, o que verifica-se como produto final dos processos de adaptação, é uma minissérie que ganhou o gosto do público nacional e internacional, haja vistas que a minissérie já foi exibida em vários outros países como demonstra a notícia que segue.

A minissérie escrita por George Moura voltou a quatro países latinos e estreou em mais dez. O canal "Pasiones", considerado o maior canal a cabo da América Latina, exibiu a trama em 14 países [...] "Amores Roubados" (tradução do nome para o espanhol) foi exibida de segunda a sexta, em horários locais de cada país (17h00, 18h00, 19h00 e 20h00). (DAS NOVELAS, 2017, p.1)

O fragmento acima, extraído de notícia de um site brasileiro (*Tabela das Novelas*),<sup>2</sup> especializado em acompanhar o desempenho das produções televisivas, aferem o poder de alcance da minissérie *Amores roubados*, que ganha a América Latina, sem citar outros países da Europa, onde a minissérie também foi veiculada.

A trama da minissérie, embora inspirada no romance *A emparedada da Rua Nova*, não reproduz o texto de Carneiro Vilela em sua integridade, mas nela este é atualizado, ganhando roupagem do contexto atual do século XXI, onde destaca-se a sociedade tecnológica, marcada

---

<sup>2</sup> - Blog de acompanhamento da audiência detalhada das novelas da Globo, Record, SBT e Band no ar.

pela telecomunicação, pelo automóvel, pelo computador e pelo celular, entre outros aspectos tecnológicos da atualidade. Essa realidade tecnológica não é aquele presente no contexto histórico do romance no final do século XIX, logo, algumas transformações no sentido de contextualizar a narrativa foram necessárias, já que a equipe de adaptação não optou por uma produção de época.

Apesar da atualização do microuniverso da narrativa para atualizar o contexto histórico, as características psicológicas dos personagens não sofreram grandes mudanças. O universo mental dos personagens foi mantido em certa medida na adaptação, o que fez com que o roteiro ficasse muito próximo daquele verificado no romance de Carneiro Vilela.

Quando fala-se em processo de virtualização, aplica-se esse termo para referir-se aos procedimentos adotados para tirar do corpo midiático físico, uma narrativa física, expressa por meio da palavra escrita, para transmutá-la em uma narrativa virtual, não física, que mescla linguagem e técnicas, como é próprio do universo narrativo da mídia televisão.

Para dar conta desse virtualizar, a equipe de George Moura operou uma tradução intersemiótica, JAKOBSON (1969), uma adaptação, que transmuta, uma narrativa em outra, porém conserva, pontos de junção (aproximações) e disjunções (distanciamentos) conforme expressa BALOGH (2006).

Esse exitoso processo, conforme vem sendo demonstrado, cumpre bem o seu papel de vencer a marginalização literária a que via-se circunscrito Carneiro Vilela e seu romance, uma vez que o deglute e o refaz, como narrativa virtual, num discurso audiovisual, no formato da minissérie *Amores roubados*, para televisão fazer chegar a um público que a mídia impressa à priori não conseguiu fazer chegar, mas que em decorrência do sucesso da minissérie passa a chegar com mais força e amplitude, conforme atestou a própria editora Companhia Editora de Pernambuco - Cepe, por meio de contato por telefone, quando afirmou que os números de vendas do livro impresso cresceram vertiginosamente após a veiculação e o sucesso da minissérie. Lamentavelmente, a editora Cepe negou-se a oferecer os números do crescimento nas vendas do livro, sob o argumento de que são informações sigilosas, no entanto, garantiu que fora contundente o impacto da adaptação televisiva, sobre as vendas do livro, o que evidencia uma influência positiva da adaptação. É a televisão servindo à literatura, levando-a a chegar onde por si só alguns obstáculos a impediram.

### 4.3 Um olhar sobre a recepção

Para o professor Claus Clüver da universidade de Indiana nos Estados Unidos, a recepção, em concordância com o que diz a Estética da recepção, passa por diversos modos e contextos.

Modos de recepção ou “leitura” de textos verbais visuais e musicais dependem muito, é claro, da educação e formação de cada indivíduo; dependem de hábitos fomentados pelas comunidades interpretativas (que podem não coincidir para cada uma das artes), bem como das condições e contextos da recepção dos Textos. (CLÜVER, 1997, p.41)

Para efeito de esclarecimento, como já se disse em momento anterior, este estudo, procura olhar para o fenômeno da recepção, partindo da perspectiva de Paul Zumthor, entendendo esse termo, como um conceito que refere-se a maneira como a obra chega a um público de determinada localização temporal evocando ainda outras percepções como a de Hans Robert Jauss. Uma vez que para Zumthor:

Recepção é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso, ela se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes. Ela mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos: "a recepção de Shakespeare na França, no século XVIII". (ZUMTHOR, 2007, p.50)

A recepção está, para Zumthor, marcada por um momento privilegiado a que ele denomina de performance. Ele define a performance da seguinte maneira.

A performance é outra coisa. Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se

a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. (ZUMTHOR, 2007, p.50)

Considerando o que diz o excerto acima e aplicando-o ao romance *A emparedada da Rua Nova*, surgem alguns aspectos a serem observados. Para compreender como se deu a recepção do romance de Vilela, é preciso considerar que se trata de uma obra que em seu contexto de surgimento, destina-se a um público que localiza-se historicamente no contexto do final do século XIX e início do século XX, portanto destina-se a um público que tem um entendimento de mundo diverso do atual, o que torna difícil mensurar a natureza dessa recepção. Os críticos da obra de Vilela, no entanto permite afirmar, que sua recepção, não fora generalizada na amplitude do território nacional, inserindo-o no cânone literária brasileiro, mas ainda assim, ela aconteceu em seu contexto original de modo eficiente, pois durou por toda a vida do autor que enquanto viveu, exerceu sua atividade literária. Isso implica dizer que Vilela tinha o seu público. Havia um público receptor de sua obra, um grupo leitor que o recebia e esse público perdurou até os dias atuais. A duração dessa recepção embora não seja de expressão nacional, dura até a contemporaneidade e é por essa receptividade que se verificará, uma retomada da obra de Vilela, a partir do romance *A emparedada da Rua Nova* que passa por uma adaptação para a televisão.

Essa recepção inicial durou mais de um século, numa comunidade restrita de leitores, circunscrita as cercanias do estado de Pernambuco, mas rompe com essa cerca, quando o romance é transmutado para o audiovisual e ganha dimensões de sucesso nacional e internacional como a minissérie *Amores roubados*. Assim, um novo tempo e um novo campo abre-se para o romance que, passa por uma nova onda de recepção, que dá-se com um novo público. Recepção que é mediada pela performance da minissérie. “A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2007, p.50). Nesse sentido então, a melhor performance de Vilela é quando adaptado para a televisão, pois nesse momento ele rompe o silêncio das cercanias pernambucanas e ganha o mundo onde é recebido, pelo público que recebe *Amores roubados*, que em certa medida converte-se no público que busca simbolicamente o romance *A emparedada da Rua Nova* e isso eleva o volume das vendas do livro. A televisão tira Vilela das páginas do livro, para as telas do mundo e as telas do mundo tiram-no do confinamento à margem literária.

A estética da recepção de Hans Robert Jauss, traz o leitor não apenas na sua individualidade mas em âmbito coletivo, comunitário, para o centro da questão literária e

procura estabelecer uma análise que dedique-se a entender e mensurar como a literatura é recebida pelo leitor e quais os efeitos que ela causa nele e na comunidade leitora, nesse percurso importa menos a mensagem e mais como ela é recebida pelo leitor. O crítico do método marxista e formalista russo, vai defender que:

Minha tentativa de superar o abismo entre literatura e história, entre conhecimento histórico e o estético, pode, pois, principiar do ponto em que ambas aquelas escolas pararam. Seus métodos compreendem o *fato literário* encerrado no círculo fechado de uma estética da produção e da representação. Com isso, ambas privam a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito. Leitores, ouvintes, espectadores- o fator público, em suma, desempenha naquelas duas teorias literárias um papel extremamente limitado. (JAUSS, 1994, p. 22)

Assim, procura compreender que esse papel social da literatura de Vilela, encontra eco na sociedade pernambucana, porém não estabelece-se em âmbito nacional, não no contexto de sua aparição. Não compete a esse estudo desbravar os possíveis motivos que fundamentam a diminuta recepção nacional ao romance de Vilela, mas o fato de que isso se deu, por si só já atesta o reduzido corpo de leitores que receberam a obra e compuseram o público leitor. Por outro lado, esse público pode não ter sido tão reduzido, mas o efeito provocado pela obra pode ter mostrado-se contrário ao esperado e a relegado ao marginalismo literário. Seja qual for o caso, o que realmente tem importância para esse percurso é constatar que acontece um efeito inverso na atualidade pós adaptação e o romance de Vilela alcança um público nacional.

Dentro da perspectiva da estética da recepção, concebe-se a “literatura como comunicação” (JAUSS, 1979, p. 54), assim, advogando que ao esquecer-se, a recepção como parte fundamental da obra literária, rompe-se e efetiva-se a exclusão dessa singular dimensão da literatura. E ele vai além dizendo que:

Entendo que a hermenêutica literária tem por tarefa interpretar a relação de tensão entre texto e atualidade como um processo, no qual o diálogo entre autor, leitor e novo autor refaz a distância temporal, no vai-e-vem de pergunta e resposta, entre a resposta original, pergunta atual e nova solução, concretizando-se o sentido sempre doutro modo e, por isso sempre mais rico. (JAUSS, 1979, p. 56)

Com esse olhar de diálogo entre autor e leitor, proposto no excerto acima, é que pode-se notar na relação *Amores roubados e A emparedada da Rua Nova*, ou George Moura e Carneiro Vilela. Um diálogo permeado de perguntas e respostas, que fomentam novas perguntas

que anseiam por novas respostas, dando ocasião ao novo, todo original, embora em proximidade com o texto fonte. Mas JAUSS (1979), exorta para a complexidade desse processo de recepção e argumenta que ele não é apenas um “consumo passivo, “mas uma “atividade estética” que é dependente da aprovação e da recusa”. E isso evoca, a situação da recepção do romance de Vilela no seu contexto de surgimento que sofreu de certa recusa em seu processo de recepção.

É só de modo parcial que a necessidade estética e manipulável, pois a produção e a reprodução da arte, mesmo sob as condições da sociedade industrial, não consegue determinar a recepção: a recepção da arte, não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente da aprovação e recusa. (JAUSS, 1979, p. 57)

Ainda mais uma vez, considerando a recusa como parte do processo receptivo, pensando na situação do romance *A emparedada da Rua Nova* em seu contexto de surgimento, evoca-se aquilo que diz Karlheinz Stierle em artigo intitulado *Que significa a Recepção dos textos ficcionais*, onde se verifica uma concordância com o que pontua JAUSS (1979), quando argumenta que “o conceito de recepção pode-se referir a muitas atividades do ‘receptor’ (STIERLE, 1979, p. 135). Uma vez que a recusa é parte da atividade possível do receptor, ela insere-se no arcabouço de alcance da recepção. Contudo não é pretensão deste estudo adensar discursões no âmbito da recepção.

Do ponto de vista televisual a minissérie é um marco de sucesso, conforme pode-se aferir. Os números de audiência fecham na média dos trinta pontos, o que se traduz em um considerável alcance. François Jost chama a atenção para a análise de índices de audiência lembrando que “é comum confundir audiência, com parte de audiência.” (JOST, 2007, p. 80). Logo, ele adverte que parte da audiência não reflete a totalidade, ou seja, a audiência em si. Por isso é comum as emissoras trabalharem com uma taxa média de audiência que corresponde a um número de telespectadores por segundo. O site do G1, um domínio da TV Globo determina que, cada ponto de audiência, na Grande São Paulo, equivale a 70,5 mil domicílios e 688,2 mil indivíduos por segundo. Esse número sofre variação de região para região, mas é a medida padrão mais utilizada para as médias de audiência.

Pela metodologia do Ibope, cada ponto de audiência equivale a 1% do universo pesquisado em cada praça aferida. O instituto monitora a audiência de televisão em 15 regiões do país. A partir de agora, cada 1 ponto de audiência passa a corresponder a 245.702 domicílios e a 688.211 espectadores (Em 2016, um ponto de audiência no painel nacional de TV representava 240.886 domicílios ou 684.202 indivíduos). Uma audiência de 30 pontos, por exemplo, representará

agora 7,37 milhões de lares e 20,65 milhões de pessoas. Na Grande São Paulo, 1 ponto equivale a 70,5 mil domicílios e 688,2 mil indivíduos. No Grande Rio de Janeiro, 1 ponto representa 44,05 mil lares e 116,9 mil pessoas. (G1, 2017, p.1)

Tomando a média do ano de 2014, ano em que a minissérie foi veiculada e que cada ponto de audiência correspondia a 65 mil domicílios, pode-se calcular uma média razoável de alcance do audiovisual, basta considerar que cada ponto representa um segundo e fazer as contas, o que vale a uma média de um milhão e novecentos e cinquenta pessoas por segundo visualizando a emissão. Não é por acaso que a minissérie fora vendida a tantos países como já se disse e que ainda passa por uma regravação norte-americana. Sua recepção foi algo considerável.

Embora os índices de audiência não traduzam a realidade exata da recepção, em razão do *zapping*, por exemplo, que é o mecanismo de mudança de canal de acordo com o gosto do espectador pelo simples apertar de um botão de controle remoto, o que interfere na exatidão desses números, haja visto que eles sofrem alterações segundo a segundo, eles servem como referência para mensurar a maneira como o programa é recebido.

Desse modo o crítico estabelece que há três mundos que sustentam a realidade da televisão, sendo eles o mundo real, o mundo lúdico e o mundo fictício. Cada mundo já é em si uma promessa, pois traz em si uma promessa. E os gêneros servem para especificar mais claramente essa promessa, uma vez que um único programa pode enquadrar-se em um único mundo ou nos três, dependendo do programa. O gênero atribui um sentido ao programa e esse sentido é anunciado ao público. Os documentários e os telejornais prometem a verdade, o mundo real, principalmente quando veiculam notícias e entrevistas ao vivo; os programas de *shows*, jogos e competições prometem entretenimento, o mundo lúdico. Os programas de ficção, filmes, novelas, séries e minisséries, prometem a fantasia, o ficcional, o mundo fictício.

Como a televisão é auto-remissiva, ou seja, fala de si mesma e de sua programação construindo um sentido de inteireza, de continuidade, numa realidade folhetinesca, serializada, descontínua, conforme diz BALOGH (2006), “[...] há um conjunto de serialidades em processo constante de remissão de umas às outras.” Essa auto-remissão opera-se por meio de propagandas, entrevistas, anúncios, vinhetas, entrevistas de atores e diretores, onde um programa fala do outro.

As vinhetas em especial, cumprem um papel importante, elas dentro de um esforço de continuidade, cria a ideia, o sentido de individualidade do programa. Normalmente elas são construídas como síntese dos programas narrativos básicos que orientam o programa e apelam



para o espectador fazendo um anúncio da identidade do programa e uma promessa.

Essa promessa da emissora é veiculada por diversos suportes de comunicação: as conferências de imprensa dos dirigentes, que indicam as grandes orientações estratégicas [...], os anúncios e frequentemente as vinhetas de abertura. (JOST, 2007, p.71)

Em plena concordância com essa leitura, Anna Maria Balogh acrescenta, que:

As vinhetas servem como uma espécie de rito de passagem do telespectador de um universo outro, a intertextualidade palpável: o programa em relação ao que o antecede e ao que o segue. Na Globo por exemplo, o telespectador passa do universo dito verdadeiro do *Jornal Nacional*, para o universo “de mentira” da ficção, a novela das 22h30; antes passa pelo processo inverso: do ficcional da novela das 19h, ao verdadeiro do jornal. A vinheta de abertura tem em si as bases do contrato, os simulacros do produtor e do receptor incrustados no discurso. Atende as mencionadas demandas de gênero e oferece as modalidades de recepção por parte do espectador. (BALOGH, 1996, p. 137)

Como se nota, os números de audiência mensuram também o sucesso da promessa feita, o que a propaganda e a auto-remissão já deram como instrução ao telespectador acerca do programa. Os números que seguem apresentam conforme dados do Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística - IBOPE, o quadro geral de pontos de audiência alcançados pela minissérie capítulo a capítulo, o que não é o retrato fiel da recepção, mas serve como uma mostra média, haja vista que, os números referem-se tão somente a região da Grande São Paulo. Desse modo, os números podem representar a menos ou a mais do que a média estabelecida, o que, no entanto, não invalida os dados, sobremaneira se, se considerar que, na Grande São Paulo é maior a oferta de outras formas de diversão que concorrem com a audiência televisiva. Essa realidade pode ser mais densa na maioria dos demais estados do território brasileiro, onde o sinal da TV aberta chega, e a Globo lidera como opção mais assistida pelos telespectadores, o que certamente aumenta a média da audiência.

O capítulo de estreia registrou, 31 pontos na Grande São Paulo; O segundo capítulo registrou, 31 pontos na Grande São Paulo, com 54% de participação nas TVs ligadas; O terceiro capítulo perdeu audiência em relação aos dois primeiros. O episódio registrou 28 pontos e 50% de participação na Grande São Paulo; O quarto capítulo registrou apenas 30 pontos na Grande São Paulo; O quinto capítulo registrou 28 pontos na Grande São Paulo; O sexto capítulo, 32 pontos na Grande São Paulo, com a sintonia de 59% dos televisores ligados no horário; O sétimo capítulo Em novo horário, Amores Roubados perdeu audiência na

Grande São Paulo. Exibida após a estreia do programa *Big Brother Brasil 14*, a minissérie registrou 25 pontos, uma queda de 7 pontos em relação à segunda-feira, mas manteve participação alta no total de TVs ligadas: 49%; O oitavo capítulo a minissérie manteve a queda na audiência e registrou 25 pontos na Grande São Paulo; O nono capítulo registrou 25 pontos na Grande São Paulo; No último capítulo a minissérie registrou ligeiro aumento de audiência e terminou com 27 na sexta-feira (17/01/2014). (CASTRO, 2014, p. 1)

Esse quadro geral dos índices de audiência da minissérie evidencia o seu sucesso, mas clarifica também o impacto de seu deslocamento de um horário de exibição para outro, o que reduziu o seu desempenho conforme atestam os números do IBOPE. Contudo, apesar da perda de audiência o sucesso de recepção é tão notável que a TV Globo fechou um acordo com um canal de TV americano para que George Moura produza uma nova versão da minissérie para o público norte-americano:

A Globo fechou um mega-acordo de coprodução internacional com a Telemundo, emissora do grupo NBC Universal voltada para o público hispânico dos Estados Unidos. O primeiro produto do negócio será uma versão em espanhol e inglês da minissérie *Amores roubados*, grande sensação da TV brasileira no início de 2014, estrelada por Cauã Reymond e Isis Valverde. A obra tentará agradar a latinos e norte-americanos. Silvio de Abreu, diretor de teledramaturgia da Globo, e George Moura, autor de *Amores Roubados*, estiveram nesta semana em Miami para acertar os detalhes da produção da minissérie, que no Brasil teve dez capítulos. (AVELLAR, 2018, p.1)

Como a notícia acima atesta, a minissérie é sucesso internacional, garantindo não apenas a veiculação da versão brasileira, como também uma regravação em outros idiomas. Nessa perspectiva apresenta números que aferem uma boa recepção por parte tanto do espectador brasileiro, quanto do espectador de outros países. Com uma média de trinta pontos de audiência a minissérie *Amores roubados* foi sucesso garantido.

"Amores Roubados" registrou em torno de 30 pontos no Ibope na primeira semana – a segunda melhor audiência média de um programa da Globo em 2014, atrás apenas da novela das 21h30. Nesta segunda (13), a série bateu o seu recorde, marcando 32 pontos. (STYCER, 2014, p. 1)

O professor François Jost fala como a crítica, os comerciais, as entrevistas com os atores, autores e diretores fazem parte do modo de operar, do fazer televisão e como tudo isso trabalha em favor do bom êxito do produto, junto aos consumidores. Para referir-se a essa dimensão da televisão que fala de si mesma e que coloca-se como articuladora entre os seus interesses e os

interesses do espectador, o pesquisador usa a figura da “promessa” e define que toda a programação está voltada para aquilo que ela promete ao espectador e nessa perspectiva tudo visa deixar claro qual é a promessa. O próprio nome do gênero já é uma promessa, diz Jost que afirma que: *“toda comédia por exemplo é uma promessa de riso”*. Ora, se isso é certo, na mesma medida pode se afirmar que, toda minissérie é uma promessa de um produto mais rigorosamente produzido, mais artisticamente elaborado

Essa promessa da emissora é veiculada por diversos suportes de comunicação: as conferências de imprensa dos dirigentes, que indicam as grandes orientações estratégicas (assim, no início de 2004 o presidente do diretório da M6 anuncia que a telerrealidade evolui em direção à documentação), os anúncios e frequentemente, as vinhetas de abertura. (JOST, 2007, p. 71)

Tomando por corretos os argumentos acima, fica claro que o arranjo estabelecido pela TV Globo e pelos produtores da minissérie, cumpriram bem sua função garantindo ao produto, o acesso e a aceitação por parte de grande parte dos espectadores.

Ainda que se verifique alguns pontos negativos, como foi o caso da mudança de horário de exibição da minissérie. Isso não chega a ser um problema incontornável, conforme visto anteriormente, pois atende a demandas da grade de produção e evidencia o sucesso da minissérie, logo no seu capítulo de estreia, o que deu segurança para que a TV Globo pudesse mexer na grade de programação e efetuar a mudança ciente de que ainda que acontecesse perda de audiência, o volume de perda não levaria a comprometer o sucesso do produto.

Pode ser que os índices de audiência não tenham sido maiores devido a mudança de horário de exibição da minissérie que estreou o primeiro capítulo dia 06/01/2014 às 22h30min e depois teve seu horário de exibição mudado para as 23h10min, depois do Big Brother Brasil.

Depois de seis episódios, começando às 22h30, sempre depois de "Amor à Vida", "Amores Roubados" muda de horário nesta terça-feira (14) e, até o episódio final, na sexta (17), passa a ser exibido somente após o "BBB 14". Pela grade da emissora, já divulgada, a série agora só irá ar às 23h10. É uma mudança que desrespeita os espectadores conquistados nos primeiros seis episódios, responsáveis por garantir ótimos índices de audiência ao programa. (STYCER. 2014, p. 1)

Mas seja qual for a verdade dos fatos, a mudança pouco impactou sobre o sucesso da minissérie.

JOST (2007), lembra que *“uma das diferenças essenciais entre o cinema e a televisão reside na relação que eles mantem com os tempos do espectador”* O que ele está dizendo é que

a televisão ao planejar-se, ao elaborar sua programação, não considera apenas a sua realidade, mas leva em conta também todo o universo temporal do espectador e portanto trabalha sua programação para alcançar esse espectador exatamente na faixa temporal que ele estiver mais disponível e assim procura fidelizá-lo à sua programação. Por isso, ainda que haja perdas, elas são calculadas. É para isso também que serve a ideia de grade de programação e a figura do programador de televisão, como aquele que organiza a grade de programação, por faixa horária, mas criando a sensação de continuidade nas rupturas próprias da serialização televisiva, por meio dos ganhos.

O sucesso ou o fracasso de um programa depende enormemente do horário em que ele é difundido. E isso se deve a duas razões: ele pode não atingir o público pretendido, ou interessa-lo menos que a emissão proposta por uma emissora concorrente. Nessa perspectiva uma das funções estratégicas da emissora é estabelecer uma grade de programação que leve em conta ao mesmo tempo, os gêneros mais apropriados ao público visado em uma hora e a oferta dos outros canais. A essas duas exigências acresce-se uma outra proveniente dos anunciantes: a de constituir um público estável, com mais ou menos as mesmas características de uma semana para outra, um alvo. (JOST, 2007, p. 75)

No entanto, essa mudança afeta somente uma parte dos espectadores, aqueles menos fiéis ao programa, aqueles menos exigentes e que em razão disso não permitiram-se acompanhar a minissérie logo no início da trama em seus primeiros capítulos. O espectador mais exigente, que elabora melhor o diálogo entre a televisão e a literatura, esse acaba por dedicar-se com maior desvelo ao produto televisivo, ainda que impactado pela mudança de horário.

Ora, o que JOST (2007) coloca é muito claro. Três elementos definem o sucesso ou o fracasso de uma emissão, o horário em que ela é veiculada, a oferta da concorrência e as exigências dos anunciantes. Esses três fatores são o que definem a grade de programação de uma emissora. Pode-se pensar por exemplo aplicando este argumento ao caso específico da minissérie *Amores roubados*, que após seis capítulos veiculados no horário das vinte e duas e trinta, o público alvo já havia sido fidelizado pela programação e os difusores concorrentes não ofereciam riscos de solapar essa conquista. Na mesma lógica era hora de estabelecer um outro produto para um outro tipo de público a ser alcançado e fidelizado, assim entra em cena o novo programa das vinte e duas e trinta, o *Big Brother Brasil* e a minissérie com seu público já cativo pela narrativa, passa a ser veiculadas as vinte e três e dez da noite. O tripé, espectador, concorrência, anunciante estão todos atingidos e a grade segue seu movimento a cumprir sua

função.

Tudo isso atesta de algum modo, a natureza satisfatória com que o produto é recebido tanto pelo público nacional quanto pelo público internacional. Afinal, a minissérie foi vendida para todos os países da América latina e ainda para Portugal e também para a Coréia do Sul.

Versão original foi exportada, vale ressaltar que, em 2015, a Globo exportou a minissérie para outros países da América Latina. Amores Roubados, em espanhol, foi exibida em emissoras de televisão de Argentina, México, Uruguai e Peru. Mas, ao contrário do êxito nacional de audiência, lá fora não foi um boom que se esperava, mesmo com a presença do conhecido. (VIEIRA, 2018, p1)

Ao falar-se em marginalização literária como algo que verifica-se na trajetória do pernambucano Carneiro Vilela, parece que procura-se atribuir-lhe algum tipo de fracasso. No entanto não trata-se disso, trata-se de compreender que no contexto de surgimento da obra *A emparedada da rua nova* ela goza de boa recepção, tanto é que é motor da venda de jornais onde ela se veicula como folhetim de sucesso. A questão posta, é porque esse autor de peso literário como outros de seu tempo, onde pode-se citar Machado de Assis, Castro Alves e outros escritores e poetas que lhe foram contemporâneos, gozaram de uma repercussão nacional e suas obras de recepção abrangente.

Considerando a “marginalização literária” de Vilela, com a adaptação para a televisão, esse invólucro rompe-se e as cercas que o continham dilatam-se e desaparecem permitindo que ainda que tardiamente, o público receba bem toda a força do seu romance. O sucesso da minissérie é a navalha no véu do esquecimento, colocando em evidência nacional e internacional o escritor recifense. Segundo dados obtidos com a editora responsável pela publicação do romance, conforme já citado, as suas vendas aumentaram vertiginosamente desde a adaptação do texto para a televisão. O que evidencia os impactos positivos da adaptação televisiva sobre a obra escrita.

#### 4.4 Adaptação: aproximações e distanciamentos

Procurando os aspectos da intertextualidade entre as duas obras, dada a grandeza do texto de Carneiro Vilela, tanto em complexidade como em artisticidade, quanto em volume, fica difícil ir a fundo nas observações acerca de cada aspecto que se pode observar no percurso analítico. Assim, para demonstrar como a adaptação aproxima-se ou distancia-se do texto do romance, baseia-se este estudo em um conjunto de fotografias que ilustram a abertura da minissérie e que retratam muito bem, de modo imagético os principais personagens do romance, ao passo que anuncia o enredo que perfaz a narrativa e permite um diálogo locupletante entre o texto e a fotografia. Liliane Louvel ao estabelecer argumentos sobre a imagem como elemento de comunicação. Ela defende que mais do que a palavra a imagem alcança uma amplitude comunicacional, uma vez que a palavra está muito condicionada à fonética, enquanto a imagem carrega além da mensagem que a fonética da palavra expressa, os vazios e os silêncios o que a torna mais ampla do que a palavra em si.

O diálogo entre as “artes irmãs, artes da *graphé*, estabelecido desde as origens, parece sempre fecundo e enigmático. O olho prevenido é surpreendido pela abundância de textos narrativos que convocam a imagem, seja pintura, gravura, desenho ou fotografia. Além da sequência imagem-imaginário-imaginação, uma outra explicação provém, talvez da relação dos suportes, que em ambos os casos são espaços de duas dimensões, e do fato de que o olho e a mão são solicitados, o traço e a pincelada estando próximos do gesto da escrita. (LOUVEL, 2006, p. 184)

O fragmento acima, além de procurar estabelecer uma conexão teórica entre imagem e texto, busca fundamentar o esforço que se faz nessa parte do estudo, onde opta-se por imagens como citações narrativas, complementadas pela descrição interpretativa de cada imagem, para produzir uma compreensão. O texto de LOUVEL (2006), deixa evidente as aproximações entre

imagem e texto, mesmo sem evocar a dinâmica do movimento e da sonoridade que são elementos adicionais próprios da narrativa da televisão e do cinema. Desse modo, o percurso feito consolida-se na avaliação fotográfica e nos pontos de aproximação e distanciamento entre o modo de configuração de cada personagem, podendo em um caso ou outro expandir-se a outros aspectos relevantes que versem sobre essas aproximação e distanciamento entre as duas obras.

A primeira fotografia apresenta a imagem do personagem João Favais. Ele está de costas empunhando uma arma. A fotografia sem cor apresenta predominância de tons escuros realçando a sombra que caracteriza o personagem na narrativa.



10 - Imagem de João Favais.



11 - Imagem de transição (ponte).

A luz opaca que há é somente da estrada o que ilustra com clareza os objetivos de João. Essa clareza do caminho que ele escolheu. A arma evoca a sua disposição de ir até as últimas instâncias da violência para conseguir o que deseja.

Há aqui um distanciamento entre a minissérie e o livro no que tange à figura de João Favais, pois este ocupa no livro uma posição de menor destaque. Ele funciona com o elemento de conexão fomentando o desenvolvimento da trama, ligando fatos e possibilitando o desenvolvimento da narrativa, porém sem o protagonismo que assume na minissérie, em que onde ele faz o papel central de articulador dos crimes e atos que amaram as tramas que fazem o tecido narrativo. Porém, o autor conserva características da narrativa de Carneiro Vilela, quando mantém um vínculo parental entre João e Jaime, e também quando mantém a sua paixão não correspondida pela filha de Jaime. Olhando para a fotografia é possível vislumbrar aquilo que propõe LOUVEL (2006), quanto a amplitude expressiva da imagem, pois tudo o que se diz de forma textual escrita, além de ser reafirmado pela imagem, ganha dimensões que perpassam o dito e avança no silêncio do não tido, no entanto, a dizer.

Logo após aparece a imagem de uma ponte, fotografia que evoca a conexão entre os personagens. Depois aparece a foto de Jaime Favais de semblante fechado, olhar focado em um

ponto fixo, certamente o seu ponto de vista. Pois para Jaime Favais esse é o ponto que importa. Esse é o ponto que deve ser visto.



*12 - Jaime Favais.*



*13 - Jaime Favais.*

A pouca luz que há na foto ilumina seu lado direito projetando-se para além dele iluminando atrás de suas costas. Uma imagem com predominância de sombra, onde a pouca luz que nela há, está incidindo sobre o olhar focado de Jaime. É a fria luz da razão, da sua razão e ela é o que importa. Algo bem ao estilo do personagem. Se se aplicasse a psicologia junguiana que atribui uma força masculina e uma força feminina presente em todos os seres humanos, sendo que o lado direito representa a força masculina e o esquerdo a força feminina, é bem interessante observar que a força feminina em Jaime jaz na sombra, na escuridão, adormecida. Toda a luz que nele há projeta-se no lado direito, o lado masculino, uma clara alusão ao perfil deste patriarca dominado pelo poder do macho nessa sociedade.

Nessa perspectiva a adaptação aproxima-se da narrativa de Vilela, pois consegue captar com eficiência toda a rudeza e determinação do personagem, caracterizando Jaime Favais, como um autêntico representante da cultura e tradição do século XX, pautada na família patriarcal e machista. Curioso é observar que o Jaime de Vilela parece ser um homem mais maduro e mais velho do que o Jaime da minissérie. Indo além, a adaptação explicita um certo prazer de Jaime Favais na crueldade, isso fica visível quando ele deixa o seu sogro morrer e friamente contempla o agonizar do comendador Antônio Braga, com um doentio prazer a lhe estampar o semblante. A firmeza, a determinação, a meticulosidade, a honra ferida, a obstinação em consumir seus objetivos, tudo isso aproxima os dois Jaimes, o do romance e o da minissérie, porém o Jaime de Vilela parece não ser um homem que encontre alegria e prazer em seus crimes. Pelo contrário é um homem que atormenta-se e sofre.

Em seguida tem-se a fotografia de Isabel, que aparece colocada quase que em segundo plano, numa fotografia onde o mundo que a rodeia brilha intensamente.





14 - Isabel Favais.



15 - Isabel Favais.

É também uma fotografia em preto e branco, com predominância da luz, contudo Isabel está quase desfocada, chorosa com o braço esquerdo cruzado no ventre apoiando o cotovelo do braço direito que sustenta sua mão à boca, de olhos semicerrados e semblante abatido. E como que a tornar-se invisível para o mundo que a rodeia. A foto de Isabel é um retrato fiel da personagem quase neutralizada no mundo do casamento, no mundo de Jaime Favais que brilha com o sol do sucesso de seus negócios, na dominância e imposição de suas vontades. A mão direita que representa o masculino está calando sua voz, emudecendo o seu grito, silenciando seus desejos, impedindo seu choro, abortando seu querer. Uma perfeita imagem da mulher de Jaime Favais. Na minissérie o autor preferiu modificar o nome da personagem que passa a se chamar Izabel, e é ela diferente, porém da Josefina de Vilela uma vez que Izabel é mais frágil e submissa, enquanto a Josefina de Vilela é mais audaciosa, um pouco mais resoluta e destemida.

A foto seguinte é de Leandro Dantas, uma foto também em preto e branco onde o sedutor está usando vestes brancas. Nessa foto quase não há tons escuros como que evocando a pureza e a beatitude que o galã alcançará ao tornar-se mártir do amor e da sedução.



16 - Leandro Dantas.



17 - Leandro Dantas.

A fotografia sugere movimento para frente como se Leandro, com olhos grandes abertos e bem focados, estivesse correndo em direção ao seu destino ou à próxima presa, pois, seu olhar é um olhar magnetizante, intenso e profundo, o olhar de um caçador implacável. É uma

construção imagética muito pertinente que retrata com fidelidade o personagem e se ele não era puro nem santo em sua trajetória na narrativa, era no mínimo ingênuo ou inconsequente, por adentrar o mundo burguês da aristocracia pernambucana trazendo à tona suas dores e pecados, sua hipocrisia e violências e julgar que poderia sair ileso com a mesma languidez com qual ali penetrara. O Leandro das duas obras parecem ser correspondentes, para não dizer iguais, a minissérie reproduz com perfeição o personagem do romance. Não denotando distanciamentos entre um e outro.

A fotografia seguinte apresenta Antônia de chapéu preto, vestes em tom escuro e olhar inquiridor, a fitar o nebuloso horizonte à sua frente.



*18 - Antônia Favais.*



*19 - Antônia Favais.*

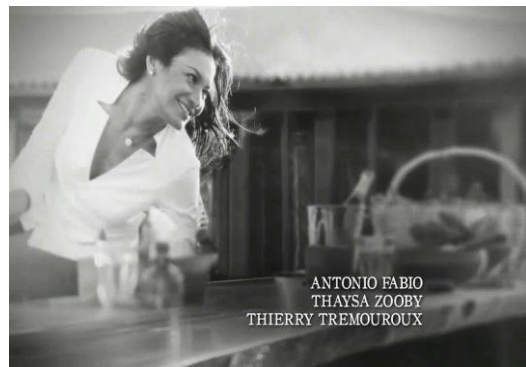
De boca entreaberta a denotar um misto de curiosidade e surpresa, um semblante sem vivacidade que parece estarrecido diante da vida. Sua figura na foto tem pontos de pouca nitidez, como se ela estivesse de certo modo, invisível diante da vida, diante de tanta luz que a rodeia. Isso coaduna-se com a identidade da personagem que é essa moça que precisa enfrentar a vida que a toma de súbito em um turbilhão de luz e sombra. O chapéu e as vestes em tons escuros evocam a escuridão que repousa em seu ser, sem, no entanto, ser dela de fato, estando apenas vestindo a efemeramente como um acessório que pode ser trocado quando julgar oportuno. A Antônia da minissérie, corresponde em certa medida ao personagem de Vilela, no entanto, também nesse caso a minissérie optou por mudar o nome da personagem que, de Clotilde passa a ser Antônia, sem no entanto perder características, exceto que assim, como acontece com Josefina, também com Clotilde aparece a mesma suavização nas características femininas, deixando-a mais submissa e frágil, do que Carneiro pinta em sua narrativa.

A próxima fotografia apresenta Celeste com a sua casa no plano de fundo em tom escuro, marcado pela sombra. É uma fotografia que mescla bem sombra e luz, dando ênfase ao riso solto, ao olhar lascivo, ao cabelo esvoaçante, à camisa branca com decote generoso que retratam bem o caráter pródigo, sedutor, liberal, promíscuo e insaciável da personagem. Provocantemente sentada à beira da mesa, com olhos cálidos e suplicantes Celeste parece

evocar o seu direito ao prazer e ao gozo, que a família no plano fundo, representada pela imagem da casa, obscurece e esconde. Sobre a mesa na qual Celeste está sentada, completando a invocação do banquete, do festim, do prazer, está uma cesta e um balde com uma garrafa de champanhe. Trata-se de uma bem elaborada composição fotográfica a retratar a personagem. Semelhantemente, o autor da minissérie, efetuou uma espécie de amansamento da personagem Celeste, se há uma perfeita harmonia no caráter sedutor, lascivo, exuberante da personagem, a Celeste de Vilela é mais interessante do que a de Moura, pois é uma mulher mais forte e destemida, menos frágil e submissa. Uma mulher mais mulher e mais elaborada.



20 - Celeste Cavalcanti.



21 - Celeste Cavalcanti.

Uma fotografia de espetáculo de rua marca a transição de imagens e em seguida aparece a fotografia de Carolina mãe de Leandro. Esta é uma fotografia que tem luz, mas a sombra predomina. Um efeito imagético que busca estabelecer um Realismo casual, enquadra a narrativa audiovisual numa busca de legitimação da realidade ficcional como inserida da realidade de fato. Nela Carolina está em segundo plano, atrás de seu carro, acendendo um cigarro que traz aos lábios. Sua atenção está toda voltada para o seu vício. Seus traços sofridos evidenciam as marcas de sua história. É uma foto sem muitos atrativos marcada pelo foco de Carolina em acender o cigarro com a mão direita e tentar aplacar a fúria do vento com a mão esquerda, para poder ter acesso ao prazer fortuito que seu vício lhe proporcionar. O brilhantismo da atriz que foi premiada pela performance neste personagem, dá vida a uma personagem mais interessante do que a do próprio Vilela, que apresenta uma Carolina menos interessante, mais vitimada do que a de Moura, que é uma mulher vigorosa, resoluta e indomável.

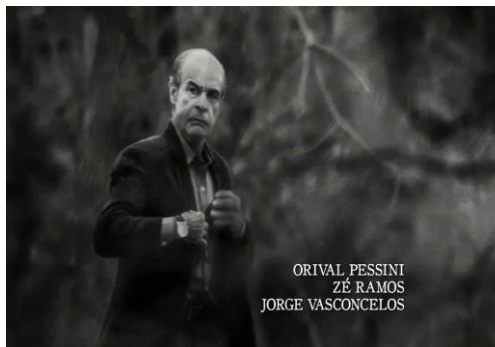


22 - *Imagem de transição.*

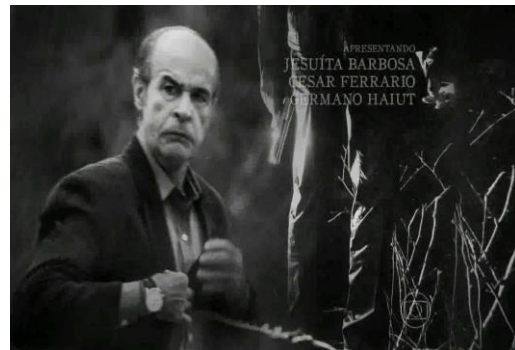


23 - *Carolina (Mãe de Leandro).*

Muda a fotografia e surge outra foto com predominância do tom escuro, com abundância de sombra e pouca luz, nela Roberto Cavalcanti aparece em seu traje impecável, mostrando o semblante duro e feroz, com uma violenta expressão que transgride a composição impecável de seus trajes aristocráticos. Esse personagem em *Vilela* também é menos performático e apresenta-se à sombra da grandeza de Celeste, embora isso veja-se em certa medida na minissérie, o fato é que ele tem mais expressividade na minissérie do que no romance. Na minissérie inclusive ele corrobora a violenta figura do homem do século XX, na cena em que espanca Celeste após descobrir seu adultério. Roberto Cavalcanti é, portanto, uma versão menos elaborada de Jaime Favais.



24 - *Roberto Cavalcanti.*



25 - *Roberto Cavalcanti.*

Reforçando a dimensão violenta da imagem, o plano de fundo da fotografia traz em destaque a parte inferior de um homem portando uma pistola. Uma bem construída analogia do civilizado aparente que, esconde um torturador violento e homicida dentro de si.

Outras fotos revezam-se a narrar aspectos dos personagens e da trama que compõem a narrativa, desfilando assim fotos dos demais personagens. Que poderiam ser também analisadas para evidenciar pontos de aproximação e distanciamento entre as duas obras, porém as observações feitas acima mostram-se suficientes para tal tarefa.



26 - Imagem de abertura da minissérie *Amores roubados*.

Tomando por empréstimo a metodologia de BALOGH (1996), que estrutura a narrativa em programas e antiprogramas narrativos, como modo de estabelecer os modos de operação e funcionamento discursivo da minissérie, destaca-se dois planos narrativos principais que se colocam como mais evidentes para o leitor, seja ele do romance ou da minissérie.

Esses planos estruturam todo o texto e podem ser chamados de planos narrativos básicos, sendo eles: o primeiro, o apego, amor ao que é seu: bens, fama, honra, esposa e filha. Tendo Jaime Favais como sujeito operador. O antiprograma relativo a esse programa é o desprezo, o ódio, a cobiça do que é do outro e que tem Leandro Dantas como sujeito operador. O segundo programa narrativo básico diz respeito ao amor, ao desejo, à paixão, que tem Leandro Dantas como sujeito operador e que apresenta como antiprograma os vetos, as proibições e a morte, que tem em Jaime Favais o sujeito operador. Nessa perspectiva o discurso instala a um só tempo o programa e o antiprograma narrativo, assim, um é a face do outro. Toda as performances que dão ocasião as tramas que perfazem a narrativa, inserem-se na relação entre esses dois programas básicos. Nesta dinâmica de funcionalidade existem programas narrativos menores que inserem-se nos programas narrativos básicos.

As quatro fases apontadas formam a sequência narrativa canônica que, unida a um sujeito e a um objeto, constitui o Programa Narrativo (PN). DO ponto de vista paradigmático, o PN projeta o seu elemento simétrico: o Antiprograma narrativo (anti-PN), e do ponto de vista sintagmático pressupõe que todo componente narrativo de um PN chama logicamente os precedentes e os consequentes. (BALOGH, 1996, p. 48)



Partindo dessa estrutura pode evidenciar que o objeto do PN a que Jaime Favais está ligado como sujeito operador, tem por objeto primário a sua honra e as suas vontades, todas as suas ações estão pautadas nesses objetos. Ocasionalmente, sua riqueza, sua esposa e sua filha, entram e saem como objetos, mas sempre em função da honra e da vontade do sujeito operador. É Jaime Favais que é o sujeito que opera as ações, é a partir dele que sempre, há uma ação que estabelece uma trama, uma relação um fato. Isso se dá no plano narrativo de Vilela no romance e é transposto para o plano narrativo da minissérie que opera na mesma estrutura. Por exemplo:

No romance é Jaime quem tem a glória de ser o bem-sucedido comerciante, herdeiro do sogro, por meio de casamento com a herdeira do Comendador Antônio Braga. Na minissérie é Jaime quem é o bem-sucedido vinicultor e empresário herdeiro do sogro o vinicultor Antônio Braga. É a partir dessa relação de Jaime, com o patrimônio familiar que o faz um verdadeiro modelo de homem honrado, trabalhador e prospero, que a narrativa tanto no romance quanto na minissérie vai se estruturar. BALOGH (1996), denomina estes pontos de proximidades, onde a transmutação televisual, reproduz um programa narrativo semelhante ao que é empregado pelo texto impresso no qual baseia-se a adaptação de “conjunção”. Assim, há outros pontos de junção entre *Amores roubados* e *A emparedada da Rua Nova*. Conforme são alguns apresentados abaixo.

A oposição entre Jaime Favais e Leandro Dantas, a condição aristocrata e abastado de Jaime e a condição de pobre e boêmio, ou *bom vivant* de Leandro o sedutor irresistível dos sertões. A situação de submissão e o papel coadjuvante das mulheres em face de seus maridos autoritários, dominantes e protagonistas. A fúria violenta e a vingativa de Jaime Favais, o amor avassalador de Leandro que perde no jogo da sedução para a filha de Jaime Favais, de quem se vê irremediavelmente apaixonado. O quadrilátero amoroso entre Leandro, a esposa de Jaime, a filha de Jaime e Celeste mulher de Cavalcanti. A devassidão de Celeste, etc. Todos esses pontos de junção estabelece uma intertextualidade entre as duas obras.

Na mesma proporção elementos disjuntivos, ou seja, que produzem dessemelhança entre os programas narrativos, são igualmente notados, e colocam as duas obras em distanciamento gerando a originalidade da transposição. Dentre tais pontos disjuntivos, pode-se demonstrar por exemplo, a atualização do contexto histórico, enquanto no programa narrativo do romance os fatos tem como contexto histórico o final do século XIX e início do Século XX, onde tem-se como modo de comunicação as cartas e o telégrafo, e de locomoção o cavalo e os veículos de tração animal como as charretes, na minissérie o contexto histórico é o do século XXI, com todo o seu arsenal tecnológico. Enquanto no romance Jaime Favais é um comerciante de armazém, na minissérie ele é um rico produtor de vinhos. Enquanto no romance

Jaime Favais mata Leandro Dantas, e empareda sua filha grávida, deixando sua esposa morrer louca abandonada em algum lugar da Europa, terminando célebre entre os dignos católicos de seu tempo, na minissérie, Jaime Favais, perde tudo, ainda que consiga matar Leandro Dantas, pois morre aos pés de sua filha deixando tudo que conseguira ao longo da vida, para a filha que está grávida de Leandro.

Assim, há outros pontos de distanciamento ou “disjunção” BALOGH (1996), entre *Amores roubados* e *A empareda da Rua Nova*, tais como: os nomes de personagens importantes são modificados; alguns personagens do romance ganham outras funções na minissérie; personagens com grande destaque no programa narrativo do romance como o Jereba, ganha uma reconfiguração e perde espaço na adaptação; as mulheres da minissérie são mais frágeis e submissas do que as do romance, etc. Todos esses pontos de disjunção estabelece a originalidade da adaptação, demonstrando que os autores digeriram a obra de Carneiro Vilela e foram capazes de uma reescrituração que deu conta de uma obra de arte, carregada de referências e influências do texto origem mas, marcada por elementos novos, disjuntivos, que a caracterizam como uma narrativa diferente e, por isso mesmo, original.

Portanto, fica evidente que a minissérie *Amores Roubados* é, sem dúvida, um intertexto em diálogo com a fonte na qual foi baseada, no entanto, por sua dimensão audiovisual, que se realiza em uma mídia mais complexa, uma mídia plural, como é a televisão, por tudo que já se disse antes acerca de suas características enquanto mídia que assimila e aglutina em si técnicas e práticas de várias outras mídias, bem como de vários outros campos do saber é diversa e similar ao mesmo tempo, à obra fonte, estabelecendo-se como obra de arte televisual de qualidade e lançando igualmente luzes sobre a qualidade do romance na qual foi baseada.

Mas, resguardadas as diferenças de *corpus*, que cada mídia apresenta, tanto o romance em seu *corpus* livro, quanto o audiovisual em seu *corpus* televisão, apresentam-se carregadas de rigor artístico e de potencialidades narrativa, criando no leitor/espectador uma sensação de veracidade, ou de verossimilhança, levando-o aos prazeres da leitura, ou do expectar frente ao aparelho televisor, não com passividade, e distanciamento, mas com um verdadeiro mergulho no universo narrativo, seja do livro o do audiovisual.

E, quando se fala de rigor artístico, evoca-se a ideia de arte pautada no que diz Julio Plaza, para quem a arte pode ser vista como uma técnica de materializar sentimentos e qualidades, estando sujeita à sua época. Por isso a necessidade de uma tradução de uma época passada para uma época presente, uma reatualização do passado.

No processo dialético e dialógico da arte não há como escapar à história.

A arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão. Filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história. (PLAZA, 2003, p. 5)

Nesse ponto as duas obras aproximam-se grandemente, embora mantenham-se distantes enquanto produtos midiáticos distintos que usam *corpus* distintos e linguagem diversas e por vezes distintas, bem como distanciam-se em alguns aspectos, como atualização histórico-contextual, e no caracterizar de um ou de outro personagem. Dito isso, é forçoso esclarecer que trata-se, portanto, de duas obras originais, que dialogam entre si e se renovam a partir desse diálogo.

A minissérie dialoga com o livro renovando a narrativa, e atualizando-a a um leitor que não é mesmo leitor do seu contexto de lançamento nos primórdios do século XX, ampliando o alcance e a recepção do livro e com isso aumentando inclusive a procura pelo livro na editora e livrarias. E da mesma forma o livro sustenta a narrativa televisual e renova-a ao passo que deixar evidente os pontos de aproximação (conjunção) e distanciamento (disjunção) que marcam os dois textos evidenciando a beleza e grandeza de um e de outro.



## Conclusões

Nas últimas cenas da minissérie, o poderoso Jaime Favais morre exatamente na casa de Leandro Dantas, no espaço temporal e material onde vivia Leandro, envolvido em sua atmosfera. Ele agoniza debaixo do derradeiro olhar, embevecido nas lágrimas de sua filha Antônia, repetindo o nome dela sem conseguir dizer-lhe o que desejava. Morre conforme canta a canção “Jura Secreta”, que compõe a trilha sonora da minissérie, devorado - “pela palavra que o seu coração não disse -”, morre vencido por Leandro Dantas que ressurge na pessoa de seu neto, oculto no silêncio do ventre de sua Filha Antônia. Neste ponto, a equipe responsável pela adaptação do texto de Carneiro Vilela, em seu processo de transposição de uma mídia à outra, optou também por transpor recriando o final, talvez, em tempos modernos não caiba um final fiel ao texto do romance, onde, o poderoso aristocrata Jaime Favais, empareda a própria filha e vai destilar suas dores em terras longínquas.

Talvez isso fosse inviável não só pela aceitabilidade atual do público a que se destinou a minissérie, mas também por sua atualização contextual, pois, na modernidade dos dias hodiernos, essa ferramenta tão antiga quanto à tragédia grega, que o diga “Antígona”, já não se mostrasse atrativa o suficiente para ser aplicada. Talvez, em razão de a narrativa ter sido deslocada para o século XXI, nesse torvelinho de inovações tecnológicas, onde não cabe mais as longas viagens de charrete ou a cavalo, o final precisasse verdadeiramente ser modificado.

Tal mudança não se justifica a princípio por sua rudeza e violência mas, sim, pelo cenário moderno e tecnológico do século XXI. Cenário este que ensejaria um final mais elaborado e cruel quanto fora o emparedamento nos séculos passados e, nesse sentido, os adaptadores do texto acertaram a mão, nenhuma punição parece mais acertada do que a de morrer sem voz. Vencido pelo inimigo que promete ressurgir do ventre de sua filha, para herdar tudo que desejou e construiu. Esse foi o final elaborado por George Moura e sua equipe, para Jaime Favais.

A minissérie termina e o espectador fica ali, no entre lugar, dividido entre a simpatia ao vilão Jaime Favais e o alívio pelo fim de toda a opressão que ele exercia sobre Antônia e sua mãe. É um fim com gostinho de continuidade. Vilela, em sua acidez, reserva ao protagonista o triunfo, sob pena de perdição para todos os demais da família e este, termina célebre entre os notáveis da igreja. É uma espécie de denúncia contra a sociedade da época, que sob os véus da tradição e da família ocultava as mais cruéis atrocidades. Assim, o autor vilipendia a adversária igreja católica exercendo sua veia ácida e crítica até a última linha do romance, que termina nos seguintes dizeres: “Acabou justamente onde devia acabar.” E o leitor não sabe se Vilela ironizava a igreja da época, que acolhia todo tipo de gente em seu aprisco de almas, ou se referia-se à narrativa, que deveria terminar exatamente ali, haja visto que ele deixa de esclarecer alguns fatos ao longo do desfecho, prometendo uma outra narrativa à partir de tais fatos. É um mistério que fica a quem desejar desvendar.

Talvez o leitor exija que lhe demos notícia exata do fim que tiveram todos os personagens que figuraram neste episódio das tragédias do Recife. Quando mesmo não fosse impossível semelhante tarefa, seria preciso, para levá-la fielmente ao cabo, escrever um livro ainda maior do que este cujas páginas o ponto final não tarda muito encerrar. (VILELA, 2013, p. 512)

Na minissérie, as cenas seguintes à morte de Jaime Favais, são cenas conclusivas e de despedidas, cenas de conclusão narrativa. Abre-se uma cena desoladora da Vinícola Braga desnuda, sem folhas e sem frutos, sem vida, somente as estacas e a armação de arame farpado, demonstrando a aridez e os espinhos que permeiam a beleza da vida, que permeiam a luxúria do vinho e das paixões, a abundância e a fatura.

A cena da vinícola vai desvanecendo-se, vai apagando-se como apagara o olhar moribundo de Jaime agonizante, até que reste somente a escuridão total a reinar absoluta. Tudo passou, tudo está consumado. O som melancólico e desesperanço da canção, *Sometimes I feel like a Mhootherles child* (Marmom Tabernacle Choir, do álbum: *Songs of de Civil Wear*), é a tradução exata da dor, do desamparo, da fragilidade humana frente à incerteza, frente à dor e frente ao medo. É a impotência humana diante da finitude e da efemeridade que matizam a vida. É uma esperançosa desesperança que dói e assusta, ao passo que desafia a esperar que haja algo mais, algo que possa recompensar tudo isso.

Tomando a canção *Sometimes I feel like a Mhootherles child* com a essência da cena, pode-se notar que essa composição, da cena final da minissérie, parece falar, de fato, mais de Antônia do que de Jaime. Antônia é quem vive a desesperança de sentir-se como uma criança

sozinha e sem mãe. Ela perdeu o amor de sua vida, a mãe está internada como louca, seu avô, em quem ela amparava-se, está morto e seu pai, também morrerá. Resta-lhe a dor e, no meio dela, a esperança descabida que pulsa em forma de gente em seu ventre. Jaime Favais passou, adentrou na noite da morte, no silêncio irremediável, tudo, tudo que resta de esperança, agora, diz respeito a Antônia.

A cena que se segue confirma essa perspectiva, ela se abre com uma grande tela em plano aberto onde, em primeiro plano, aparecem os pés de uma criança correndo pela areia das margens do Rio São Francisco. O sol brilha forte e intensamente, dissipando todas as sombras, o sol irradia por entre as pernas do menino a correr serelepe e vivaz, como se brilhasse, exclusivamente, para e por esse menino. Enquanto a criança corre livre, a voz de Antônia chama por Leandro, agora, porém, ela chama por Leandro filho, o filho dela e de Leandro Dantas. A cena continua a desenrolar-se e abre-se com a fisionomia sorridente de Isabel, em plano médio que, depois desdobra-se em plano aberto, onde Isabel abraça-se a Antônia e Leandro, o filho de Antônia e neto de Jaime Favais e Isabel, vem correndo e abraça-se à mãe e à avó formando um triângulo perfeito.

A música segue profunda e envolvente enquanto a cena final lentamente apaga-se, encerrando a narrativa em muita luz. Assim, acaba a minissérie *Amores roubados* falando da efemeridade humana e de esperança. Esse “demônio da esperança”, nas palavras Machado de Assis, está a repousar na própria natureza humana, permeando, assim, a humanidade como um todo, condicionando a si a capacidade da vida de renovar-se, não abrindo mão do ser humano, não obstante todos os seus erros e dores.

Na última cena da narrativa da minissérie Leandro, finalmente, conseguiu reunir as duas mulheres, que o amava, em torno de seu amor. Agora, porém, ele o faz sem dor ou conflito, por meio de outra forma do amor. Ele as reuniu ao abrigo da árvore da felicidade, não mais como homem, ou como amante, agora ele o faz como filho e neto. Nessa nova oportunidade, Leandro pode dar seu amor à mãe e à filha sem as sanções impostas pela tradição. Assim, permanece vivo o sonho de alcançar-se o amor pleno e absoluto com o qual a alma humana sonha. Esse amor que é proibido à humanidade, amor que lhe é vetado pela própria condição humana, essa condição parcial que só pode ser mediada, condição que a separa do real, do absoluto, obrigando-a a aproximar-se do todo pleno, apenas por meio dos sonhos e da arte. Leandro Dantas, o sedutor do sertão, mártir do amor e do desejo, da luxúria e da paixão, renasce em seu filho e, ao renascer, realiza de uma só vez, Isabel e Antônia, tornando-se objeto de desejo das duas mulheres, porém, agora, é um outro desejo, um desejo que não se vê mais enredado em ventos bravios, ou em interdições, por tanto, um desejo livre, enfim, de conflitos.

O desfecho da minissérie é completamente diferente do desfecho do romance, porém, cabe ressaltar que, conforme procurou-se evidenciar ao longo da pesquisa, trata-se de uma reescrituração do texto de Carneiro Vilela, uma transposição de uma mídia específica para outra diversa, que tem suas próprias especificidades e, portanto, inaugura-se toda plena de originalidade, ainda que seja devedora em certa medida, à versão primeira da narrativa, apresentada em forma de romance pelo escritor pernambucano. Por isso, o cuidado da equipe que fez a adaptação, em colocar no início de cada capítulo e na abertura da minissérie uma importante informação ao público, seja ele leigo ou estudioso, de que é uma obra baseada no romance de Carneiro Vilela, logo, é uma adaptação de um texto literário para a televisão.

O sucesso da minissérie, talvez, possa também ser explicado, por aquilo que Franthiesco Ballerini chamou de “poder suave da televisão”. Além de todos os aspectos da obra, ela beneficia-se da sua condição audiovisual, ou seja, televisiva e, portanto, está investida desse poder suave que para BALLERINI (2017), é a habilidade de conseguir o que se quer pela atração e não pela coerção ou pagamentos, uma característica forte das telenovelas brasileiras.

O pesquisador e consultor de televisão Elmo Francfort diz que os brasileiros e o público internacional são seduzidos pelo poder suave das nossas telenovelas por elas terem ares de superprodução, algo que, segundo ele, é restrito ao cinema na maioria dos países. “O brasileiro é também um bom contador de histórias, com muitos ganchos, tramas bem costuradas e profundidade de personagens, ainda eu isso tenha diminuído nos últimos anos. (BALLERINI, 2017, p. 106)

Esse poder suave das telenovelas é, certamente, mais efetivo e mais forte nas minisséries que seguem o mesmo formato, embora mais compactado e mais elaborado artisticamente, conforme já se disse.

Ademais, parece que esse estudo contempla ao seu final, um Carneiro Vilela muito maior do que aquele que vislumbrara em seu início. O Carneiro Vilela que descortina-se ao final do percurso, é um autor que tem um importante lugar de fala na literatura brasileira, ainda que isso não lhe tenha sido plenamente reconhecido. Um autor que fala de um lugar ímpar, de quem não capitulou ao “arremedo de *belle époque*”, conforme disse (BOSI 1978, p. 217). Lugar este que revela um autor corajoso, até ao limite da teima e da obstinação, onde nem as enfermidades, conforme testemunhou RABELLO (1965), o fez capitular. Autor que não cede ante à crítica e ao esfriamento do Naturalismo, enquanto movimento literário mas, que insiste, persiste, resiste, mesmo sob o peso do isolamento e da marginalização literária, quando outros que lhe faziam

par no Naturalismo, cederam e alcançaram maior glória.

Ao que tudo indica esse modo de ser, essa postura irreduzível, essa pena irrefreável de Carneiro Vilela explica, em certa medida, o que lhe aconteceu para que ficasse marginalizado na literatura nacional, pois o colocou em choque com o ideal literário vigente em sua época. A acirrada crítica do Naturalismo, já não era comportada nos ideais literários dominantes de seu tempo, que aspiravam um alinhamento mais aproximado da literatura europeia, coisa da qual distanciava-se o Naturalismo brasileiro, do qual Vilela era parte, um movimento que visava a transformação da sociedade.

Carneiro Vilela, solidifica-se com um estilo marcante, forte, irreverente, ácido e fortemente policialesco, o que faz do seu romance, também um romance policial. Isso muito certamente é terreno profuso, mas é assunto para um outro estudo, mais acurado e mais demorado, pois trata-se de um gênero carregado de especificidades, conforme demonstra Fernanda Massi.

O gênero policial teve sua origem no século XIX quando Edgar Allan Poe (1809-1849) inseriu o detetive Auguste Dupin em seus contos de mistério “Os crimes da Rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1845), caracterizando- -os como narrativas de enigma, histórias de detetive (Poe, 2010). Nesse contexto europeu do século XIX surgiram os jornais populares de grande tiragem, que valorizavam a seção *fait divers*: [...] dramas individuais, via de regra banais, ou então crimes raros e aparentemente inexplicáveis. O desafio do mistério aliado a um certo prazer mórbido na desgraça alheia e ao sentimento de justiça violada que requer então reparos são basicamente os elementos geradores da atração e do prazer na leitura desse tipo de narrativa. (Reimão, 1983, p.12). Nesse contexto, os textos de Poe satisfaziam os leitores ao narrarem um crime cometido por um misterioso assassino que a polícia não era capaz de encontrar. (MASSI, 2015, p. 21)

Esse viés policialesco da narrativa de Vilela, apresenta-se como sendo de uma força irresistível, chegando mesmo a configurar-se como um dos aspectos que mais enreda e arrebatam o leitor. Essa dimensão da obra, é também o que potencializa o romance, quanto ao aspecto da adaptabilidade para outras mídias, cujo prova mais contundente é a minissérie *Amores roubados* que é, indubitavelmente, um grande sucesso da televisão brasileira.

Conclui-se assim este percurso, sem, no entanto, concluir de fato, uma vez que, uma análise conclusiva seria pretensão simplista, pois que nunca foi ambição desta proposta esgotar tão profícuo campo de análise. Desse modo, conclui-se deixando algumas contribuições ao campo das letras, da leitura e do próprio fazer televisivo que inclui em si o papel do espectador,

como nos deixou claro François Jost (2007) e outros teóricos que pavimentaram esse percurso.

A conclusão mais importante, dentro desse pequeno universo de contribuições propostas, é a certeza de que Carneiro Vilela é um autor de riqueza singular, pouco explorado pela crítica, pouco conhecido pelo leitor nacional, à exceção talvez do leitor pernambucano. O autor merece ser elevado ao seu lugar entre os grandes nomes da literatura nacional. Na mesma medida, este estudo evidencia a força da narrativa adaptada para a televisão, apresentando a proximidade entre o universo literário e o universo televisual e, indo além, explicita como a adaptação do romance, *A emparedada da Rua Nova*, para o formato audiovisual, em *Amores roubados*, insere o texto de Carneiro Vilela no rol das grandes obras reconhecidas pelo consumidor de cultura do Brasil e do mundo. Isso, por si só, já é um grande feito, porém, no que diz respeito a outros aspectos da obra deste autor, assim como no que concerne às minúcias televisuais, cujo algumas foram aqui ensaiadas, citadas mas, não levadas adiante, cumpre informar que ficam ao sabor de novas pesquisas.

## REFERÊNCIAS

AMORES ROUBADOS. MOURA, G. *et al.* **Minissérie**. Supervisão de texto: Maria Adelaide Amaral. Direção-geral: José Luiz Villamarim. Direção de núcleo: Ricardo Waddington. Período de exibição: 06/01/2014 – 17/01/2014. Duração: 390 minutos divididos em dez episódios. (DVD). Rio de Janeiro. Globo Vídeo, 2014.

ARBEX, Marcia (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

AVELLAR, Estevam. **Coprodução Internacional**: globo fecha acordo com a NBC e vai fazer Amores Roubados para os Estados Unidos. Disponível em <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/globo-fecha-acordo-com-nbc-vai-fazer-amores-roubados-para-os-estados-unidos--19302?cpid=txt> acesso em 06 de novembro de 2018.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. **Mito e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. **A metáfora paterna na Psicanálise e na Literatura**. Brasília: EdUNB, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

BALLERINI, Frantiesco. **Poder suave (soft power)**: arte africana; arte milenar chinesa; arte renascentista; balé russo; Bollywood; bossa nova; british invasion; carnaval; cultura mag japonesa; hollywood; moda francesa; tango; telenovela. São Paulo: Summus, 2017

BALOGH, Anna Maria. Minisséries: temos novidade no front. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lilia Dias de. **Televisão entre o mercado e academia**. Porto Alegre: Sulina. 2006.

\_\_\_\_\_. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.

\_\_\_\_\_. **Conjunções, Disjunções, Transmutações**. Da literatura ao cinema e à TV. S. Paulo: Annablume, 1996.

BARBOSA, Virgínia. **Carneiro Vilella. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco**, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2018.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução Luís Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

CABRAL, Eurico Jorge Campelo. **O liberalismo em Pernambuco: as metamorfoses políticas de uma época (1800 - 1825)**. 2008. 244 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008. Disponível em <http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/5975> Acesso em: 08 de abril de 2018.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos e objetivos. **Literatura e Sociedade**; São Paulo, nº 2.1997.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CASTELLO, José Aderaldo. Aspectos do Realismo-Naturalismo no Brasil. In: **Revista de História**, São Paulo, v. 6, n. 14, p. 437-456, junho, 1953. ISSN 2316-9141. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/35687/38407>>. Acesso em: 26/06/2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v6i14p437-456>.

CASTRO, Daniel. **Amores roubados tem maior audiência de minissérie desde 2003. 2014**. Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/audiencias/amores-roubados-tem-maior-audiencia-de-minisserie-desde-2003-1938>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

DAS NOVELAS, Tabela. **Amores roubados foi exibida no canal Pasioness; "Salve Jorge" irá retornar a vários países latinos**. 2017. Disponível em: <<http://tabeladasnovelas.blogspot.com.br/2017/01/amores-roubados-foi-exibida-no-canal.html>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

DE MAN, Paul. **O ponto de vista da cegueira**. Tradução Miguel Tamen. Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999.



DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

DOR, Jöel. **O Pai e sua Função em Psicanálise**. Tradução Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução Waltensir Dutra. 6ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **A memória Vegetal**: e outros escritos de bibliofilia. Tradução Joana Angélica d'Ávila. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade/Lars Elleström; organizadoras Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo. – Porto Alegre: Ed. PUCRS, 2017.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. Produção ficcional brasileira no ambiente de convergência: experiências sinalizadoras a partir do núcleo Guel Arraes. In LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org.). **Ficção televisiva no Brasil**: temas e perspectivas. São Paulo: Globo Universidade, 2009.

FERREIRA, Érica Eloise Peroni. Transposição da Literatura para o cinema: reflexões preliminares. In: Intercom Junior: **Jornada e Iniciação Científica em Comunicação**. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Anais. Brasília: EdUnB, 2006.

FLOR, Alan. **O Naturalismo no Brasil Sob Suspeição**. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1455907177.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455907177.pdf). Acesso em: 10 de novembro de 2018.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro: Record, 1990.

FREUD, Sigmund. **Escritos sobre literatura**. Organização Iuri Pereira. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014.

\_\_\_\_\_. **Novas conferências introdutórias sobre Psicanálise**. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 22. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

G1, TV Globo, Kantar Ibope atualiza representatividade de cada ponto de audiência de TV. Disponível em <https://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/kantar-ibope-atualiza-representatividade-de-cada-ponto-de-audiencia-de-tv.ghml>, acesso em 15 de novembro de 2018.

GOULARTI, Giassi Juliano. **Burguesia brasileira: Mas que burguesia?** Disponível em <http://brasildebate.com.br/burguesia-brasileira-mas-que-burguesia/>. Acesso em: 26 de janeiro de 2019.

GUALDA, Linda Catarina. **Literatura e cinema: elo e confronto**. In: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/149>>. Acessado em: 18 de janeiro de 2013.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC, 2003.

GUINSBURG, Jaime. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HESÍODO. **Teogonia**. A Origem dos Deuses. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

IZÍDIO, Mirella. **Trajatória de um folhetinista: Carneiro Vilella, imprensa e literatura**. In: Anais do SILEL. v. 3, n. 1. Uberlândia: Ed. UFU, 2013.

IMAGENS, Google. **Capa do livro a emparedada da rua nova**. 1984. Disponível em: <[JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa \(Coordenação e Tradução\). \*\*A literatura e o leitor: textos de estética da recepção\*\*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.](https://www.google.com.br/search?q=a+emparedada+da+rua+nova&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi8jdGd1LXaAhUIjpAKHa6uA2YQ_AUIDSgE&biw=1366&bih=613#imgrc=_>. Acesso em: 12 abr. 2018.</p>
</div>
<div data-bbox=)

\_\_\_\_\_. A história da literatura como provocação à teoria literária. Tradução. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JACKS, Nilda. Recepção televisiva: o que dizem as pesquisas acadêmicas na década de 1990? In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. **Televisão entre o mercado e academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Tradução: Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2004.

\_\_\_\_\_. **Compreender a televisão**. Tradução: Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7: a ética da Psicanálise**. Tradução Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LIMA, Fátima Maria. Batista de. **Um olhar sobre a cidade n'A emparedada da Rua Nova de Carneiro Vilela**. 2005. 122 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7986>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

LOPES, Chico. Apud GUALDA, Linda Catarina. **Literatura e cinema: elo e confronto**. In: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/149>>. Acessado em: 22 de janeiro de 2013.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

LUCILO FILHO, Varejão. Prefácio à quarta edição. In: VILELA, Carneiro. **A emparedada da Rua Nova**. Recife: Cepe, 2013.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**, São Paulo: Ed. SENAC. São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MASSI, Fernanda. O romance policial. In: **O romance policial místico-religioso: um subgênero de sucesso** [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 11-35. ISBN 978-85-68334-56-0. Disponível em: Scielo Books <<http://books.scielo.org>>. Acesso em 10 de novembro de 2018.

MENDONÇA, Helena Maria Ramos de. **O Don Juan da Rua Nova: um estudo-itinerário sobre A emparedada da Rua Nova, de Joaquim Maria Carneiro Vilela**. Recife: O autor, 2008. 110 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. In: **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte: FALE/UFMG n. 14 (jul-dez 2006) p. 40-63.

MOURA, George. In. CLEMENTE, Isabel. **O folhetim que virou minissérie: Amores roubados traz para os dias de hoje uma história de amor (e crime) publicada num jornal do Recife no início do século passado**. 2013. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/vida/noticia/2013/12/o-folhetim-que-bvirou-minisserieb.html>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

MULLAHY, Patrick. **Édipo mito e complexo**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

NASIO, Juan David. **Lições sobre os sete conceitos cruciais em psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1997.

NASCIMENTO, Márcio Luiz do. **Primeira Geração Romântica versus “Escola do Recife”**: trajetórias de intelectuais da Corte e dos intelectuais periféricos da “Escola do Recife”. São Paulo: USP, 2010. 256 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 175.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

NOVAES, Adauto [org.]. A imagem e o espetáculo & muito além do espetáculo. In: **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2005.

NIEMEYER FILHO, Aloysio. **Ver e ouvir**. Ed. UnB, 1997.

PAIM, Antônio. **A Escola do Recife**: estudos complementares à História das ideias filosóficas no Brasil. Vol. V. 3. Ed. Londrina: Editora UEL, 1997.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV**: manual de telejornalismo. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PELLEGRINI, Tânia *et al.* Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações & do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. SENAC/ Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEREIRA, Milena da Silva. **A crítica que fez história**: as associações literárias no Oitocentos [online]. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POESIA, Jornal da. **Joaquim Cardozo-Poesias**: Poema. 1. 2018. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/jcardoso.html#poema>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução José Paulo Paes; Augusto de Campos, 11 Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRIBERAM. **Dicionário de Língua Portuguesa**. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/Default.aspx>. Acesso em: 17/08/2018.

RABELO, Sílvio. Um novelista de província. In: \_\_\_\_\_. **Caminhos da Província**. Recife:

Imprensa Universitária da Universidade Federal do Recife, 1965. p. 61-65.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “Remediação”. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora, FALÉ/UFMG, 2012.

RANCIÈRE, Jacques (Org.). **As distâncias do cinema**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RECALCATI, Massimo. **¿Qué queda del padre?** La paternidade em la época hipermoderna. Tradução Silvia Grases. (Colección Mirar com las palabras). Barcelona: Xoroi editions, 2015.

REDE, Globo. **Memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento**: minisséries amores roubados amores roubados fotos e vídeos. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/amores-roubados/amores-roubados-fotos-e-videos.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

REPETTO, Bruna. **Quando a música entra em cena**. Porto Alegre: Ed.PUCRS. 2011.

ROMERO, Silvio. Período de Transformação Romântica, 1830-1870. In: \_\_\_\_\_. **História da Literatura Brasileira**. [S. l.: s. n.], [19--]. p. 777. Xerox.

ROSA, Gian Luigi de. **Do texto literário ao conto cinematográfico**: breve excuro da transposição cinematográfica no Brasil In: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_De%20Rosa2.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_De%20Rosa2.pdf)>. Acessado em: 18 de janeiro de 2018.

SANTOS, Luís Alberto Brandão & OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Espaço e literatura In: Sujeito, tempo e espaços ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio Republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: **História da Vida Privada no Brasil**. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Carlos Augusto Viana da. **Msr. Dalloway e a Reescritura de Virginia Woolf da Literatura e no Cinema**. 2007. 242 p. Tese (Doutorado em Literatura) - Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador, 2007. 1. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11212/1/Tese%20Carlos%20da%20Silva.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2018.

SILVA, Isabel. SILVA. Abel Ferreira da. COSTA, Sueli Corrêa. Intérprete: Fagner. Jura Secreta. In. LP - **Quem Viver Chorar**. São Paulo: Discos CBS, 1978. 1 milhão cópias vendidas.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**. Tradução Mário da Gama Kury. 9 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SOLER, Colette. **O que Lacan dizia das mulheres**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Os estudos literários: fim(ns) e princípio(s)**. In: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4859>. Acesso em: 18 de janeiro de 2013.

SHOHAT, Ella e STAM Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STIERLI, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Luiz Costa (Coordenação e Tradução). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

STYCER, Mauricio. **Na reta final, “Amores Roubados” ignora o público e muda de horário**. Disponível em <https://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2014/01/14/na-reta-final-amores-roubados-ignora-o-publico-e-muda-de-horario/> Acesso em: 26 de novembro de 2018

VAREJÃO FILHO, Lucilo. Notas. In: VILELLA, Carneiro. **A emparedada da Rua Nova**. 5. ed. Recife: PCR; Secretaria de Educação e Cultura, Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1984.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Garnier, 19015; Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/histlitbras.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/histlitbras.pdf). Acesso em 17 de janeiro. 2018.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Mistérios e costumes em um romance-folhetim: **a emparedada da Rua Nova**, de Carneiro Vilela. In: VILELA, Carneiro, 1846-1913. **A emparedada da Rua Nova**. Apresentação Lucilo Varejão Filho. 5. ed. Recife: Cepe, 2013.

VIEIRA, Renan, **Versão em espanhol de Amores Roubados já tem nome definido**; confira. Disponível em <https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/noticia-da-tv/2018/07/versao-em-espanhol-de-amores-roubados-ja-tem-nome-definido-confira>. Acesso em: 06 de novembro de 2018.

VILELA, Carneiro. **A emparedada da Rua Nova**. Recife: Cepe, 2013.

VEYNE, Paul. Como se Escreve a História e Foucault Revolucionou a História. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4. ed. Brasília: Ed. UnB, 1998.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da USP, 1994.

ZIMERMAN, David Epelbaum. **Vocabulário contemporâneo de psicanálise**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Ferreira Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.