



CÂNDIDO, OU O OTIMISTA MULTIMIDIÁTICO

DA LITERATURA FRANCESA AO CINEMA E
TELEVISÃO BRASILEIROS

Maria Cristina Palma Mungioli

Anderson Lopes da Silva

Daniela Jakubaszko

O PRESENTE ESTUDO analisa duas releituras brasileiras (para cinema e televisão) da obra *Cândido, ou o otimismo*, do filósofo e escritor francês Voltaire. São elas: o filme *Candinho*¹ (produtora Vera Cruz, 1954), protagonizado por Amácio Mazzaropi (1912-1981), e a telenovela *Êta mundo bom!* (Rede Globo, 2016)², escrita por Walcyr Carrasco³.

O objetivo principal do estudo é analisar possíveis correlações e interdiscursos que se constroem entre as três obras, enfocando a adaptação do texto-fonte aos formatos audiovisuais. Nesse sentido, o texto detém-se no estudo de temas, personagens e das inter-relações tempo-espço como elementos-chave para a produção de sentidos nas duas obras audiovisuais analisadas. Integram ainda o presente texto discussões em torno das adaptações de obras literárias para o formato telenovela, assim como reflexões em torno do melodrama e folhetim considerados como matrizes da telenovela brasileira.

1. *A literatura como fonte de inspiração para a telenovela:
um olhar panorâmico*

A utilização de obras literárias como fonte de inspiração para a realização de produções ficcionais brasileiras mostra-se como uma característica marcante da ficção televisiva nacional, conforme destacam Ortiz, Borelli e Ramos, Guimarães e Reimão⁴, sobretudo na fase de implantação da televisão no Brasil. Resumindo esse período, Mungioli afirma que:

O uso sistemático de obras literárias como fonte de inspiração atendia a três anseios: fornecer uma estrutura narrativa com grandes possibilidades de adaptação para o novo meio; favorecer a valorização da produção, uma vez que a telenovela se impregnava do valor e prestígio cultural do autor e da obra literária; favorecer o reconhecimento, por parte do público, de um produto sem precisar fazer grandes investimentos em propaganda [...].⁵

Esse cenário começa a mudar a partir de 1963, quando a TV Excelsior apresenta a primeira telenovela diária: *2-5499 Ocupado*⁶. No período entre 1963 e 1969, cai a quantidade de adaptações de textos literários e começam a surgir experimentações em busca de uma “fórmula”⁷. Ganham destaque nesse período as adaptações de radionovelas brasileiras e latino-americanas, mas também de filmes nacionais e internacionais de sucesso que, por sua vez, derivam em boa parte de obras literárias⁸. As adaptações de obras literárias sofrem certo revés em meados da década de 1960, principalmente a partir da veiculação da telenovela *Beto Rockefeller*, de

Bráulio Pedroso (TV Tupi, 1968). Situação que começa a ser parcialmente revertida com a determinação do Plano Nacional de Cultura⁹ elaborado sob o governo do General Geisel, que propõe a valorização da cultura nacional também por intermédio dos meios de comunicação de massa e, em especial, da televisão. Ao mesmo tempo, a Rede Globo, que começava a trajetória que iria fazer dela a principal emissora no cenário televisivo brasileiro, adota a tele-dramaturgia como espinha dorsal de sua programação. A emissora propõe, em resposta à determinação governamental, a criação do horário das 18 horas para telenovelas adaptadas de clássicos da literatura nacional¹⁰. Tal característica, mesmo atualmente, marca o horário das 18 horas como sendo aquele em que mais adaptações literárias são veiculadas, embora esse número tenha decaído ao longo das três últimas décadas, como salienta Reimão.

2. *“Cândido, o otimista”*: alguns apontamentos sobre a obra seminal de Voltaire

Cândido, ou o Otimismo narra a saga de um rapaz inexperiente e ingênuo que vai descobrir um mundo perverso. É, nas palavras de Voltaire:

[...] um jovem a quem a natureza dotara da índole mais suave. Sua fisionomia lhe anunciava a alma. Era reto de juízo e simples de espírito, razão pela qual, creio eu, o chamavam de Cândido. [...] Suspeitavam os velhos criados que fosse filho da irmã do senhor barão e de um bom e honrado gentil-homem da vizinhança, com quem esta jamais consentiria em casar-se, porque ele só pudera alegar setenta e uma gera-

ções, havendo as injúrias do tempo destruído o resto da sua árvore genealógica.¹¹

Cândido e Cunegundes se apaixonam, mas a união é impossível. O primeiro beijo entre os jovens apaixonados, flagrado pelo Barão de Thunder-tem-tronckh, motiva a expulsão do jovem do rico castelo: “Cândido, expulso do paraíso terrestre, caminhou muito tempo sem saber por onde andava, chorando, erguendo os olhos ao céu, voltando-os seguidamente para o mais lindo dos castelos que encerrava a mais linda das baronesinhas”.

O herói parte para o mundo levando como único consolo a filosofia otimista de Pangloss, o preceptor de Cunegundes, personagem que representa a filosofia leibniziana criticada por Voltaire, segundo a qual estamos sempre no melhor dos mundos e o bem sempre triunfa sobre o mal — e da qual falaremos mais adiante. Entretanto, desventura após desventura, Cândido só conhece a desgraça, a exploração e a violência nas mãos dos invasores búlgaros. Por fim, reencontra o mestre Pangloss e descobre que o castelo fora destruído pelos búlgaros. Vê seu mestre ser enforcado em praça pública e é informado que os búlgaros aprisionaram a bela Cunegundes. Em seguida, reencontra Cunegundes e fica sabendo que desde a tomada do castelo ela vem sendo violentada e explorada pelos homens.

Separaram-se novamente e Cândido segue seu destino de conhecer as (des)venturas desse mundo. Voltaire mistura a fictícia história de suas personagens com o contexto geopolítico da Europa e do mundo nos anos 1700. Passando pelo terremoto que arrasou Lisboa em 1755 e a Guerra dos Sete Anos (1756-63), as guerras do Marrocos, a exploração espanhola na América, critica

os colonizadores; sempre com bom humor e ironia, denuncia as regalias da nobreza, os abusos da Igreja e da intolerância religiosa. Cria imagens marcantes desses eventos em uma narrativa veloz e poderosa, notabilizando-se, destaca Calvino¹², como um “grande cinematógrafo mundial” que consegue projetar “fulminantes fotografamas” numa quase volta ao mundo em oitenta páginas, colocando Cândido nos mais diversos locais do mundo. Em todos, presencia a pobreza de espírito dos seres humanos, “um mundo que caminha, em que ninguém se salva em lugar nenhum”¹³, mas Cândido se mantém firme na convicção de que “as coisas não podem ser de outro modo: porque tudo sendo feito visando a um fim, tudo está necessariamente ordenado ao melhor fim”.

Bakhtin considera que “Voltaire no seu *Cândido* criou uma paródia do romance de aventuras do tipo grego”. Nele estão presentes os elementos típicos do romance grego de aventuras e seu cronotopo¹⁴, marcado por “um mundo estrangeiro no tempo de aventuras”, cujo ponto de partida é o encontro entre os heróis e a explosão repentina da paixão entre eles. Para chegarem à união definitiva, os jovens apaixonados vão ter de separar-se e viver muitas desventuras. Segundo Bakhtin, o tempo de aventuras no romance grego caracteriza-se por enfocar mais as ações que ocorrem no intervalo de tempo em que os amantes estão separados. As aventuras que se desenrolam entre os dois pontos, inicial e final, parecem não modificar os jovens amantes em relação a seus valores e interesses pessoais; enfim, “não deixa nenhum vestígio no caráter e na vida dos heróis”¹⁵. Assim, os amantes no romance grego encontram-se jovens e belos mesmo depois de todas as aventuras pelas quais passaram. Para o estudioso russo, em *Cândido*, a paródia de Voltaire caracteriza-se por ter incorporado à

aparência dos protagonistas as marcas das agruras por eles vividas durante o tempo em que estiveram afastados um do outro. A união definitiva do herói e de sua amada é caracterizada mais pela atmosfera cômica e crítica do que apaixonada, pois ambos “já estão velhos, e a maravilhosa Cunegundes mais parece uma bruxa velha e disforme. A satisfação do desejo sucede à paixão quando ela já é biologicamente impossível!”¹⁶.

Cabe ainda salientar que mesmo após Cândido adquirir grande fortuna em suas andanças pelas terras dos Incas na América do Sul e de ter salvado o Barão, o nobre opõe-se à união de ambos, achando absurdo o casamento: “— Jamais consentirei — disse o barão — tal baixeza da parte dela e tal insolência da tua parte; essa infâmia nunca me será exprobrada”. O final da história é marcado ainda pela volta à pobreza de Cândido e sua infelicidade amorosa, pois, apesar de casado com a amada e de posse das riquezas do Eldorado, “nada mais natural que imaginar-se que [...] levava agora a vida mais agradável deste mundo. Mas foi tão explorado pelos judeus, que afinal só lhe restou a pequena granja. A mulher, cada dia mais feia, ficara rabugenta e insuportável”.

Dessa forma, Voltaire não só desconstrói o otimismo de Cândido — legado de Pangloss, via Leibniz — por meio dos desafios que precisa vencer em suas andanças pelo mundo, mas também por meio da construção paródica da narrativa que reserva ao herói um final pobre e infeliz.

Alguns teóricos consideram *Cândido, ou o Otimismo* a obra inaugural do conto filosófico ou, pelo menos, a realização de sua forma no melhor estilo; no entender de outros, Rabelais, Boccaccio e Cervantes teriam inventado esse gênero¹⁷. Independentemente da querela, o texto, em razão de apresentar hibridizações e

renovar estratégias narrativas tradicionais ao abordar a experiência humana, torna-se um texto-chave do Iluminismo. Por fim, quando o livro foi publicado sob pseudônimo gerou tanta polêmica, tantas versões pirateadas e adulteradas, que entrou para a lista dos livros proibidos pelo Vaticano e o próprio escritor demorou a assumir a autoria do romance.

3. *Candinho de Mazzaropi: uma narrativa caipira*

Como enfatiza Pearson, tomando como maior inspiração o *Ensaio sobre o entendimento humano* de Locke, Voltaire rebate, por meio da ficção misturada a fatos históricos e muita ironia, os preceitos filosóficos do otimismo de Gottfried Leibniz, que parte do pressuposto de que estamos no “melhor possível dos mundos [...] e que tudo está necessariamente destinado ao melhor fim”.

Esse foi também o mote que impulsionou a adaptação de Mazzaropi no filme *Candinho* — tal relação fica clara até mesmo na epígrafe que há no início do filme: “Tudo é para o melhor neste melhor dos mundos” (Voltaire) — pensamento também tratado com muita ironia na sentença “tudo que acontece é para melhorar a vida da gente”. Diferentemente da telenovela que, apesar de momentos satíricos, parece afirmar o otimismo leibniziano com a máxima repetida à exaustão por Pancrácio (Marco Nanini)¹⁸ e *Candinho* (Sérgio Guizé): “tudo o que acontece de ruim na vida da gente é para melhorar”. A máxima também serve para justificar os contratempos por que passarão os apaixonados *Candinho* e *Filó* (Débora Nascimento) até a felicidade, somente alcançada ao final da telenovela.

O discurso crítico e irônico que Voltaire constrói sobre a filosofia do otimismo está presente em ambas as adaptações, mas a ironia principal recai na solução que o iluminista francês encontrara para o dilema filosófico do bem e do mal: “cultivar o jardim”. A ideia do trabalho como valor maior a ser buscado, da grande virtude que dignifica a vida do homem encontra, em Mazzaropi, como em Chaplin, grande força sarcástica. Se às vésperas da Revolução Francesa o trabalho significava a libertação do burguês, a esperança do escravo, após as revoluções industriais ele se torna apenas mais uma fonte de exploração e opressão¹⁹. Ainda que Mazzaropi afirmasse não fazer cinema sobre o Brasil²⁰, mas para o Brasil, acabou por nos legar reflexões com sua ironia e sua obra tornou-se uma fonte de estudo sobre o país. Atualizou a obra de Voltaire, contextualizando as explorações do mundo realizadas por Candinho no Brasil dos anos 1940.

Amácio Mazzaropi obteve sucesso primeiramente no rádio, mas foi através de seus filmes que se tornou mais conhecido. Com filmes e personagens como Jeca Tatu, inspirado na personagem homônima de Monteiro Lobato, tornou-se símbolo do caipira brasileiro, matuto, iletrado, rústico. Sua arte o coloca ao lado dos grandes nomes do cinema e teatro nacionais nas décadas de 1950 e 1960, como Oscarito e Grande Otelo. Atuava em todos os momentos de criação e produção de seus filmes: interpretava, dirigia, produzia, roteirizava, construía cenários²¹. Tornou-se uma grande bilheteria do cinema no país e um dos maiores representantes da cultura popular brasileira. Por meio do humor, ironizava o contexto social e político, expunha as contradições do Brasil e do povo brasileiro entre sabedoria, ignorância e ingenuidade. As virtudes humanas representadas em *Cândido* de Voltaire ganham, com Mazzaropi, feições locais.

Em sua adaptação para o cinema, Mazzaropi modifica a época e os locais percorridos pelo jovem Candinho em sua busca da felicidade. Seu Candinho caipira incorpora à narrativa de origem a história bíblica de Moisés. O bebê Candinho é encontrado em um cesto que desce o rio de uma fazenda no interior de Minas Gerais ou São Paulo. Adotado pela família proprietária da fazenda D. Pedro II, chefiada pelo monarquista Coronel Quinzinho (Domingos Terras), que faz questão de assinalar a ascendência nobre, Candinho perde seu lugar na casa do Coronel quando nascem os filhos gêmeos do fazendeiro — Filomena/Filoca (a Cunegundes de Voltaire, interpretada por Marisa Prado) e Quincas (John Herbert) —, tornando-se apenas um agregado que tem seu trabalho explorado pelos proprietários das terras.

A narrativa dá um salto no tempo e vemos Candinho, já com 20 anos, acostumado a ser tratado como criado da casa. Sua ingenuidade é mostrada principalmente por meio de sua relação com os bichos. Candinho conversa com a vaca Dulcineia e com o bezerro Sancho Pança, cujos nomes aludem diretamente ao romance *Dom Quixote*. No entanto, cabe assinalar que esse tipo de alusão não é totalmente nova, pois, de acordo com Pearson²², essa inter-relação entre as personagens de Cervantes e de Voltaire foi observada tanto por críticos quanto pelo público nos estudos que esse estudioso realizou sobre a obra de Voltaire. Cabe-nos enfatizar que a própria referência a personagens de um clássico da literatura universal estabelece relações e produções de sentido que aproximam mais ainda o filme da cultura popular, notadamente pelo caráter paródico e carnavalesco²³ da atribuição de nomes de personagens humanos a animais, possibilitando um sem-número de interpretações para tal emprego.

Até ser expulso da fazenda por ter sido flagrado em seu primeiro beijo com Filoca, Candinho jamais havia percebido que era explorado como trabalhador e que vivia em condições análogas à escravidão. A empregada Manuela (Ruth de Souza) aconselha-o a ir embora da fazenda e procurar seus pais biológicos, chamando sua atenção para o tamanho da medalha dourada que ele portava ao ser resgatado do rio quando era apenas um bebê. Tamanho relacionado pelos moradores da fazenda desde o primeiro momento à possível riqueza dos pais biológicos do bebê. Cândido parte então da fazenda montado em seu burro Policarpo. Em sua busca, principalmente na cidade, a ingenuidade de Cândido e, por consequência, a máxima “tudo que acontece é para melhorar a vida da gente”, são postas à prova frente à maldade das pessoas.

4. A versão de Walcyr Carrasco: o melodrama folhetinesco

Êta mundo bom!

Walcyr Carrasco e colaboradores enfrentaram o desafio de transformar códigos, gêneros e linguagens, para escrever a telenovela *Êta mundo bom!*, que trama seu enredo a partir do filme *Candinho*, de Mazzaropi, por sua vez adaptado do clássico francês *Candide ou l'optimisme* (1759), de Voltaire — pseudônimo de François-Marie Arouet (1694-1778). O conto “O comprador de fazendas”, de Monteiro Lobato, publicado em 1916, e o universo das radionovelas também surgem como fontes de inspiração.

No entanto, como as principais referências a esse conto e à radionovela configuram-se como tramas paralelas, vamos nos ater, devido aos limites do presente estudo, a algumas das relações da telenovela com o filme *Candinho* anteriormente apresentado.

Certamente há referências a outras narrativas literárias e filmografias clássicas, como a história bíblica de Moisés, a outros filmes e personagens do próprio Mazzaropi, bem como às comédias-pastelão cinematográficas em que as personagens atiram tortas umas nas caras das outras. *Êta mundo bom!* dialoga ainda com outras telenovelas, ao utilizar elementos de outras tramas e fazer-lhes referências por meio de conflitos, personagens e espaços. São

empréstimos as apropriações que a telenovela faz de sua própria série (intragênero) — telenovelas do mesmo autor (intra-autor), de outros autores (interautor), do mesmo ou de outros horários (intra ou intergrade), de outros formatos, como as minisséries (intergêneros).²⁴

No caso de Walcyr Carrasco, autor de *Êta mundo bom!*, podemos observar a utilização do espaço interiorano de São Paulo como fonte de inspiração de outras telenovelas de época cujas histórias se passavam entre 1920 e 1950, como *O cravo e a rosa* (2000-2001), *Chocolate com pimenta* (2003-2004), *Alma gêmea* (2005-2006), todas produzidas pela Rede Globo.

A trama da telenovela mostra os costumes locais e a tradição das famílias rurais, outrora abastadas, que sofrem com o empobrecimento advindo de um mundo que se industrializa e leva à derrocada modos de produção baseados no trabalho braçal, principalmente da lavoura do café após a Crise Mundial de 1928. A fazenda de Cunegundes (Elizabeth Savalla) e Quinzinho (Ary Fontoura) retrata o fim de um Brasil rural assentado sobre o trabalho de homens e mulheres que vivem em condições análogas às da escravidão. Cunegundes grita e ofende a todos, o que lhe vale o

apelido de “boca de fogo”. Porém, suas vítimas preferenciais são seus familiares e as pessoas mais simples (Candinho, a empregada doméstica, o tratador de porcos). Quando diante de pessoas mais bem situadas economicamente, seus gritos e costumes são depreciados (tanto por seus familiares quanto por pessoas mais ricas e estudadas), deixando clara a ausência de verniz social da personagem. Nessas situações, sarcasmo e ironia estão presentes no diálogo com seus interlocutores, mostrando o descompasso entre as raízes populares e o pretensão polimento social da fazendeira²⁵. Tal recurso acentua o tom paródico das cenas, propiciando o riso e desqualificando os devaneios de riqueza material da personagem.

Êta mundo bom! recupera modas, costumes — como o uso do “carro de aluguel” — e algumas gírias e expressões da época como “maçada”, “bastardo”, “zás trás”, “por obséquio”, “tirando uma pestana”. Na fazenda, as personagens usam a expressão “sejem bem-vindos”, assentem com a cabeça quando o professor Pancrácio começa a filosofar — mesmo sem nada compreender, a não ser que é um senhor letrado e, para eles, de fino trato.

Em suas andanças pela capital paulista, após sucessivas e malfadadas tentativas, Candinho reencontra finalmente sua mãe, Anastácia (Eliane Giardini), para felicidade de ambos e início de novas desventuras. No último capítulo, findam-se as peripécias e se resolvem os conflitos, Anastácia convoca a família para uma conversa e pergunta a Candinho o que ele pretende fazer da vida. O jovem responde sem titubear: “Eu não sou de fábrica, eu sou do mato, eu quero voltar pra fazenda, cuidar dos bichos, quero criar meu filho com os pés na terra, não com o pé no cimento”. Sua fala evidencia o antagonismo entre cidade e campo, mas, mais que isso, enfatiza a oposição entre o trabalho na fábrica e o trabalho na ter-

ra, adquirindo este último uma valoração positiva. Williams²⁶ lembra que a oposição entre cidade e campo é uma imagem poderosa que vem se construindo desde a Antiguidade Clássica²⁷ e foi fortemente trabalhada durante o Romantismo, como destacam Candido e Castello²⁸.

Outro ponto de discussão interessante na telenovela é a representação do jeca. Candinho não é ingênuo como o Cândido de Voltaire, que cai no mundo sem filtros e rápida e inteligentemente se livra dos obstáculos. O herói televisivo é crédulo e jamais perderá essa característica, mesmo diante dos maiores dissabores e traças de que é vítima. As situações em que sua ingenuidade e credulidade são testadas realçam o tom de comédia e o descompasso entre a personagem e o ambiente citadino. O herói é mais engraçado do que bonito ou encantador — características típicas do galã de telenovela. Candinho consegue empatia pela sinceridade e pela devoção sem limites aos amigos. O dialeto e sotaque caipiras, o uso de palavras “fora de moda”, constituem características centrais de todo o núcleo interiorano da telenovela. Palavras inglesas como *taxi girl* ou *dancing* ganham sotaque caipira e são motivos de riso para os interlocutores urbanos de Candinho. Nessas situações, os mundos urbano e rural são confrontados e, muitas vezes, o rural é depreciado em favor do urbano. Mas Candinho manterá suas raízes e conquistará, à sua maneira, o mundo urbano. O Candinho de *Êta mundo bom!* aproxima-se mais do “sortudo” Cândido de Voltaire, distanciando-se do sempre pobre Candinho de Mazzaropi.

5. *Folhetim e melodrama em Êta mundo bom!*

Como uma obra marcadamente melodramática e folhetinesca, *Êta mundo bom!* possui dois elementos que a distinguem e tornam a adaptação televisiva peculiar. Trata-se dos elementos chamados “cultura do excesso” e “moral oculta”, ambos constituintes do conceito desenvolvido por Peter Brooks acerca da “imaginação melodramática”. De maneira resumida, o autor afirma que, à primeira vista, o adjetivo melodramático evoca significados pejorativos e, de um modo generalista, reiteradamente é visto como sinônimo de “mau gosto” e antônimo de “sobriedade”. O melodramático, quando aplicado à narrativa seriada televisiva, denota um conteúdo que se espera de uma “trama padrão” da teledramaturgia: personagens bem delineadas em seus respectivos caracteres, reviravoltas na história, pouca profundidade ou densidade de temas, redenção ou punição do mal, vitória do bem, entre outras características geralmente previsíveis. Mas nem sempre é apenas isso: o melodrama é mais complexo do que permite supor uma abordagem superficial.

Para Xavier, o gênero melodrama²⁹ afirma o gosto e a importância da experiência visual, sensorial, como efeito capaz de criar uma ponte entre os olhos e o coração. No cinema, o melodrama fica à vontade com os efeitos especiais, que têm na valorização do ilusionismo um tipo de recompensa ou gratificação para o espectador da sociedade atual. Se anteriormente a gratificação partia do sentimento de triunfo do bem sobre o mal, com a sociedade de consumo hedonista foi necessário afastar o ascetismo religioso do melodrama para acolher as tolerâncias e a busca pelo prazer típicas da contemporaneidade, segundo o estudioso.

No caso da telenovela em questão, quando a analisamos como um melodrama segundo a acepção de Brooks³⁰, a cultura do excesso mostra-se “localizada e regulada” pela moral oculta. De acordo com Brooks, a moral oculta pode ser entendida como a reordenação do mundo moderno (desinteressado pela religião e ciência, mas apegado ao melodrama e às suas representações como forma de “dar ordem ao caos” que é vida). O “reino da moral oculta” não é nitidamente visível e precisa ser descoberto, registrado e articulado no plano real para operar na “consciência individual” das pessoas, afirma ele.

Dito de outro modo, o que Brooks compreende por moral oculta aproxima-se muito da conhecida e fabular “moral da história”. Sempre com um ensinamento, uma punição ou uma advertência, a moral oculta está presente nas narrativas melodramáticas com o intuito de “orientar”, e talvez mais que isso, com a função de “separar aquilo que lhe pode ser bom ou mau”. E é na vida cotidiana e otimista de *Candinho* que podemos observar, por exemplo, como o seu ideal de justiça social é contado pela trama na distinção entre seus atos e os feitos ardilosos de vilões como a personagem Sandra (Flávia Alessandra). Assim, é através da “moral oculta” do melodrama que a ordem social é purgada e o imperativo ético consegue tornar-se claro à sociedade.

Sobre o modo (ou cultura) do excesso na imaginação melodramática, Brooks afirma que nada lhe escapa, seja na dramatização das palavras e gestos, seja na intensidade e na polarização dos sentimentos. Nada é desnecessário ou não “passível de discussão”. Os exageros e a atuação histriônica (mas adequada ao tom sugerido pela narrativa) de *Cunegundes* na telenovela, por exemplo, ilustram a presença da cultura do excesso. De igual importância, o

entendimento de Singer acerca do melodrama também relaciona o gênero com o emocionalismo e sentimentalismo extremos. Fazendo uso da visão de Brooks, o pesquisador afirma que o “melodrama supera a repressão, dando plena expressão das paixões ampliadas, as intensidades de amor e ódio profundo (ou mesmo não tão profundo) que reside dentro de todos nós”³¹.

Vale ainda ressaltar que a telenovela inova ao inserir na trama uma radionovela — *Herança de ódio*³² — e, ao mesmo tempo, homenageia a era de ouro do rádio paulista e um dos gêneros matrizes da própria telenovela. De maneira bastante resumida, a radionovela, de forte apelo melodramático, era transmitida em capítulos acompanhados por boa parte das personagens da telenovela e caracterizava-se como uma narrativa dentro da narrativa — ou narrativa encaixada — que explorava alguns motivos também presentes na telenovela: traição, difamação, desilusão amorosa. Dessa maneira, a diegese da telenovela complexificava-se na medida em que juízos de valor sobre personagens da radionovela, expressos por personagens da telenovela, reproduziam ou contrastavam problemas e situações semelhantes vividos por estas. A radionovela, para além de sua característica linguagem verbal expressa na voz dos atores e atrizes, mostrava os detalhes de sua sonoplastia, exatamente nos moldes de transmissão ao vivo das radionovelas.

6. A adaptação sob uma perspectiva dialógica: do livro às duas narrativas audiovisuais

Passado o período de constituição da telenovela brasileira como gênero e formato nacionais — que vai de 1950 a meados de 1960

—, pode-se dizer que as telenovelas adaptadas de textos literários se mostram mais como exceção do que como regra. As adaptações literárias passam, a partir de 1981, a ser mais utilizadas pela Rede Globo no formato minissérie³³. Em levantamento que realizamos, referente somente às telenovelas da Rede Globo, observamos que, ao longo de mais de cinquenta anos, apenas três telenovelas foram adaptadas da literatura francesa, todas produções da década de 1960: *Eu compro essa mulher* (1966), adaptação de Glória Magadan, inspirada no romance *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas Filho; *A rainha louca* (1967), adaptação de Glória Magadan, inspirada no romance *Memórias de um médico*, de Alexandre Dumas Filho; *Anastácia, a mulher sem destino* (1967), escrita por Emiliano Queiros e Janete Clair, inspirada na obra *A toutinegra do moinho*, de Émile Richebourg. Depois dessas realizações, somente *Êta mundo bom!* traz novamente, mesmo que de maneira indireta, a literatura francesa de volta ao formato telenovela.

No entanto, gostaríamos de ressaltar a importância da influência francesa na constituição da telenovela como gênero. Referimo-nos à compreensão de que a telenovela se constitui a partir de duas vertentes, o folhetim e o melodrama, e que ambos foram fortemente marcados pela tradição literária francesa, como argumentam Meyer³⁴ e Campedelli. Desta última destacamos a seguinte afirmação acerca das relações entre folhetim e telenovela:

[...] o folhetim-romance, depois, romance-folhetim e folhetim *tout court*. Em última análise, esse monstro é uma grande matriz, que engendrou outros monstrenhos, sempre vivos, nédios e gordos, que alimentam até hoje a inextinguível sede romanesca da América Lati-

na, já abeberada de estórias de Carlos Magno no seu nascimento, e pouco antes do romance-folhetim, de góticas e aventurosas estórias, igualmente importadas, tipo *Sinclair das ilhas* et caterva. *Elixir de hoje, depois da destronada radionovela, a telenovela, grande tecido narrativo enredando o continente e nosso país-continente.* (grifo da autora)³⁵

Xavier, ao afirmar o melodrama como gênero hegemônico na esfera do espetáculo, desde sua origem no teatro popular francês no início do século XIX até as atuais grandes produções midiáticas televisivas ou mesmo o cinema hollywoodiano, busca compreender os sentidos da eficácia do gênero no cinema contemporâneo. Canonicamente,

[...] ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples, em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo e o sucesso é produto do mérito e ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e o transforma em vítima radical. Esta terceira via da imaginação traria, portanto, as simplificações de quem não suporta ambiguidades nem a carga de ironia contida na experiência social.³⁶

Além disso, cabe destacar que o folhetim e o melodrama imbricam-se na constituição do gênero telenovela, que neste trabalho é considerado, de acordo com Martín-Barbero, como uma matriz cultural, na medida em que articula não apenas textos literários (ou outros tipos de texto) e compreensão de mundo, mas também uma dimensão econômica, tornando-se “chave para a

análise dos textos massivos e, em especial dos televisivos”³⁷. Assim, a influência da literatura francesa faz-se presente como elemento constituinte da matriz folhetinesca que engloba o gênero telenovela.

Discutindo mais diretamente a questão da adaptação, Stam³⁸ afirma que “o problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo da seleção ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado? Qual é o ‘sentido’ dessas alterações?”. Seguindo esse pensamento, buscamos observar os jogos interdiscursivos e ressonâncias dialógicas³⁹ que emergem com os roteiros criados para formatos industriais — filme e telenovela — diferentes daquele em que o texto-fonte foi escrito. Cada uma das três obras deixa marcas que denotam um horizonte social da época de sua criação. Horizonte com o qual dialoga por meio do desenvolvimento da trama entretecida por acontecimentos e disputas ideológicas nos quais ganham vida as personagens igualmente inseridas sócio-historicamente.

Cândido, de Voltaire, afirma-se como texto literário representante da *Aufklärung*; *Candinho* é considerado o melhor filme de Mazaropi — e era seu preferido, de acordo com os vídeos divulgados pela Rede Globo. O filme dialoga com o Brasil da década de 1950 da Era Vargas, país que se industrializa e sofre os impactos do êxodo rural, com enormes contingentes de pessoas que fogem da falta de trabalho no campo em busca de um futuro melhor na cidade (às vezes assustadora, como enunciam os Candinhos — do cinema e da televisão).

Partimos da ideia de que a adaptação é resultado de um processo dialógico entre diferentes textos, autores-leitores, tempos e espaços. O roteirista que se propõe realizar o exercício de trans-

formar um texto-fonte precisa refletir sobre os elementos da narrativa que serão mantidos e quais serão alterados para a produção audiovisual. Do verbal ao audiovisual não há somente transposição e mudança, há um entrelaçamento de códigos semióticos, signos verbais e não verbais, padrões estilísticos e materialidades da memória que cada um dos gêneros carrega de suas matrizes. Assim, importa estudar os elementos que recriam a narrativa no gênero telenovela e suas formas típicas, bem como os pontos de diálogo e zonas de contato entre os diferentes cronotopos — épocas e contextos socioculturais —, entre os temas novos e antigos que são abordados pela ficção, de forma a propor um diálogo com o espectador brasileiro no Brasil de 2016.

Os textos evoluem sobre o que Bakhtin chama de “o grande tempo” e frequentemente eles passam por “voltas” surpreendentes. “Cada era”, escreve Bakhtin, “reacentua as obras [do passado] (*sic.*) de sua própria maneira. A vida histórica de trabalhos clássicos é de fato o processo ininterrupto de sua reacentuação. A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação.”⁴⁰

Os autores e recriadores, com suas visões de mundo, em diálogo com o tempo social e a cultura que os circunscreve no presente, no passado, e, ainda, em relação a suas expectativas acerca do futuro, mobilizam-se em torno de questões que querem ver discutidas na atualidade. Realçam valores da atualidade, relacio-

nam-nos aos tempos e espaços das narrativas, incorporando camadas de sentidos aos conflitos, às histórias, dimensionando-os a partir de outros ângulos de visão.

A adaptação livre permite recontar no presente uma história do passado, de forma a atualizar os conflitos para adequá-los aos sentidos do mundo dos novos interlocutores: introduzir e iniciar espectadores a um clássico da literatura estrangeira e a um clássico do cinema nacional — vale lembrar que o horário das 18 horas possui forte presença de crianças e adolescentes como público. Alguns se mantêm, outros se transformam ou atualizam. Mas quem é Candinho, afinal, e qual é sua história? Como pode ser tão otimista sendo explorado pela família que o adotou e enfrentando um destino cheio de adversidades?

Embora a trama de *Êta mundo bom!* tenha apresentado algumas modificações que consideramos necessárias para a adaptação da história de Candinho ao formato telenovela, observamos que foram mantidos muitos dos conflitos, cenas e personagens do filme de Mazzaropi, acrescentando-lhes elementos para a composição da nova trama. Cunegundes foi um acréscimo interessante: mãe de Filó, ela corresponde à descrição da Cunegundes do final do conto de Voltaire. O gênio difícil da personagem é explicitado pelo apelido que seus detratores utilizam, “boca de fogo”, ao que ela responde com o bordão “meu nome é Cu-negundes!”, acentuando o tom carnavalesco da personagem, no sentido bakhtiniano. É também ela quem irá expulsar Candinho e tomar as decisões importantes, já que manda no marido, Quinzinho, neto de barão do Império, cuja última palavra é sempre “sim, senhora”.

A telenovela também acrescenta vilões, já que o gênero assim exige, e muda o desfecho. No filme de Mazzaropi, Candinho não

chega a encontrar sua mãe, pois, ao final da história, descobre que ela morreu logo após seu nascimento, provavelmente de tristeza pela perda do bebê. O herói encontra apenas um mapa dentro do medalhão que sempre o acompanhara, o qual o leva a um baú enterrado que contém sua herança: roupinhas de bebê, títulos da dívida pública de 1926 e a escritura da fazenda D. Pedro II. Esta última possibilita o casamento com Filoca, já que Candinho se tornara o proprietário da fazenda na qual ela e sua família moravam.

Na telenovela, Anastácia (Eliane Giardini) está viva e também procura pelo filho. Mantém-se, portanto, a criação de Mazzaropi sobre a origem do herói, mas realça-se a questão da maternidade sob o prisma do empoderamento feminino, já que Anastácia assume perante a sociedade o filho que tivera ainda solteira. Arrancado da mãe logo após o parto, o bebê deveria ter sido jogado penhasco abaixo pelo empregado do Barão de Goitacazes, que repudiara o neto — filho de mãe solteira. Felizmente, uma empregada da fazenda salva a criança, impedindo que o capanga o assassine. A família do Barão muda-se para São Paulo e Anastácia começa uma nova vida. A narrativa dá um salto de vinte anos e mostra que Anastácia acaba de enviudar do marido arranjado pelo pai. Apesar do casamento imposto, ela foi muito feliz com o esposo, herdou sua fortuna e cuida de dois sobrinhos dele. O segredo do filho que lhe fora arrancado ao nascer foi guardado por ela todo esse tempo. Porém, após a morte do marido, Anastácia tornará público tal segredo e buscará de todas as formas encontrar seu filho.

Em *Voltaire*, a origem de *Cândido* não apresenta um conflito de reconhecimento de maternidade/paternidade a ser esclarecido no desfecho como solução para compor o final feliz. Na produção

televisiva modifica-se a origem do herói, adaptando o enredo ao gênero telenovela, que preserva de suas matrizes melodramáticas e folhetinescas as histórias de filhos bastardos, as personagens que buscam encontrar suas origens. Sob o aspecto simbólico, a assunção da condição de mãe solteira por parte de Anastácia, sobretudo nos anos 1940, mantém e prossegue, à sua maneira, o diálogo com o gênero telenovela brasileira, que há décadas vem problematizando o papel da mulher na sociedade brasileira.

Transformando as etapas da saga do herói, suas buscas e objetivos, acrescentando vilões e novos obstáculos e conflitos, o melodrama acaba por substituir as misérias e violências do mundo por personagens que encarnam o mal, os vilões. As modificações e ênfases relacionadas à questão da família, bem como a transformação da caracterização das personagens, seguem a fórmula dos gêneros irmãos, melodrama e folhetim: “como reza o modelo do folhetim, um vilão forte tem que ser uma personagem plana, sem densidade psicológica, sem conflitos: apenas determinação cega para seus objetivos”⁴¹. Simplificando a narrativa e suas reflexões filosóficas, o gênero mostra na esfera privada as inseguranças da esfera social.

De maneira geral, a telenovela em análise não apresenta a crítica social do filme, já que parece endossar o pensamento de Leibniz por meio da narrativa de Candinho, para quem tudo que acontece de ruim é para melhorar. Assim, a telenovela não problematiza a exploração do trabalho, como acontece no filme, e privilegia a jornada do herói em busca das duas mulheres que podem fazê-lo feliz: sua mãe e Filó. Cabe, no entanto, destacar que, guardadas as proporções, Filó de *Êta mundo bom!*, assim como Cunegundes, de Voltaire, terá sua honra perdida, será humilhada e

marginalizada pela sociedade; sua beleza e seu corpo serão explorados por homens brutos e inescrupulosos. Mudam-se os contextos, mas mantêm-se o conflito e a exploração dos humildes e puros de coração.

Em *Êta Mundo Bom!*, o lado cômico da história será garantido pelas múltiplas faces e disfarces do prof. Pancrácio — que sobrevive à base de pequenos golpes e trapaças —, pelos exageros nos gestos e falas de Cunegundes e de seus familiares e empregados caipiras. Dessa forma, a trama concentra-se no aspecto cômico dos mal-entendidos — lexicais e sociais — entre as personagens do campo e da cidade e não critica a filosofia que marca a trajetória leibniziana de Candinho ao longo da telenovela.

Considerações finais

Além dos cenários e personagens que caracterizam *Êta mundo bom!* como telenovela de época, as questões morais que povoam o mundo de Candinho e o colocam à prova proporcionam um retorno não apenas ao Brasil rural da década de 1940, mas também ao Brasil urbano industrial, cuja face começa a se delinear mais fortemente na capital paulista desde meados da década de 1930⁴². Na telenovela, tal retorno também se torna possível por meio da criação de um universo ficcional dentro da própria trama, com a constituição de um núcleo dramático que se articula em torno da produção e interpretação da radionovela *Herança de ódio*, aos moldes do que se fazia nos anos 1940, década que marca o início da produção de radionovelas no Brasil⁴³. Tal recurso, que se desenha estrutural e simbolicamente dentro da trama da telenovela, reforça o tom melodramático das aventuras e desventuras que

acompanham o protagonista Candinho, desdobrando-se nos temas de construção identitária individual e social, como a busca de sua mãe, a conquista do amor de Filomena, ou Filó, como é conhecida, e o amor ao campo, todos eles permeados pelos confrontos entre o bem e o mal, dilemas morais e éticos que funcionam como *leitmotivs* que ligam as três obras discutidas no presente texto.

Diferentemente do *Cândido* de Voltaire, que perde o paraíso e vaga sem destino, os Candinhos do filme e da telenovela têm um norte, um objetivo: encontrar a própria origem, reencontrar a mãe. É o herói que parte em busca de um objeto e que suplantarás todas as adversidades para consegui-lo. Fato que ocorrerá ao final da trama, garantindo às histórias o *happy end* que, como enfatiza Morin, torna-se característico no cinema após a década de 1930, substituindo o tradicional “sacrifício dos inocentes, dos puros e dos generosos”⁴⁴ dos heróis da literatura e do teatro. Segundo o teórico francês, essa mudança opera uma transformação importante no imaginário dos espectadores, proporcionando-lhes identificação com os heróis dos filmes, inclusive os cômicos, cujo sofrimento leva sempre à conquista da felicidade. Felicidade que se mostra ao final como se fosse uma “eterna primavera, onde o amor, algumas vezes acompanhado pelo dinheiro, o poder ou a glória, brilhará para todo o sempre”⁴⁵. Seguindo essa perspectiva, o *happy end* também é uma característica do formato telenovela e se traduz, em geral, pelo casamento do par amoroso ao final da trama e a projeção de um futuro de alegrias do casal com filhos.

Por outro lado, dois aspectos do *Cândido* de Voltaire permanecem em ambas as adaptações audiovisuais. O primeiro refere-se ao embate do bem contra o mal, permeado pelo pensamento leibniziano de que “tudo de mal que acontece é para o melhor”. O

segundo diz respeito à construção da narrativa, movida por peripécias do herói e de seus antagonistas e constantes reviravoltas nos conflitos. De acordo com Calvino, “o grande achado do Voltaire humorista é aquele que se tornará um dos efeitos mais seguros do cinema cômico: o acúmulo de desastres a grande velocidade”⁴⁶.

Conforme enfatizamos ao longo do presente texto, nas adaptações audiovisuais analisadas observa-se a força da matriz melodramática, que imprime não apenas suas características estruturais, mas, principalmente, uma cosmovisão baseada nas relações amorosas e familiares, acentuando o apelo emocional dos conflitos envolvendo temas como busca da origem do herói, bastardia, heranças roubadas.

Por fim, gostaríamos de enfatizar que o enfoque adotado ao longo do trabalho caracterizou-se por compreender a adaptação, sob o viés dialógico bakhtiniano, não como obra tributária do critério de fidedignidade ao texto original, mas como resultado de um sem-número de injunções determinadas tanto pelo gênero ficcional quanto pelos meios e dispositivos nos quais as obras adaptadas analisadas são produzidas e exibidas.

== NOTAS

1. O filme *Candinho* foi escrito e dirigido por Abílio Pereira de Almeida.

2. Cf. divulgação da emissora *Mazzaropi, o Pai de Candinho: a homenagem, a arte, a herança*. Série de três vídeos que falam sobre as homenagens que a novela faz a Mazzaropi, com depoimentos do autor da novela, diretor, atores, filho do cineasta, Hernani Heffner (professor de História do Cinema da PUC-RJ), e Cláu-

dio Marques, curador do Museu Mazzaropi, além de imagens do próprio Mazzaropi falando sobre seu trabalho. Disponível em: <<https://goo.gl/9f37TR>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

3. Telenovela com 190 capítulos produzida e exibida de 18 janeiro a 26 agosto de 2016 pela Rede Globo no horário das 18 horas. Escrita por Walcyr Carrasco. Direção geral e artística de Jorge Fernando.

4. ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988; GUIMARÃES, Hélio. A presença da literatura na televisão. *Revista da USP*, São Paulo (32): 190-198, dez./fev. 1996-97; GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Literatura em televisão. Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Teoria Literária do Instituto dos Estudos da Linguagem. Campinas: UNICAMP, 1995. REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: correlações*. Cotia, SP: Ateliê, 2004.

5. MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. *Minissérie Grande Sertão: Veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação*. 2006. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006, p. 97.

6. Adaptada por Dulce Santucci e exibida de julho a setembro de 1963. Escrita por Alberto Migré e dirigida por Tito Di Miglio.

7. REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: correlações*. Cotia, SP: Ateliê, 2004, op. cit., p. 22.

8. Guimarães chama atenção para o fato de que os teleteatros e algumas telenovelas eram fruto de adaptações feitas a partir de outra adaptação: “A literatura, portanto, chega à TV principalmente através de adaptações anteriormente realizadas para o cinema. Às vezes, a partir de adaptações de scripts radiofônicos que, por sua vez, já eram adaptações de um filme. Ou seja, estamos diante de um processo de adaptação em segundo ou terceiro grau”. Ver: GUIMARÃES, *Literatura em televisão. Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*, op. cit., p. 33.

9. Segundo CALEBRE, Lia (Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura, 2006, *Atas do colóquio Intelectuais, cultura e política no mundo ibero-americano*. Rio de Janeiro. 17-8 maio 2006. Revista *Intellèctus*. Rio de Janeiro, Ano v, vol. 2, 2006, p. 5. Disponível em: <<https://goo.gl/fk4CNi>>. Acesso em: 10 abr. 2017), o Plano Nacional de Cultura foi entregue em 1969 ao Ministério da

Educação e Cultura. “Ainda dentro das prioridades dos programas nacionais estava a problemática da ‘expansão e conservação do patrimônio cultural’, deixando claro que, nesse caso, não se tratava do patrimônio histórico e artístico já coberto pelas ações do Serviço de Patrimônio. A noção de patrimônio cultural expressa no anteprojeto é complexa e articulada dentro da lógica da necessidade de opor resistência à invasão da cultura estrangeira que chega através da expansão dos meios de comunicação de massa”.

10. Cf. ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

11. Todas as citações da obra de Voltaire foram extraídas de: VOLTAIRE. *Cândido*. Edição Ridendo Castigat Mores, versão para eBookBrasil.com. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/candido.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

12. CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 111.

13. *Ibid.*, p. 112.

14. O cronotopo, que significa “tempo-espaço”, é o conceito bakhtiniano que guia o estudo das formas de tempo e de espaço na ficção. Ele expressa o vínculo indissolúvel entre espaço e tempo na narrativa, a formação de uma tessitura que permite a sua progressão. Nesse cruzamento e fusão de sinais, “os índices de tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo”. (BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética (a teoria do romance)*. São Paulo: Editora Unesp, 1993, p. 211 a 216). O autor encontra no gênero do romance europeu uma relativa estabilidade tipológica dos cronotopos. Para além da narrativa, o cronotopo cria zonas de contato com o espaço-tempo do indivíduo histórico real e dos processos históricos representados na obra artística.

15. BAKHTIN, *Questões de literatura e estética (a teoria do romance)*, op. cit., p. 216.

16. *Ibid.*, p. 217.

17. Ver PEARSON, Roger. Introdução e Notas. In: VOLTAIRE. *Candide and other stories*. Oxford World's Classics. Tradução, introdução e notas Roger Pearson. Nova York: Oxford University Press Inc., 2006.

18. O nome entre parênteses após a indicação da personagem é o nome do ator ou da atriz que a interpretou.

19. CALVINO, *Por que ler os clássicos*, op. cit.
20. Cf. divulgação da emissora *Mazzaropi, o Pai de Candinho: a homenagem, a arte, a herança*. Disponível em: <<https://goo.gl/So6Ijq>>. Acesso em: 5 jan. 2017.
21. A filmografia de Mazzaropi é composta da seguinte maneira: 33 filmes como ator; 14 como diretor; 21 como produtor e 23 como roteirista. Disponível: <<https://goo.gl/Lq4sdV>>. Acesso em: 20 jun. 2017.
22. PEARSON, Roger. Introdução e Notas. In: VOLTAIRE, *Candide and other stories*, op. cit., p. vii.
23. Fazemos referência diretamente à cosmovisão carnavalesca conceituada por Bakhtin (BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2005, p. 123). Uma das categorias da carnavalização se caracteriza pela combinação do sagrado e do profano, do alto e do baixo.
24. MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismo de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). *Internacionalização da Telenovela*. São Paulo: Loyola, 2004b, v. 1, p. 262.
25. O discurso sobre as raízes aristocráticas da família e a ambição de Cune-gundes e Quinzinho podem ser vistos, por exemplo, na cena disponível em: <<https://goo.gl/aAHIXm>>. Acesso em: 8 jan. 2017.
26. WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 11. Como destaca Williams, “o campo passou a ser associado a uma forma natural de vida — de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações — de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica”.
27. Ver CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: 1. Das origens ao Romantismo*. São Paulo: Difel, 1977, p. 206.
28. Ver XAVIER, Ismail. Melodrama, ou a sedução da moral negociada. *Revista Novos Estudos*, CEBRAP Edição 57, São Paulo, jul. 2000. Disponível em: <<https://goo.gl/VwAtD7>>. Acesso em: 5 jan. 2017.
29. BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1995. p. 5.

30. SINGER, B. *Melodrama and Modernity*. Columbia, EUA: Columbia University Press, 2001, p. 51.

31. A radionovela *Herança de ódio* (96 capítulos), inspirada na obra de Oduvaldo Vianna, foi escrita por Otávio Martins e teve supervisão de Walcyr Carrasco, com direção artística de Jorge Fernando. A radionovela era acompanhada por diversas personagens, mostrando como esse produto cultural impactava seu cotidiano. Além disso, os episódios da radionovela “filmada” podiam ser acompanhados como webséries pelo portal Gshow e como radionovela “tradicional” por meio das emissoras afiliadas da Rádio Globo que a exibiam três vezes por semana. Os capítulos continuam disponíveis em: <<https://goo.gl/voD6J6>>. Cf. <<https://goo.gl/gXmgd7>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

32. MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. *Minissérie Grande Sertão: Veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação*, op. cit., p. 95-116.

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

34. CAMPEDELLI, Samira Y. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 1985, p. 19.

35. XAVIER, Ismail. Melodrama, ou a sedução da moral negociada. *Revista Novos Estudos*, CEBRAP. Edição 57, São Paulo, jul. 2000, p. 81. Disponível em: <<https://goo.gl/yMja8U>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

36. MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p. 314.

37. STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão, UFSC, n. 51, p. 019-053, abr. 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/3CHAac>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

38. De maneira bastante simplificada, podemos dizer que o conceito de dialogia em Bakhtin tem sua gênese na concepção sócio-histórica da linguagem e do signo. Para Bakhtin, os discursos estão socialmente situados e reproduzem, reelaboram, interpõem e refratam outros discursos existentes. Bakhtin afirma que cada enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e gera atitudes responsivas.

39. STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade, op. cit.

40. MOTTER, Maria Lourdes. As telenovelas brasileiras: heróis e vilões. In: *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*. Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAI), v. 1, n.1, p. 64-74, 2004, p. 73.

41. FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 216.

42. Ver CALEBRE, Lia. No tempo das radionovelas. Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NR Rádio e Mídia Sonora. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos, 29 ago. a 2 set. 2007.

43. MORIN, Edgard. *Cultura de massas no século xx*. Volume 1: Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 93.

44. Id., *ibid.*

45. CALVINO, *Por que ler os clássicos*, op. cit., p. 111.

