



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS I
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS

ELIANA SALES VIEIRA NEVES

AOS MEUS QUERIDOS AMIGOS:

Maria Adelaide Amaral da Literatura à TV

Salvador

2016

ELIANA SALES VIEIRA NEVES

AOS MEUS QUERIDOS AMIGOS:

Maria Adelaide Amaral da Literatura à TV

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudo de Linguagens.

Linha de Pesquisa: Leitura, Literatura e Identidades.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sayonara Amaral de Oliveira.

Salvador

2016

FICHA CATALOGRÁFICA
Sistema de Bibliotecas da UNEB
Bibliotecário: Vagner José Magarão de Araujo – CRB 1537

Neves, Eliana Sales Vieira

Aos meus queridos amigos: Maria Adelaide Amaral da literatura à TV / Eliana Sales Vieira Neves. _ Salvador, 2016.

122 f.

Orientadora: Sayonara Amaral de Oliveira

Trabalho de conclusão de curso (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia.
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL)

Contém referências e anexos.

1. Maria Adelaide Amaral - Memória. 2. Maria Adelaide Amaral – Gênero.
I. Neves, Eliana Sales Vieira. II. Universidade do Estado da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL).

CDD: 869.3

TERMO DE APROVAÇÃO

ELIANA SALES VIEIRA NEVES

AOS MEUS QUERIDOS AMIGOS:

Maria Adelaide Amaral da Literatura à TV

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudo de Linguagens.

Aprovada em 31 de Março de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Sayonara Amaral de Oliveira (PPGEL/UNEB) - Orientadora

Professora Doutora Maria do Socorro Carvalho (PPGEL/UNEB)

Professora Doutora Nancy Rita Ferreira Vieira (PPGLitCult/UFBA)

Salvador

2016

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me concedido saúde e tranquilidade durante o percurso desta escrita.

A minha querida orientadora Profa. Dra. Sayonara Amaral de Oliveira, por ter me guiado nesta pesquisa com tanta dedicação e gentileza, por sua escuta atenta e respeitosa, e pelas indicações de leituras valiosas.

À Profa. Dra. Maria do Socorro Carvalho, e à Profa. Dra. Alvanita Almeida Santos, por aceitarem compor a minha Banca Examinadora, pela leitura cuidadosa que fizeram do material apresentado à Banca de Qualificação e pelas ricas contribuições. À Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira, por ter aceitado generosamente participar da Banca de Defesa, contribuindo com a finalização deste percurso.

À Profa. Dra. Célia Marques Telles, minha orientadora do período de Iniciação Científica na UFBA, a quem chamo de mãe acadêmica, por ter me ensinado a dar os primeiros passos neste instigante universo da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Marcos Botelho, meu orientador do curso de pós-graduação *lato sensu*, pela conversa informal que tivemos antes do início de uma aula, a qual motivou a escolha deste tema de pesquisa.

A minha grande amiga Profa. Dra. Rosinês Duarte, pela leitura atenta que fez deste trabalho e por todos esses anos de amizade e cumplicidade.

À colega Eriene Barbosa, pela confecção do *abstract*; e ao amigo Prof. Dr. Arivaldo Sacramento de Souza, pela revisão do texto.

A minha mãe, Raimunda Vieira, meu exemplo de mulher guerreira, por seu apoio incondicional; a minha irmã, Lisiane Vieira, pelo carinho constante; e a meu pai, João Vieira (*In memoriam*), que nos deixou a doce lembrança do tempo que conviveu conosco.

A meu esposo, Heleno Monteiro, por estar sempre ao meu lado, compreendendo os momentos de isolamento inerentes ao processo de escrita; e a sua inestimável família, meus sogros Helenival e Edna, meus cunhados Fred e Silmara, e minha sobrinha Lavínia, pelo carinho e acolhimento de sempre.

A Rosi, Ludmila, Ari, Camila e Nilzete (*In memoriam*), amigos do grupo de pesquisa da UFBA, pelo carinho e amizade que nos une na distância.

Às amigas Valdecir de Lima e Andréia Vieira, pelo apoio e atenção.

Aos colegas e amigos que conquistei durante o curso do mestrado, em especial, a Milena Tanure, pelos inúmeros *zaps* que suavizaram os momentos tensos de escrita.

Aos colegas de trabalho do Centro Noturno do Estado da Bahia e da Escola Municipal Hilberto Silva, por compreenderem os momentos que precisei me ausentar do ambiente de trabalho para cumprir as atividades acadêmicas.

Por fim, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia; aos queridos e competentes professores, pelas aulas, textos e leituras estimulantes; e aos atenciosos funcionários da Secretaria.

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.

(DELEUZE, 2004, p. 11)

RESUMO

Neste estudo, propõe-se analisar a adaptação do romance *Aos meus amigos*, publicado em 1992, para a minissérie *Queridos amigos*, exibida pela Rede Globo, em 2008, ambos de autoria de Maria Adelaide Amaral. Considerando tratar-se de uma produção veiculada nas mídias do livro e da televisão, investiga-se o papel da escritora em sua relação com esses dois campos de atuação artístico-cultural, o que permite constatar o cruzamento entre diversas esferas da cultura e entre diferentes linguagens. No tocante às produções analisadas, o romance e a minissérie contam a história de uma família de amigos em São Paulo e fazem uma avaliação dos ideais da juventude brasileira nos anos 1970. O processo adaptativo do romance à televisão é analisado levando em conta as significativas transformações na mentalidade, no comportamento e nos costumes que foram vivenciadas pela geração representada, com ênfase nos temas da memória da tortura ocorrida durante a ditadura militar e das transgressões aos limites estabelecidos pela norma patriarcal para a família, enfocando o casamento e a sexualidade. Para orientar a discussão desenvolvida neste estudo, toma-se o pensamento de Néstor G. Canclini (2013) acerca da reação dos profissionais da cultura quanto à tentativa de adaptar-se à atualização do mercado e às exigências da indústria cultural; as reflexões de Arlindo Machado (2000), para quem a televisão pode ser abordada como um dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios, dúvidas e inquietações; o entendimento de memória a partir do conceito de guinada subjetiva, empreendido por Beatriz Sarlo (2007); bem como a teoria da performatividade do gênero, de Judith Butler (2002), entre outros estudiosos. O propósito que norteia este trabalho investigativo incide no pressuposto de que observar as imagens criadas e divulgadas pela televisão contribui para a compreensão do lugar desse veículo comunicativo na realidade cultural do Brasil, uma vez que pensar sobre as representações disseminadas por essa mídia conduz à discussão de aspectos relevantes da sociedade.

Palavras-chave: Maria Adelaide Amaral. Adaptação. Geração. Memória. Gênero.

ABSTRACT

This study aims to analyze the adaptation of the 1992 novel *Aos meus amigos* for Globo TV Network's 2008 miniseries *Queridos amigos*, both authored by Maria Adelaide Amaral. Considering this is a publication and a TV production, the study investigates the role of the writer in relation to both artistic and cultural fields, what allows us to notice the crossing between several cultural spheres and different languages. With respect to the analyzed productions, the novel and miniseries tell the story of a family of friends in São Paulo and assess the ideals of Brazilian youth in the 1970s. The adaptive process from novel to television is analyzed taking into account the meaningful transformations in the mindset, behavior, and customs lived by that generation, emphasizing such themes as remembering torture from the military dictatorship and transgressions of patriarchal norms for the family, focusing on marriage and sexuality. To guide this discussion, we base the study upon the following: Néstor G. Canclini's (2013) thoughts on the reaction of the cultural professionals to adapting to new trends and demands of the cultural industry; Arlindo Machado's (2000) reflections in which television can be approached as an audiovisual device through which a civilization can express their own wishes, doubts, and concerns to contemporaries; Beatriz Sarlo's (2002) understanding of memory from the concept of *subjective turn*, as well as Judith Butler's theory of gender performative, amongst others. This research focuses on the assumption that observing images created and disseminated by television contributes to understanding the role of this means of communication in Brazil's cultural reality given that thinking about the representations propagated by TV leads to the discussion of relevant social aspects.

Keywords: Maria Adelaide Amaral. Adaptation. Generation. Memory. Gender.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	MARIA ADELAIDE AMARAL: criação artística e adaptação	23
2.1	UMA ESCRITORA “ANFÍBIO”	25
2.2	DAS PÁGINAS À TELA	33
2.3	MINISSÉRIE E AUTORIA	40
3	DE AOS MEUS AMIGOS PARA QUERIDOS AMIGOS: figuras de geração	52
3.1	EM TORNO DOS AMIGOS	54
3.2	EXERCÍCIOS DE MEMÓRIAS	66
3.3	A MEMÓRIA DA TORTURA: UM EXERCÍCIO POLÍTICO	78
3.4	CASAMENTO, FAMÍLIA, SEXUALIDADE: LIMITES E TRANSGRESSÕES	88
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
	REFERÊNCIAS	112
	ANEXOS	121

1 INTRODUÇÃO

O Brasil se reconhece nas histórias que contamos, reconhece a própria História e se torna mais consciente de sua identidade.

(DWEK, 2005, p. 267)

O interesse pelo estudo do diálogo da literatura com os gêneros ficcionais televisivos se deu a partir da observação da experiência de espectralidade de produtos audiovisuais adaptados de textos literários e por discordar da equivocada tendência de muitos leitores/espectadores sempre avaliarem o filme, a telenovela ou a minissérie, a partir de sua maior ou menor proximidade ao texto de partida, considerando este primeiro como o modelo superior. O contato com o objeto deste estudo, a adaptação do romance *Aos meus amigos* para a minissérie *Queridos Amigos*, estimula a pensar acerca das mudanças que são inerentes a todo processo adaptativo, por se tratar de linguagens distintas, principalmente pela característica peculiar dessa transposição em particular: tanto o texto de partida quanto o texto adaptado possuem a mesma autoria – a escritora Maria Adelaide Amaral.

A minissérie televisiva *Queridos Amigos*, exibida em 25 capítulos pela Rede Globo, entre 18 de fevereiro e 28 de março de 2008, às 23 horas, inspirada no romance *Aos meus amigos*, publicado em 1992, conta a história de uma família de amigos em São Paulo e faz uma avaliação dos ideais da juventude brasileira nos anos 1970. A minissérie mostra um retrato dessa geração, abordando, através da subjetividade dessas personagens – escritores, psicólogos, médicos, *hippies*, astrólogos, professores, donas de casa, jornalistas, empresários – as experiências de dois momentos importantes da história brasileira: as angústias do período da ditadura militar e as expectativas e frustrações do período de redemocratização brasileira. Desse modo, percebe-se que a narrativa de *Queridos Amigos* rememora momentos marcantes para a sociedade brasileira, sendo um exemplo de produção televisiva que ratifica a relevância de se discutir as representações que são propostas pela televisão, sobretudo em um país, no qual, para uma significativa parcela da população, a televisão é uma das principais formas de acesso à cultura e ao entretenimento.

Nesse sentido, Martín-Barbero (2009), ao analisar a televisão a partir das *mediações*, isto é, a partir dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão, afirma que é impossível saber o que a televisão faz com as pessoas, se desconhecermos as demandas sociais e culturais que as pessoas lhe fazem.

Nota-se, contudo, que, a partir do desenvolvimento da era digital, o modo de consumo dos produtos televisivos tem se modificado. A partir de estudos realizados nos Estados Unidos e na Europa acerca das novas práticas de uso da televisão, o jornalista espanhol Ignacio Ramonet (2015) assinala as mudanças que a televisão tem sofrido, principalmente pelas novas práticas de acesso aos conteúdos audiovisuais que se observa, sobretudo, entre as jovens gerações. Esses estudos indicam que os jovens telespectadores passam do consumo “linear” da TV para um consumo em “diferido” e “à la carte” num “segundo ecrã” (computador, *tablet*, *smartphone*). Some-se a isso, o fato de que o aparelho televisor se diversificou e hoje já é um computador por onde se acessa internet e aplicativos. O televisor virou um *ecrã* e os *ecrãs* passaram também a ter televisão. Desse modo, observa-se que, além do aparelho TV estar se modificando, as formas de consumo dos produtos televisivos estão se transformando, fazendo com que a televisão seja um meio de comunicação usufruído através de diversas plataformas, de forma diferida e personalizada.

Muitas são as considerações acerca da perda do protagonismo da televisão como meio de comunicação midiático. Reed Hastings, diretor da Netflix, aposta que “a televisão linear terá desaparecido em vinte anos porque todos os programas estarão disponíveis na Internet”. Já o professor norte-americano da Universidade UCLA Jeffrey Cole afirma que “na sociedade conectada, a televisão sobreviverá, mas diminuirá o seu protagonismo social. John Farrell, diretor do YouTube na América do Sul, por sua vez, prevê que 75% dos conteúdos audiovisuais serão consumidos via Internet em 2020. Embora esses estudos se refiram à realidade da era digital de países ricos e desenvolvidos, todas essas mudanças também se veem na América Latina, conforme assinala Ignacio Ramonet (2015). Como exemplo, são citados os resultados de um estudo no México que confirmam que a rede e o ciberespaço estão mudando, aceleradamente, os modelos de uso dos meios de comunicação e, em particular da televisão, naquele país. A tendência indica claramente que o tempo dedicado à televisão foi ultrapassado, amplamente, pelo tempo dedicado às redes sociais. E uma das suas principais consequências é o declínio da atração pela televisão, especialmente a que

emite em canal aberto, caracterizada, na opinião de alguns, por oferecer uma programação repetitiva e de baixa qualidade, sem nenhum valor estético. Como resultado do acesso aos novos formatos de comunicação e aos conteúdos que os meios digitais oferecem, a televisão em canal aberto está deixando de ser o grande monopólio do entretenimento. (RAMONET, 2015).

Esses recentes estudos dialogam com as constatações de Henry Jenkins (2009), em seu livro *Cultura da convergência*, de que os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos, mas suas funções e *status* estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias. Diferentemente do paradigma da revolução digital, que presumia que as novas mídias substituiriam as antigas, o emergente paradigma da convergência pressupõe que novas e antigas mídias irão interagir de formas cada vez mais complexas, impactando o modo como se consomem esses meios (JENKINS, 2009).

Tais transformações não somente modificam o consumo dos produtos audiovisuais, mas também influenciam na sua forma de produção. A respeito da televisão brasileira, especificadamente a TV Globo, emissora que detém a posição hegemônica no país, percebe-se que a sua ficção nos moldes *hollywoodianos* de alta tecnologia, os quais implicam um investimento financeiro expressivo, está em crise crescente – ou, ao menos, seus modelos. O formato televisivo aqui em estudo, por exemplo, vem reduzindo o número de capítulos, apostando em tramas mais enxutas, tendência que pode estar associada ao desenvolvimento tecnológico, o qual aumentou o número de telas disponíveis para o consumo dos produtos audiovisuais, expandindo os vários meios de dispersão para o telespectador, a exemplo dos diversos filmes e seriados oferecidos pela TV fechada ou pelo serviço *streaming media*, a exemplo do Youtube e do Netflix, dentre outros. Na Rede Globo, a produção de minisséries que possuíam até 53 capítulos, como é o caso de *A casa das sete mulheres* (2003), vem sendo substituída pela feitura de outras que não têm ultrapassado dez capítulos.

Admitir que a televisão está perdendo seu protagonismo na era da internet não implica negar a sua força de atuação no interior da cultura, especialmente em um país como o Brasil, cuja população ainda não está de todo inserida nesse contexto da convergência digital. Considerando-se que o Brasil é um país com alto índice de analfabetos e que possui muitas desigualdades socioeconômicas, pode-se afirmar que a televisão ainda se constitui no principal meio formador de opinião, além de proporcionar entretenimento acessível à maioria da população. Conforme observa

Martin-Barbero, “[...] enquanto uma classe normalmente só pede informação à televisão, porque vai buscar em outra parte o entretenimento e a cultura - no esporte, no teatro, no livro e no concerto –, outras classes pedem tudo isso só à televisão” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 303).

Diante desse contexto, nota-se que a ficção televisiva, veiculada, sobretudo, através da exibição de telenovelas, seriados e minisséries, ainda se faz presente na cultura e no imaginário de boa parte dos brasileiros. Segundo constatação de Renata Pallottini (2012), de aproximadamente 18 horas de programação da televisão, – em geral sinônimo da programação da Rede Globo, cerca de um terço corresponde a programas de ficção, basicamente telenovelas, as quais são de grande audiência, em comparação a outros programas televisivos. Esse fato, na opinião da autora, já constitui uma das razões para analisar a ficção veiculada pela TV, atentando para os motivos que consolidaram a teleficção, transformando-a em um produto vendável e de sucesso. Por outro lado, considera-se importante o estudo da produção da teleficção brasileira, aqui especificadamente o gênero minissérie, também em consonância com a consideração de Maria Adelaide Amaral, relatada em sua biografia escrita por Tuna Dwek: “Embora um produto teledramatúrgico seja basicamente de entretenimento, pode ser um meio muito eficaz de informação” (DWEK, 2005, p. 267).

Mesmo tendo ciência de que o objetivo principal da televisão é comercial, Maria Adelaide Amaral acredita que essa mídia pode contribuir para a construção da memória nacional, ao produzir ficções que, de alguma forma, contam a história do Brasil, referindo-se a algum fato histórico ou a alguma personalidade histórica. É por isso que ela assume que seu prazer na televisão está em fazer minisséries históricas. No livro *Autores: histórias da teledramaturgia*, que reúne entrevistas, perfis, depoimentos e fotos de teledramaturgos titulares de telenovelas e minisséries da Rede Globo, Maria Adelaide Amaral afirma: “Se o que ofereço for repercutir e, realmente, for ajudar as pessoas a compreenderem melhor a história do Brasil e seus personagens, fico muito feliz. E a televisão cumpre uma função utilíssima” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 146).

Apesar dessa possibilidade de a televisão ter um papel fundamental no contínuo desfazer-se e refazer-se das identidades coletivas, que se alimentam e se projetam sobre as representações da vida social que ela oferece (MARTÍN-BARBERO, 2001), esse veículo sofre muitas críticas que, em geral, dirigem-se indistintamente a todo e qualquer tipo de programação ne apresentada. Segundo observa Lúcia Santaella (1996), a televisão – e a cultura das mídias em geral – tende a ser indiscriminadamente tachada de vulgar e

concebida como homogeneidade indistinta, porque ela é sempre vista através das lentes de uma concepção erudita de cultura, tal como esta é produzida e difundida nas formas e meios mais tradicionais de produção cultural.

Nesse mesmo sentido, Arlindo Machado (2000) considera um equívoco a afirmação de que na televisão só existe banalidade, já que o fenômeno da banalização é resultado de uma apropriação industrial da cultura e pode ser hoje estendido a toda e qualquer forma de produção intelectual do homem. Para Machado, a televisão não deve pagar sozinha pela culpa de uma mercantilização generalizada da cultura, podendo ser abordada de duas formas distintas. Pode ser estudada como uma mídia de grande impacto na vida social moderna e submetida a uma análise de tipo sociológico, para verificar a extensão de sua influência, mas também pode ser abordada sob um outro viés, como um dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os voos de sua imaginação. Essa última abordagem da televisão concebida por Arlindo Machado está em consonância com a proposta do presente estudo, uma vez que pensar sobre as representações disseminadas por essa mídia conduz à discussão de aspectos relevantes da sociedade.

A programação televisual é geralmente organizada em blocos e adota a *serialização* como a principal forma de estruturação de seus produtos audiovisuais. Chama-se de *serialidade* essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso das formas narrativas, o *enredo* é geralmente estruturado sob forma de *capítulos* ou *episódios*, subdivididos em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. Frequentemente esses blocos incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes e, no final, um *gancho* de tensão, que visa manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do *break* ou no dia seguinte (MACHADO, 2000).

Existem basicamente três tipos principais de narrativas seriadas na televisão. No primeiro caso, temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m), mais ou menos linearmente, ao longo de todos os capítulos. É o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries ou minisséries, a exemplo do produto que está sendo aqui estudado. Esse tipo de construção se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s) que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num

empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais. No segundo caso, cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas as mesmas personagens principais e uma mesma situação narrativa. Pode ser citado como exemplo desse tipo de serialização, o seriado *Malu mulher* (1979-81), exibido pela Rede Globo, cuja situação básica se explica no primeiro episódio, com o conflito conjugal, a separação do casal e o trauma da filha, e todos os demais episódios serão derivações do fato de a personagem Malu estar descasada, ter de iniciar uma nova vida sozinha e ainda lidar com os conflitos da filha. No terceiro tipo de serialização, a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias, ou a temática; porém, em cada unidade, não apenas a história é completamente diferente das outras, como diferentes também são as personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteiristas e diretores. Como exemplo, pode ser citada a série *Comédia da vida privada* (1995-97), também exibida pela Rede Globo, em que as diferentes histórias mensais têm em comum apenas o fato de focalizarem sempre a vida doméstica e o eterno conflito homem-mulher (MACHADO, 2000).

A forma seriada de narrativa não foi criada pela televisão, ela já existia antes nas formas epistolares de literatura, nas narrativas míticas intermináveis, na técnica do folhetim, no radiodrama, na radionovela e conheceu a sua primeira versão audiovisual com os seriados do cinema. Foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão. Para Machado (2000), há várias explicações sobre as razões que levaram a televisão a adotar a serialização como a principal forma estrutural de sua programação. Uma dessas explicações, segundo ele, seria que, para muitos, a televisão funciona segundo um modelo industrial e adota como estratégia produtiva as mesmas prerrogativas da produção em série que já vigoram em outras esferas industriais, sobretudo na indústria automobilística.

Outro motivo seria o fato de que a recepção da televisão em geral se dá em espaços domésticos iluminados, em que o ambiente circundante desvia a atenção do espectador, solicitando-o com muita frequência. A atitude do espectador em relação ao enunciado televisual costuma ser dispersiva e distraída em grande parte das vezes, exigindo uma programação que possa sustentar o interesse pelo que está sendo exibido – o que fica assegurado na narrativa seriada, com suas paradas e intervalos estratégicos. A incorporação do *break* (intervalo comercial) à estrutura televisiva surgiu muito provavelmente por razões de natureza econômica, imposta pelas necessidades de

financiamento na televisão comercial, entretanto, sua função estrutural não se limita apenas a esse fim econômico. O *break* 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 do século XIX. O corte e o suspense emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do trecho. Por fim, Machado (2000) argumenta que se os intervalos que fragmentam um programa de televisão fossem suprimidos e os vários capítulos diários fossem colocados em continuidade numa mesma sequência, o interesse pelo programa provavelmente cairia de imediato, uma vez que ele foi concebido para ser decodificado em partes e simultaneamente com outros programas.

A serialização como formato estrutural dos programas audiovisuais é um dos motivos apontados pela crítica tradicional para não reconhecer os produtos televisivos como objetos artísticos. Segundo Umberto Eco (1989a), em seu texto *A inovação no seriado*, a estética moderna reconhece como “obras de arte” os objetos que se apresentam como “únicos” – não repetíveis – e “originais”, sendo este o “[...] o ideal estético que se afirmou com o Maneirismo e se impôs definitivamente, das estéticas do Romantismo às posições das vanguardas deste século” (ECO, 1989a, p. 120). Assim, à ficção seriada da televisão lhe foi negada qualquer valor artístico exatamente porque parecia repetitiva, construída de acordo com um modelo sempre igual, de modo a dar a seus destinatários o que eles queriam e esperavam. Tais destinatários, nessa perspectiva, seriam considerados leitores de primeiro nível, ingênuos, os quais, segundo Eco (1989b), divertem-se com a história contada e satisfazem-se com o prazer ocasionado pelas estratégias enunciativas.

Considerando que os objetos midiáticos produzidos em série são condenados pela cultura artística tradicional, a presente pesquisa propõe uma investigação da adaptação do romance *Aos meus amigos* para a minissérie televisiva *Queridos Amigos* sob outra perspectiva. Trata-se de assumir o lugar do leitor denominado por Eco (1989a; 1989b) de “leitor crítico de segundo nível”, aquele que, para além da história contada, empolga-se com o modo pelo qual esta história foi contada, levando em conta o valor estético das produções seriadas, identificando a sua inovação, ainda que mínima, ou registrando a sua ausência de inovação. É por este caminho que se pretende observar as estratégias utilizadas pela escritora Maria Adelaide Amaral no seu processo adaptativo,

quando esta transpõe do gênero literário para o televisivo as desilusões, utopias e contradições vivenciadas pela geração representada em ambos os textos.

O gênero televisivo em estudo, a minissérie, é um exemplo de excelência da TV no Brasil, imerso na “banalidade” que, na opinião de muitos críticos, caracteriza o meio. Conforme expõe Anna Maria Balogh (2002, p. 125), “as minisséries tiram a programação da TV de sua mesmice cotidiana e constituem elas mesmas uma festa, que resgata, ainda que apenas parcialmente, o aspecto ritual de ‘ir ao cinema ou ao teatro’”. Assim, esse formato televisivo constitui um produto diferenciado no universo midiático tão fundamental, do ponto de vista da realidade cultural, que é a TV no Brasil.

Segundo Maria Adelaide Amaral, são em produções como as minisséries, em geral com mais tempo de preparo, que ela pode oferecer ao público o que tem de melhor: “o gosto pelo texto bem urdido, bem escrito”. Ela afirma que a televisão é “a arte do autor”, considerando que na teleficção, o texto é o mais importante, apesar de saber que os produtos televisivos, assim como a maioria dos produtos audiovisuais, são resultado de um trabalho coletivo, que envolve outros profissionais. Sendo assim, confirma-se a sua preferência pelo gênero minissérie, o qual lhe possibilita marcas de autoria mais fortes que as demais ficções televisivas, a exemplo das telenovelas. Estas últimas possuem um ritmo de produção mais industrial, diferentemente das minisséries, as quais somente são exibidas depois de finalizadas, ou quase finalizadas. A autora diz que, quando surgiu a oportunidade de adaptar *Os maias*, pensou: “Era aquele tipo de trabalho que gostaria de fazer na televisão: um produto refinado, com sofisticação não apenas de texto, mas de direção, figurinos, cenários e locações” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 137).

No tocante aos procedimentos e técnicas utilizadas, esta investigação foi realizada mediante pesquisa bibliográfica. Para a análise crítica do romance e da minissérie, foi feito um levantamento das entrevistas da escritora Maria Adelaide Amaral que estão disponíveis em revistas, jornais e sites, nas quais ela faz considerações a respeito de suas produções nas diferentes linguagens, com o propósito de observar a maneira com a autora circula pelas diferentes esferas da cultura e de entender a sua postura autoral nesses diferentes campos de atuação. Em seguida, foi realizado um estudo acerca das características da geração a qual a escritora pertence, já que o romance que inspirou a minissérie constitui-se, como apontam alguns críticos, em um romance de geração, sendo motivado por um fato real: a morte de um amigo de Maria Adelaide Amaral, Décio Bar. Posteriormente, observou-se o contexto de

produção do romance e da minissérie, atentando para o veículo, o público e o momento de ambas as produções, com o objetivo de observar as peculiaridades de ambos os gêneros analisados. Por fim, para refletir sobre o processo adaptativo considerando a geração dos anos 1970, a qual foi representada nas ficções analisadas, foram pesquisadas as questões que concernem a essa geração, com ênfase nos estudos sobre a ditadura militar, o gênero e a sexualidade.

Apesar de este estudo não ter como propósito analisar a linguagem da minissérie por meio da movimentação das personagens em cena ou da câmera, música, efeitos sonoros, cenários, figurinos, entende-se que a reflexão acerca da transposição de um discurso literário para um produto audiovisual exige uma atenção para as especificidades dos registros analisados: literatura e teleficção. Isso por que, nesse processo adaptativo, opera-se uma dupla passagem: a de uma forma de expressão artística para outra: literatura-televisão; ou de um gênero para o outro: romance-minissérie; e a de um padrão de arte para outro: arte culta - cultura de massa (AVERBUCK, 1984) – considerando que as fronteiras entre esses supostos padrões têm se tornado cada vez mais fluidas na contemporaneidade. Portanto, os conceitos que auxiliam a pensar a adaptação de um meio a outro serão importantes para que se possa compreender como as especificidades de cada linguagem, o veículo, o público e o momento de cada produção implicam diferenças e mudança de sentido entre o texto de partida e o texto adaptado.

Com relação à dicotomia arte culta-cultura de massa, será adotado aqui o termo cultura das mídias, proposto por Lúcia Santaella (1996), que é entendido diferentemente de cultura de massa, por não se constituir numa pasta homogênea e disforme de mensagens, mas, sim, por apresentar uma enorme e sempre crescente diversidade de veículos de comunicação, tendo cada um deles uma função específica e diferencial, produzindo no receptor efeitos perceptivos e comunicativos também diferenciais e específicos. Conforme expõe a autora, o advento e o crescimento constante e cada vez mais absorvente das mídias tendem, por si sós, a abalar as divisões estratificadas entre cultura erudita, popular e de massas como campos perfeitamente separados e excludentes. Ela observa que o interesse despertado pelas informações colhidas dentro da rede das mídias pode levar o leitor a buscar um aprofundamento dessas informações num outro tipo de veículo tido como mais erudito. Como exemplo, há os livros que se tornaram *best-sellers* devido as suas adaptações para um filme, uma telenovela ou uma minissérie, bem como, o modo pelo qual as partes de um balé ou concerto, uma vez

sendo televisionadas, servem de estímulo para que as pessoas vão ao espetáculo. Assim, Santaella (1996) conclui: é a cultura em geral que a cultura das mídias tende a colocar em movimento, ou seja, ela tende a acelerar o trânsito entre as diversas formas de cultura, fazendo-as saltarem de um setor a outro.

Para compor a análise aqui proposta, a estrutura do presente texto dispõe de duas partes. Na primeira seção *Maria Adelaide Amaral: criação artística e adaptação*, discorre-se sobre a interação entre as diversas formas de linguagem, interação esta que caracteriza um processo adaptativo, considerando o modo pelo qual a autora se situa entre as diferentes esferas da cultura: a cultura letrada mais restrita e a cultura das mídias através da televisão, o que a leva a ocupar o lugar de uma escritora “anfíbio” (CANCLINI, 2013). A partir da concepção de adaptação como um processo de tradução intersemiótica, que interpreta signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais e da noção de transposição criativa (JAKOBSON, 2003), que implica relativizar a noção de fidelidade do texto adaptado em relação ao texto de partida, discute-se a maneira como Maria Adelaide Amaral se relaciona com a perspectiva da adaptação para a TV, levando em conta o modo como ela lida com o exercício de sua função autoral, já que é roteirista do seu próprio romance. Também nessa seção, destacam-se as características do gênero minissérie, considerado mais *cult* e propício ao domínio autoral do ponto de vista do controle da criação artística, em contraponto com outras narrativas televisivas, a exemplo da telenovela.

Na segunda seção, intitulada *De Aos meus amigos para Queridos amigos: figuras de geração*, discute-se o processo adaptativo em questão, considerando os respectivos contextos de produção de ambos os gêneros em estudo. *Aos meus amigos* é um romance ficcional no qual Maria Adelaide Amaral rememora os sentimentos, as emoções e as experiências vividas por ela e seus amigos nas décadas de 70 e 80 do século XX. O contexto de produção do romance, início da década de 1990, é marcado pelo crescimento exponencial das escritas de si (memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu), que se iniciou desde os anos 1980, nos anos de transição ou da recuperação democrática nos países que sofreram as ditaduras militares dos anos 1970 e 1980. No caso da minissérie, produzida no final da década de 2000, observa-se uma tendência da mídia televisiva, especificadamente da Rede Globo, em produzir minisséries sobre momentos históricos ou personalidades históricas, uma predisposição que se manifesta desde o início da década de 1980.

Em se tratando de uma minissérie que remete à geração dos anos 1970, o processo adaptativo do romance à televisão é analisado levando em conta as significativas transformações na mentalidade, no comportamento e nos costumes que foram vivenciadas pela geração representada, com ênfase nos temas da memória da tortura ocorrida durante a ditadura militar e das transgressões aos limites estabelecidos pela norma patriarcal para a família. Neste propósito, são considerados o casamento, o divórcio, a liberdade e a diversidade sexuais, com vistas a analisar como esses temas foram transpostos do romance para a minissérie.

O estudo da transmutação de tais temas do gênero literário para o televisivo baseou-se na metodologia das conjunções e das disjunções proposta por Anna Maria Balogh (2005a), a qual consiste em iniciar a análise de um processo de transposição intersemiótica a partir das conjunções (similaridades) entre o texto de partida e o texto transmutado e finalizá-la apontando as disjunções (diferenças) entre esses textos. Ainda da mesma pesquisadora, foram indispensáveis seus estudos sobre o discurso ficcional na televisão.

Na análise das temáticas suscitadas pela presente leitura do romance e da minissérie de Maria Adelaide Amaral, serão considerados, nesta investigação: o pensamento sobre a geração dos anos 1970, empreendido por Irene Cardoso (2005); bem como as reflexões de Maria Rita Kehl, de Antonio Risério e de João Adolfo Hansen acerca dessa geração, reunidas no livro *Anos 70: trajetórias* (2005). Para o aprofundamento das questões de gênero e sexualidade, foram imprescindíveis: o estudo sobre as mulheres realizado pela escritora francesa feminista Simone de Beauvoir, em 1949, em seu livro *O Segundo Sexo*, referência para o movimento feminista dos anos 1970, no qual a autora faz uma análise histórica, social, psicológica e biológica sobre o papel da mulher na sociedade da época; a investigação sobre a história das mulheres no Brasil, organizada no livro *Nova história das mulheres no Brasil* (PINSKY; PEDRO, 2012); a teoria da performatividade do gênero de Judith Butler (2002), segundo a qual a repetição das normas cria sujeitos que são o resultado dessa repetição; e a concepção de sujeitos “engendrados”, de Teresa Lauretis (1994): sujeitos constituídos no gênero, o qual representa não um indivíduo e sim uma relação social. Contribuíram também, para a presente reflexão, os estudos sobre personagens homossexuais e travestis de Leandro Colling (2007; 2015) e Tess *Chamusca Pirajá* (2011), os quais suscitam reflexões que concebem a sexualidade e o gênero como representações que podem ser (des)construídas.

Busca-se, enfim, ao analisar o processo de adaptação em questão, sob a perspectiva das relações de gênero e da sexualidade, propiciar uma reflexão acerca dos papéis que foram socialmente construídos para serem exercidos por homens e mulheres no interior da sociedade. Para a historiadora Carla Pinsky (2012), compreender a criação, a divulgação e a manipulação dessas representações é muito importante. Dominá-las confere poder. Diante dessas considerações, entende-se que observar as imagens criadas e divulgadas pela televisão contribui para a compreensão acerca das representações que são difundidas por um veículo comunicativo tão presente na realidade cultural do Brasil.

2 MARIA ADELAIDE AMARAL: CRIAÇÃO ARTÍSTICA E ADAPTAÇÃO

Fiquei muito feliz quando li, no jornal Folha de S. Paulo, a notícia de que a minissérie “Um só coração” tinha aumentado o afluxo do público aos museus. Quando “A casa das sete mulheres” estava no ar, recebi cartas maravilhosas, como a de uma menina de Santa Catarina, de 14 anos, que dizia: “Moro em Laguna, onde viveu a Anita Garibaldi. Meu sonho é ler, saber mais, mas eu não tenho dinheiro. Estudo numa escola pública. Será que a senhora poderia, por favor, me mandar uma biografia dela?”. Mandeí várias. Isso acontece o tempo todo, cartas de pessoas querendo se informar. “Os Maias”, por exemplo: na época em que a minissérie estava no ar, o romance virou *best-seller*. Quem diria que “Os Maias” seria um dos livros mais vendidos no Brasil? É fantástico! Sei a força que tudo isso tem. (AMARAL, Maria Adelaide. In: MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 146-147)

Em diversas entrevistas, Maria Adelaide Amaral declara que, em seu trabalho na televisão, a sua preferência é a escrita de roteiros para minisséries históricas. É com entusiasmo que ela fala da repercussão desses produtos, a exemplo deste trecho em destaque acima, reconhecendo a força que a arte produzida pela cultura midiática possui. Ressalta, ainda, a imensa satisfação que tem ao ver as pesquisas acadêmicas que são impulsionadas pelas minisséries que produz. Ela cita, orgulhosa, o exemplo da minissérie *Um Só Coração* (2004), a qual é muito exibida nos cursos de Artes Plásticas e tem estimulado muitas dissertações de mestrado e teses de doutorado.

É legal você produzir um produto que vai ser consumido e você vê os filhotes desse produto se propagando, se multiplicando, florescendo. É uma verdadeira maravilha. Isso que dá prazer pra gente; isso é melhor do que qualquer outra coisa, que bom! Então, fica justificada a minha vinda a esse planeta (AMARAL, 2015).

Percebe-se, então, que a escritora acredita que suas produções televisivas cumprem a sua função ao estimular os telespectadores a pesquisarem e a buscarem o conhecimento.

Reconhecida como uma das mais importantes representantes da dramaturgia brasileira, Maria Adelaide Amaral ganhou notoriedade no final dos anos 1990, devido, principalmente, ao seu trabalho como roteirista de minisséries na televisão. Em meio a suas produções para o teatro e para a televisão, a autora escreveu romances e uma

biografia, e mais recentemente também já teve sua primeira experiência como roteirista de cinema¹.

Para compreender a maneira como a escritora circula por diferentes campos de atuação, a sua postura autoral pode ser analisada como propõe Pierre Bourdieu em *As regras da arte* (1996). Nesse estudo, o sociólogo francês apresenta os fundamentos para uma teoria da produção artística ao analisar a trajetória do escritor Gustave Flaubert, reconstituindo o seu percurso biográfico, intelectual e profissional e mapeando suas relações com outros agentes do campo, bem como seus investimentos ao longo da vida. A partir da análise da história da literatura francesa da segunda metade do século XIX, Bourdieu evidencia as regras que orientam escritores e instituições literárias e problematiza a crença no “gênio”, questionando a ilusão de que um artista possa produzir isoladamente, conduzido somente por sua inspiração individual.

Segundo a análise de Bourdieu (1996), a ciência das obras culturais supõe três operações: a análise da posição do campo literário (artístico, filosófico, científico) no seio do campo do poder; a análise da estrutura interna do campo literário; e a análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes de determinada posição no interior do campo literário. Essa perspectiva de análise de obras culturais elaborada por Bourdieu propõe que seria possível compreender as obras e seus autores, considerando as regras próprias do campo às quais o artista está submetido e as posições – enquanto fruto das disposições adquiridas e incorporadas (*habitus*) – que ele ocupa do ponto de vista subjetivo, simbólico, social, político e econômico no campo de produção ao qual pertence.

Conforme expõe a especialista em ficção televisiva Maria Carmem Jacob de Souza, Bourdieu “[...] trata a questão da autoria associando duas vertentes: a que a examina a partir das condições de produção, criação e recepção das obras culturais e a que a examina segundo a experiência estética suscitada pelas obras” (SOUZA, p. 16, 2014). Para a pesquisadora, os fundamentos para uma ciência das obras propostos por Bourdieu têm sido frutíferos e estimulantes para as investigações de produtos elaborados, distribuídos e consumidos segundo o primado do “mundo do dinheiro”. Assim, para compor a análise do objeto de estudo em questão, a adaptação do romance *Aos meus amigos* para a minissérie *Queridos amigos*, mostra-se profícuo analisar o

¹ Além dos textos dramáticos, Maria Adelaide Amaral também publicou os romances *Luísa: quase uma história de amor* (1986), *Aos Meus Amigos* (1992), *Coração Solitário* (1997), *O Bruxo* (2000) e *Estrela Nua: amor e sedução* (2003); a biografia *Dercy de Cabo a Rabo* (1994); e foi umas das roteiristas do filme *Tudo que aprendemos juntos* (2015), dirigido por Sérgio Machado.

perfil profissional dessa escritora contemporânea, a qual transita por registros culturais diversos.

2.1 UMA ESCRITORA “ANFÍBIO”

A tradicional oposição entre a cultura erudita das elites e a cultura popular das chamadas classes dominadas marcou a produção cultural nas sociedades ocidentais até meados do século XIX. A partir do desenvolvimento dos meios de reprodução técnico-industriais – jornal, fotografia, cinema, e, posteriormente, rádio e televisão –, surgiu a cultura das mídias, a qual assimilou as culturas erudita e popular, diluindo as fronteiras entre essas duas formas de cultura. Da dissolução dessa polaridade resultam cruzamentos culturais em que o tradicional e o moderno, o artesanal e o industrial se mesclam em tecidos híbridos e voláteis (SANTAELLA, 2002). Conseqüentemente, a migração de signos e recursos de um campo a outro aumentou a interação entre as diferentes formas de linguagem. Assim, considera-se que o objeto em estudo, a adaptação de um romance para a televisão, é um produto cultural resultante dessa interseção entre diversas linguagens.

A produção escrita de Maria Adelaide Amaral transita entre o teatro, a literatura e a televisão, característica comum a muitos escritores contemporâneos, os quais circulam entre a chamada “alta cultura” e a cultura midiática de mercado, escrevendo para o teatro, publicando suas produções em livros, mas trabalhando também em projetos cinematográficos, televisivos.

Segundo o crítico de literatura Karl Erik Schøllhammer (2011), escritores que possuem esse tipo de produção diversificada atuam em todos os campos possíveis, da imprensa aos meios de comunicação, passando por cinema, televisão, teatro e produção de textos para sites. Para esses profissionais, a editora deixou de ser a única empregadora e a literatura constitui-se apenas em mais uma dentre um leque de atividades intelectuais.

A inserção desses produtores culturais, aqui especificamente dos escritores, em diferentes esferas da cultura pode ser analisada a partir das reflexões empreendidas pelo antropólogo argentino Néstor García Canclini (2013) acerca do fenômeno que ele denominou de hibridização cultural nos países latino-americanos. Ao discutir sobre os papéis dos agentes sociais envolvidos na construção dos produtos culturais ditos cultos,

populares ou massivos e suas relações com a modernidade, Canclini defende a construção de uma cultura híbrida, plural, a qual entrecruza o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo.

O autor elenca três tipos de reação dos profissionais da cultura decorrentes da tentativa de adaptar-se à atualização do mercado e às exigências da indústria cultural, mediante a expansão e conseqüente reestruturação do mercado, sobretudo a partir dos anos 1980: (a) determinados profissionais da cultura tentam reabilitar seus modos de produção e difusão simbólica, restaurar as diferenças entre o culto e o popular (ou entre o popular e o culto) e separar os dois do massivo; (b) alguns acreditam na mudança radical dos lugares onde convém investir, não se deve investir em artesanato, nem em arte, mas nas indústrias culturais; (c) e outros sustentam que deixou de ser excludente ser pintor ou desenhista publicitário, colecionar arte ou artesanato, seduzir as elites nas galerias e salas de concerto ou as massas na televisão, os quais são denominados de “artistas anfíbios”.

A atuação profissional de Maria Adelaide Amaral, ao mesmo tempo, em diversos campos culturais permite que ela seja inserida nesse terceiro grupo de artistas: os “anfíbios”. Essa denominação é utilizada por Canclini (2013) para designar os profissionais da cultura que prosseguem sua carreira simultaneamente, sem excessivos conflitos, no campo culto e no popular-massivo, sendo capazes de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências:

um traço das estruturas simbólicas contemporâneas é o deslizamento constante entre o culto, o popular e o massivo, para ser eficaz, para investir bem, é necessário atuar em diferentes cenários ao mesmo tempo, em seus interstícios e instabilidades (CANCLINI, 2013, p. 357).

Para Vera Follain de Figueiredo (2010), a leitura de textos de escritores contemporâneos que atuam em diversos campos de produção cultural e que, muitas vezes, não se restringem ao espaço do livro, deve ser realizada considerando-se o contexto cultural mais amplo, bem como as mudanças que as novas tecnologias e a ampliação do mercado de bens simbólicos imprimem à atividade do escritor.

No final dos anos 1980, a escritora Maria Adelaide Amaral ainda não tinha publicado nenhuma de suas peças teatrais. Sua passagem pelo mercado editorial ainda se restringia à publicação de seu primeiro romance, o qual foi muito bem recebido pela

crítica. Entretanto, tal recepção não é garantia para que um escritor, no Brasil, possa “viver de palavras”, como dito pelo escritor Fernando Bonassi.

Embora a partir da década de 1980 o mercado editorial brasileiro estivesse modernizando-se e expandindo-se, esse desenvolvimento não representava para os escritores de literatura um significativo aumento nas vendas de seus livros, pois a maior parte das publicações era constituída pelos exemplares dos livros didáticos, sendo que os livros classificados como literatura representavam uma pequena parcela, pouco mais de 12%. Some-se a isso o fato de que desse pequeno percentual poucos autores brasileiros, tais como Érico Veríssimo, Jorge Amado, Rubem Fonseca e Paulo Coelho, chegavam à lista dos mais vendidos, se comparados com os autores estrangeiros (PELLEGRINI, 1999). Atualmente, essa ainda é uma realidade do mercado editorial, conforme assinala Schøllhammer (2011), em um estudo mais recente².

Sem poder sobreviver economicamente apenas com a produção de obras literárias, muitos escritores realizam outras atividades que lhe ofereçam retorno financeiro. No início do século XX, muitos exerceram funções no magistério, nos cargos públicos e nos jornais. Segundo comenta Silviano Santiago (2002a), em seu ensaio *O intelectual modernista revisitado*, na década de 1930, houve uma aproximação de muitos artistas brasileiros com o Estado, o que gerou a possibilidade de um vínculo empregatício entre o jovem intelectual e o estado modernizador. Enquanto funcionário público, o intelectual brasileiro acabou por ser peça indispensável na modernização social e cultural pregada pelo Estado interventor. “É conhecido o fato de que no Brasil o desenvolvimento da literatura se encontra estritamente ligado à burocracia do Estado”, aponta Renato Ortiz (2001, p. 28), assinalando, também, o relacionamento dos críticos e intelectuais com o jornal, o qual desempenhava funções econômicas e sociais importantes, sendo fonte de renda e prestígio. Posteriormente, com a expansão dos meios de comunicação, o crescimento do cinema e da televisão e o advento da internet, surgiram outros espaços de escrita e os escritores contemporâneos não precisam mais restringir-se ao livro. Hoje, com a possibilidade de escrever para diversos meios, configurou-se o *escritor multimídia*, o qual pode viver do seu ofício sem precisar

² Segundo o autor, apesar da modernização do mercado editorial, sua realidade econômica é crítica. Desde 1998 até muito recentemente, nenhum setor da economia brasileira sofreu tanto quanto o mercado do livro. Após um longo período de queda nas vendas, o mercado do livro passou por uma tímida recuperação comercial a partir de 2005. Entretanto, esse crescimento não foi expressivo no setor literário, mas sim, principalmente, entre os livros didáticos (aumento de mais de 50%) e religiosos (aumento de 12,8%).

dedicar-se a outras atividades para além da escrita, conforme declara o escritor Fernando Bonassi, em entrevista:

Para viver de palavras no Brasil, é preciso ter vários padrões e escrever para diversas mídias. Como cada mídia tem sua linguagem, é necessário flexibilizar o texto para poder atender às encomendas. Por isso, me eduquei para escrever para várias mídias. Eu me tornei um escritor multimídia numa tentativa bem-sucedida de sobreviver, sem precisar de um emprego paralelo, sem precisar dar aula (BONASSI, 2011, sem paginação).

A carreira como roteirista de televisão de Maria Adelaide Amaral iniciou-se em 1990, na Rede Globo, quando Cassiano Gabus Mendes a convidou para escrever em parceria a telenovela *Meu bem, meu mal*. Embora estivesse precisando de trabalho e a televisão representasse a garantia de retorno financeiro, Maria Adelaide Amaral declara que houve alguns momentos em que hesitou entrar para essa emissora de televisão. “A gente era muito idiota também, tínhamos uma série de preconceitos em relação à televisão. Eu tinha muito preconceito, eu achava que a televisão era uma estiva”, confessa a autora em entrevista (AMARAL, 2015, sem paginação).

A escritora considerava que escrever para televisão era muito trabalhoso e temia que se repetisse a malograda experiência que teve na Rede Globo em 1979, quando colaborou na escrita da telenovela *Os Gigantes*, a convite de Lauro César Muniz. Segundo ela, foi um período muito desgastante, o qual prejudicou até sua saúde, pois teve de dormir apenas duas horas por dia durante semanas para conciliar o seu trabalho na editora Abril e a escrita do roteiro da telenovela (DWEK, 2005). Assim, tinha como pretensão continuar escrevendo suas peças, seus romances e quando precisasse de dinheiro “mais imediato” faria um *freelancer* na editora. Entretanto, devido à crise financeira pela qual a autora passava, reflexo da crise econômica brasileira do início da década de 1990, ela iniciou sua carreira teledramatúrgica. Superando as suas expectativas, Maria Adelaide Amaral relata que esse retorno à escrita para a televisão em parceria com Cassiano Gabus Mendes foi leve e muito prazeroso.

Tal como Maria Adelaide Amaral, muitos dramaturgos, sobretudo a partir da década de 1980, migraram para a teledramaturgia, como Dias Gomes, Lauro César Muniz, dentre outros. Conforme aponta o crítico de teatro Sábado Magaldi (1997, p. 320), “a falta de resposta imediata à legítima aspiração de ser encenado obriga o autor a tentar outros veículos, dos quais o mais prodigioso é a televisão”. Certamente, pelo seu

alcance mercadológico, a TV constituiu-se numa garantia de trabalho mais assíduo e de renda certa para muitos produtores culturais. Maria Adelaide Amaral não deixou o teatro, mas, desde então, concilia o teatro e o romance com a teledramaturgia, sendo que a sua maior produção nos últimos anos tem se concentrado na televisão.

As primeiras produções da autora para esse veículo foram roteiros de telenovelas, em co-autoria com outros teledramaturgos³. Em paralelo a esses primeiros trabalhos na televisão, a autora teve diversas peças montadas⁴ e publicou em livro dois textos dramaturgicos⁵. No final dos anos 1990, Maria Adelaide Amaral iniciou sua fase mais autoral na televisão. Entre agosto de 1997 e março de 1998 foi exibida a telenovela *Anjo Mau*, um *remake* da original escrita por Cassiano Gabus Mendes. Essa foi a primeira telenovela em que Maria Adelaide Amaral assina a autoria de fato, não sendo apenas uma colaboradora como aconteceu nas telenovelas anteriores. Ainda no final da década de 1990, produziu também seis episódios do seriado *Mulher*, exibido entre abril de 1998 e dezembro de 1999⁶.

Simultaneamente à teledramaturgia, Maria Adelaide Amaral seguiu com a produção de peças teatrais, tais como *Tarsila* (2003), *Mademoiselle Chanel* (2004), *Amigas para sempre* (2006) e também aumentou o número de suas publicações de livros. Diante de um cenário de poucas publicações de textos dramaturgicos, sobretudo de autoria feminina, conforme aponta a pesquisadora Laura Castro de Araujo (2009), Maria Adelaide Amaral está entre as dramaturgas com maior número de peças publicadas⁷. Uma relevante constatação de Araujo é que muitas dramaturgas não são escritoras somente de textos dramaturgicos, mas também são autoras de romances, poesias, contos e crônicas, ou atuam como roteiristas de televisão transitando, portanto, em outras formas de autoria. Isso evidencia que muitas dessas dramaturgas que estão sendo publicadas já estão no mercado editorial em outras áreas de atuação. No caso específico de Maria Adelaide Amaral, o sucesso de suas montagens em termos de

³ *Meu Bem, Meu Mal* (1990), com Cassiano Gabus Mendes, *Deus Nos Acuda* (1992), com Silvio de Abreu, *O Mapa da Mina* (1993), com Cassiano Gabus Mendes, *Sonho Meu* (1994), com Marcílio Moraes e *A Próxima Vítima* (1995), com Silvio de Abreu.

⁴ *Para Tão Longo Amor* (1993), *Viúva* (1993), *Querida Mamãe* (1994), *Intensa Magia* (1995), *Para Sempre* (1997) e *Inseparáveis* (1997).

⁵ *Intensa Magia* (Caliban Editorial, 1996) e *Querida Mamãe* (Brasiliense, 1998).

⁶ Maria Adelaide Amaral já havia escrito, junto com outros autores, o seriado *Retrato de Mulher*, em 1993, e posteriormente trabalhou como *supervisora de texto no seriado Tudo novo de novo*, em 2009.

⁷ *Intensa Magia* (Caliban Editorial, 1996); *Querida Mamãe* (Brasiliense, 1998); *Ó Abre Alas* (Civilização Brasileira, 2000); *Mademoiselle Chanel* (Globo, 2004); *Tarsila* (Globo, 2004); e o *Melhor Teatro: Maria Adelaide Amaral Amaral* (2006), que reúne as peças: *A Resistência*, *Bodas de Papel*, *De Braços Abertos* e *Querida Mamãe*.

público, a favorável recepção crítica de suas peças e a sua visibilidade nos meios midiáticos seguramente corroboram para o interesse do mercado editorial por suas obras (ARAÚJO, 2009).

Nota-se, contudo, que, apesar de a convergência das diversas mídias atenuar as rígidas separações entre as esferas da cultura propostas pela modernidade, os diversos campos de produção cultural ainda são marcados hierarquicamente pelos valores da tradição crítica, a qual caracteriza o “verdadeiro” artista a partir da ideologia do gênio criador, como aquele que produz a arte alheio aos interesses mercantis, garantindo, assim a originalidade da obra. Nessa hierarquia da produção cultural, a literatura e o teatro, embora estejam sendo influenciados pelas interferências das narrativas audiovisuais, estão associados à cultura tradicional. Desse modo, ainda ocupam posições privilegiadas em relação ao cinema e à televisão, que estão mais associados à indústria cultural e à cultura das mídias.

A produção de escritores que seguem sua carreira produzindo tanto no campo da cultura erudita, quanto no campo midiático, suscita a indagação de até que ponto as categorias romancista, dramaturgo ou roteirista podem ser pensadas separadamente. O primeiro romance de Maria Adelaide Amaral, *Luísa (quase uma história de amor)*, por exemplo, já exemplifica a característica peculiar de sua atuação entre diversos campos, pois a sua escrita foi intercalada pela produção de uma peça teatral, baseada no terceiro capítulo do romance, a qual incentivou o término do livro. *Luísa (quase uma história de amor)* traça o múltiplo perfil da protagonista Luísa, através do relato de cinco narradores que compõem a personagem. Seus três primeiros capítulos foram escritos em 1979, entretanto a narrativa só foi concluída em 1986, depois do sucesso de sua peça *De Braços Abertos* (1984).

No terceiro capítulo do romance, Luísa é narrada sob o ponto de vista de uma personagem masculina, Sérgio. Entretanto, no teatro, a história de Luísa que chega aos palcos é conduzida pelo ponto de vista feminino. Essa mudança de perspectiva foi influenciada pelo fato de a peça ter sido escrita sob encomenda. A atriz Irene Ravache havia lhe pedido uma peça que falasse de perto às mulheres da sua geração. “De preferência, um texto sobre amor e desencontro, que discutisse os meandros de uma paixão, e porque duas pessoas, mesmo se amando, se ferem tanto e acabam se separando com tanta dor” (DWEK, 2005, p.101). Desse modo, como observa a já mencionada pesquisadora Laura Castro de Araujo (2009), a questão da peça sob encomenda e o fato de escrever com endereço certo acabaram por influenciar também o

surgimento de uma nova Luísa, ilustrando, assim, como o processo de encomenda intervém no processo criativo do autor, deslocando a concepção romântica de uma arte desinteressada.

A escrita por encomenda é uma característica recorrente na produção de Maria Adelaide Amaral. Além da peça supracitada, *Chiquinha Gonzaga*, *Ó Abre Alas* (1983), *Tarsila* (2003) e *Mademoiselle Chanel* (2005) também foram redigidas sob encomenda. Segundo Vera Follain de Figueiredo (2010), ao produzirem por encomenda, os escritores estão afirmando o caráter profissional de sua atividade, contradizendo, assim, o argumento de que a verdadeira arte seria uma atividade desinteressada, incompatível com a ideia de remuneração. Em *As regras da arte* (1996), Bourdieu questionou essa ilusão de que o artista possa produzir somente por inspiração individual, argumentando que a análise de obras culturais e de seus produtores deve considerar não somente a estrutura interna da obra, mas também a posição do campo de produção ao qual o artista pertence e suas regras.

Em seu trabalho na teledramaturgia, outra experiência é também muito pertinente para ilustrar essa atuação de Maria Adelaide Amaral em diversas esferas culturais. Trata-se da minissérie *Um Só Coração* (2004), inspirada na peça *Tarsila* (2003), que traz a biografia da pintora Tarsila do Amaral. Após a exibição da minissérie, a peça *Tarsila* retorna aos palcos, em 2004, dessa vez interpretada por Eliane Giardini, a mesma atriz que interpretou a pintora na televisão - recurso que possivelmente incrementou o sucesso da peça, dada a proeminência que a televisão ocupa em matéria de divulgação e *merchandising*. Percebe-se, desse modo, uma nova interseção entre campos na obra de Maria Adelaide Amaral: a dramaturgia e a teledramaturgia. Ainda no tocante à convergência de campos na produção da autora, pode ser citada também a minissérie *Dercy de verdade* (2012), baseada na biografia *Dercy de Cabo a Rabo* (1994), também de sua autoria.

Embora essas interações propiciem uma nova configuração no perfil de muitos escritores, para os quais as categorias romancista, dramaturgo ou roteirista deixam de ser categorias estanques, Maria Adelaide Amaral declara-se uma dramaturga. “Sou e serei sempre dramaturga. O que me permite exercer esse ofício na televisão. Ocasionalmente incursiono pela literatura e mais recentemente pelo cinema”, afirma em entrevista (AMARAL, 2009). A autora assume que sua paixão é o teatro e, mesmo antes de tornar-se dramaturga, ainda quando trabalhava na Editora Abril e formou-se em jornalismo, estava próxima do mundo do teatro através das pesquisas que realizava na

editora. Foi dessa época que surgiu seu interesse pela atividade da pesquisa, característica que marca suas produções, tanto no teatro quanto na televisão.

Maria Adelaide Amaral confessa que uma das maiores alegrias de sua vida foi o prêmio Jabuti pelo seu primeiro romance, *Luísa (quase uma história de amor)*. “Foi o reconhecimento de que eu também podia escrever literatura”, afirma a autora (DWEK, 2005, p. 295). A partir dessa declaração, infere-se que, embora já tivesse sido premiada pela crítica teatral, à autora lhe importou o reconhecimento da crítica como romancista, um título de grande prestígio em função do registro literário impresso, de alta cotação na cultura letrada. Em sua biografia, escrita por Tuna Dwek e publicada em 2005, ela afirma que, ainda que a literatura represente um refúgio e uma paixão, por razões de tempo e de sobrevivência, a atividade acabou se tornando “bissexta”. Escreve quando é possível, no intervalo entre um trabalho e outro na televisão, porém esses intervalos estão escassos e raramente tem tempo para escrever ficção (DWEK, 2005). Desde então, observa-se que a produção da autora tem-se concentrado na teledramaturgia, já que seu último romance publicado até o momento foi *Estrela Nua: amor e sedução*, em 2003.

A partir dos anos 2000, a autora inicia uma nova fase na televisão: a escrita de roteiros para minisséries⁸, ofício que a distanciou um pouco da criação autoral para o teatro, mas não totalmente, pois continuou realizando traduções e adaptações⁹. Após um período de mais de dez anos sem escrever roteiros para telenovelas, em 2010, a autora escreveu a telenovela *Ti-Ti-Ti*, um *remake* da primeira versão escrita por Cassiano Gabus Mendes em 1985, e em 2013 escreveu, em parceria com Vincent Villari, a telenovela *Sangue Bom*. Recentemente, Maria Adelaide Amaral retornou ao teatro com um texto inédito seu, a peça *Frida y Diego*, que entrou em cartaz em 2015. A autora também estreou em mais uma mídia, o cinema. Maria Adelaide Amaral é uma das

⁸ *A muralha* (2000), *Os maias* (2001), *A casa das sete mulheres* (2003), *Um só coração* (2004), *JK* (2006), *Queridos amigos* (2008), *Dalva e Herivelton: uma canção de amar* (2010) e *Dercy de verdade* (2012). Em 2014, a autora trabalha como supervisora de texto na minissérie *Amores roubados*.

⁹ Adaptações: *Electra*, da peça de Sófocles (1987); *Uma relação tão delicada*, da peça de Lolleh Bellon (1989), *O evangelho segundo Jesus Cristo*, do romance de José Saramago (2001), *As meninas*, do romance de Lygia Fagundes Telles (2009).

Traduções: *A última gravação de Krapp*, de Samuel Beckett (1988); *Seis Graus de Separação*, de John Guare (1993); *Kean*, de Jean-Paul Sartre (1994); *Três mulheres altas*, de Edward Albee (1994); *Cenas de um casamento*, de Ingmar Bergman (1996); *Decadência*, de Steven Berkoff (1997); *Joana Dark - a revolta*, de Carolyn Gage (2000); *Letti e Lotte*, de Peter Schaffer (2000).

roteiristas do filme *Tudo que aprendemos juntos* (2015)¹⁰, dirigido por Sérgio Machado, o mesmo diretor do filme *Cidade Baixa* (2005).

2.2 DAS PÁGINAS À TELA

O linguista Roman Jakobson (2003), um dos primeiros teóricos a discutir a tradução de obras, classifica o processo de adaptação de obras literárias para produtos audiovisuais como tradução intersemiótica. Ao considerar a tradução como um fato semiótico, Jakobson amplia a noção de tradução, que era entendida apenas como uma atividade que envolvia línguas diferentes, abrangendo outros processos que incluem diversos tipos de linguagem. Ele distingue a interpretação do signo verbal em três modos: a tradução intralingual ou reformulação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; a interlingual ou tradução propriamente dita, que é a interpretação dos signos verbais por meio de outra língua; e a intersemiótica ou transmutação, que interpreta signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Uma importante contribuição do linguista é a proposição da transposição criativa como uma possibilidade de tradução. Ao defender a natureza criativa da transposição, ele relativiza a noção de fidelidade ao texto de partida, a qual era uma premissa para os primeiros teóricos no estudo da tradução (JAKOBSON, 2003).

A tradução de textos literários para produtos audiovisuais, além de ser um ato de recriação, é também uma leitura crítica da obra original, afirma Marinyze de Oliveira (2004), que, ao retomar as reflexões do poeta e tradutor Haroldo Campos, assinala que, para realizar uma tradução recriativa, o tradutor precisa submergir criticamente na obra a ser traduzida, pois, numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado; traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade. Assim, considerando que a intervenção do adaptador e as conseqüentes modificações são intrínsecas ao processo de adaptação, ela afirma:

Longe de equivaler a uma apreensão integral do significado de uma obra — operação já por si impossível — cada adaptação impregna e

¹⁰ O filme é baseado na peça homônima, de Antonio Ermírio de Moraes, levada aos palcos em 2006, que tem como tema a criação da Sinfônica Heliópolis e os jovens da comunidade que se beneficiaram dela. Aborda a história do Maestro Baccarelli, criador do Instituto Baccarelli, cujo projeto oferece formação musical e artística para crianças e jovens na comunidade de Heliópolis (SP).

revela os traços de uma atividade de tradução que, se por um lado guardará sempre algum vínculo formal ou temático com a obra que lhe deu origem — mesmo quando lhe subverte o sentido —, por outro, corresponderá a uma construção regida por princípios muito próprios, que devem conferir-lhe autonomia em relação ao texto-base e sustentá-la enquanto obra filmica (OLIVEIRA, 2004, p. 46).

Entretanto, embora muitos trabalhos contemporâneos tragam a noção de intertextualidade ao estudo das adaptações, considerando a transposição como uma experiência de leitura e interpretação, um processo de (re)criação, o diálogo entre a literatura e os meios audiovisuais muitas vezes gera posicionamentos discordantes no tocante ao tema da adaptação de textos literários para outras mídias. Hélio Guimarães (2003) aponta a questão da fidelidade ao texto de partida como uma das principais tensões mais frequentemente associadas ao processo de adaptação.

Para Marinyze de Oliveira (2004), é mais provável que o espectador conheça o produto audiovisual antes mesmo de haver tido a oportunidade de ler o livro que lhe deu origem, dado o enorme poder de alcance dos meios de comunicação midiáticos no panorama contemporâneo. Nesse caso, sua tendência será buscar no texto escrito os elementos que teceram a obra audiovisual. Contudo, também ocorre o inverso, e o leitor espera ver na adaptação uma reprodução o mais próxima possível do texto de partida, fato que, geralmente, serve de parâmetro para medir a qualidade do produto audiovisual. É comum comparar as obras, atribuindo-lhes um valor, sendo assim, a obra literária, que é considerada como exemplar da cultura erudita, é vista por muitos como um objeto cultural de maior qualidade que suas adaptações, produções da cultura midiática.

Essa visão, segundo Hélio Guimarães (2003), 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. Assim, um texto literário, passível de leituras diversas, admite, portanto, várias possibilidades de adaptação. Segundo Guimarães, o processo de adaptação

[...] não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais (GUIMARÃES 2003, p. 91-92).

Com relação à fidelidade ao original, que ainda é exigida por alguns leitores/espectadores, Maria Adelaide Amaral afirmou que, na transmutação de seu

próprio romance para a televisão, ela modificou bastante a obra e traiu muito a si mesma (AMARAL, 2014). Na chamada de abertura da minissérie *Queridos Amigos*, havia a indicação de que a minissérie era inspirada no livro. E essa ênfase na noção de “inspiração” também se registrou na nova edição do romance após a exibição da minissérie. A opção pelo termo “inspiração” deu-se para garantir um certo direito à liberdade na adaptação, quando esta se distancia mais do que se espera do texto de partida. Em entrevista, a autora declara:

Um livro é um livro. Uma minissérie é outra história. Por isso, sempre aviso ao autor do livro que vou adaptar: “A minissérie não será baseada na obra, mas livremente inspirada”. No fim, eles adoram, porque o livro acaba se tornando *best-seller* por causa da minissérie. Vende não apenas o romance que inspirou a obra, mas os livros relacionados ao tema (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 143).

Compreende-se, assim, que essa discussão acerca da maior/menor proximidade do texto literário não se constitui em um problema, pois palavra e imagem são linguagens distintas e, inevitavelmente, suas representações não poderão ser iguais. A nova obra não implicará o apagamento da obra de partida, estas podem coabitar nos diversos espaços, cada uma com as suas especificidades. Pelo contrário, uma desperta o interesse pela outra, pois a televisão proporciona o contato do grande público com a obra literária e o que, geralmente, ocorre é o interesse do espectador pelo texto, ocasionando um aumento na venda do livro que inspirou o produto audiovisual e também de outros livros relacionados ao tema, conforme declarou Maria Adelaide Amaral, que, sendo uma escritora “anfíbio”, demonstra consciência dessa força da cultura midiática em comparação com a literatura impressa em livro.

Nesse sentido, o intercâmbio entre os meios – literatura e televisão – torna-se uma eficiente estratégia de estímulo ao consumo de livros. Com relação a *Queridos Amigos*, infere-se que a minissérie provocou o interesse dos telespectadores pelo romance *Aos meus amigos*. Essa parece ter sido, pelo menos, a previsão da Editora Globo, que publicou a 2ª edição do romance, em 2008, ano de exibição da minissérie. Além disso, alimentando esse circuito de produções, o fato de a história relatada na minissérie ter sido inspirada no poeta Décio Bar faria com que as pessoas se interessassem em conhecer a obra poética dele, hipótese que possivelmente ensejou a publicação pela Editora Scortecci, em 2008, do livro póstumo *Escritos*, uma coletânea de poesias escritas pelo poeta entre os anos de 1970 e 1990.

A produção da minissérie *Queridos Amigos* foi uma alternativa para a desistência da Rede Globo de produzir uma minissérie sobre Maurício de Nassau, projeto no qual Maria Adelaide Amaral já estava há um ano e meio trabalhando, mas que não foi aprovado por conta dos altos custos.

Durante a exibição da minissérie, Maria Adelaide Amaral concedeu uma entrevista à revista *Almanaque Brasil de Cultura Popular* e afirmou que *Queridos Amigos* estava mexendo com as pessoas por tratar de conceitos fundamentais – amizade, afeto, solidariedade – que eram muito fortes naquela época. Segundo a autora, estava na hora de falar sobre essas coisas, porque as pessoas já estavam esquecendo. Ainda nessa entrevista, ela relata que, para exprimir esse universo, teve de colocar emoção, pois o que faz com que as pessoas desejem assistir à minissérie é a emoção. Segundo ela, sem esse sentimento não adianta nada, pois a teledramaturgia é drama, conflito, antagonismo, como se lê em suas próprias palavras:

Posso fazer quantos discursos eu quiser, posso ficar botando falação, que não adianta nada. Isso é teledramaturgia. Isso é drama, conflito, antagonismo. (...) O público só vai ouvir o discurso se este universo de emoções interessar. A minha empregada falou sobre a minissérie: “Dona Adelaide, que coisa, isso bateu em mim”. Para mim, ela é o parâmetro. Eu não escrevo para jornalistas. Quando escrevo para teatro, aí é outra coisa. Quem pode pagar teatro, quem pode compreender teatro? Agora, quando faço televisão, meu objetivo maior é que seja uma obra de alcance. Não apenas por causa da audiência, mas porque não tem o menor sentido fazer televisão se você não vai alcançar o grande público. É isso o que eu quero, é isso que me interessa (AMARAL, 2008d, p. 16).

Embora o horário das dez¹¹, no qual são exibidas as minisséries pela Rede Globo, represente a classe média em suas ficções, sendo caracterizado por atingir um público mais restrito – que não tem de estar de pé às cinco ou seis da manhã (KEHL, 2005b), a partir da declaração supracitada de Maria Adelaide Amaral, observa-se que a autora pensa em um público alvo para as suas produções televisivas. Infere-se que se trata de um público menos especializado e de baixo poder aquisitivo, já que ela baseia-se na opinião de sua empregada doméstica como parâmetro para avaliar a recepção de

¹¹ Daniel Filho, profissional responsável pela direção ou supervisão da grande maioria das telenovelas da Rede Globo, caracteriza o horário das dez como o “mais adulto”, o qual permite uma maior experimentação na estrutura da telenovela, que pode ter por base crônicas semanais ao invés de uma história linear, dispensando o gancho dos grandes mistérios e aprimorando nas inovações da linguagem (KEHL, 2005b).

seus textos feitos para a TV. Entretanto, ao contrário do que pensam os defensores da chamada cultura erudita, popularidade não é sinônimo de falta de qualidade para a autora, conforme ela declara em entrevista:

É muito bom quando os formadores de opinião gostam do seu trabalho. Mas, em televisão, gosto de atingir o grande público, [...] mas sem concessões intoleráveis. E oferecer ao público um produto de qualidade, sem perder de vista que se trata de veículo de massa (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 138;165).

Conforme aponta Marinyze de Oliveira (2004), uma das restrições feitas ao intercâmbio entre as artes canônicas e a cultura das mídias baseia-se na visão de que, ao mudar o veículo – do livro para os meios audiovisuais, por exemplo – os objetos artísticos passam por um processo de simplificação de seus conteúdos, de modo a facilitar sua recepção pelo amplo público. Maria Adelaide Amaral, em suas entrevistas, não se refere a esse processo de descomplexificar os conteúdos e/ou mensagens dos textos de partida como procedimento adotado em seus trabalhos de adaptação para a televisão. Nos seus termos, é a emoção que desperta o interesse do telespectador pelo produto. E na produção de *Queridos Amigos*, foi dessa estratégia que ela declarou ter se utilizado para alcançar o seu objetivo, que era fazer com que o público desejasse conhecer uma parte daquela geração dos anos 1970, a qual lutou por um país melhor.

O romance *Aos meus amigos*, que inspirou a minissérie *Queridos amigos*, elabora um retrato, nem sempre repousante e sereno, de um grupo de amigos, cujo percurso existencial, de contorno multifacetado, esbarra no contexto opressor da ditadura, conforme observou o ficcionista e ensaísta Edgard Pereira Reis (2013). Assim, para fazer com que o público da minissérie televisiva acolhesse e entendesse os conflitos de personagens tão distantes do universo do chamado público comum, Maria Adelaide Amaral concluiu que a única ponte entre ela e os telespectadores seria a emoção. Entretanto, compreendia que não poderia exagerar na dose, senão iriam dizer que o livro é muito melhor, afirma em entrevista (AMARAL, 2008c). A partir dessa declaração, infere-se que a autora tinha ciência de que a crítica especializada poderia desprestigiar a qualidade estética da minissérie devido à quantidade de dramas, conflitos e antagonismos – deflagradores da emoção – os quais se apresentam de forma exagerada no melodrama, gênero de origem da popular telenovela. Talvez resida aqui a razão para não fazer “concessões intoleráveis”, como disse a autora.

Justamente por ter essa premissa de atingir amplamente o público em seu trabalho na televisão, Maria Adelaide Amaral declarou que nunca havia pensado em adaptar nada seu para a televisão, porque considera seus livros um pouco elitistas, distantes do grande público (MEMÓRIA GLOBO, 2008) – opinião que ratifica a sua satisfação em ocupar o *status* de escritora *cult* no campo da literatura, tradicionalmente mais reservado e seletivo do que o campo da cultura midiática. Confirmando essa colocação da autora, a minissérie *Queridos Amigos* atingiu um público mais restrito, não sendo um produto de grande audiência como foram suas outras minisséries, cujos roteiros não decorreram de adaptações de romances seus: *A Muralha* (2000), *A casa das sete mulheres* (2003) e *JK* (2006). Entretanto, deve-se assinalar que, conforme expõe Arlindo Machado (2000), a televisão, por menor que seja a sua audiência, sempre atinge um amplo público.

A verdade é que a televisão opera numa tal escala de audiência, que nela o conceito de “elitismo” fica completamente deslocado. Mesmo o produto mais “difícil”, mais sofisticado e seletivo encontra sempre na televisão um público de massa. A mais baixa audiência de televisão é, ainda assim, uma audiência de várias centenas de milhares de telespectadores, e, portanto, muito superior à mais massiva audiência de qualquer outro meio, equivalente à *performance* comercial de um *best seller* na área da literatura (MACHADO, 2000, p. 30).

Na Revista *Tele Dossiê*, uma revista eletrônica que se propõe a analisar a teledramaturgia nacional e internacional, o espectador que assina como Rafael Tupinambá dá seu depoimento acerca de *Queridos Amigos*, apresentando características que podem constituir uma possível justificativa para o fato de a minissérie não ter sido um produto de grande audiência:

Queridos Amigos também trouxe de volta uma prática abandonada com o passar dos anos e com a revolução midiática, que impôs um ritmo próximo ao vídeo clipe para a edição das novelas. Suas cenas eram extensas, verborrágicas e temas polêmicos como tortura, suicídio, homossexualidade e infidelidade eram discutidos profundamente. Como no tempo das longas cenas dirigidas por Daniel Filho em trabalhos como “Dancin’Days” e “Malu Mulher”. Talvez por isso, *Queridos Amigos* precisasse que seu público tivesse um certo entendimento histórico, um pouco de interesse pelos dramas burgueses, e concentração diante das suas longas cenas e diálogos prolixos. Quem conseguiu superar essas dificuldades se deparou com uma bonita história (TUPINAMBÁ, 2012, sem paginação).

O depoimento acima se refere à discussão de temas polêmicos que houve em *Queridos Amigos*. Assistindo à minissérie, de fato, percebe-se que os intensos e extensos diálogos sobre política, crenças e crises existenciais presentes no romance foram transpostos para a televisão; porém sem a mesma profundidade de discussão vista no livro. Os críticos avessos à cultura das mídias justificam tal diferença de tratamento baseados no argumento de que o grande público não é capaz de apreciar produtos culturais que explorem questões sociais, políticas e filosóficas profundas, pois somente se interessa por temas evasivos que não apresentam conteúdos realistas (SHUSTERMAN, 1998). Contudo, não se pode deixar de apontar que a delimitação dos temas na televisão está atrelada à própria dinâmica da programação televisiva, que possui um limite de tempo demarcado, aqui no caso do produto estudado, uma quantidade e duração específica de capítulos, diferentemente do romance.

Em um processo de adaptação, o texto transmutado sempre mantém uma relação temática com o texto de partida; por outro lado, as diferenças entre as linguagens lhe conferem uma autonomia intrínseca ao processo de tradução. Com relação a *Queridos Amigos*, a principal diferença em relação ao texto de partida consiste no modo como se dá o início da história na minissérie.

Na construção do roteiro televisivo, a autora decidiu que contaria a mesma história, porém de maneira diferente. No romance, a narrativa inicia-se com o suicídio do protagonista. Leo está ausente, pois já está morto; mas é presente, pois é referido e recordado do ponto de vista das outras personagens. Tudo no livro é referido em *flashback* e a maior parte do romance é ambientada no enterro e no velório de Leo. Na minissérie, por sua vez, a história não se inicia pelo suicídio. Em *Queridos amigos*, a personagem Leo, determinada a se matar, dedica seus últimos dias de vida a reunir os velhos amigos dispersos e prepara, performativamente, a sua morte, que só ocorre nos capítulos finais da minissérie.

Para o telespectador que já havia lido o romance, as cenas iniciais da minissérie que descrevem o sonho de Leo com a própria morte, estando ao lado de seus amigos que tentavam salvá-lo sem êxito, dão a impressão de que a minissérie também começaria com a morte do protagonista, pois somente após alguns minutos o telespectador toma ciência de que se trata de um sonho. Sobre essa diferença entre os dois formatos no modo de iniciar a trama, nota-se que, ao levar o suicídio do protagonista para o desfecho da narrativa seriada, a autora garante a manutenção do clímax – recurso fundamental para atrair e sustentar a audiência no formato televisivo.

Possivelmente, trata-se aqui de uma das concessões feitas pela autora aos esquemas da comunicação massiva.

Na minissérie, muitas personagens do livro e seus contornos psicológicos foram mantidos. Entretanto, para compor os 25 capítulos da narrativa na televisão, foram criadas várias situações novas, com a supressão de algumas personagens, o acréscimo ou a ampliação da participação de outras. Elas ganharam novas características e autonomia, também por causa dos atores que as interpretaram. Embora essas personagens fossem inspiradas em pessoas reais, Maria Adelaide Amaral afirma que elas lhe pertenciam inteiramente e isso lhe deu uma liberdade para criar que jamais teve na televisão, pois foi a primeira vez que escreveu uma obra inteiramente sua nessa mídia.

2.3 MINISSÉRIE E AUTORIA

Ao ser indagada sobre a experiência de escrever uma minissérie exclusivamente de sua autoria, Maria Adelaide Amaral declarou que a transposição de *Aos meus amigos* para a minissérie foi uma grande viagem à sua memória e às suas entranhas. “Era tudo tão remoto, tão próximo. E ver aqueles atores maravilhosos dando corpo e alma aos personagens era incrível, intenso. Insuportável algumas vezes. Uma catarse sempre”. Entretanto, ela afirma que em *Queridos Amigos* teve total liberdade para fazer o que bem entendesse. Foi a única obra verdadeiramente pessoal que escreveu para a televisão (AMARAL, 2009).

Com relação a sua liberdade como autora de textos adaptados, Maria Adelaide Amaral relata as divergências que enfrenta. Às vezes com o autor do texto de partida, quando vivo, outras com os estudiosos e especialistas desses textos, ou, quando faz uma minissérie histórica sobre pessoas que faleceram recentemente, tem que lidar com os herdeiros. “Quando adaptamos um romance para a televisão, temos que cometer algumas transgressões, porque se trata de uma outra linguagem. São outras exigências” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 143). Em entrevista, ela relata o processo adaptativo que resultou na minissérie *A casa das sete mulheres*, inspirada no romance homônimo da gaúcha Leticia Wierzchowski. A descrição, apesar de extensa, ilustra bem as transgressões possíveis na técnica da adaptação:

Na história de Leticia Wierzchowski, a história real, Manuela vai para a estância da família de Bento Gonçalves, onde conhece Garibaldi, e se apaixona por ele. Mas ela se curva à decisão da família, que proíbe o casamento. Porém, ela permaneceria até a sua morte, passivamente, à espera dele. Na minissérie, ela ficou mais ousada e se entregou a Garibaldi, fato que levaria Leticia Wierzchowski a comentar que tinha ficado constrangida ao ver a cena. Eu lhe disse: “Relaxa, também fiquei. E se prepara que vem mais”. Quando chegamos ao sexto capítulo, o Negrão falou: “Adelaide, a Manuela está ficando muito chata. Precisamos tirá-la da estância urgentemente e mandá-la para a guerra atrás do Garibaldi”. Eu respondi: “Negrão, isso não é possível. Mulher da classe de Manuela não saía sozinha naquela época, muito menos em tempo de guerra”. E ele disse uma coisa muito certa, que se continuasse assim ninguém ia aguentar aquela mulher repetindo: “Ai, que saudade do Garibaldi”. Então, a Manuela acabou se transformando, antes de Florence Nightingale e Ana Néri, na primeira enfermeira de guerra da história! Ela partia em busca de seu amado e se integrava ao exército farroupilha. Além disso, a Manuela encontrava a Anita, a nova mulher do Garibaldi, e acabava fazendo o primeiro parto dela. Na realidade, isso jamais aconteceu, mas nós embarcamos nessa trama. E o público delirou de felicidade. Aprendi muito com o Walther Negrão (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 142-143).

Essa tendência para a construção de roteiros não mais centrados exclusivamente no texto original é assinalada pela pesquisadora Anna Maria Balogh (2005a). Ao lado das tradicionais adaptações, nas quais se buscava uma maior proximidade ao texto de partida, surgem transposições mais híbridas, nas quais o roteirista não se restringe mais ao texto a ser adaptado, mas considera outros textos ou o conjunto da obra do autor como módulos, como fragmentos que admitem várias formas de combinação. A minissérie *Os Maias* é um exemplo dessa nova postura. Além do romance homônimo de Eça de Queiroz, Maria Adelaide Amaral incluiu em sua adaptação personagens e tramas de outros dois romances do autor português: *A Relíquia* e *A Capital*. Evidentemente, essa modificação gerou grandes protestos por parte dos grupos de pesquisa queirozianos, afirmou a autora, em entrevista, citando o exemplo do núcleo de pesquisa ao qual pertence a professora doutora da PUC de São Paulo Beatriz Berrini, que protestou muito. Porém, apesar de tudo, a professora acabou tornando-se uma grande aliada, pois reconheceu na minissérie enormes qualidades, acrescentou Maria Adelaide Amaral (MEMÓRIA GLOBO, 2008).

Essa insatisfação com as mudanças que ocorrem no processo de adaptação, seja por parte dos autores dos textos de partida, ou seja por parte de seus parentes ou de seus estudiosos, evidencia uma das principais questões evocadas quando se trata das adaptações: “[...] a ameaça que a passagem de um meio a outro pode representar para as

noções tradicionais de autoria” (GUIMARÃES, 2003, p. 92). A partir da indagação de Michel Foucault (2013) em *O que é o autor?*, publicado em 1969, infere-se que essa discordância com as interferências inerentes ao processo adaptativo é sustentada pela importância que tem “o que se fala” associado ao nome de determinado autor. Para Foucault, o autor existe como *função-autor*, sendo o seu nome não exatamente um nome próprio como os outros. Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso; ele exerce um certo papel em relação ao discurso, caracterizando um certo modo de ser:

Para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (FOUCAULT, 2013, p.277).

Desse modo, há uma preocupação com o discurso que está sendo transmitido a partir de um texto adaptado, pois, em sua veiculação, geralmente se faz a indicação de que é adaptado ou inspirado no texto de “determinado autor”. Aos termos adaptado ou inspirado não é dada muita importância, o que em geral sobressai é o nome do autor, sobretudo, quando diz respeito a um clássico. Assim, para o adaptador sempre lhe é posta a questão “[...] da apropriação mais ou menos indevida do trabalho alheio” (GUIMARÃES, 2003, p. 92).

No processo adaptativo aqui estudado, porém, Maria Adelaide Amaral não encontrou dificuldades com relação à liberdade autoral. O fato de traduzir um texto de sua própria autoria proporcionou-lhe uma maior autonomia para usufruir do que Jakobson (2003) designa por natureza criativa da transposição. Segundo Maria Adelaide Amaral, *Queridos amigos* inovou em muitos pontos. Ela diz: “Em *Queridos Amigos*, falou-se muito palavrão. Como a minissérie era exibida bem tarde, inseri palavrões nos diálogos. O palavrão fazia parte da minha linguagem cotidiana e da dos meus amigos” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 160). Outra vantagem do horário em que a minissérie é exibida, segundo a autora, é que não há tanta pressão no que diz respeito à audiência. Ela afirma que não fez uso de ganchos com o objetivo de atrair o telespectador para ver o capítulo seguinte, de recursos de suspense, amores impossíveis e oposições familiares, dos quais fez amplo emprego em todas as suas minisséries anteriores e na telenovela

Anjo Mau. “Mas nenhuma dessas obras tinha uma assinatura tão pessoal quanto *Queridos Amigos*, baseada num romance de minha autoria, *Aos Meus Amigos*. Eu não queria fazer nenhuma concessão e não fiz” (AMARAL, 2009).

Conforme aponta Anna Maria Balogh (2005a), o fato de as minisséries só serem veiculadas quando finalizadas as deixa menos vulneráveis a qualquer tipo de inserção estranha ao texto, especialmente de *merchandising* político e social e o propriamente comercial. A telenovela, pelo contrário, que vai ao ar com apenas os capítulos iniciais escritos, é mais passível de mudanças e modulações, caracterizando-se por uma cotidianeidade próxima àquela da vida do telespectador. Assim, a minissérie é o gênero televisivo que mais se aproxima do universo literário erudito, devido à estrutura fechada de seu texto, a qual Balogh chama de clausura poética. Percebe-se, assim, que essa “clausura” é intensificada na minissérie *Queridos amigos*. Ao afirmar que não fez muitas concessões em sua adaptação, infere-se que o fato de Maria Adelaide Amaral ser a sua própria adaptadora conferiu uma maior unidade autoral à sua produção. Considera-se aqui a noção de “unidade sólida e fundamental” que se estabelece entre autor e obra na elaboração do discurso, a qual é discutida por Foucault (2013), ao constatar que o nome do autor corre aos limites dos textos, recorta-os, segue suas arestas, manifesta um modo de ser ou, pelo menos, caracteriza-os. O nome do autor expressa a ocorrência de um certo conjunto de discursos, e refere-se ao *status* desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura.

Embora a realização de qualquer produto audiovisual envolva outros especialistas que exercem funções vitais na sua elaboração e criação, como os produtores e os diretores, o lugar do autor da telenovela, no caso brasileiro, tem sido dado ao roteirista (SOUZA, 2014), tendência que também se estende à autoria das minisséries televisivas. Quando foi indagada acerca de como avalia a autoria na televisão, Maria Adelaide Amaral assinala a conhecida característica de a maioria das obras audiovisuais ser resultado de um trabalho coletivo. Os roteiros televisivos, por exemplo, sofrem a influência da leitura de diversos profissionais, do diretor, do produtor, do diretor de fotografia, do elenco etc. Some-se a isso o fato de que a interferência do espectador também altera o curso da produção, influenciando na criação do roteiro, embora isso ocorra menos no formato aqui em estudo, a minissérie. Portanto, essa produção coletiva inerente à criação de boa parte dos produtos audiovisuais torna a sua autoria multiplicada, diluída, o que se refletirá na concepção da obra que se traduz (AVERBUCK, 1984). “A teledramaturgia, como no teatro, é uma trabalho coletivo,

fruto de mil intermediações. [...] Então, muitas vezes, o que você vê no ar é muito diferente do que você imaginou quando estava escrevendo”, relata Maria Adelaide Amaral (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 164).

Apesar de ter ciência do caráter coletivo que tem a autoria na televisão, Maria Adelaide Amaral acredita que o trabalho do roteirista é o mais importante. Ela reconhece que o trabalho do diretor é significativo, porque ele é responsável pela direção dos atores e precisa ter visão do conjunto. Mas, em sua opinião, o texto é imprescindível, pois não adianta se colocar belas imagens no ar se não tiver um texto seguro. “Você pode fazer as pessoas irem ao cinema para assistir a uma sucessão de belas imagens. No entanto, não pode obrigar ninguém a fazer o mesmo na sala da televisão da própria casa. O controle remoto está ao lado” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 164). Ela declara que, na televisão, gosta de participar de duas etapas do processo: a inicial (escrever) e a final (editar), além disso, dá muitas indicações para a direção em seus *scripts* (AMARAL, 2009).

Nota-se, assim, que Maria Adelaide Amaral possui uma postura controladora acerca dos roteiros que produz, fato que justifica a sua frustração como roteirista de cinema. Em entrevista, ela afirmou que continuará escrevendo para o teatro e para a televisão, mas não pretende escrever novamente para o cinema (AMARAL, 2014). Segundo a autora, a única experiência que teve como roteirista para o cinema¹² foi desapontadora, pois o cinema é a arte do diretor e o roteirista fica em segundo plano. Durante o processo de escrita do roteiro cinematográfico, descobriu que estava trabalhando para o diretor, estava escrevendo a história que ele queria que ela contasse, o que tornava sua criação limitada.

Na televisão é diferente, a televisão é a arte do autor, declara a escritora nessa mesma entrevista. Quando se trabalha com diretores personalistas, o roteirista se submete a eles, mas quando o autor tem um lastro, um currículo na televisão, é ele quem escolhe o diretor, é o roteirista quem “dá as cartas” no processo de escrita, embora seja um trabalho muito intermediado por outros profissionais até que chegue ao espectador. No entanto, ainda que exista a possibilidade de uma maior autonomia no trabalho do roteirista na televisão, Maria Adelaide Amaral afirma que essa característica de ser um trabalho coletivo faz com que, muitas vezes, o produto final fique muito longe daquilo que o autor imaginou. Isso acontece também no teatro. Acontece também algumas vezes

¹² Trata-se da escrita do roteiro do já mencionado filme *Tudo que aprendemos juntos* (2015), dirigido por Sérgio Machado.

de exceder as expectativas, mas na maior parte das vezes é frustrante, declara a autora, afirmando que na televisão, sobretudo na telenovela, é pior ainda, já que se trata de uma produção industrial, linha de montagem. Na minissérie, por sua vez, por conta do menor número de capítulos, tem-se um controle maior, pode-se acompanhar o trabalho do diretor. Na telenovela, quando se tem a sorte de se trabalhar com um diretor de núcleo que é cercado de bons profissionais, então, tem-se um produto final de melhor qualidade, conclui a autora (AMARAL, 2014).

Diante desse depoimento da escritora, infere-se que Maria Adelaide Amaral preza pela autonomia em seu processo de criação, o que justifica a sua preferência na televisão pelas minisséries, as quais são consideradas *cults*, por serem um produto privilegiado sob diversos pontos de vista, tanto para quem escreve quanto para quem dirige, ou para quem atua. Em entrevistas, ela afirma que faz telenovela porque é contratada, porém é um trabalho muito extenuante, pois fica-se reduzido a uma máquina de escrever, trabalhando continuamente (AMARAL, 2014). Assim, desde 2000, a autora vem atuando, principalmente, na produção de minisséries, estando, recentemente, entre os principais autores desse formato televisivo na Rede Globo.

Conforme aponta a pesquisadora Clarice Greco (2013), a designação *cult* na TV foi herdada a partir do uso do termo no cinema, sendo utilizada para referir-se a determinados filmes ou séries televisivas que apresentem características específicas como estética original, narrativa inovadora ou uma legião de fãs que cultuam a ficção de forma fiel. Alguns filmes também são considerados *cult* por sua raridade, conteúdo filosófico ou crítica social, o que acaba por segregar o público e distanciar o produto das classes mais populares.

Ao analisar o filme *Casablanca*¹³, em seu ensaio "*Casablanca*": *Cult Movies and Intertextual Collage* (1986), Umberto Eco estabelece alguns critérios para um objeto *cult*:

¹³ A ação de *Casablanca* (filme de 1942, dirigido por Michael Curtiz) situa-se nos primeiros anos da Segunda Guerra Mundial, quando o Marrocos era controlado pelo Governo Francês de Vichy. O Americano Rick (Humphrey Bogart) dirige um clube noturno em Casablanca, o qual é um local de passagem para refugiados que tentam conseguir vistos de saída para os Estados Unidos, geralmente subornando o comissário de polícia Renault. Um líder da Resistência Tcheca, Victor Laszlo, aparece com sua esposa Ilse (Ingrid Bergman), a qual havia tido um relacionamento amoroso com Rick em Paris pouco antes da Ocupação Alemã, enquanto ela acreditava que seu esposo havia morrido. Ao descobrir que ele estava vivo, ela partiu sem dar nenhuma explicação a Rick. Ferido profundamente por essa experiência, Rick é, à princípio, hostil com Ilse em Casablanca, mas ao saber da verdade, e também que ela ainda o ama, ele cavalheiramente ajuda Ilse e Laszlo a escaparem do cerco do chefe da Gestapo Strasser, com consideráveis riscos para si mesmo. Na cena final do filme, Rick e o inesperado Renault escapam e retornam para a Zona Livre Francesa (ECO, 1986, p. 462, tradução nossa).

Quais são os requerimentos para transformar um livro ou um filme em um objeto *cult*? O trabalho deve ser amado, obviamente, mas isso não é o suficiente. Ele tem que fornecer um mundo completamente preenchido, de forma que seus fãs possam citar personagens e episódios como se os mesmos fossem aspectos dos seus mundos privados sectários, um mundo onde todos podem fazer testes e jogos de conhecimentos gerais, de forma que os adeptos da seita reconheçam uns nos outros um conhecimento compartilhado¹⁴ (ECO, 1986, p. 462).

A partir dessas características elencadas por Eco, infere-se que as minisséries, especialmente as históricas, por sua abordagem de conteúdo a partir da temporalidade, pela nostalgia e apelo histórico-político, podem ser consideradas *cults*.

Renata Pallottini (2012) define a minissérie como uma espécie de telenovela curta, cujo texto está totalmente fechado, comumente, quando começam as gravações. Diferentemente do que acontece com a telenovela brasileira que, conforme já foi mencionado, vai sendo redigida durante a sua exibição, levando em consideração a opinião do público, a minissérie só é exibida depois de pronta ou praticamente pronta. Desse modo, trata-se de um produto televisivo com mais possibilidades de marcas autorais, pois não sofre tanto as influências da recepção, estando menos sujeito a modificações por conta do julgamento do público e da crítica. Outro traço distintivo entre a telenovela e a minissérie é que a telenovela apresenta uma multiplicidade de subtramas, enquanto a minissérie desenvolve uma trama básica, à qual se acrescentam incidentes menores.

Historicamente, no Brasil, a minissérie já foi chamada de *telerromance*, sempre que constituísse o resultado de adaptação da obra literária correspondente. Essa expressão foi lançada no início da década de 1980 pela emissora pública TV Cultura, em São Paulo, que programou e levou ao ar uma longa série de telerromances e telecontos (PALLOTTINI, 2012). A tradição de as minisséries apresentarem roteiros baseados em obras literárias, técnica já utilizada no cinema e na produção de muitas telenovelas, ainda continua predominante. Apesar da produção de roteiros originais, tais como os das minisséries *Anos Dourados* (Globo, 1986), *Decadência* (Globo, 1995),

¹⁴ Tradução nossa do seguinte trecho: What are the requirements for transforming a book or a movie into a cult object? The work must be loved, obviously, but this is not enough. It must provide a completely furnished world, so that its fans can quote characters and episodes as if they were part of the beliefs of a sect, a private world of their own, a world about which one can play puzzle games and trivia contests, and whose adepts recognize each other through a common competence (ECO, 1986, p. 462).

Aquarela do Brasil (Globo, 2000), *Um só coração* (Globo, 2004), entre outras, ainda há uma predominância em produzir minisséries transmutadas de obras literárias. Grandes clássicos já foram adaptados com grande sucesso, tais como o *Primo Basílio* e *Os Maias*, de Eça de Queirós; *Memorial de Maria Moura*, de Raquel de Queiroz; *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, entre outros (BALOGH, 2005a).

Apesar de a adaptação de textos literários ser uma das estratégias mais frequentes para a produção das minisséries, Anna Maria Balogh (2002; 2005a) aponta uma tendência para adaptações não apenas de textos ficcionais, mas também de biografias romanceadas, como *Hilda Furacão* (Globo, 1998), ou de biografias que são romanceadas no roteiro, como *Chiquinha Gonzaga* (Globo, 1999). Há minisséries que foram adaptadas a partir de visões romanceadas de acontecimentos históricos, como *Desejo* (Globo, 1990) e *A Casa das Sete Mulheres* (Globo, 2003) e outras que procuram estar mais próximas da história, ainda que a partir da ficção, como *Anos Rebeldes* (Globo, 1992).

Produzidas principalmente pela Rede Globo, desde 1982, as minisséries se constituíram numa alternativa para a programação das 22 horas, horário que já apresentava baixa audiência há algum tempo na emissora. “A espinha dorsal da programação da Globo é a telenovela, mas não se pode espremer uma laranja até secar. Com as minisséries, estamos criando alternativas de programação”, avaliou Francisco Sandrin, diretor de produção da emissora (SANDRIN, 1984, p. 95). Outras redes televisivas já compartilhavam essa nova forma de fazer dramaturgia, como a Manchete que, nesse período, já contava com três projetos de minissérie: *A Marquesa de Santos*, de Wilson Aguiar, *Viver a Vida*, de Manuel Carlos, e *Santa Marta Fabril*, adaptada por Geraldo Vietri (FIGUEIREDO, 2005).

Esse horário, após as 22 horas, segundo Balogh (2002, p. 123-24), pressupõe “um público mais seletivo que o das telenovelas, em princípio, com um leque maior de opções eventuais de lazer e mais exigente quanto ao nível de elaboração dos programas que passam na telinha”. Na Rede Globo, comumente as minisséries fazem parte de programações festivas, como *O Tempo e o Vento*, *Grande Sertão: Veredas* e *Tenda dos Milagres*, exibidas em 1985, ano em que se comemoravam os 20 anos da emissora. Outras minisséries também foram exibidas em comemoração a datas importantes para o país, como *Abolição* (1988) – cem anos do fim do regime escravocrata; *República* (1989) – cem anos da proclamação da república; *A muralha e A invenção do Brasil* (2000) – quinhentos anos de descobrimento; *Um só coração* (2004) – aniversário de São

Paulo; *Capitu* (2008) – centenário da morte de Machado de Assis (BALOGH; MUNGIOLI 2009).

A minissérie é “la crème de la crème” – o produto de melhor qualidade – da produção televisiva, segundo Balogh (2002, p. 123). É considerada o formato mais completo do ponto de vista estrutural e o mais denso do ponto de vista dramaturgic. Os roteiristas consideram-na como sendo o “ponto alto” da produção ficcional brasileira.

Embora tenha iniciado sua carreira como roteirista de telenovelas, em diversas entrevistas, Maria Adelaide Amaral assume a sua preferência pelas minisséries. Por conta do pouco tempo que os autores de telenovelas têm para redigir os capítulos, a roteirista considera que a escrita deste gênero televisivo é sempre apressada, assim, não pode dar o melhor de si escrevendo telenovela, já que aquilo que a encanta é a pesquisa, o texto bem escrito e bem trabalhado.

Na minissérie é diferente. A gente tem possibilidade de fazer um capítulo com mais tempo e cuidado. Não só eu, como autora, mas todos os envolvidos na equipe: o diretor, o diretor de arte, os atores. A diferença entre minissérie e novela é mais ou menos a diferença entre artesanato e produto industrializado (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 163).

Esse caráter diferenciado das minisséries apontado por Maria Adelaide Amaral também foi mencionado por Dias Gomes, no Relatório da Comissão Especial de Análise de Programação de Rádio e TV:

É um formato que possibilita não só ao autor, como também ao diretor e à produção, um produto mais bem acabado, justamente por possuir um número menor de capítulos e um tempo maior para a sua realização. Possibilita ao autor escrever, burilar e reescrever a sua obra. [...] No entanto, a novela é que dá dinheiro e a minissérie, dizem, só dá prejuízo; é só um produto de luxo para, mais ou menos, “livrar a cara” da televisão (BRASIL, 1998, p.63).

Com base nesse último comentário do teledramaturgo - “livrar a cara” da televisão, infere-se que a realização de produtos televisivos como as minisséries seria um modo de a televisão se defender das acusações que lhe são dirigidas quanto a ser uma mídia alienante e apenas “mercadológica”. Nessa perspectiva, a televisão estaria marcando um traço distintivo em sua produção, ao apresentar um produto mais artístico e esteticamente mais cuidado para além de uma programação majoritariamente dedicada ao entretenimento. Conforme aponta Maria Rita Kehl (2005c), a Rede Globo sempre

investiu no ideal de estabelecer o “Padrão Globo de Qualidade”, o qual se firmou sobretudo a partir de 1973, com a chegada da televisão colorida ao Brasil, empenhando-se em manter seu público ligado em programas de bom nível ético e estético.

Segundo Narciso Lobo (2000), as minisséries brasileiras já surgiram, na década de 1980, sob o signo do reconhecimento e das premiações. *Lampião e Maria Bonita* (1982) recebeu a medalha de ouro no Festival Internacional de Cinema e TV de Nova York, e *Moinhos de Vento* (1983), o Prêmio Ondas da Televisão Espanhola. Esse prestígio que as minisséries oferecem à televisão, entretanto, implica altos custos para a emissora, com relação ao que se é gasto com as telenovelas. A reconstrução das diferentes temporalidades dos microuniversos narrativos representados nas minisséries encarece esse tipo de produto (BALOGH, 2005a). Elaboradas num ritmo menos industrial que as telenovelas, as minisséries exigem uma longa pesquisa prévia por parte de seus produtores, sendo um produto bem mais cuidado em todas as etapas de sua produção. Isso faz com que tal formato tenha uma qualidade técnica e narrativa superior à maioria dos outros produtos televisuais (BALOGH; MUNGIOLI, 2009).

Assim, embora esse “produto de luxo” tenha uma relevância artística reconhecida por sua qualidade estética, ele é dispendioso, sobretudo as minisséries históricas, e nem sempre consegue a liderança em termos de audiência, o que não é viável aos interesses comerciais da televisão, um veículo basicamente mercadológico. A proposta da Rede Globo, ultimamente, tem sido as minisséries mais curtas, possivelmente por conta dos altos custos que as mais longas exigem para a sua produção. As duas últimas escritas por Maria Adelaide Amaral, *Dalva e Herivelton: uma canção de amar* (2010) e *Dercy de verdade* (2012), tiveram, respectivamente, cinco e quatro capítulos. Tendência que prosseguiu nos últimos anos com a produção de minisséries, tais como, *O Canto da Sereia* (2013), *Amores Roubados* (2014), *O tempo e o vento - 2ª versão* (2014), *Felizes para sempre?* (2015) e *Ligações perigosas* (2016), as quais não ultrapassaram dez capítulos.

Maria Adelaide Amaral declara que, se pudesse, escreveria minisséries sobre momentos históricos ou personalidades históricas pelo resto da vida:

Gosto muito desse tipo de minissérie de época, desse filão com muitas possibilidades, que une a história real com a ficção, personagens reais e inventados, gosto muito de fazer e acho que faço bem. É freqüente cruzar com pessoas na rua que me perguntam: “Então, sobre o que vai tratar a sua próxima minissérie?” Ou gente que me diz: “Aprendi tanto sobre a Revolução de 32” ou: “Aprendo tanto com as suas

minisséries”. E constato que tenho um público que espera que as minhas minisséries lhe ensinem alguma coisa (DWEK, 2005, p. 267).

A escritora afirma que tem o vício pela pesquisa, por descobrir coisas sobre as pessoas que ninguém ainda descobriu. Tem o interesse de resgatar a história dessas pessoas. Desse modo, compreende-se que é a pesquisa que move muitas das criações de Maria Adelaide Amaral e ratifica-se o quanto ela preza pela qualidade estética da sua produção, ainda que esteja produzindo um produto midiático.

Nota-se também que nesse cruzamento de campos, a autora preserva uma inclinação pela estética culta, pois, ao lado de sua atuação no teatro e na literatura, consagrou sua carreira na televisão com a produção de roteiros de minisséries, sobretudo históricas, as quais fazem parte da programação da *TV Cult*, por serem um dos produtos de melhor qualidade da televisão, principalmente porque propiciam ao autor, e também aos demais profissionais envolvidos, uma maior autonomia estética – fundamento da cultura erudita. Observa-se ainda que, embora os conflitos entre os campos culto e popular-massivo não sejam excessivos na contemporaneidade, conforme aponta Canclini (2013), eles ainda se denunciam, como no caso da autora aqui estudada, quando ela, mesmo se entregando às injunções do mercado e da mídia, esforça-se para defender o seu capital simbólico distintivo junto ao campo da literatura. Não é por acaso que ela escolhe no campo midiático o gênero minissérie, o qual mais se aproxima da literatura *cult*.

A minissérie *Queridos Amigos*, objeto de estudo desta pesquisa, foi considerada pela já citada pesquisadora Clarice Greco (2013) como objeto *cult*. Em sua pesquisa, ela destacou alguns elementos que a levaram a tal caracterização, a saber: o nicho específico de público, o retorno constante ao passado, as referências culturais e intelectuais que não são compreendidas por todo e qualquer público, a utilização de arquivos históricos e a base ficcional que retorna a um tempo real do país – a fase da ditadura militar – que une o núcleo central de personagens. O termo *cult*, portanto, pode ser aplicado a *Queridos amigos*, uma vez que a minissérie aborda o tema da ditadura militar com forte crítica aos tempos da censura, tortura e exílio, que marcaram profundamente a vida das personagens e também a vida de muitos brasileiros.

Queridos Amigos trata dos êxitos, das desventuras e das frustrações de um grupo de amigos que se conheceram na década de 70 do século XX. A partir de suas personagens, que estão imersas num cenário de lutas políticas, repressões, censuras,

torturas, afirmações de diferenças sexuais, utopias e ondas pacifistas, a minissérie esboça um retrato das muitas faces da geração representada. Assim, em consonância com as considerações de Clarice Greco (2013), o presente estudo também considera a minissérie *Queridos Amigos* como um exemplo de texto *cult* por tratar dessas questões que marcaram a sociedade em determinado momento histórico, as quais serão examinadas na seção a seguir.

3 DE AOS MEUS AMIGOS PARA QUERIDOS AMIGOS: FIGURAS DE GERAÇÃO

As diferenças não podem ser maiores que os afetos: as diferenças pessoais, as políticas, as editoriais. A vida é maior que isso, Pedro, a vida é maior que a gente.

(Diálogo entre as personagens Leo e Pedro. In: QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 4, 56min])

Tanto a minissérie *Queridos Amigos* quanto o romance do qual foi transposta fazem referencia a geração-68, também chamada “Geração AI-5”. A denominação “Geração AI-5” refere-se ao Ato Institucional nº 5, baixado durante o governo do general Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968. O Ato, que vigorou até dezembro de 1978, produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros, dando poder aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal fossem considerados.

Os amigos da história contada por Maria Adelaide Amaral viveram juntos o período mais intenso da ditadura militar, a década de 1970. Em nome da “Segurança Nacional”, a censura a jornais, revistas, livros, rádio, TV, filmes, teatro, músicas e ensino estava implantada e a repressão, caracterizada por prisões, torturas e assassinatos dos que se opunham ao sistema, instaurava um clima de terror no país. Os principais alvos da repressão política eram os movimentos operário, camponês, estudantil e as organizações de esquerda.

A história do grupo de amigos relatada no romance e na minissérie refere-se, portanto, a duas décadas de história e, conforme expõe Claudio Paiva (2008), ilustra como essa geração amadureceu sob o regime da ditadura militar, vivenciou a utopia das transformações sociais, a contracultura e contribuiu para mudanças na mentalidade, linguagem e comportamento de vastos segmentos da sociedade brasileira. Dentre as mudanças advindas com os movimentos sociais desse período, Irene Cardoso (2005) assinala:

As transformações da imagem da mulher, com o feminismo; a liberação sexual; as modificações na estrutura da família; a

entronização do modo jovem de ser como estilo de vida; a flexibilização das hierarquias e da autoridade; a construção de novas relações entre o adulto e o jovem e o adulto e a criança; a criação de um novo imaginário da fraternidade; a introdução do “novo” na política; a emergência das questões ecológicas como se fossem também políticas, para ficar com algumas das referências mais destacadas (CARDOSO, 2005, p 93).

A trama do romance que foi adaptada para minissérie *Queridos Amigos* é ambientada em São Paulo, tendo como pano de fundo grandes acontecimentos políticos e econômicos, tais como a queda do muro de Berlim, a guerra fria, o fim do socialismo, o fortalecimento dos EUA, tratando de temas como casamento, divórcio, traição e sexualidade. No Brasil, essas questões foram expostas, sobretudo, nos anos 1970, no contexto da luta contra o regime militar, período em que ocorreu a eclosão do feminismo brasileiro, associado a outros movimentos sociais em diversas partes do mundo, a exemplo do movimento *hippie*, do movimento negro, de Paris de 1968 e do movimento estudantil. Tais questões se ampliaram nos anos 1980, devido ao processo de abertura política no Brasil, quando os protestos e as manifestações de ampla oposição se multiplicaram pelas ruas que foram tomadas por organizações de vários setores da sociedade – sindical, popular, dos estudantes, das mulheres, dos negros, dos homossexuais, demonstrando que a oposição não era somente ao regime instaurado, mas que também havia outras demandas a serem discutidas. Em 1979, após a aprovação da lei da anistia, muitos exilados políticos começaram a retornar ao Brasil, integrando-se à luta pelo fim da ditadura e pelo restabelecimento da democracia, que caracterizou a década de 1980.

A volta das multidões às ruas, nessa década, culminou no movimento das “Diretas Já”, que reivindicava a redemocratização do país, possibilitando a participação da sociedade civil na escolha de seus governantes. Em 1985, finda-se o regime militar e, para muitos brasileiros, era a esperança de que dias melhores viriam após o período pós-ditadura. Entretanto, essa década terminou com a decepção de um país mergulhado em uma recessão econômica, imerso no liberalismo, na globalização, no individualismo. Some-se a isso, em perspectiva global, a queda do Muro de Berlim que destruiu o sonho de muitos que acreditavam no comunismo como melhor opção de governo, que almejavam um mundo com menos desigualdades, ao invés da sociedade individualista em que estavam vivendo. Esse contexto é o pano de fundo e parte do drama particular de algumas das personagens do romance e da minissérie, as quais falam e agem de

acordo com a sua experiência pessoal e os reflexos dela na sua vida afetiva, profissional e política.

3.1 EM TORNO DOS AMIGOS

O romance *Aos meus amigos* conta a história de um círculo de amigos em São Paulo que se amavam intensamente. Alguns se conheceram no colégio: Leo, Adonis, Lena, Pingo, Caio e Beny; depois conheceram Bia, Tito, Lúcia, Pedro e Ivan e posteriormente chegaram os agregados: Flora, Raquel, Vânia, Rui e Guto. Nos anos 1970, esses amigos formavam um grupo tão unido, que se intitularam “a família”.

A narrativa do livro inicia-se com os amigos sendo informados do suicídio de Leo, o protagonista cuja morte desencadeia a trama principal da narrativa. Depois de todos serem avisados sobre o suicídio de Leo, a história segue em uma longa sequência ambientada no velório, no enterro e na reunião na casa de Lúcia. O tempo da diegese narrativa se dá em menos de 24 horas, compreendendo um dia, uma noite e uma madrugada. Trata-se de uma narrativa mais psicológica que de ação, com enfoque na descrição das personagens e nos seus diálogos.

O romance ambienta-se no início da década de 1990 com o reencontro desses amigos que rememoram o passado em comum e a amizade que os unia, um sentimento de amizade que fica bem expressado através do pensamento da personagem Tito, quando se aproximou dos amigos no velório:

Olhou ternamente para todos eles e pensou em quanto o comovia reconhecer no seu envelhecimento, no que ainda tinha restado do velho entusiasmo juvenil, o fervor ideológico daquela geração, uma parte significativa de si, do tempo em que eram um grupo de amigos. Tito rejeitava a pecha de saudosista, mas era obrigado a reconhecer que sentia falta da alegria, do destemor, da família que constituíam, na qual todos se conheciam, talvez excessivamente, daquela quase promiscuidade em que viviam e que, apesar disso, não o incomodava nem um pouco (AMARAL, 2008a, p. 201).

As diferentes escolhas feitas por cada um, motivadas pelas circunstâncias profissionais e as histórias pessoais, porém, fizeram com que esses amigos se distanciassem. A última vez que se haviam reunido foi no *réveillon* de 1980 e só voltaram a se reencontrar, mais de dez anos depois, no velório do amigo Leo, que havia se suicidado.

Leo, o protagonista da narrativa, era escritor e publicitário, alinhado com pensamentos de vanguarda; tinha muito talento, era inteligente, escrevia muito bem, entretanto não se firmou profissionalmente em nenhuma área. Era uma pessoa muito generosa, porém estava depressivo e, provavelmente, como consequência disso, matou-se.

Quem anunciou a morte de Leo foi Flora, sua ex-mulher. Flora era uma mulher negra, professora de português da rede pública de ensino. Foi casada com Leo e tiveram um filho, Davi. Ao encontrar com Lena no velório, Flora lhe disse: “Ele tava mal, Lena. Muito deprimido. Me ligou ontem péssimo, reclamando que o Davi nunca ligava pra ele, quase nenhum amigo ligava mais pra ele, só o Adonis, você, a Bia, essa Ucha..”. (AMARAL, 2008a, p. 15). Ucha era uma ex-namorada de Leo, uma modelo, totalmente alheia às referências intelectuais, políticas e culturais de Leo e seus amigos.

Lena e Leo eram amigos desde a adolescência, estudaram juntos no colégio Roosevelt do Parque D. Pedro. Leo foi apaixonado por Lena durante muito tempo, mas ela sempre o vira como um amigo. Lena casou-se com Guto, teve um caso com Ivan, mas com Leo, a relação era de amizade.

Assim como Leo, Lena vivia descontente com a vida. Estava uma mulher amargurada, fato que havia confessado ao amigo, dias antes do suicídio:

“É como se houvesse um vácuo entre mim e os outros”, dissera a Leo. Desde muito tempo parara de fazer planos, de sonhar à frente. Às vezes construía uma expectativa, mas quase sempre não tinha a menor importância, a menor substância. Nada era capaz de animá-la, impulsioná-la, alegrá-la. [...]

— Eu sei o que você está sentindo — dissera Leo. — A vida da gente virou uma janela bloqueada. Não dá para abrir nem enxergar através. Eu estou assim há anos. [...]

“Uma janela bloqueada”, Lena imaginou. “O que será que ele pensou quando se jogou no vazio? Que estava rompendo o bloqueio? Que estava abrindo uma brecha através da qual era possível enxergar uma saída? (AMARAL, 2008a, p. 67-68).

Adonis era um dos amigos mais leais a Leo e, mesmo diante de alguns momentos de rispidez de Leo, nunca se distanciou, falavam-se toda semana pelo telefone. Ao saber da sua morte, Adonis lamentou: “Eu liguei hoje de manhã. O telefone chamou, chamou, e ninguém atendeu. Achei que ele tinha tomado um porre e estivesse dormindo” (AMARAL, 2008a, p. 29).

Adonis era jornalista. Possuía uma saúde fragilizada por conta de sua obesidade e apresentava problemas mentais. Já tinha sido internado diversas vezes e controlava suas crises com o uso de medicação controlada. Chegou a escrever um livro a respeito do assunto, uma narrativa desapaixonada sobre sua doença e os diversos tratamentos a que fora submetido. Dedicava-se ao estudo de seu problema e também aos idiomas russo, chinês e árabe. Trabalhava em um jornal, estava aprendendo turco e escrevendo um romance que pretendia que fosse a sùmula de todo o conhecimento inútil: “A história mais chata do mundo”.

Bia foi quem mais se descontrolou emocionalmente, culpando-se da morte de Leo. “A gente não deu a força de que ele precisava”, repetia. Chorara durante todo o trajeto. “Mais de um mês sem visitar o pobre coitado. Isso é imperdoável”, dizia enquanto enxugava as lágrimas no lenço encharcado” (AMARAL, 2008a, p. 70).

Bia era professora de voz da ECA (Escola de Comunicações e Artes), da USP, mas não conseguia se sustentar, pois recebia um baixo salário. Morava com a mãe, Iraci, com a qual tinha um tenso relacionamento. Procurava, através da astrologia, compreender seus conflitos, pois acreditava que essa má convivência com sua mãe fosse seu carma.

Bia e Leo se conheceram no Riviera, um famoso bar de São Paulo, ponto de encontro de boêmios, artistas, intelectuais e militantes. Bia fazia a Escola de Arte Dramática e Leo tinha em mente fazer um filme. “Me convidou pra trabalhar. Era um média-metragem que acabou curta-metragem, e eu só apareço em silhueta contra o pôr do sol na represa de Guarapiranga. Eu queria ser tanta coisa, fazer tanta coisa naquela época”, recordou-se Bia (AMARAL, 2008a, p. 127).

Quando soube da notícia, a amiga Lúcia surpreendeu-se porque não sabia que o amigo estivesse tão mal a ponto de suicidar. Lucia era psicoterapeuta e tinha um casamento sólido com Rui. Ela representava para os amigos uma figura maternal, segura, era a esperança de que é possível ser feliz no casamento. Segundo Leo comentara, “Lúcia gosta de triunfar onde todos os outros parecem ter fracassado. Afinal, ninguém é terapeuta impunemente” (AMARAL, 2008a, p. 60). Dois fatos, porém, abalaram as certezas de Lúcia: a fragilidade de sua saúde, quando teve um câncer, e ter descoberto que o marido apaixonou-se por sua irmã Helô.

Embora estivessem mais afastados de Leo, os amigos Tito, Pedro e Ivan também foram avisados do ocorrido. Leo e Tito foram muito ligados, mas nos últimos anos mal se viam, conforme fica exposto na narração:

Leo ressentira-se da dureza de Tito. “No fundo é um moralista”, havia comentado com Flora, referindo-se aos sermões do amigo, exigindo que ele parasse de beber e voltasse a trabalhar. “Você precisa terminar o romance, está na hora de dar um sentido à sua vida, Leo!” (AMARAL, 2008a, p. 71).

Tito era um comunista ferrenho, que foi preso político. Foi casado com Vânia, que se separou dele por causa da insensibilidade do marido, o qual só se ocupava de pensar em questões políticas. Vânia casou-se novamente com um homem mais velho, bastante atencioso, diferente de Tito.

Pedro havia estremecido a amizade com Leo, pelas constantes críticas do amigo à sua literatura. Pedro foi um escritor de sucesso com seus romances que denunciavam os porões do regime militar. Leo tinha restrições à “literatura datada, sempre tão fugaz quanto a situação que a ensejou”, referindo-se à ficção de Pedro como “mediocre” e “oportunista” (AMARAL, 2008a, p. 46-47). Quando seus livros deixaram de vender, e não foi mais possível viver de seus direitos autorais, Pedro foi obrigado a retornar ao jornalismo. Mesmo quando ainda era casado com Márcia, ele já nutria uma paixão por uma das amigas, Lúcia.

Ivan foi um dos amigos que se sentiu indiferente à morte de Leo. Eles não eram amigos de colégio, conheceram-se muito mais tarde, em reuniões políticas, mas estreitaram a amizade em 1977, quando trabalharam juntos na mesma redação de jornal.

“Nenhuma lágrima, nenhum lamento, nenhum pesar. Leo trabalhara com ele diversas vezes na mesma redação, fora seu colega de bebedeiras, confidente na época de seu romance com Lena. [...] Às vezes, Leo desfalecia, e Ivan o pegava no colo, colocava-o na cama e o cobria, como fazia com os filhos quando eram pequenos. De sua amizade com Leo restavam apenas essas breves imagens de solidariedade e a sensação de jamais ter sido inteiramente compreendido (AMARAL, 2008a, p. 30).

Leo nunca compreendera por que Ivan não se separou da mulher Regina para ficar com Lena. Jornalista militante, Ivan estava distante dos amigos, que se afastaram quando ele abandonou o jornalismo para se tornar assessor político de um candidato de direita. Lena lhe dissera indignada:

“Um notório corrupto, Ivan! Um cara ligado a grupos militares!!!” Ivan defendera-se alegando que era um trabalho como qualquer outro, ele tinha três filhos para criar e, afinal, precisava comer. “Se é esse o

problema, pode vir comer em minha casa todos os dias”, dissera Tito (AMARAL, 2008a, p. 27).

Para muitos dos amigos, intelectuais de esquerda, esse gesto de Ivan foi uma traição às suas convicções. Uma pessoa com um passado de militância, que foi preso político, não poderia estar servindo ao grande capital, perdendo de vista a sua história.

Dentre os amigos Caio, Pingo e Beny, que conheciam Leo desde a época do colégio, Pingo foi o que mais ficou comovido. Leo gostava muito deles, entretanto, confessou certa insatisfação com as escolhas desses amigos. “Gostava mais do Pingo antes de ele ser professor doutor, do Caio quando ele era só veado, e não essa merda de veado chique, do Beny eu sempre vou gostar mesmo sabendo que não dá pra confiar” (AMARAL, 2008a, p. 145).

Pingo era professor universitário de literatura e foi casado com Raquel, uma dona de casa submissa que vivia para dedicar-se ao marido e aos quatro filhos. Raquel separou-se de Pingo, quando este a trocou por uma aluna, uma garota de vinte anos, e tornou-se uma mulher, moderna, independente e jovial. Pingo, por sua vez, enfrentava o drama da impotência sexual.

Caio era um rico editor de livros e tinha uma relação bastante próxima com Lena. Era homossexual e passava a maior parte de seu tempo frequentando festas sociais. Em seu projeto de vida estava incluso ter um companheiro permanente, mas todas as suas tentativas fracassaram.

Beny era um homossexual que passou por dificuldades financeiras quando foi expulso de casa pelo pai, sendo apoiado por Tito. Quando o pai faleceu, deixou-lhe de herança um cartório no centro da cidade. Relacionava-se com diversos garotos e tinha uma ligação bem íntima com Lúcia. Para muitos dos amigos, Beny era um cara legal, mas inconsequente, leviano e, às vezes, mal-agra-decido.

Em certo momento do velório, Beny questionou a si mesmo sua presença ali:

“Que merda estou fazendo aqui?”, Beny pensou. Fazia ao menos cinco anos que não via Leo. No último encontro tinham se envolvido numa discussão sobre literatura que acabou em insultos e ofensas pessoais. Leo chamara-o de “água de calça” e Beny começou a rir. Lembrava-se de alguém o ter chamado assim nos idos de 68. “Água de calça, é? Não vai também me chamar de fruta, seu brocha?” Estavam no Riviera, Leo muito bêbado jogou o copo de chope na cara dele. [...] Nunca mais se reconciliaram (AMARAL, 2008a, p. 32).

Ao receber o telefonema de Tito para informar-lhe sobre a morte de Leo, Beny teve vontade de dizer: “Sabe quantas vezes tentei fazer as pazes com aquele filho da puta?” (AMARAL, 2008a, p. 32). Entretanto não falou nada, vieram-lhe à sua memória algumas cenas:

Ele e Leo debruçados no viaduto do Chá, falando de Rimbaud. Leo recitando Kerouac e Burroughs em inglês. Leo anunciando-lhe que encontrara um editor para seu primeiro livro de poemas. Começou a chorar. Sentia que uma parte da sua história havia morrido com Leo, estava morrendo todos os dias com todas as mortes ocorrendo à sua volta (AMARAL, 2008a, p. 32-33).

Após o velório, alguns amigos foram para a casa de Lúcia e outros foram ao apartamento de Leo, em companhia de Flora que precisava pegar uns documentos e fechar direito a casa. Eles foram à residência de Leo, pois tinham a esperança de encontrar o suposto romance que ele teria escrito no período em que estivera isolado em uma casa que alugou na Granja Viana. Após um ano, porém, Leo retornou para seu apartamento no Centro de São Paulo e nunca disse uma única palavra sobre o livro.

Alguns acreditavam que esse livro pudesse ser sobre eles, buscavam assim, alguma coisa que os simbolizassem na memória do amigo. Quem encontrou esse livro foi Flora. Era um diário, escrito em dois enormes cadernos espirais de capa vermelha. Leo os deixou na gaveta de brinquedos do filho, junto com um bilhete, no qual pedia a Flora que os entregasse a Davi, quando o filho estivesse preparado para lê-lo. O livro não foi dedicado à sua geração, como supunham seus amigos, mas sim à geração futura, a de seu filho. Flora guardou esse diário e não contou a ninguém naquele momento o que havia encontrado. Somente mais tarde revelou para Lena que havia achado o livro que todos procuravam.

Depois de deixarem o apartamento de Leo, Lena, Raquel, Bia, Caio e Adonis seguiram para a casa de Lucia. Reunidos outra vez, ficou visível o quanto cada um deles mudou e o quanto as relações entre eles estavam delicadas. Muitos estavam cheios de rancor, outros achavam que deveriam aproveitar a oportunidade e reconstruir os laços de amizade e outros queriam apenas prestar a última homenagem ao amigo falecido e voltar à vida cotidiana.

A reflexão dessas personagens sobre suas vidas, suas escolhas e suas insatisfações faz com que o romance deixe de ser uma ficção restrita a um grupo de amigos para tornar-se um romance que relata sobre uma geração, tendo como pano de

grandes mudanças ocorridas na cultura, na política e na sociedade do país. Dentre essas mudanças, Antonio Risério (2005), em seu relato para o livro *Anos 70: trajetórias*, aponta:

O orientalismo, as drogas alucinógenas, o pacifismo, o movimento de mulheres, a ecologia, o pansexualismo, os discos voadores, a transformação *here and now* do mundo. Era impressionante a confiança que tínhamos na possibilidade de construir um mundo radicalmente novo. Tudo parecia no alcance das mãos (RISÉRIO, 2005).

Esse passado, em que os jovens acreditavam que podiam transformar o mundo, era muito recordado pela personagem Tito, que sempre defendia a importância da geração deles para a história do país, como se pode inferir a partir deste desabafo:

O Narciso Kalili morreu outro dia, a imprensa deu uma nota de merda, e ele foi um dos que revolucionaram a imprensa deste país, porra! [...] É a minha geração que está morrendo, uma geração talentosa, que lutou e morreu pela liberdade, porra! Por que não dizem isso? Por que não explicam porque fomos presos, por que querem retirar de nós a nossa história? Nós fomos muito importantes, porra! (AMARAL, 2008a, p. 312).

A personagem Adonis também se referia ao passado, não de forma tão saudosista como Tito, mas numa tentativa de entender o sentimento de angústia do presente:

— Não sei se somos tão importantes, mas acho que fomos uma geração consciente — disse Adonis, tocado pela emoção de Tito. — A gente se culpa demais, cobra demais, presente e passado, em nome do que fizemos e do que não estamos fazendo mais. O que estamos vivendo é um desencanto proporcional às nossas expectativas. A gente pensava que era genial, que podia tudo, infelizmente não foi bem assim. [...] — Não se angustie, Tito. Nós fizemos o que deu pra fazer. (AMARAL, 2008a, p. 312).

Segundo Antonio Risério (2005), as inquietações da juventude brasileira, na passagem da década de 1960 para a de 1970, distribuíam-se em duas vertentes: a militância política de esquerda e o movimento contracultural. O militante de esquerda lutava para mudar o regime político; o contraculturalista, o “desbundado”, por sua vez, pretendia, pela transformação interior e da conduta cotidiana, “mudar a vida”. Assim, conforme assinala João Adolfo Hansen (2005), ao contrário do que se pensa, a

expressão “os anos 70” representa um período em que não houve uma unidade cultural, estética e ideológica.

Observa-se, em *Aos meus amigos*, a representação das contradições vividas por essa geração, através, principalmente, das personagens Tito e Leo. Tito, representante da militância política de esquerda, certa feita dissera a Leo, brincando, que se tomasse o poder promoveria o amigo a Comissário da Cultura. Leo, por sua vez, um intelectual mais ligado aos valores da contracultura, respondeu-lhe que não havia nada a que ele fosse mais avesso que pertencer à *intelligentsia* oficial, “esse bando de capachos do poder, esmoleres de empregos públicos!”. Para ele, o único investimento interessante do momento eram as experiências de todo tipo, artísticas ou sensoriais. Leo fora um dos primeiros a tomar LSD e desde 1960 sua frase favorita tinha se tornado “É preciso fazer escândalo” (AMARAL, 2008a). Nota-se, assim, no romance de Maria Adelaide Amaral, conforme também apontou Andréa Moraes (2010), as referências ao ambiente político, intelectual e artístico em que vivia essa geração, bem como às diversas vivências pelas quais ela passou, desde a consciência política de uma época até a emergência de novas possibilidades artísticas, sexuais e experiências alucinógenas.

Para o crítico José Castello (1993), em *Aos meus amigos*, Maria Adelaide Amaral faz um retrato estimulante e perturbador de sua época, o que o leva a classificar o livro como um romance de geração. “Maria Adelaide Amaral utiliza esse saber acumulado do romance de carreira para erguer um espelho, quase cruel mais extremamente eficaz de sua geração” (CASTELLO, 1993, p. 2).

Endossando esse raciocínio, quando transpôs o romance para a televisão, Maria Adelaide Amaral afirmou que “[...] não se trata só de política. É, sobretudo, um ato de amor. Uma história de fraternidade, de solidariedade e de transfiguração” (ZORZANELLI, 2008). Nessa mesma perspectiva, a diretora da minissérie Denise Saraceni também declarou: “Os anos 80 têm sido muito revisitados, e não quero fazer uma minissérie datada. Mais do que a moda ou a música, o que busco é um painel moral e ético dessa geração. Queremos despertar no telespectador uma memória afetiva daquele tempo” (MATTOS, 2008).

Esses sentimentos de fraternidade, de solidariedade e de transfiguração, mencionados por Maria Adelaide Amaral, foram explicitados, tanto no romance quanto na minissérie, através da relação de amizade entre as personagens, sentimento que permeava fortemente os relacionamentos da geração representada, alicerçados nos princípios da ética e da moral. O resultado dessa perspectiva de abordagem no tocante

ao modo de referir-se a essa geração e à sua história pode ser confirmado pela maneira como se apresenta a narrativa tanto no livro quanto na televisão: através dos diálogos das personagens, da explicitação de suas identidades e subjetividades, ao invés de uma narrativa marcada por cenários e grandes movimentos de ação.

Em outra entrevista acerca da adaptação do seu romance para a televisão, Maria Adelaide Amaral ainda afirma que queria falar sobre tudo isso com afeto. “Pegar cada uma daquelas criaturas no colo e, com muito carinho, passar a mão em suas cabeças, começando por mim mesma” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 160). *Queridos Amigos* é, portanto, uma minissérie de cunho intimista, em que as relações subjetivas são apresentadas pelo viés da memória; é uma ficção que nos leva a uma reflexão sobre a solidariedade, a ética e os afetos.

Diferentemente do romance, no qual o reencontro dos amigos aconteceu por ocasião da morte de Leo, na minissérie *Queridos Amigos*, conforme já foi mencionado, a narrativa não se iniciou com o suicídio do protagonista. Assim, como no romance, Leo era muito talentoso, trabalhou com cinema, publicidade, literatura, porém nunca se sentira realizado em suas atividades. Ele estava doente e descobriu que tinha pouco tempo de vida; supunha que fosse esclerose múltipla, mas sequer fez exames para confirmar a suspeita, fugindo de todas as possibilidades de diagnóstico e tratamento. Segundo a autora, a opção da personagem pelo suicídio era também uma opção filosófica. “O Leo, como o Décio, pertencia a uma geração que fazia coro com Albert Camus, para quem a única questão fundamental do ser humano, além da liberdade, era o suicídio” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 156).

O Leo do romance se lançou da janela do 10º andar; o Leo da minissérie teve 20 dias para preparar a sua morte. Decidido a se matar, Leo preparou performaticamente seu suicídio, dedicando seus últimos dias a reunir os velhos amigos dispersos, os quais se intitulavam como família, nos anos 1970, quando todos pareciam ter os mesmos desejos e almejavam o fim da ditadura militar. Na versão televisiva, os amigos participaram intensamente dos últimos dias de vida de Leo, uns tentando convencê-lo a tentar alguma forma de tratamento, outros tentando compreender a sua escolha pela morte. Durante esse convívio, Leo os convidou à reflexão do verdadeiro sentido da vida, que deveria ser guiada pelos afetos, pela paciência, compaixão e solidariedade.

Na minissérie, após o sonho que o fez perceber a proximidade da morte, Leo (Dan Stulbach) decidiu reunir a família de amigos e convidou-os para uma festa em sua casa. Na versão televisiva, esses amigos eram as personagens Lena (Débora Bloch),

Tito (Matheus Nachtergaele), Vânia (Drica Moraes), Ivan (Luiz Carlos Vasconcelos), Lúcia (Malu Galli), Rui (Tarcísio Filho), Beny (Guilherme Weber), Pingo (Joelson Medeiros), Raquel (Maria Luiza Mendonça), Pedro (Bruno Garcia) e Bia (Denise Fraga).

Tal como no romance, esses amigos, que se amavam intensamente, eram intelectuais de esquerda que, direta ou indiretamente, envolveram-se com política nos anos 1970. Os amigos Caio e Adonis, presentes no romance, foram suprimidos na narrativa da minissérie. Em entrevista, Maria Adelaide Amaral comentou que o mais difícil foi abrir mão da personagem Adonis por falta de ator capaz de interpretá-lo. Não bastava ser gordo, afirmou a autora, tinha que ser um gordo mórbido e ter grande habilidade cênica. Nos seus termos, o mais aproximado seria o norte-americano Zero Mostel, que se matou há anos (AMARAL, 2008b). Quanto à eliminação do amigo Caio, a autora não tece nenhum comentário nessa entrevista, porém observa-se que traços do seu perfil estão fundidos na composição da personagem Beny, também homossexual, o qual herdou algumas de suas características, como por exemplo ser um rico editor de livros.

A festa do reencontro dos amigos aconteceu na Serra da Cantareira (SP), local no qual Leo passou a viver isolado ao lado da jovem Karina. No romance, essa personagem correspondia a uma ex-namorada de Leo, chamada Ucha. Esse desejo de reunir os amigos ilustra o sentimento de espírito coletivo, um legado importante da geração representada. Não se sabia se tal família ainda existia, mas todos aceitaram o convite do amigo por terem grande consideração por ele, que sempre os ajudou em diversos momentos de suas vidas. Leo era o eixo entre todos os amigos.

Diferente do propósito de Leo, o reencontro acabou se tornando um fiasco. Mágoas e rancores afloraram, houve uma troca de acusações e hostilidades e a animosidade tomou conta do clima, pois, a essa altura, todos já haviam seguido caminhos distintos.

Na reunião dos amigos, Lena, artista plástica, reencontrou Ivan, seu ex-amante, homem por quem continuava apaixonada, mas não o perdoava por ele não ter tido coragem de se separar da mulher para viver a paixão que sentiam, enquanto ela largou a filha Marina e o marido Guto por esse amor. Ivan continuava mantendo o casamento fracassado e profissionalmente estava reduzido a chefiar a edição da revista masculina *Sexus*, depois de ter trabalhado nos melhores jornais do país.

Pingo, professor universitário de literatura, teve de fingir ser o marido exemplar para Raquel e os filhos, mesmo ciente de que os amigos sabiam de sua infidelidade constante. Raquel havia deixado de estudar, não trabalhava fora de casa e vivia exclusivamente para o marido e os filhos. Eles pareciam um casal perfeito, e ela nem suspeitava dos casos extraconjugais do marido, inclusive do daquele momento, com a aluna dele, Lorena.

Tito dividiu o mesmo espaço com Fernando, o marido de sua ex-esposa Vânia, tendo de presenciar a afeição que seus filhos sentiam pelo padrasto, enquanto o desprezavam. Jornalista de esquerda, Tito tinha de trabalhar, a contragosto, na mesma revista em que Ivan, sendo responsável pela seleção das modelos que seriam as capas das edições da revista. Tito não aceitava o novo casamento de Vânia com um rico empresário, “representante do individualismo capitalista”. Vânia, por sua vez, atribuía o fim do seu casamento à falta de atenção de Tito para com a família, pois ele se encontrava sempre absorto em questões políticas.

Pedro, um escritor que depois de ter feito muito sucesso não conseguia mais escrever e nem viver da venda de seus livros, expôs suas dificuldades financeiras e a depressão em que se encontrava desde que a esposa Márcia faleceu em um acidente de carro. Apesar de saber que Lúcia amava o marido Rui, Pedro era apaixonado por ela.

Assim como Pedro, Bia também vivia frustrada. Estava com quase 40 anos, desempregada, e dependia financeiramente da mãe, Iraci. Dedicava-se à astrologia e ao budismo, na tentativa de conviver com as amargas lembranças da época da ditadura, quando foi violentada. Bia era apaixonada por Pedro e não tinha um bom relacionamento com a mãe.

Além disso, nesse encontro, todos tiveram de suportar as ironias e o humor ácido de Beny, um homossexual, rico, culto, dono de uma editora, que se transformara em uma pessoa fria, com uma conduta autodestrutiva. Atendendo ao pedido de Leo, que não levasse seu namorado Jurandir, Beny foi à reunião acompanhado da travesti Cintia, causando o espanto dos amigos. Durante a festa, ele conseguiu provocar todos os presentes, inclusive o harmonioso casal Lucia e Rui.

Lucia era psicoterapeuta; Rui, médico. Tal como no romance, o casal era considerado por todos como exemplo de casamento perfeito. Também estiveram na festa, Flora, ex-mulher de Leo, e o seu filho Davi. Naquele momento, além de querer aproximar-se dos amigos, Leo também queria conviver com o filho, depois de ter sido por anos um pai ausente. No final do dia, todos deixaram a casa de Leo com a sensação

de que o reencontro tinha sido um fracasso. No entanto, ainda sem perceberem, o que Leo desejava iria acontecer: todos começariam a repensar sobre suas vidas.

Depois desse reencontro, Leo simulou a própria morte em um acidente, no qual seu carro caiu em uma represa e seu corpo desapareceu. A notícia impactou a todos os amigos e a dor pela perda de um grande amigo os reaproximou. Não obstante, dias depois Leo começou a reaparecer para os amigos e confessou que, apesar de doente, nunca se sentiu tão vivo, pois naquele momento conseguia compreender o verdadeiro sentido da vida.

No romance, as personagens estabelecem um diálogo entre o passado e o presente, rememorando seus dramas, a partir do que foram e do que são, já na minissérie a exposição desses conflitos foi acontecendo no decorrer da narrativa, entrelaçada com as reminiscências das personagens, o que confere, conforme já foi apontado na seção anterior, a manutenção do clímax no texto televisivo. Assim, durante essa trajetória para o suicídio, Leo ajudou seus amigos – enviando-lhes misteriosos recados, através de objetos, palavras e gestos – a refletirem sobre suas vidas e a resgatar antigos sonhos, ideais e paixões. O suicídio somente aconteceu no penúltimo capítulo. Leo apareceu morto no colo da Mãe Preta, uma estátua no Largo do Paissandu, no bairro da República (SP), da qual ele tanto falava. A Mãe Preta é um símbolo que exalta a figura da babá negra, que criou os filhos dos senhores de engenho, nos tempos coloniais. O monumento é de Júlio Guerra e foi inaugurado no aniversário de São Paulo em 1955, em uma homenagem à raça negra radicada no Brasil.

Tal como o romance, a minissérie enfatiza o cotidiano e a história pessoal de cada personagem, entretanto de uma maneira mais otimista. Observa-se que, no romance, há mais espaço para as falas memorialísticas das personagens, as quais explicitam profundamente as crenças, as ilusões e as contradições vividas no período dos anos 1970. O que predomina são as reflexões que elas fazem sobre o que viveram, a partir da morte do amigo. Com relação a possíveis mudanças em suas vidas, o romance só aponta possibilidades futuras, indícios. A minissérie, em contrapartida, destaca mais o momento presente da vida das personagens, evidenciando as mudanças que vão ocorrendo em suas vidas com a ajuda de Leo, que, antes de morrer, mostra-lhes o valor daquele convívio.

Percebe-se, então, na adaptação, uma ênfase no tempo presente, diminuindo a técnica do *flashback*, predominante no romance, cuja extensão narrativa é maior, propícia a longas digressões. A estratégia do *flashback*, empregada em excesso, não

seria interessante para o texto televisivo, o qual privilegia obras de narrativa linear e enredo movimentado, provavelmente porque esse tipo de narrativa facilita a criação de *ganchos* de tensão, que visam manter o interesse do telespectador até o retorno da série depois do intervalo comercial ou no dia seguinte, conforme aponta Hélio Guimarães (2003).

Durante o convívio com os amigos, Leo sempre os incentivava a valorizar o sentimento da amizade, conforme se evidencia no brinde que ele ergueu, na festa do reencontro: “Eu queria fazer dessa nossa reunião de família, [pausa] dessa nossa reunião de família um elogio ao afeto, à tolerância e à solidariedade!” (QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 1, 01h09m]). As duas narrativas encerram-se de maneira semelhante: após o enterro, os amigos reuniram-se na casa da amiga Lúcia para celebrar a amizade e a lembrança do amigo Leo.

3.2 EXERCÍCIOS DE MEMÓRIAS

Ao analisar a prosa literária no Brasil na década de 1980, o crítico Silviano Santiago afirma que um ponto de acordo entre a maioria dos nossos prosadores é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor. Segundo Santiago, embora essa tendência não seja nova, ela nunca foi tão explícita na dicção da prosa, deixando ainda mais abaladas as fronteiras estabelecidas pela crítica tradicional entre memória afetiva e fingimento, entre memória e romance. A preocupação memorialística foi um componente forte e definitivo dentro de nossa melhor prosa modernista, sendo, a partir da década de 1960, a principal herança que os velhos modernistas legavam às gerações mais novas. É, no entanto, com o retorno dos exilados políticos no final da década de 1970 que se impõe a narrativa de tipo autobiográfico, colocando em xeque o critério tradicional da definição de romance como puro fingimento. Desloca-se a espinha dorsal da prosa do fingimento para a memória afetiva do escritor, ou, até mesmo, para a experiência pessoal, o que implica pensar hoje, segundo Santiago, que o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta também o caráter de depoimento, se não observar a garantia da experiência do corpo-vivo que está por detrás da escrita (SANTIAGO, 2002b).

Segundo Andreas Huyssen (2000), a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais é um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes. Nesse mesmo sentido, Jacques Le Goff (1990, p. 476) afirma que “[...] a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. Ele considera que a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção. E acrescenta:

Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória (LE GOFF, 1990, p.476).

Aos meus amigos foi escrito no início da década de 1990, período marcado pelo crescimento exponencial das *escritas de si* (memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu), que se iniciou desde os anos 80, nos anos de transição ou da recuperação democrática nos países que sofreram as ditaduras militares dos anos 1970 e 1980. Essa tendência do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstruir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação a dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. Trata-se da “guinada subjetiva”, segundo a pesquisadora argentina Beatriz Sarlo:

Esse reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade, sustenta grande parte da iniciativa reconstituidora das décadas de 1960 e 1970. Coincide com uma renovação análoga na sociologia da cultura e nos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas. Restaurou-se a *razão do sujeito*, que foi, há décadas, mera “ideologia” ou “falsa consciência”, isto é, discurso que encobria esse depósito escuro de impulsos ou mandatos que o sujeito necessariamente ignorava. Por conseguinte, a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra a sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a

lembrança ou reparar uma identidade machucada (SARLO, 2007, p.18-19).

Assim, vive-se uma época em que o subjetivo é entendido não apenas como lugar de intimidade, mas de manifestação pública. Na escrita de si dos anos da pós-ditadura, a memória não é mais um dispositivo ao serviço da conservação dos valores de classe, mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de valores (KLINGER, 2012).

Esse desenvolvimento da escrita de si propiciou o surgimento de novas variações de escrita, ocasionando a criação do termo autoficção. Na leitura empreendida por Luciene Azevedo (2008), o conceito de autoficção é entendido como uma estratégia da literatura contemporânea capaz de eludir a própria incidência do autobiográfico na ficção e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional. Seria um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente.

Por definir um espaço de constituição do eu que investe deliberadamente na indistinção entre o que é real e o que é ficcional, forçando esses limites, observa-se que o conceito de autoficção não é apropriado para caracterizar a produção de Maria Adelaide Amaral, embora já tenham empregado o termo para referir-se à sua obra. Quando foi indagada pela jornalista e escritora Paula Dip sobre a questão da autoficção em sua escrita, Maria Adelaide Amaral (2015), em entrevista cedida ao programa Roda Viva, afirma que não apenas ela, mas a maior parte dos escritores se alimenta e se nutre de si próprio e daquilo que está a sua volta para escrever suas ficções. Na criação de suas personagens, quando não está falando dela, está falando de alguém ou da combinação de algumas pessoas, explica a autora, que compara o trabalho do escritor ao de um alquimista, como certa feita dissera a escritora Lygia Fagundes Telles.

No mundo das letras, a presença autobiográfica do autor empírico em textos que, por outro lado, são ficcionais, emoldurados ou empacotados ou marqueteados como “romances”, “novelas”, “contos” é um traço marcante na ficção mais recente. Seja de maneira real, seja simulacral, explorando e tematizando a situação de enunciação em que se produz sua ficção, frequentemente o prosador contemporâneo se faz presente em sua escrita (MORICONI, 2005). E é nessa perspectiva que se pode entender a produção de Maria Adelaide Amaral aqui em estudo.

A autora escreveu o romance *Aos meus amigos*, publicado em 1992, motivada pela morte do seu grande amigo Décio Bar, poeta, artista plástico, cineasta e publicitário, em junho de 1991. “Ele se jogara pela janela, ou caíra acidentalmente. As opiniões divergiam, mas a maioria das pessoas acreditava que tinha sido suicídio” (DWEK, 2005, p. 211).

A escritora conheceu Décio Bar no Colégio Estadual de São Paulo, em 1960. Desde então se tornaram amigos, começaram a sair juntos, e Décio a orientou em suas leituras, sugerindo-lhe autores como Sartre, Simone de Beauvoir, Fernando Pessoa, Erich Fromm, autores que eram lidos pela jovem intelectualidade da época. Essa amizade e o contato via leitura com os escritores extraordinários serviram, segundo a autora, para que ela refletisse sobre religião, política e tomasse uma posição claramente de esquerda, embora não se tenha engajado na luta armada. A sensação, segundo ela, é a de que o amigo lhe abria uma porta e ela vislumbrara um universo.

Apesar de no momento da morte de Décio Bar eles não estarem tão profundamente ligados como na juventude, o amigo continuava sendo importante na vida de Maria Adelaide Amaral:

Quando soube da notícia, fiquei profundamente afetada porque, com ele, morria também uma parte da minha vida. A morte de Décio me levou a uma reflexão sobre nossa geração. Inevitavelmente, você faz um balanço das realizações e, sobretudo, das ilusões perdidas. Assim que soube de sua morte, senti uma necessidade imperiosa de escrever sobre ele, sobre nós e nossos amigos, o que havíamos vivido e como vivemos (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 154).

Assim, a escrita de *Aos meus amigos* foi para a autora uma necessidade. Precisou falar sobre Décio Bar, sobre a amizade deles e sobre a importância do amigo em sua vida. Ao falar de si e dos amigos, através da ficção, Maria Adelaide Amaral abrange toda uma geração e propicia ao leitor um panorama das principais questões que se colocaram na geração dos anos 1970, possibilitando o conhecimento dos anseios e ideais, enfim, do ambiente cultural e artístico da época. Maria Adelaide Amaral afirma que não militou em movimentos estudantis, mas era de esquerda, inseria-se naquele segmento de sua geração que clamava por um mundo mais justo, que acreditava no socialismo. Ela pertence à geração que sonhava com uma arte capaz de transformar a realidade e atuar decisivamente na vida das pessoas. (MEMÓRIA GLOBO, 2008).

Nessa perspectiva de falar através da ficção sobre as aspirações, crenças e desilusões dessa geração dos anos 1970, *Aos meus amigos* dialoga com a temática

abordada no romance *Derrocada* (1993) do dramaturgo baiano Dias Gomes, escritor que fez parte do grupo de artistas e intelectuais engajados, que sofreram diversas censuras durante o regime militar. Escrito em primeira pessoa, mas sem configurar um romance autobiográfico, a história de *Derrocada*, ambientada nos finais dos anos 1980, narra as memórias de um militante de esquerda, Rodrigo Pena, que viveu o período da ditadura militar brasileira entre prisões, torturas e exílios.

A narrativa inicia-se com a descrição da sensação de desequilíbrio e desorientação desse comunista, que viu seu mundo e suas crenças desmoronarem com a queda do Muro de Berlim e a retirada e destruição das estátuas dos líderes comunistas. Esse momento simbolizou o fim e a derrota de uma luta daqueles que acreditavam no socialismo como um sistema que propiciaria um mundo mais justo e igualitário. A partir desse acontecimento, o narrador fez uma avaliação de sua vida, lembrando os sacrifícios que fez pela militância, abdicando da convivência de sua família, do amor da esposa e dos filhos, de uma estabilidade profissional e financeira por uma causa que ele via ruir pelos ares, fazendo com que sua vida perdesse todo o sentido.

Em *Aos meus amigos*, por sua vez, as experiências do período de militância política não são evidenciadas a partir da vivência particular do narrador, mas sim por meio dos relatos de um grupo de amigos, principalmente através das exposições de Tito, o qual assim como o personagem Rodrigo Pena também dedicou sua vida à causa comunista. “Qual é a opção para o socialismo? O neoliberalismo, milhões de pessoas morando na rua, a ignorância, a indiferença, a violência? Na URSS pelo menos ninguém passava fome nem ficava ao desabrigo!” (AMARAL, 2008a, p. 286), argumentava Tito quando os amigos lhe diziam que o socialismo morreu.

Ainda no tocante a intelectuais que se propõem a transpor para a escrita as suas reflexões acerca dessa geração, destaca-se o pensamento do economista e sociólogo Eduardo Giannetti, empreendido em seu livro *Felicidade* (2002), o qual estabelece um importante diálogo com a temática do romance e da minissérie aqui em estudo. Em *Felicidade*, as personagens são amigos que se reencontram depois de passarem um tempo afastados uns dos outros. O grupo é constituído por quatro ex-colegas de faculdade: Leila, estudiosa de ética clássica, militante do movimento ecológico, professora universitária e jornalista *freelance*; Otto, um economista liberal, bem-sucedido no mercado financeiro; Alex, filósofo analítico, ex-marxista e roteirista de documentários; e Melo, um erudito historiador que “leu em demasia” e estava desempregado.

Tanto em *Aos meus amigos*, como em *Felicidade*, um importante acontecimento ocasionou o reencontro das personagens. No romance de Maria Adelaide Amaral, foi o suicídio de um dos amigos; e no livro de Giannetti, foram os espantosos ataques terroristas contra os Estados Unidos que motivaram a reaproximação desses amigos na primavera de 2001.

A rotina entorpece. Vez por outra, entretanto, desabam sobre o mundo acontecimentos que sacodem e alteram o nosso sentido de prioridades: preocupações habituais murcham, possibilidades relegadas ganham viço. Novos ângulos e desafios se oferecem. O choque do inesperado subverte, ainda que por tempo limitado, a constelação dos valores que nos governam — os magos que detêm em suas mãos os fios secretos das escolhas e do enredo de nossas vidas (GIANNETTI, 2002, p. 9).

Os amigos de *Felicidade* resolveram, então, refazer seus vínculos de amizade, voltando a ler e a estudar juntos, reunindo-se com regularidade para debater questões de interesse comum. A ideia, segundo essas personagens, era resgatar de algum modo a abandonada “arte da conversação” — *o simpósio platônico, o jardim epicurista, o salon setecentista*. Em meio às outras atribuições, elas queriam dedicar mais tempo e mais cuidado a uma das atividades que mais amavam na vida: “conversar filosofia”.

Felicidade é constituído por quatro capítulos que relatam as quatro reuniões desses amigos, nas quais eles analisam a relação entre civilização e felicidade, a partir de uma perspectiva própria, refletindo a bagagem particular e a órbita de preocupações de cada um. Cada encontro foi coordenado por um dos amigos que elaborou um ensaio, que servia de texto base para a discussão de cada reunião. Assim, cada capítulo do livro traz esse ensaio introdutório, seguido do relato do debate entre os amigos.

Para discutir as tensões que se estabeleceram entre progresso e felicidade, as personagens iniciaram a discussão questionando por que a promessa de felicidade do projeto iluminista, a partir do domínio da natureza, da perfectibilidade humana e do governo racional, não se cumpriu inteiramente. Durante os debates, perceberam que a ciência e a técnica se desenvolveram, mas não trouxeram consigo a felicidade, pelo contrário, a civilização estava imersa num mal-estar provocado por um mundo injusto e desigual, no qual o equilíbrio ecológico e a paz estavam distantes de ser uma realidade. Era o sentimento de insatisfação que permeava as relações de vários segmentos da sociedade: os mais abastados não se satisfaziam mais com a continuidade da acumulação de bens materiais, os menos favorecidos, por sua vez, acreditavam que a satisfação ocorreria com a aquisição desses bens. Notaram, então, que o desafio da

felicidade se tornou muito mais uma questão de psicologia e de ética do que propriamente de economia.

Os amigos constataram que o saldo do século XX não foi nada animador e que chegaram ao século XXI com três revoluções tecnológicas, duas guerras mundiais, alguns campos de concentração e duas bombas atômicas. Eles refletiram que o poder que o progresso técnico confere é como um avião a jato — pode ser usado para aumentar a liberdade e o bem-estar ou para a realização de atentados terroristas e o bombardeio de civis indefesos, e concluíram que a questão fundamental que se coloca é de ordem *ética*. “A velha pergunta socrática — *como viver?* — nunca foi mais urgente” (GIANNETTI, 2002, p, 179).

Assim, tal como os amigos de *Aos meus amigos*, os amigos de *Felicidade* tentam entender o que tem tornado as pessoas infelizes, insatisfeitas. Em *Aos meus amigos*, a ênfase recai na década de 1990 e faz um balanço dos principais acontecimentos das décadas de 1970 e 1980; em *Felicidade*, essa análise avança para o início do século XXI. As respostas desses questionamentos, para os personagens de *Aos meus amigos*, há indícios que eles as encontram a partir da amizade. Já os amigos de *Felicidade*, que propuseram um diálogo filosófico, não pretenderam apontar o caminho. Contentaram-se em plantar a semente da dúvida para colher o fruto da busca e da reflexão compartilhada. No conversar filosófico, “há o valioso reconhecimento do percurso trilhado, das questões sem resposta e de novos caminhos a percorrer — há a certeza inabalável de que é preciso prosseguir” (GIANNETTI, 2002, p. 181).

Dentre as temáticas que se colocaram na geração dos anos 1970, o suicídio foi uma das questões abordadas por Maria Adelaide Amaral em sua ficção, constituindo-se no mote da narrativa de *Aos meus amigos*. “Toda a nossa geração namorou a ideia da morte. Lembra o início dos anos 60, quando o desespero estava na moda e o suicídio, dizia-se, era a única grande questão do nosso tempo?” (AMARAL, 2008a, p. 159), refletiu a personagem Pingo, numa passagem do romance, durante o velório de Leo, lembrando-se de quando tinha visto um filme com o amigo e depois passaram a noite inteira falando de suicídio. “Não se esqueça de Camus, dissera Leo, o suicídio é a única saída digna para o absurdo existencial” (AMARAL, 2008a, p. 159).

Na narrativa, a personagem Lena foi uma das que mais se perturbou com o suicídio do amigo. Após o enterro, ela ponderou:

“Tanta coisa a reparar”, pensou Lena. “Onde foi que me perdi? Faria qualquer coisa para recuperar a minha paixão pela vida, aquele fogo que me moveu e movia as pessoas na minha direção. A minha fúria era só um tempero naquela irresistível exuberância, não foi ela que afastou os outros de mim, mas a minha morte. Todos os dias me levanto, engulo uma xícara de café e vou para o túmulo. Estou me decompondo miseravelmente diante das pessoas.” — Que foi que aconteceu com a gente, Flora? Temos que fazer alguma coisa. Essas mortes têm que nos sacudir, nos modificar, nos levar a tomar decisões (AMARAL, 2008a, p. 334).

A morte de Leo levou Lena, assim como as demais personagens, a refletir acerca de suas vidas, realizações e frustrações. O romance encerra-se com Lena abrindo a janela, respirando fundo e dizendo: “Sabe o que vou fazer, Flora? Parar de fumar — decidi, atirando o maço pela janela”(AMARAL, 2008a, p. 334). As lembranças ocasionadas pelo reencontro desses amigos provocaram em muitos um desejo de mudança. Conforme aponta Beatriz Sarlo (2007), o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente, pois se fala do passado sem suspender o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro. O ato de rememorar, para Jeanne Marie Gagnebin (2006), não consiste somente em não se esquecer do passado, mas também compreende uma atenção precisa ao presente, principalmente a estas estranhas ressurgências do passado no presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. O desfecho da narrativa indica que a perda do amigo propiciou reflexões que, possivelmente, possibilitariam mudanças na vida da personagem.

O processo de criação do romance *Aos meus amigos* foi um exercício de memória. Ao escrever o romance dedicado à memória do amigo, percebe-se que a escritora escreve também para si. Michel Foucault (2004), em *A escrita de si*, publicado em 1983, aborda a escrita de si na sua relação com a meditação, trazendo a concepção de que o texto destinado ao outro dá também lugar ao exercício pessoal. Desse modo, essa escrita representou para Maria Adelaide Amaral uma maneira de resgatar a parte de sua vida que ela teve a sensação de ter morrido com o amigo, de reviver esse período vivido por eles.

Além do exercício de memória pessoal realizado para escrever *Aos meus amigos*, a autora também trouxe o tema da memória na construção interna da narrativa. O romance é dividido em três grandes capítulos, totalizando o número de 334 páginas, nos quais os amigos rememoram a época em que eram uma família, nos anos 1970, e se questionam do porquê estarem há tanto tempo sem se falar e se reunir. Conforme já foi

mencionado, todas as menções aos motivos que ligam as personagens ao protagonista Leo são referidas em *flashback*. Maria Adelaide Amaral, como dramaturga, utilizou-se de sua habilidade em escrever diálogos para apresentar o protagonista ao leitor pelo ponto de vista das outras personagens; Leo é, portanto, construído principalmente a partir de memórias alheias. Redigida em terceira pessoa, a narrativa constitui-se da sobreposição de fragmentos de diálogos e as histórias particulares de cada personagem são inseridas sem uma necessária intervenção do narrador, o qual em alguns trechos do romance não marca sua presença para dar um lugar mais enfático ao diálogo, tal como nos textos dramáticos, em que predominantemente não há narrador.

Em 2008, com a transposição do romance para a minissérie televisiva *Queridos Amigos*, a autora realizou, mais uma vez, um exercício de memória. Após 16 anos, ela novamente rememorou as principais questões que se colocaram em sua geração, a qual, depois de enfrentar os duros anos de ditadura militar no Brasil, chegou ao final dos anos 1980 com a sensação de que a luta foi vã. “É o ano do desencanto. Nós não tínhamos onde nos agarrar. Essa droga de liberalismo, de globalização; esse individualismo, o clima de ‘cada um por si’. Eu nunca me conformei com isso. Era exatamente o oposto daquilo que tínhamos vivido.”, desabafou Maria Adelaide Amaral, em entrevista, referindo-se ao ano de 1989 (AMARAL, 2008d, p. 15).

Diferentemente do romance, em que não ocorre uma marcação específica do ano em que se passa a trama, na produção televisiva, a narrativa se passa entre os últimos dias de outubro e 20 de novembro de 1989, remetendo a acontecimentos importantes daquele ano. Maria Adelaide Amaral declara que escolheu esse ano porque considera o ano de 1989 um divisor de águas na história tanto brasileira quanto internacional. No primeiro caso, em novembro de 1989, realizavam-se, no Brasil, as primeiras eleições diretas para presidente da República, porém isso não aconteceu exatamente do modo que se desejou, observa a autora:

Nós fomos para a rua em 1983 e 1984 lutar por eleições diretas, e fomos derrotados. Teria sido diferente se o Congresso tivesse aprovado a emenda Dante de Oliveira naquela oportunidade. Como isso não ocorreu, havia um certo gosto de coisa outorgada, um cansaço, uma sensação de ressaca (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 157).

Já no panorama internacional, o ano também foi expressivo: o colapso dos regimes comunistas do leste, o mundo dividido entre União Soviética e Estados Unidos, a queda do Muro de Berlim, que foi, segundo a escritora, “a pá de cal” dos ideais dessa

geração. No Brasil, o clima era de desencanto, agravado pela alta inflação, pelo desemprego e pela incerteza política. Alguns tinham esperanças pelas eleições diretas, mas muitas pessoas estavam divididas. E, assim, Maria Adelaide Amaral afirma que queria fixar a desorientação desse período na minissérie. Tal como no romance, na minissérie, essa desilusão é evidenciada, principalmente, pela personagem comunista Tito, que sempre lembrava aos amigos a época em que eles acreditavam num mundo melhor. A cena em que Tito chorou ao assistir pela TV a notícia da queda do muro de Berlim, tido por décadas como símbolo da divisão entre o capitalismo e o comunismo, representa o sentimento de muitos que idealizaram um mundo mais justo, porém estavam definitivamente fazendo parte de uma sociedade individualista.

Percebe-se, aqui, uma similaridade com o já mencionado romance *Derrocada*, do escritor Dias Gomes, que inicia sua narrativa a partir da perturbação do protagonista Rodrigo Pena diante da queda do Muro de Berlim. Observa-se, desse modo, que esse episódio marcou esse período de desorientação, simbolizando o esvaír do sonho daqueles que viam no socialismo a esperança de uma sociedade justa e igualitária.

Na narrativa televisiva, a escolha de rememorar um ano tão emblemático também pode ser explicada pela mudança de veículo no processo adaptativo, haja vista que a inserção de fatos históricos na ficção das minisséries brasileiras, especialmente as exibidas pela Rede Globo, não é peculiaridade da minissérie em questão. Segundo Anna Maria Balogh (2002, p. 134), as minisséries, “além das tramas românticas de praxe, iniludíveis, terminam por ser painéis de uma época, pinturas murais em movimento”, sendo a cobertura de determinados períodos históricos um traço marcante desse gênero teledramatúrgico. Essa predisposição pode estar associada com toda uma tendência de grande parte da literatura brasileira, que é a de pensar a história, pensar o país. Como assinalou o professor e crítico literário João Cezar Castro Rocha, em entrevista, a literatura teve a missão de desenhar o contorno da nacionalidade do Brasil (ROCHA, 2013). Com relação ao ano específico em que *Queridos Amigos* foi ao ar, 2008, pode-se inferir que a Rede Globo atentou para o fato de que neste ano seriam comemorados os quarenta anos das manifestações dos jovens nas ruas de Paris, em 1968, em favor de mudanças estruturais nas relações sociais e econômicas, conforme apontam Anna Maria Balogh e Maria Cristina Mungoli (2009).

A produção de minisséries sobre momentos históricos ou personalidades históricas como forma de resgate da memória nacional por meio do melodrama, especificamente na Rede Globo, deu-se no início da década de 1980. Essa

predisposição, conforme Mônica Kornis (2001), reafirmou a mesma tendência expressa pelas telenovelas globais desde o final da década de 1960, no sentido de estabelecer uma verossimilhança, procurando trazer à tona temas ligados à realidade nacional e ao cotidiano da nação, com o propósito de firmar uma maior aproximação com o público. Nos anos 1970, essa orientação temática de resgate da nacionalidade presente na televisão coincide com um movimento análogo no cinema, a partir das determinações da política nacional de cultura que estimulou o financiamento pela Embrafilme de filmes lítero-históricos, como foi o caso de *Independência ou morte*, realizado em 1972 por Carlos Coimbra e de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, realizado em 1975, produções que atenderam aos anseios do projeto político ideológico do regime militar, que estava empenhado em defender “os valores nacionais” e afirmar nossa identidade.

A primeira minissérie a retratar uma época histórica brasileira foi *Anos dourados*, exibida em 1986 pela Rede Globo, cuja narrativa se passava no período do governo de Juscelino Kubitschek. Passou-se a utilizar, então, a representação da história brasileira recente como tema no formato das minisséries no interior das chamadas “Séries Brasileiras” a partir desse ano, momento em que o país vive um processo de redemocratização inaugurado no ano anterior. O fim do regime militar e a mudança nos costumes, além da diminuição da censura, contribuíram para uma maior liberdade no tratamento dos temas. Ainda segundo Mônica Kornis (2001), do ponto de vista temático e nos limites do entretenimento, a Rede Globo recicla o ideário nacional-popular através de sua ficção, construindo uma história do Brasil recente, lado a lado com produções que retratam outras fases da história nacional, além de aspectos da sociedade contemporânea. Some-se a isso a inovação em termos de linguagem televisiva e a incorporação de novas tecnologias que, reflexo de um investimento financeiro expressivo, permitem a realização de produções em moldes hollywoodianos, como foram tornando-se as chamadas “minisséries”, destinadas ao horário das 22 horas (KORNIS, 2001).

Tal como em *Aos meus amigos*, a produção de *Queridos Amigos* é permeada pela memória, tanto no seu processo criativo, quanto no tempo representado na narrativa. No processo de escrita da minissérie, a autora novamente realiza “um exercício de memória afetiva, sobretudo”, como ela mesma afirma (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 156). No que concerne ao tempo na narrativa, a memória nacional é utilizada duplamente, pois a história é ambientada em 1989, ano de importantes

acontecimentos históricos, como as primeiras eleições diretas para a presidência da República e a queda Muro de Berlim, e faz referências aos anos 1970, quando as personagens rememoram os duros anos do regime militar. Ambas as épocas remetem a fatos marcantes da história do país. Ao resgatar a memória nacional para produzir uma obra ficcional televisiva, Maria Adelaide Amaral utilizou-se de referências históricas, característica, dentre outras, que levou a pesquisadora Clarice Greco (2013) a caracterizar *Queridos Amigos* como um produto *cult*, conforme já foi discutido na seção anterior.

O começo da narrativa da minissérie, em que Leo sonha com a própria morte, em companhia dos amigos, já remete à memória afetiva, que fará com que Leo decida reunir a família. Os dois primeiros capítulos da minissérie que compreendem a ida de Leo ao encontro dos amigos para lhes fazer o convite até o dia da festa são momentos da narrativa que fazem muitas referências à história e à memória coletiva. Durante o almoço, os amigos rememoraram a década de 1970, quando lutavam por um mundo mais justo e havia a crença em um mundo melhor, falaram sobre as ilusões perdidas diante dos acontecimentos da década de 1980, como a moda, a globalização, o governo do presidente norte-americano Ronald Reagan e a sua influência na competição e na falta de solidariedade, e comentaram sobre a iminência da eleição direta para a presidência da República Brasileira, que representava para alguns uma esperança de melhoria para o país que estava em crise. A experiência de se encontrarem novamente provocou uma reavaliação sobre as suas vidas, a diferença entre o que eles queriam no passado e o que, de fato, realizaram. Reunidos, novamente, eles reavivaram paixões e mágoas, rememorando o passado comum, marcado pela atuação política durante o período militar.

Segundo Clarice Greco (2013), dentre essas memorações, uma cena bastante expressiva sob o ponto de vista do resgate da memória histórico-nacional e também afetiva foi o momento em que Bia se lembrou e comentou com Tito que, naquele dia, estava fazendo dez anos que eles retornaram do exílio. Aproveitando a lembrança, Leo colocou o vídeo da chegada deles juntamente com outros brasileiros, em novembro de 1979. O vídeo é uma montagem de ficção e história, pois às imagens ficcionais do retorno das personagens são incorporadas imagens reais do arquivo da Rede Globo do retorno de exilados como Betinho, Henfil, entre outros, e de seus depoimentos. Essa passagem, segundo Greco, confirma o *status cult* da minissérie relativo à memória, por ser completamente emocional e nostálgica, sendo trabalhados três tipos de memória: a

diegética da ficção, com as personagens relembrando as cenas de suas vidas; a sócio-histórica, pelas imagens de arquivo exibidas; e a nacional afetiva, pelo reviver de um momento marcante de luta e vitória dos cidadãos brasileiros que se sacrificaram pelo país.

Na narrativa, a partir da exibição desse vídeo e do comentário mordaz de Beny que chamou Bia de “a estupradinha do Brasil”, referindo-se à violência sexual que ela sofreu durante o tempo em que esteve presa no DOI-CODI¹⁵, o espectador toma conhecimento da prisão política e da tortura sofrida pelas personagens Bia, Tito e Ivan. Desse ponto em diante, desenvolve-se na trama a memória da ditadura militar, com ênfase na tortura sofrida pelos presos políticos, a partir do trauma de Bia.

3.3 A MEMÓRIA DA TORTURA: UM EXERCÍCIO POLÍTICO

Em *Aos meus amigos*, a lembrança da repressão durante a ditadura militar é representada principalmente pelas personagens Tito, Ivan e Bia. No romance, apenas Tito e Ivan foram presos políticos. Ivan não acreditava nos movimentos armados, nem em nenhuma facção revolucionária, mas, para não se indispor nas reuniões políticas do final dos anos 1960, com medo de ser apontado como traidor, ou reacionário, aceitou participar da luta armada. Mesmo após ser preso, em 1971, Ivan continuou sem acreditar no movimento, considerando uma insanidade ter arriscado sua vida por uma causa que nem o empolgava nem o interessava.

Tito era um comunista convicto, defensor das ideias marxistas. Acreditava na experiência socialista e defendia o governo de Fidel Castro, quando alguém o acusava de ser um ditador de esquerda. A sua crença era que a população dos países que experimentaram o socialismo lutaria por sua manutenção. Depois de preso, em 1975, Tito tornou-se um comunista ferrenho, agarrando-se a essa convicção como se fosse um barco salva-vidas. Bia, por sua vez, não chegou a ser presa, pois, embora não tenha tido grande envolvimento com a luta contra a ditadura, ficou com medo e passou um ano escondida na casa de Leo, na Granja, região oeste da Grande São Paulo.

Diferentemente do romance, em que a tortura sofrida pelos presos políticos não foi destacada, no texto adaptado para a televisão, esse tema foi bastante enfatizado

¹⁵ O DOI-CODI - Destacamento de Operações de Informações / Centro de Operações de Defesa Interna – foi um órgão subordinado ao Exército, de inteligência e repressão do governo brasileiro durante o regime militar.

através da personagem Bia. Na minissérie, além de Ivan e Tito, Bia também foi presa e convivia com o trauma de ter sido torturada durante o período em que ficou presa no DOI-CODI.

Segundo Maria Adelaide Amaral, falar da tortura sofrida por muitos presos políticos durante o período militar é uma maneira de confrontar o passado. Em entrevista, ao tratar da minissérie *Queridos Amigos*, ela declara: “Nunca se havia falado de tortura de maneira tão clara na televisão. Não sei por que as pessoas evitam esse tema. Precisamos acertar contas com o passado, precisamos falar sobre isso, lavar a roupa suja” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 162).

Sendo a televisão uma mídia de grande alcance, infere-se que a autora tenha aprofundado o tema na adaptação com o objetivo de que os telespectadores resgassem a memória desse período de profundas transgressões aos direitos humanos. Embora ela tenha declarado que na transposição do seu romance para a minissérie não deveria empregar demasiadamente dramas e conflitos, sob pena de o livro ser classificado como muito melhor que a minissérie, percebe-se que o aprofundamento na abordagem do tema da tortura conferiu ao texto televisivo uma maior carga emocional em torno de um drama, o que constitui um dos princípios da narrativa melodramática, a qual possui como traços principais as ações e as grandes paixões. Segundo Martín-Barbero (2009), é esse forte sabor emocional que demarcará definitivamente o melodrama. Para ele, nenhum outro gênero agrada tanto como o melodrama na América Latina. “É como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao modo de viver e sentir da nossa gente” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 305). No romance *Aos meus amigos*, por sua vez, encontram-se poucas marcas melodramáticas, tratando-se de uma narrativa que investe mais nas elucubrações das personagens.

Na televisão, segundo Carlos Paiva (2008), provavelmente, *Dancing'Days*, de Gilberto Braga, exibida pela Rede Globo em 1978, tenha sido a primeira telenovela que se aproximou do tema da repressão no regime militar, através da personagem que foi presa política, Júlia Matos, interpretada pela atriz Sonia Braga. Obviamente, pelo fato de a telenovela ter sido exibida durante o período da ditadura, o tema foi diluído num contexto turbulento e espetacular, quando o país mergulhava ao ritmo das discotecas. No tocante ao tema específico da tortura ocorrida durante a ditadura militar, conforme aponta Carlos Chaparro (2005), a sua revelação pública, através da teleficção, foi feita pela primeira vez em 1986, também na Rede Globo, na telenovela *Roda de Fogo*, de Lauro César Muniz, por meio da personagem Maura Garcez, vivida pela atriz Eva

Vilma. Maura Garcez é uma mulher que optou pela participação política na esquerda, sendo presa em 1970. Após ser solta, saiu do país, mas a tortura que sofreu na prisão lhe provocou um desequilíbrio psicológico, ocasionando a sua internação numa clínica em Roma.

Conforme aponta Beatriz Sarlo (2007), a discussão mais aberta acerca das questões que envolvem o período da ditadura militar só começou, e a muito custo, com a transição democrática. Segundo Andreas Huyssen (2000), desde o final da década de 1980, as questões sobre a memória e o esquecimento determinam o debate cultural e político em torno dos presos políticos desaparecidos e seus filhos nos países latino-americanos, levando à discussão de questões fundamentais sobre violação de direitos humanos, justiça e responsabilidade coletiva. O texto da minissérie de Maria Adelaide Amaral evidentemente se insere nesse contexto.

No Brasil, somente depois de mais de vinte anos após o processo de redemocratização no país, criou-se uma Comissão Nacional da Verdade (CNV), que afirma ter o objetivo de promover a apuração e o esclarecimento público das graves violações dos direitos humanos ocorridas no Brasil no período de 1946 a 1988. O relatório dessa Comissão foi publicado, recentemente, em 2014, com a pretensão de contribuir para o preenchimento das lacunas existentes na história do país em relação a esse período e, ao mesmo tempo, para o fortalecimento dos valores democráticos (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014). Segundo Clara de Andrade (2012), em decorrência do fato de a CNV não ter um caráter punitivo, têm surgido manifestações exigindo que essa Comissão tenha uma atuação mais ampla, que não apenas revele a verdade de fatos acontecidos no passado, mas também que reivindique a justiça e reparação como direitos das vítimas do regime.

Segundo o registro dos testemunhos analisados pelo grupo de pesquisa da CNV “Ditadura e Gênero”, a violência sexual como meio de tortura foi constantemente perpetrada por agentes públicos contra homens e mulheres durante a Ditadura Militar. Essa prática ocorria em praticamente toda a estrutura repressiva¹⁶. A feminilidade e a masculinidade foram mobilizadas por esses agentes para praticar a violência contra os

¹⁶ Foram citados nos depoimentos à CNV, o DEIC- Departamento Estadual de Investigações Criminais, o DOI-CODI - Destacamento de Operações de Informações / Centro de Operações de Defesa Interna, o DOPS- Departamento de Ordem Política e Social, a Base Aérea do Galeão, os batalhões da Polícia do Exército, a Casa da Morte (Petrópolis), o CENIMAR - Centro de Informações da Marinha, o CISA - Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica, as delegacias de polícia, a OBAN - Operação Bandeirante, os hospitais militares, presídios e quartéis.

perseguidos políticos, constituindo-se a tortura em um meio de exercício de poder e de dominação (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014).

Para as mulheres, entretanto, a violência era maior pelo fato de serem mulheres, conforme apontam os seus relatos, pois os repressores utilizaram-se das desigualdades entre homens e mulheres, para lhes torturar ainda mais. Às mulheres que se envolveram na política, opondo-se ao sistema, foram-lhes atribuídas identidades consideradas ilegítimas, como “prostituta”, “adúltera”, “esposa desviante de seu papel”, “mãe desvirtuada”, entre outras. Assim, percebe-se como a hierarquia de gênero e sexualidade transparece na violência perpetrada nesse período por agentes públicos que associam violência à masculinidade viril e têm uma formação policial e militar de caráter tradicionalmente sexista e homofóbico, o que fora legitimado pela ideologia patriarcal de gênero.

É importante lembrar que, entendido como uma forma específica das relações de gênero, conforme aponta Heleieth Saffioti (2004), o patriarcado é um sistema de relações sociais, no qual há uma hierarquia entre homens e mulheres, com primazia masculina. A estrutura da ordem patriarcal de gênero, na qual as mulheres são “naturalmente” inferiores aos homens, influenciou a disseminação entre os homens de um sentimento de posse sobre a mulher, sobre o seu corpo, contribuindo, assim, para justificar a violência de gênero, que ainda é bastante praticada atualmente. Foi somente em 1993 que a Conferência Mundial sobre Direitos Humanos, em Viena, reconheceu que a violência contra as mulheres constitui uma violação dos direitos humanos.

Os depoimentos à CNV evidenciaram os vários métodos de violência contra a mulher: estupro, choques nos órgãos genitais, golpes nos seios e no estômago para provocar aborto ou afetar a capacidade reprodutiva, introdução de objetos e/ou animais na vagina e/ou ânus, desnudamento forçado, separação dos filhos e tortura contra os companheiros e familiares. Em um desses depoimentos, uma mulher afirma: “Existia uma intenção da humilhação enquanto mulher. Então, o choque na vagina, no ânus, nos mamilos, alicate no mamilo, então... eram as coisas que eles faziam” (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 407). Inúmeros são os relatos de torturas sofridas pelas mulheres, acompanhadas de referências ao fato de que haviam se afastado de seus “lugares de esposa e mãe”.

Fica evidente, então, a distinção entre as esferas pública e privada, a qual, segundo Michelle Perrot (2005), é, ao mesmo tempo, uma forma de governabilidade e de racionalização da sociedade. A distinção entre essas esferas foi pensada como

equivalente à divisão sexual dos papéis, das tarefas e dos espaços. Aos homens, o público, cujo centro é a política; às mulheres, o privado, cujo coração é o doméstico e a casa. Conforme aponta Diane Lamoureux (2009), essa oposição público/privado alimenta e se nutre de um discurso da diferença “natural” entre os sexos. O homem público obtém consideração; a mulher pública é objeto de escárnio. Assim, as mulheres foram torturadas não somente por serem opositoras ao sistema vigente, mas também pela transgressão que cometeram ao saírem de seu espaço privado e ousarem adentrar no espaço público da política, tradicionalmente entendido como masculino.

Apesar de serem as mulheres as que sofreram com mais veemência a violência sexual como forma de tortura, as constantes ameaças de caráter sexual ou de gênero e suas práticas não foram sofridas apenas por elas, mas também por homens. A violência verbal dirigida a eles decorria da intenção de feminilização e homossexualização, enquanto a principal violência física era a prática do *empalamento* – um cassetete de borracha com fio elétrico dentro que se introduzia em seu ânus. Além dessa tortura, eram comuns também a mutilação sexual ou castração, os golpes e cortes nos testículos (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014).

Em *Queridos Amigos*, a partir das memórias da personagem Bia, percebe-se que a saída da prisão e o fim das torturas não encerram os danos que estas causaram aos presos políticos que sobreviveram a essas graves violações dos direitos humanos. Bia carrega consigo o trauma de uma das torturas mais violentas da ditadura militar contra as mulheres – a violência de gênero. Nesse caso, aquela praticada por homens contra mulheres, utilizando-se de força física ou de ameaças para provocar sofrimentos psicológicos, intelectuais, físicos, sexuais e morais, com o objetivo de coagir, humilhar, castigar, submeter, punir, conforme expõe Vera Lúcia Puga (2015). Na minissérie, ao se referir à memória dessa tortura, Bia relata: “Eu estou falando daquela tortura que dilacera, que anula, que humilha, que reduz você a um monte de carne inerte e ensanguentada” (QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 1, 01h26min]).

Apesar dessas cruéis lembranças, Bia era uma mulher sensível e desejava encontrar um grande amor. Decidiu dedicar-se à astrologia e ao budismo para tentar compreender tudo o que viveu. Essa luta para esquecer o que passou foi interrompida quando Bia reencontrou seu antigo torturador na boate Chão de Prata e passou a rememorar intensamente toda a tortura a que fora submetida. A dor desse momento foi tão forte que ela tentou se matar para deixar de conviver com essas lembranças, mas foi impedida pelo amigo Leo.

Acompanhando o trauma da filha Bia, a personagem Iraci tentava ajudá-la a superar esse passado. Diferentemente do romance *Aos meus amigos*, no qual Iraci era apenas mencionada por Bia, que relata o tenso relacionamento entre ambas, na minissérie, a personagem teve uma grande participação na trama e apresentou uma espessura dramática mais complexa, com características mais ambivalentes, que não foram mencionadas no romance. Na minissérie, Iraci era uma viúva mais sintonizada com as novas demandas da mulher contemporânea e tinha uma vida social e amorosa ativa. Era uma mulher vaidosa, animada, que vivia dançando nos bailes de terceira idade.

Na televisão, Iraci foi interpretada pela atriz Fernanda Montenegro. Na escolha do elenco, o nome da atriz foi cogitado de imediato, pois Maria Adelaide Amaral e a diretora da minissérie Denise Saraceni fizeram uma exigência para escalar o elenco: queriam atores que tiveram participação ativa nos períodos em que a narrativa se desenrola. Fernanda Montenegro, além de ser uma atriz consagrada pela atuação em grandes papéis, também vivenciou o período retratado na narrativa, conforme declarou a própria atriz em entrevista tratando da minissérie (MONTENEGRO, 2008). O fato de, na minissérie, Iraci viver inconformada com os abusos sofridos pela filha na época da ditadura e querer enfrentar esse torturador registra o crescimento da personagem no produto televisivo. Há de se considerar que tal crescimento deve-se também à escolha de uma atriz cuja envergadura e reconhecimento não comportariam a representação de um papel secundário na trama. Além disso, infere-se que o tema da tortura, por possuir maior *status* do ponto de vista histórico e político, mereceu maior destaque na minissérie do que o conflito nas relações familiares entre mãe e filha, o qual é mais amplamente abordado no romance.

Na minissérie, Iraci tentava a todo custo convencer a filha de que era preciso denunciar. O medo, porém, era tão intenso que Bia se recusava, argumentando que de nada adiantaria, já que o torturador continuaria impune. Segundo o relatório da CNV, o fato de os crimes terem sido cometidos por agentes públicos, que deveriam proteger a sociedade, a vida e a integridade física de seus cidadãos só causa mais indignação aos sobreviventes, que ainda hoje sofrem com o estigma em torno dos crimes sexuais, a indiferença da sociedade e a impunidade dos violadores (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014).

Sem ter coragem de denunciar o seu torturador, Bia foi incentivada pelos amigos a escrever para superar esse trauma. Assim, a personagem começou a escrever um

diário, em que descrevia minuciosamente as atrocidades que sofrera durante as sessões de tortura, e a escrita tornou-se um ato para expurgar suas dores.

Diante da possibilidade de encontrar esse torturador, Iraci não hesitou em ir ao seu encontro. Apesar de saber que não haveria justiça no sentido estrito e judicial de culpado, ela precisava lhe dizer o que pensava. De posse do diário da filha, foi acertar as contas com o malfeitor em uma das melhores cenas da minissérie, segundo Maria Adelaide Amaral (MEMÓRIA GLOBO, 2008).

Montou-se uma espécie de tribunal no restaurante da mãe de Vânia, uma das amigas envolvidas na trama. No local constavam apenas alguns amigos de Bia, que estavam se passando por clientes e o torturador que estava à espera de Bia, com quem flertou na boate Chão de Prata, sem reconhecê-la. Ao chegar diante do torturador, interpretado pelo ator Nelson Diniz, Iraci perguntou se ele era Oscar Garcia da Silva, também conhecido como Nenê e apresentou-se como “Mãe da Beatriz que o senhor torturou e estuprou”. Começou, então a ler o diário da filha.

“No dia 09 de maio de 1974, cinco homens me pegaram na saída da Escola de Arte Dramática e me jogaram numa perua veraneio. Um deles seria o mais violento e cruel de todos os torturadores, seu nome Oscar Garcia da Silva, apelido Nenê” (QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 4, 02h01min]). Nenê tentou levantar-se da cadeira, mas Iraci exigiu que ele se sentasse para escutar tudo o que ela tinha a dizer:

Quando entrei no DOI-CODI, passei por um corredor polonês onde me chutaram, me espancaram. Me espancaram com porretes de madeira e de borracha, enquanto me chamavam de puta, vagabunda, biscate, vaca de terrorista e de todos os insultos que podem ser dirigidos a uma mulher. [...] Fui levada para uma sala e pendurada num pau-de-arara, onde entre choques e pancadas, queriam saber de um Danilo que eu não sabia quem era e a cada negativa enfiavam um porrete de madeira, a que chamavam de chico doce, na minha vagina e no ânus, enquanto ameaçavam aos berros, fazer a mesma coisa com a minha mãe. [...] Depois de horas, não sei quantas, me jogaram na cela desmaiada e quando imaginava que o calvário daquele dia tinha acabado, ele entrou, ele entrou. Chegou teu macho, vagabunda, não adianta fazer de conta que não gosta, eu vou te dar uma coisa melhor que o chico doce, dizia enquanto me chutava. E assim foi durante todos os dias em que estive presa. Depois da sessão de tortura em grupo, as sevícias e violência continuavam com ele noite adentro (QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 4, 02h02min]).

Ao perceber o incômodo que Nenê sentia ao ouvir o relato das barbaridades que ele próprio cometera, Iraci perguntou se ele estava cansado e afirmou que ela ainda nem

havia falado da cadeira de dragão e de outros “refinamentos”. Fez questão de lhe dizer que a filha afirmava no diário que preferia qualquer sofrimento a escutar a porta da cela abrir e ouvir a voz dele. E acrescentou que ele não sabia o quanto é difícil para ela imaginar o sofrimento que a filha passou. “O senhor não tem filhos não é, Seu Nenê? Mas certamente o senhor sabe o que é ter uma mãe, não sabe, Seu Nenê? Certamente esse apelido Nenê foi ela quem deu não foi?” Ele respondeu que não havia ninguém nesse mundo que ele respeitasse mais do que a mãe. E Iraci lhe perguntou: “O que é que leva um filho amoroso de uma mãe, o bom filho de uma mãe a ser carrasco dos filhos amorosos de outras mães?” (QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 4, 02h07min]).

Nenê tentou se justificar, afirmando que não foi só ele quem torturou Bia e que cumpria ordens. Nesse momento, a cena atinge o clímax, pois, ao ouvir isso, Iraci deu um tapa no rosto do torturador, que se levantou exaltado, afirmando que era um profissional. Nenê se dirigiu aos amigos de Bia presentes e lhes disse que quando eles estivessem no poder também precisariam de gente como ele, questionando se nos países comunistas não havia aparelho policial. Em seguida, ele perguntou que importância tinha isso naquele momento, pois não podiam fazer nada contra ele, já que a lei da anistia¹⁷ o garantia.

A mãe de Bia respondeu-lhe que não sabia que lei infame o garantia, mas que, de uma coisa ela estava certa, que da justiça de Deus ele não escaparia, iria morrer sozinho, abandonado como um cão de rua. Irritado, ele apontou uma arma em direção de Iraci que não se intimidou, dizendo-lhe que se tivesse medo de morrer não teria ido ao seu encontro. Nenê foi rendido por um dos presentes e, antes de se retirar, Iraci lhe perguntou se a mãe dele sabia o que ele fazia com os filhos adorados de outras mães. Ele respondeu que não e ela lhe disse que já imaginava.

Essa representação de uma mãe que, movida pela indignação, reivindica justiça por uma filha que foi torturada na época da ditadura, pode ser relacionada ao trabalho político das mães da Praça 13 de Maio, na Argentina. No auge da repressão, um grupo de mães se reuniu pela primeira vez, em 1977, para exigir informações sobre seus filhos desaparecidos durante a ditadura argentina. Desde então, essas mães seguem com os

¹⁷ A Lei da Anistia, denominação dada à lei nº 6.683, promulgada pelo presidente João Batista Figueiredo em 28 de agosto de 1979, suspendeu as perseguições e anulou as condenações aos presos e exilados políticos, mas também favoreceu os torturadores e demais agentes da ditadura, acusados de violações aos direitos humanos, com a concessão de anistia a crimes, tais como prisão ilegal, tortura, homicídio e desaparecimento forçado de pessoas durante o regime militar.

protestos e, com o fim da ditadura, a luta vem obtendo resultados, pois muitos repressores foram processados e condenados.

Apesar de a narrativa de *Queridos Amigos* não apresentar indícios de uma possível punição para o algoz, percebe-se que Maria Adelaide Amaral quis evidenciar uma forma de reparação com a exposição de um agente público na condição de um transgressor dos Direitos Humanos. Em entrevista, a autora declarou que o que a personagem Iraci disse àquele homem era o que todas as mães e familiares gostariam de dizer aos que torturaram seus entes queridos (MEMÓRIA GLOBO, 2008).

Diante do apelo da mãe e dos conselhos dos amigos, Bia se convenceu a denunciar o policial que a torturou, pois, apesar de que ele não seria mais punido pelo crime de tortura, a publicidade da denúncia ajudaria a processá-lo pelos seus crimes recentes, a exemplo do roubo e das agressões físicas que ele cometeu contra Beny. Na verdade, ele tentou matar Beny, porém, conforme o advogado orientou, o policial não poderia ser processado por tentativa de homicídio, pois a violenta agressão física seria considerada somente uma “surra corretiva” porque Beny era homossexual. Observa-se, nesse caso, que a justiça entendia que a heterossexualidade era a única forma considerada normal de vivência da sexualidade, sendo justificável, assim, que um sujeito não-hétero fosse punido por sua orientação sexual divergente da norma.

Bia entregou seu diário ao Dr. Hélio Gomes Viana, advogado da Comissão de Justiça e Paz, o qual lhe explicou que o sentimento de medo e de desamparo era natural, e, diante da lei da anistia, a denúncia parecia ser realmente inútil. Ele afirmou, porém, que o silêncio era uma forma de colaboração e a denúncia era o único recurso que se possuía. Nota-se, desse modo, a ênfase na importância do ato de denunciar, ainda que esse não represente uma punição efetiva.

A essa altura, a narrativa de Maria Adelaide Amaral corrobora o que diz Beatriz Sarlo (2007), para quem a memória é um dever na maioria dos países da América Latina posterior à ditadura militar. Os atos de memória, como instrumento jurídico e como modo de reconstrução do passado, foram uma peça central da transição democrática, apoiados, às vezes, pelo Estado e, de forma permanente, pelas organizações da sociedade. Se esses atos de memória, manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas, não tivessem existido nenhuma condenação teria sido possível.

A partir da rememoração da experiência traumática da tortura vivida pela personagem Bia, a escritora Maria Adelaide Amaral possibilita que os brasileiros relembrem um dos períodos mais cruéis da história do país, vivido por muitos, inclusive

por seus amigos, enfatizando o modo como o Estado infringiu os Direitos Humanos, que estabelecem que toda pessoa tem o direito de ter respeitadas sua integridade física, psíquica e moral, tal como estabelece o artigo nº 5 da Convenção Americana sobre Direitos Humanos, assinada em 1969: “Ninguém deve ser submetido a torturas, nem a penas ou tratos cruéis, desumanos ou degradantes.” (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 283).

O ato de memória, conforme aponta Márcia dos Santos (2007), reveste-se, assim, de uma intencionalidade que transcende a perspectiva de “conhecer o passado”, reconstruí-lo. Propõe-se a revivê-lo, na sua passionalidade, na capacidade de deixar vir à tona as memórias, com toda a carga afetiva que elas possuem, delimitando também ações e reações necessárias ao exercício político, seja ele individual ou coletivo, marcando identidades e lutas.

Assim, pode-se afirmar que, ao inserir a memória da tortura praticada durante a ditadura militar na narrativa do texto adaptado, através da representação de uma sobrevivente às crueldades cometidas nesse período, Maria Adelaide Amaral, para além dos exercícios de memória nacional e coletiva, numa perspectiva mais ampla, realizou também um exercício político mais particular, na medida em que se entende a política como referente também à vida pessoal. Esse entendimento foi desenvolvido a partir do posicionamento de que “o pessoal também é político”, em conformidade com as lutas feministas, as quais no Brasil ganharam força no início dos anos 1970:

A pluralidade das mulheres não impede a existência do feminismo como movimento político. Ao contrário, articula-o às lutas políticas mais gerais, dando-lhe sentido histórico. O problema não está na pluralidade da condição feminina, mas na impossibilidade do feminismo ser formulado exclusivamente em termos políticos, por se colocar no plano da subjetividade. Buscou-se resolver essa ambivalência, com a fórmula do “pessoal é político” (SARTI, 1998, p. 9-10).

A geração representada acompanhou a modificação na distinção entre as esferas do público e do privado, ocorrida no século XX, conforme Pavani (2012), a partir da luta das mulheres pela inserção social e pelo direito a outros espaços. A associação da mulher ao mundo privado passa a ter um duplo sentido, podendo referir-se à sua relação com a casa e a família ou, de uma forma implícita, com a sua intimidade subjetiva. Assim, a concepção de que “o pessoal é político” contribuiu para legitimar as

reivindicações das mulheres na esfera pública, sendo adotada para enunciar que toda relação de poder, dominação e opressão é, de fato, política (LAMOUREUX, 2009).

3.4 CASAMENTO, FAMÍLIA, SEXUALIDADE: LIMITES E TRANSGRESSÕES

Aliadas ao lema feminista “o pessoal é político” e impulsionadas pelos limites impostos às mulheres pelas normas de feminilidade e de organização do trabalho e da família, as estudiosas feministas começaram a questionar o consagrado modelo nuclear de família (NADER; RANGEL, 2015). Foi num contexto de autoritarismo e de censura que a luta das mulheres contra as conversões sociais ganharam força no Brasil. As mulheres da geração dos anos 1970, principalmente as universitárias e as intelectuais, envolveram-se com assuntos políticos, assumindo uma postura de contestação em relação à ordem sexual e familiar.

Esquecendo a velha lição de que “o mundo da política é masculino, várias garotas, especialmente os meios universitários e intelectuais, procurariam discutir os problemas do país, se uniriam aos nascentes movimentos de esquerda ou aos hippies, abraçariam ideias feministas e romperiam abertamente com os padrões de comportamento que haviam orientado a vida de suas avós e mães (PINSKY, 2012a, p. 515-516).

Desse modo, entende-se que o questionamento das mulheres acerca do modelo tradicional de família, casamento e sexualidade é também um tema relevante para representar essa geração de que trata a minissérie *Queridos Amigos*.

A respeito da representação das mulheres na ficção televisiva, a pesquisadora Anna Maria Balogh (2005b) assinala que o formato minissérie, especialmente na Rede Globo, tem privilegiado as representações femininas, sendo muitas minisséries protagonizadas por mulheres, como *O Memorial de Maria Moura* (1994), *Hilda Furacão* (1998) e *Chiquinha Gonzaga* (2000), *A casa das sete mulheres* (2003) entre outras. Observa-se, porém, que essa tendência de as minisséries estruturarem suas tramas em torno de protagonistas femininas marcantes não está deslocada da hegemonia do feminino presente em outras formas ficcionais construídas para a TV, a exemplo das telenovelas.

Segundo Maria Helena Werneck (1990), as narrativas massivas, sobretudo as narrativas de amor, desde o folhetim, tinham como público preferencial as mulheres, as quais eram consideradas um público-leitor inferior dos textos de ficção do século XIX, em relação ao leitor masculino, devido à associação do gênero romance à matéria sentimental, cujo objetivo era o divertimento e o devaneio. Tal estigma foi aplicado também à telenovela, que ficou caracterizada como um gênero destinado às mulheres.

Nesse mesmo sentido, Andreas Huyssen (1996) assinala a noção, que ganhou força no século XIX, de que a cultura de massa – folhetins seriados, revistas populares e para a família, todo o material dos clubes de leitura, os *best-sellers* de ficção, dentre outros – está de alguma forma associada à mulher, enquanto a chamada alta cultura permanece claramente como terreno privilegiado das atividades masculinas. O autor afirma ainda que na contemporaneidade pós-moderna a dicotomia alta arte - cultura de massa se desvanece coincidentemente com a emergência do feminismo, o qual provavelmente contribuiu para o surgimento de outros modelos de mulher nos textos da cultura de massa, aqui especificadamente as minisséries contemporâneas, as quais têm proposto uma representação crítica do feminino.

As minisséries, por serem o formato mais completo do ponto de vista estrutural e o mais denso do ponto de vista dramático, têm possibilitado a representação de perfis femininos mais complexos, com ênfase em imagens de mulheres heroínas que transgrediram de algum modo os padrões culturalmente estabelecidos pela sociedade patriarcal burguesa nos períodos históricos representados pelas minisséries. Diante disso, Balogh conclui:

Assim sendo, o formato tem contribuído de forma substancial para a composição de um retrato rico, plural, o mais multifacetado possível do feminino tal como manifesto na tradição cultural brasileira. Neste sentido, este vasto caleidoscópio de representações do feminino contribui para a solidificação da identidade social da brava gente brasileira constituída de milhões e milhões de espectadores (BALOGH, 2005b, p.3).

A estudiosa defende que as minisséries possibilitam um retrato plural e multifacetado do feminino em nosso imaginário, constituindo-se em um gênero televisivo que contribui para a difusão e a discussão da trajetória das mulheres, marcada por lutas e conquistas, em diferentes momentos da história. Nesse sentido, percebe-se que *Queridos amigos*, a minissérie aqui analisada, dialoga com essa tendência, pois no grupo de amigos nela representado há a presença de mulheres protagonistas que

contestam as estruturais patriarcais e também de personagens gays e travestis que representam a afirmação das minorias sexuais.

Para a discussão sobre a representação feminina na televisão pode-se tomar como referência o seriado *Malu mulher*, exibido pela Rede Globo, semanalmente, entre maio 1979 e dezembro de 1980, sob a direção geral de Daniel Filho. Esse se constituiu, à época, como um espaço simbólico de discussão das principais reivindicações do Movimento Feminista. A série contava a história de uma mulher divorciada chamada Malu, interpretada pela atriz Regina Duarte¹⁸. O primeiro episódio da minissérie narrou o conflito inicial: o fim do casamento, o divórcio e o fato de a filha do casal não compreender a separação dos pais. Os episódios posteriores apresentavam temas diferentes, mas sempre eram desencadeados pela nova condição de Malu: uma mulher divorciada, responsável pela criação de sua filha adolescente, a qual não aceitava o fim do casamento dos pais.

Malu mulher foi importante para as representações de gênero na televisão porque colocou dentro das casas de milhares de brasileiros e brasileiras as discussões do Movimento Feminista, dando visibilidade, através da ficção e da imagem, à voz da mulher, que deixou de ser somente a filha, a esposa, a mãe, quieta, calada, subalterna, e passou a ser um sujeito ativo com direito de se posicionar no mundo e de ser ouvido. Mesmo que o conflito do episódio não fosse diretamente ligado a Malu, ela sempre se posicionava diante dos fatos, questionando e expressando seus pensamentos, direitos que, historicamente, foram negados às mulheres.

Nos anos de 1990, Daniel Filho, Antonio Calmon e Elizabeth Jhin inseriram, novamente, na televisão, discussões de gênero, através da minissérie *Mulher*, exibida entre abril de 1998 e dezembro de 1999, protagonizada pelas médicas Martha e Cris, interpretadas respectivamente pelas atrizes Eva Wilma e Patrícia Pilar. Nesse seriado, as temáticas estavam relacionadas à saúde da mulher. Na época, a preocupação com a saúde era latente, por conta da expansão da AIDS e do incentivo ao seu controle e prevenção.

Sabe-se, contudo, que não somente as mulheres da geração aqui tratada contestaram a ordem sexual e familiar vigente, mas também houve a oposição por parte das minorias sexuais, gays, lésbicas, travestis e transexuais. Na minissérie *Queridos*

¹⁸ Em *Malu Mulher*, a atriz Regina Duarte, “ex-símbolo das meninhas puras da família brasileira” (KEHL, 2005b, p. 438), interpretou a personagem Malu, uma mulher que representava as novas formas de atuação feminina na sociedade.

Amigos, observa-se essa representação dos conflitos que se estabelecem nas relações de gênero não apenas através de personagens homens e mulheres heterossexuais, mas também por meio das personagens homossexuais e travestis, as quais já tinham, no contexto de produção da minissérie, uma maior participação nas tramas televisivas.

Além da geração de 1968, protagonizada em *Queridos Amigos* por personagens que tinham em média 40 anos, há, também, na minissérie, a representação da geração anterior, através das personagens Iraci - a mãe de Bia, Alberto e Teresa - pais de Lena. Teresa (Aracy Balabanian) suporta um casamento infeliz com o marido Alberto (Juca de Oliveira), o qual, por sua vez, encontrou na amante Iraci (Fernanda Montenegro), uma alternativa para suportar a infelicidade conjugal. Diferentemente do romance em que essas personagens não têm sequer nome, sendo mencionadas brevemente pelas filhas; na minissérie, elas têm os seus papéis ampliados. Tal ampliação pode ser justificada pela ênfase que foi dada na minissérie ao tempo presente da vida das personagens, aos seus dramas e conflitos, motivados muitas vezes pelo diferente entendimento entre as gerações de pais e filhos. Sobre a geração passada, representada por Teresa, Juca e Iraci, atriz Fernanda Montenegro relata:

Nós somos todos sobreviventes, dos anos 50 para os anos 60. Fomos muito jovens no pós-guerra, acreditávamos que o mundo não teria mais guerra, nem passaportes. O mundo tinha brigado tanto, tinha havido tanto horror, que a humanidade teria nojo da guerra, era isso que a gente pensava. E olhe que dali a pouco viria a Guerra Fria. Esses três personagens têm um desencanto, mas não um desânimo de vida. E têm a cruzeza de dizer o que se deve dizer (MONTENEGRO, 2008, p. 37).

É da difícil convivência entre essas gerações que se estabelecem algumas das tensões representadas em *Queridos Amigos*, principalmente através das mães e filhas: Iraci e Bia; e Teresa e Lena. A psicanalista Maria Rita Kehl (2005a), ao relatar a sua própria experiência nos anos 1970, define essa geração como aquela do famoso conflito de gerações, que começou no pós-guerra e terminou no fim da década de 1980. “Foi a última geração que teve de enfrentar um abismo de projetos e referências ideológicas e estéticas em relação aos próprios pais” (KEHL, 2005a, p. 34).

Conforme já foi observado, no texto do romance *Aos meus amigos*, não houve menção ao fato de a personagem Bia ter sido presa e torturada, e sua mãe Iraci só foi mencionada através dos relatos de Bia acerca do mau relacionamento entre ambas. No romance, Bia era professora de voz da ECA (Escola de Comunicações e Artes, da USP),

mas não conseguia se sustentar, pois recebia um baixo salário. Antes, tentou manter-se como atriz, administradora de teatro, *crooner*, divulgadora, e, durante seis anos, viveu fora de casa. Devido à inflação e à crise, a personagem teve de retornar para a casa da mãe. Segundo ela, que se dedicava ao estudo da astrologia, este era seu carma, era seu resgate com sua mãe e, assim, conformava-se com a situação.

Por conta dos constantes desentendimentos entre as duas, Bia convenceu a mãe de que precisavam fazer uma terapia familiar. Na primeira e única entrevista que fizeram com um terapeuta familiar, Bia declarou: “Minha mãe não me aprecia. Ela não tolera que eu seja como sou. Não tem o menor respeito pela minha profissão, fica indignada porque eu não casei” (AMARAL, 2008a, p.129).

E Iraci contestou:

Escuta uma coisa, doutor: o senhor ia ter algum respeito por uma pessoa que queria ser artista e nem artista conseguiu ser? Pelo amor de Deus! Com tanta novela na televisão, será que ela não conseguia nem um papel de secretária? Não! Foi dar aula na ECA pra ganhar uma porcária de salário! Não teve nem a esperteza de casar, pra arrumar um homem que a sustentasse e lhe fizesse um filho, porque é pra isso que a gente nasce! Pra casar e ter filhos, e, se ela tivesse filhos, não estava aí enchendo a cabeça de besteira, que eu não gosto dela e que a gente não se dá! E porque é que eu tenho que gostar quando ela me aparece às cinco da manhã cheirando a macho? Se ela quer ser prostituta, por que não aprende a cobrar? Podia pelo menos ter um quarto-e-sala e não chegar a essa idade sem ter onde cair morta! E agora o senhor vai me dar licença, eu tenho um tanque de roupa pra lavar! – disse, batendo em retirada (AMARAL, 2008a, p.129-130).

Iraci demonstrou uma visão bastante pragmática da vida ao questionar tanto a escolha profissional quanto os relacionamentos sociais da filha. É como se buscasse acordar a filha de um delírio que, na verdade, não levaria a lugar algum. Se quiser ser artista ou se quer fazer sexo, que pelo menos obtenha algum lucro financeiro de tudo isso, convertendo essas atividades em força de trabalho no interior da sociedade capitalista. E é em meio a essas cobranças que se vê surgir em seu discurso a concepção tradicional do feminino, sendo possível observar as representações da “natureza feminina” e da “solteirona”, que predominaram na era dos modelos rígidos, conforme as considerações da historiadora Carla Bassanezi Pinsky (2012b, p. 471; 490).

Carla Pinsky identifica dois momentos no processo histórico de configuração das imagens femininas: um, chamado de “era dos modelos rígidos”, em que modelos tradicionais de feminilidade se consolidam (do começo do século XX ao início dos anos

1960), e outro, denominado “era dos modelos flexíveis” (de meados dos anos 1960 aos dias de hoje), quando ideais do período anterior são questionados e passam a conviver com novas referências. Nessas representações da “natureza feminina” e da “solteirona”, as mulheres eram “por natureza” destinadas ao casamento e à maternidade. A constituição da família e a dedicação ao lar eram centrais em suas vidas e aquelas que não se casassem eram estigmatizadas como “solteironas”, expressão que designava a que “passou da idade de se casar”, um sinal de fracasso.

No romance, assim como na minissérie, o tenso relacionamento entre mãe e filha se dava pelo diferente entendimento do que é ser mulher em cada uma das épocas acima mencionadas. Os significados atribuídos ao feminino com os quais Iraci conviveu nas primeiras décadas do século XX reduziam-se às imagens da mulher como “esposa” e “mãe”, sendo o casamento um destino considerado parte integrante da “essência feminina”. A partir de meados do século XX, no entanto, foram-se construindo outras imagens do feminino. Não é por acaso que, em conversa com a amiga Lena, Bia comentou que, entre os anos de 69 e 79, tinha dormido com 36 “caras” e considerava esse *score* bem modesto comparado ao de outras mulheres de sua geração (AMARAL, 2008a). Iraci estava diante da filha, a qual que se orientava por outras referências – a mulher que não casou não é mais considerada incompleta, incapaz de realizar-se e proibida de se envolver em aventuras sexuais.

Apesar de apostar em outros modelos de feminilidade, Bia, muitas vezes, reproduzia o discurso de sua mãe, como pode ser observado em sua conversa ainda com a amiga Lena:

- Eu gostaria de ter filhos – disse Bia. – Nunca evitei, nunca engravidei. O médico dizia que eu era perfeitamente normal.
- E você queria um filho como, Bia? Produção independente?
- Não pensei que quisesse um filho antes dos quarenta. Depois comecei a pensar que a mulher não tem sentido se não procriar. (AMARAL, 2008a, p.277).

Nesse diálogo, pode-se observar que, conforme afirma a historiadora Carla Pinsky (2012a, p. 541), “o tradicional insiste em conviver com o moderno” e, mesmo que Bia represente a mulher de uma época na qual já existe uma ampliação dos limites estabelecidos para o feminino, como a maternidade desvinculada do casamento, a construção social da maternidade como “destino natural da mulher” ainda marca o imaginário feminino.

Na minissérie Bia estava desempregada. Não foi mencionado o fato de que ela era ou tinha sido professora da Escola de Comunicações e Artes – USP, tal como se registra no romance. Como muitos jovens da geração 1970, ela era uma *hippie*, que se dedicava à astrologia e ao budismo e conseguia algum dinheiro fazendo o mapa astral dos amigos. Trata-se de uma personagem que representa a questão da relação harmoniosa homem/natureza, a qual, segundo Antonio Risério (2005), foi um dos temas centrais do contraculturalismo. “Celebrava-se, na verdade, o mito da pureza do ser humano em contato com o mundo natural. Um ambientalismo místico, em suma, integrando a novíssima fantasia utópica da juventude mundial” (RISÉRIO, 2005, p. 27).

No texto televisivo, os constantes desentendimentos entre as personagens Iraci e Bia eram motivados pelos fatos de que Bia não era bem-sucedida profissionalmente e não tinha conseguido se casar. Embora a relação mãe e filha seja marcada pelo tema da tortura, conforme já foi discutido na subseção anterior, a relação conflituosa entre ambas também está presente na minissérie. Iraci desejava que sua filha se casasse, nem tanto para seguir o padrão “do casamento como destino natural de toda mulher”, mas para que fosse ajudada financeiramente. Ao saber do reencontro dos amigos, Iraci perguntou a Leo, com todo seu espírito pragmático: “Vai ter um homem que preste aí na Serra pra desencalhar a minha filha [...]. Eu falei um homem que preste, Leo, um homem que possa sustentar a minha filha, porque esta carestia está de lascar” (QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 1, 20min]). Iraci também acreditava que a filha pudesse encontrar a felicidade no casamento: “Minha filha, você quer me agradecer, filha, seja feliz, pelo amor de Deus arranje um homem de preferência divertido, minha filha, e seja feliz” (QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 1, 02h14min]).

Tanto no romance quanto na minissérie, outras duas personagens que tiveram sua relação marcada pelo modelo de mulher “destinada naturalmente ao casamento” foram Lena e sua mãe, por dois posicionamentos distintos: Lena era infeliz no casamento e decidiu separar-se, e sua mãe, que também não tinha um matrimônio feliz, não aceitou o fato de a filha ter se divorciado.

No romance *Aos meus amigos*, a personagem Lena era publicitária, dona de uma agência de publicidade. Foi casada com Guto e tinha uma filha Marina, de dezenove anos, que estava pretendendo se casar, plano do qual Lena discordava. Mostrando-se uma mulher amargurada e solitária, Lena não tinha um bom relacionamento com seus pais, que foram apresentados ao leitor a partir de seus relatos de memória.

Mas ninguém jamais lhe oferecera colo, nem Leo, nem Guto, nem Ivan, nem Caio, nem seu pai, que se orgulhava de dizer nas festas de família que jamais carregara nada, “nem filhos nem pacotes”. Também não os beijara nem os abraçara do modo como os pais geralmente faziam, era um toque distante, como se o contato ameaçasse sua elegância. A imagem mais frequente que evocava de seu pai era ele no fim da tarde, pronto para sair [...], a mãe de avental, levando-o solícita até a porta. “Vou visitar um cliente. Não me esperem pra jantar.” Lena e seus irmãos se entreolhavam, enquanto a mãe assentia, grata pela desculpa que ele dava. Como os filhos, ela sabia que não havia nenhum cliente para visitar, mas uma mulher, Nena, Vilma, Carmen, Eloá, foram muitas; até o fim da vida saiu todos os dias para visitar suas amantes (AMARAL, 2008a, p. 138-139).

Na figura do pai de Lena, Alberto, observa-se a representação do que foi legado ao papel de marido no casamento do modelo patriarcal. A partir desse padrão, o progenitor não precisava ter um contato próximo com seus filhos, sendo o cuidado e o carinho para com eles reservados ao papel da mãe. Ao homem só era designada a função de prover economicamente o sustento da família e a opção por ter amantes era plenamente aceitável e até justificável. Alberto representa a figura desse pai, distante da família, que compara os filhos com pacotes (fardos) e possui amantes.

Lena não aceitava a submissão da mãe. Um dia perguntou-lhe por que ela sabia que o marido saía com outras mulheres e nunca dizia nada. A mãe reagiu com espanto e horror, não queria que ninguém lhe dissesse aquilo que sabia, mas fingia não saber. Para Lena não era propriamente o fato de seu pai trair sua mãe que a incomodava, mas sim a sujeição da mãe e a falta de carinho do pai, esta última sendo traduzida como rejeição:

Um dia vira seu pai caminhando ao lado de uma mulher na avenida São Luís, ele segurava a mão dela, conversava muito ternamente, e então, quando chegaram à rua Bráulio Gomes, ele a beijava apaixonadamente. Magoada, Lena concluiu que, afinal, ele era capaz de um olhar terno, de uma carícia pública, sem medo das críticas, do ridículo, era capaz de abraçar, de tocar uma pessoa sem ficar embaraçado ou agastado. Era nisso que pensava enquanto os seguia, não a incomodava o fato de que ele estivesse traindo sua mãe, a traição conjugal era irrelevante comparada à traição de que se sentia vítima. “Por que comigo você sempre foi tão parcimonioso, por que sempre me repelia, sempre o beijo distraído, o abraço relutante, a contínua rejeição, a contínua irritação se traduzindo em todos os teus gestos?” Ele não tinha nascido para ter uma família, explicou. Não aquela família, com aquela mulher que aceitava tão naturalmente a opressão (AMARAL, 2008a, p. 140-141).

Nota-se, nessa representação, a projeção do modelo idealizado de família harmoniosa convencionado pelo modelo patriarcal, no qual o pai de Lena evidentemente não se encaixava. Percebe-se também que o modelo convencional de casamento e família não se constitui numa carga apenas para as mulheres, mas também para o homem. Admite-se, porém, que o peso maior dessa relação pende para o sujeito feminino, mesmo com tantos avanços conquistados pelas mulheres.

O momento de maior aproximação entre Lena e o pai foi no momento da morte dele. Ao vê-lo no leito do hospital, Lena percebeu o desespero de seu pai, que estava ali condenado até o fim à presença da família que jamais quis ter, os filhos, as noras, a filha, o genro, a mulher condoída com seu estado, mas rezando para que Deus se compadecesse dela e dele e o levasse. Ele indicou com os olhos um bloco de papel e escreveu “Deixem-me só”.

Pela primeira vez teve compaixão de seu pai; era como se essas palavras desvelassem sua alma, sua história; sentiu que de alguma maneira se identificava com ele, finalmente era capaz de compreendê-lo, de estabelecer aquela proximidade que anos antes ele tentara sem sucesso. Lena pediu que todos se retirassem do quarto, ficou alguns minutos sozinha com o pai, apertando sua mão, olhando-o nos olhos, numa despedida emocionada, mas sem concessões. Lamentava que aquele encontro estivesse acontecendo tarde demais, embora lhe doesse mais saber que não poderia ter ocorrido de outra forma (AMARAL, 2008a, p.141).

Após a morte do pai, Lena continuou com um difícil relacionamento com a mãe, que não admitia o fato de ela ter traído e se separado do marido Guto.

“Você é igualzinha ao seu pai”, a mãe vivia repetindo. Acusação que equivalia a uma espécie de maldição. “Quando ele morreu, eu pensei: ‘Graças a Deus não vou sofrer mais’, mas esqueci que ele tinha me deixado você.” Advertira-a enfaticamente sobre as consequências da sua separação. “Você vai chorar lágrimas de sangue porque outro igual ao Guto nunca mais.” [...] “Só Deus sabe as ‘dores atrozes’ que sofri quando o Guto me falou que você andava com outros homens. Igualzinha a seu pai”, deplorava, enquanto dedilhava terços e rosários para sua regeneração (AMARAL, 2008a, p.140).

Lena também sofria acusações por parte da sua própria filha: “Como é que você teve coragem de enganar meu pai?” (AMARAL, 2008a, p.140). Apesar de já estar casado com outra mulher, toda vez que o ex-marido de Lena saía com a filha Marina,

ele não se esquecia de lhe dizer que a mãe dela dormiu com Deus e o mundo; o que não era verdade, segundo Lena.

A partir da análise da relação da personagem Lena com sua família no romance, nota-se que, ao escrever sobre sua geração, Maria Adelaide Amaral refletiu criticamente sobre o modelo tradicional de família e casamento. A partir desse padrão, a constituição da família e a dedicação ao lar eram centrais na vida das mulheres. A falta de carinho demonstrada pelo pai de Lena, por exemplo, pode ser entendida em um contexto no qual a criação e a educação dos filhos eram destinadas exclusivamente à mulher. Enquanto ao marido bastava o esforço para sustentar a família com dignidade, à esposa cabia desdobrar-se em cuidados para que ele ficasse satisfeito. Na união conjugal, a mulher ocupava um lugar subordinado ao do homem. A fidelidade do esposo não era cobrada, mas a da mulher era obrigatória (PINSKY, 2012b). Essa passividade da mulher pode ser observada na mãe de Lena, que procurava sempre agradar ao marido e fingia não saber de suas traições. Lena, por sua vez, uma mulher orientada por outros padrões do feminino, não conduziu o seu casamento da mesma maneira que a mãe. Envolveu-se com outros homens e separou-se do marido, motivos pelos quais era condenada pela mãe, pela filha e pelo ex-marido.

Através dos conflitos vividos pela personagem Lena, observa-se que Maria Adelaide Amaral aborda padrões que foram questionados a partir do processo de conscientização proposto pelo feminismo, especialmente na segunda metade do século XX. Em consonância com a consideração de Elódia Xavier (1991), para quem o discurso de uma mulher está imbuído de sua percepção das relações de gênero, observa-se que a escritora, a partir de suas personagens, propicia uma reflexão acerca dos papéis que foram socialmente construídos para serem exercidos por homens e mulheres no interior da sociedade.

Na transposição do romance para a minissérie, Lena também enfrentava problemas de relacionamento com a mãe Teresa e com a filha Marina, por conta da separação. Com o seu pai, Alberto, tinha uma relação de cumplicidade. Diferentemente do romance, em que Lena relatava, amargurada, a falta de proximidade do pai com ela e com seus irmãos, na minissérie, o foco da personagem Alberto foi no seu relacionamento com a amante, Iraci. A figura do pai insensível foi esmaecida diante da figura de um homem que “aproveitava” a vida. Não se trata somente do pai, mas da própria Lena que muda na minissérie. A ênfase da personagem Lena, no texto televisivo, recaiu no término de seu casamento e na sua tristeza por ter perdido o amor

da filha na tentativa frustrada de se realizar amorosamente. Não era aquela publicitária amarga do romance; era uma artista plástica, emotiva, sensível que tinha a esperança de reconquistar o amor da filha e de ser feliz. Possivelmente, essas mudanças na transposição das personagens Lena e seu pai para o texto televisivo tenham sido influenciadas pelo contexto de produção da minissérie, o ano de 2008, 16 anos mais tarde que o do romance. Nesse momento, já havia muitas mudanças consolidadas na definição dos modelos conjugais no interior da sociedade, e, provavelmente, foi mais pertinente apagar o difícil relacionamento entre pai e filha, exposto no romance, para dar destaque à tentativa de ambos de se livrar de um casamento infeliz, seja por meio da relação extraconjugal, ou por meio do divórcio, o qual foi bastante recorrente na trama.

Tanto no romance quanto na minissérie, além de Lena, outras três mulheres pertencentes ao núcleo principal de personagens se separaram: Flora, Vânia e Raquel. Flora relatava que nunca fora feliz no casamento com Leo. Após a separação, a relação piorou, pois ela ficou muito magoada com a ausência de Leo na vida do filho. Vânia, por sua vez, atribuiu o fim do seu casamento com Tito à falta de atenção dele para com a família, já que ele estava sempre absorto em questões políticas. No caso de Raquel, o que culminou no fim de seu casamento com Pingo foi a descoberta da traição do marido, que se apaixonou pela aluna Lorena, uma mulher bem mais jovem.

Essas representações evidenciam a redefinição das uniões conjugais, iniciada a partir de meados do século XX. Segundo a historiadora Carla Pinsky (2012a), os casais queriam fugir do estilo do relacionamento de seus pais: o matrimônio para vida toda.

Ser feliz no casamento é então sentir-se bem, pois a “felicidade da esposa” não se confunde mais única e exclusivamente com a “felicidade conjugal”. Concessões se necessárias, devem ser recíprocas. O novo tipo de união não combina com “obrigação social”, “resignação”, frustração sexual e afetiva... e deve ser capaz de satisfazer o homem e a mulher (PINSKY, 2012a, p. 524).

Através da representação dessas personagens, aqui com ênfase na personagem Lena, nota-se a reconfiguração no entendimento do casamento com fins exclusivamente reprodutivos, como base para a sustentação da sociedade heterossexual.

Assim como no romance, na versão adaptada para a televisão, Lena era ex-esposa de Guto, mãe de Marina e tinha uma relação muito íntima com Leo, que fora apaixonado por ela durante a juventude. Entretanto, Lena sempre o viu como um irmão e os dois tornaram-se grandes amigos. Ainda casada com Guto, Lena apaixonou-se por

Ivan e separou-se do marido para viver essa paixão. Após a separação, Lena deixou a filha com o pai, a qual foi criada por ele e pela mãe de Lena, Teresa. Ivan era casado com Regina e, apesar de apaixonado por Lena, não teve coragem de se separar, pensando no que ia fazer com a esposa e um filho pequeno. Não aceitando a condição de continuar sendo amante de Ivan, depois de um tempo, Lena terminou o romance.

Ivan e Lena não se viam há algum tempo, até o reencontro da família na casa de Leo. Lena e Ivan perceberam que ainda eram apaixonados, entretanto, Lena, que largou tudo por essa paixão, inclusive a filha, tentou, em vão, não se entregar novamente a esse homem, o qual continuava sustentando um casamento fracassado com Regina. Depois desse reencontro, Ivan começou a procurar Lena, os dois sempre tinham relações sexuais, mas Lena sempre o lembrava que não queria continuar sendo “a outra”.

Lena sentia-se muito triste com a rejeição de sua filha Marina. Em conversa com Lúcia, confessou: “Eu morri de inveja da cumplicidade, da intimidade entre a Marina e o Guto. Os dois se bastam, se entendem a perfeição. Não faço parte da vida dela. [...] Eu ‘tô’ sendo alijada dos momentos essenciais da vida da minha filha” (QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 1, 37min]).

Ao se dirigir à Marina, numa tentativa de se aproximar da filha, Lena lhe disse:

[...] Tem coisas mais importantes que você não sabe: o quanto eu te amo, por exemplo. O quanto eu sofri, Marina, quando eu me separei do seu pai. Eu não levei você comigo, eu deixei você com seu pai, porque eu saí de casa, Marina, com a roupa do corpo, sem saber aonde eu ia morar. Não podia expor você à necessidade, ao desconforto, à ausência do seu pai. Eu abri mão de tudo que seu pai pudesse me dar, da pensão, de tudo. Na verdade quem me ajudou foi o Leo, foram meus amigos quem me ajudaram a arrumar trabalho, a encontrar um canto pra eu ficar (QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 2, 02h09min]).

Nessa conversa com a filha, percebe-se que Lena queria desfazer a imagem da mãe “desnaturada”, que abandonou a filha para ser criada pelo pai, por causa de outro homem. Desconcertada com tudo o que ouviu, Marina saiu de perto da mãe, dizendo-lhe que tem lição da escola para fazer. Marina cresceu ouvindo do pai e da avó que foi abandonada pela mãe, assim, não queria nenhum tipo de aproximação com Lena. Teresa, que nunca aceitou o adultério e a separação da filha, acusou-a de irresponsável, leviana e muito burra de ter trocado Guto por aquele “pau de arara”. Desde a separação, Teresa aliou-se a Guto e passou a incentivar o ressentimento do ex-genro e da neta por

Lena. Pertencente a uma geração para a qual o casamento era “para vida toda”, a mãe de Lena não perdoou a atitude da filha.

Desde 1977, a Lei do Divórcio já havia concedido a recomposição familiar e a possibilidade de obtenção de nova identidade civil. Para as mulheres, porém, continuava a cobrança das normas de comportamento e interdições mais rígidas. Quando desquitadas e depois divorciadas, recaíam-lhes expressões depreciativas como “separada”, “desquitada”, “mãe-solteira”, “deflorada”, “desonrada”, “amiga”, “prostituta”, “fácil”, “decaída”, “concubina”, “amante”, “teúda”, “manteúda”, “sirigaita”, palavras dirigidas a elas, inclusive, no interior dos tribunais (FÁVERI, 2015).

A geração de Teresa – a da primeira metade do século XX – orientava-se pelo princípio da família tradicional – pai, mãe, filhos – como o centro das relações, a partir do qual as mulheres eram vistas como responsáveis pela honra da família, sendo-lhes aplicadas exigências severas na cobrança de sua castidade, virtude e fidelidade, com rígido controle da Igreja Católica sobre as uniões conjugais, que exigia a indissolubilidade do casamento (FÁVERI, 2015). Assim, Teresa afirmava que casamento não se desfazia, se aguentava. Na saúde, na doença, na alegria, na tristeza, foi isso que se jurou diante de Deus. Além disso, havia o fator social e financeiro, pois, segundo Teresa, Guto era o homem que ela havia pedido a Deus para a filha. Era incompreensível que sua filha tivesse trocado o marido rico por um jornalista casado e pobre. Teresa não aceitava o fato de que uma mulher infeliz no casamento não precisa sustentá-lo até o final da vida sem amor, paixão e satisfação sexual.

Orientada por outros padrões de comportamento, Lena, insatisfeita com seu casamento, mostrou-se uma mulher corajosa quando decidiu separar-se. Vê-se a postura de uma mulher para a qual o casamento não faz mais sentido quando não se tem amor. A estabilidade financeira que o marido rico lhe proporcionava e ter uma filha pequena não foram impedimentos para desfazer seu casamento e ir em busca de uma nova paixão.

Conforme já foi mencionado, na minissérie, Lena e seu pai, Alberto, apresentavam uma relação de cumplicidade. Lena sentia-se acolhida por ele, que ficou do seu lado e confessou-lhe que se orgulhou muito quando ela se separou de Guto, porque já ele próprio foi um covarde, vivendo anos um casamento sem amor e com muitas amantes. Naquele momento, a amante de Alberto era Iraci, mãe de Bia.

Iraci e Alberto são personagens secundárias na história do romance que tiveram seus papéis ampliados na versão televisiva. Na adaptação, ambos tinham uma maior aproximação com as filhas e eram amantes. Esta última diferença com relação ao romance proporcionou o crescimento das personagens e contribuiu para conferir mais emoção à trama televisiva, a partir da maior erotização das personagens e do questionamento ao tabu do relacionamento afetivo-sexual na terceira idade.

Esse relacionamento entre as personagens ilustra a experiência afetiva em uma faixa etária em que, comumente, o sexo e o prazer de viver não são evidenciados. Embora essa fase da vida seja associada, por muitos, à degradação da vida sexual, à doença, à tristeza, à solidão, Iraci era uma viúva que queria aproveitar o resto de sua vida ao lado de um homem que a fizesse feliz. Eles tinham uma vida social ativa e saíam constantemente para dançar em bailes da terceira idade. Quando Alberto lhe disse que iria se separar de Teresa para que eles vivessem juntos, ela recusou. Iraci respondeu-lhe que casamento era “chato”, que não queria compromisso, só desejava viver livremente esse amor. A alegria e a diversão que o amante lhe proporcionava já eram o bastante para o que ela queria viver. Diferente de Teresa, que se conformou em viver a amargura de seu casamento, Iraci mostrou-se uma mulher mais transgressora.

Alberto morreu, vítima de um AVC. Quando ainda estava hospitalizado, Brenda, uma travesti, amiga do casal de amantes, foi ao hospital levar um bilhete de Iraci para Alberto. Ao entregar o bilhete a Lena, Brenda deparou-se com Guto no hospital e ficou surpresa ao descobrir que ele, um de seus clientes, era o ex-marido de Lena. Observa-se, então, duas diferenças com relação ao texto do romance: a relação não-heterossexual do ex-marido de Lena, que não foi sequer cogitada no romance, e a inserção da personagem travesti Brenda. Em *Aos meus amigos*, somente uma travesti chamada Cíntia foi, rapidamente, mencionada. No romance, em uma festa de aniversário de Lúcia, Beny chegou em companhia dessa travesti, apresentando-a como “minha noiva”.

“Foi a última que você aprontou nesta casa! Eu não quero mais você aqui, nunca mais, entendeu?”, vociferou Rui, abrindo a porta e colocando-os para fora. O travesti ficou ofendidíssimo. “Estou acostumada a ir em festa de gente muito mais grã-fina que você e sempre fui tratada com muita educação!”, disse, retirando-se muito digno (AMARAL, 2008a, p. 42).

Em entrevista, Maria Adelaide Amaral afirma que, ao colocar personagens travestis em *Queridos amigos*, queria prestar uma homenagem a duas pessoas que lhes

foram muito próximas durante uma época da sua vida. Uma era Thelma Lip, travesti, que praticamente era uma contraparente, pois vivia com uma pessoa de sua família; era educadíssima e fina, não apenas nos modos, mas na delicadeza de alma, segundo a escritora. E a outra pessoa era Vera Abelha, uma travesti que circulava em São Paulo, nos anos 1970, na região do Largo do Arouche. Ela usava colar de pérola, cabelo Chanel e *escarpin* salto cinco. Era chiquíssima, na opinião da autora.

Minha preocupação na minissérie era não mostrar os travestis de maneira caricatural. Queria apresentá-los como essas duas pessoas de quem fui tão próxima. A Thelma inspirou a Cíntia, vivida por Odilon Esteves, e a Vera inspirou a Brenda, papel de Ricardo Monastero. Deu muito certo. (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 162).

Além desse desejo pessoal da autora de homenagear essas duas pessoas que lhe eram queridas, há de se considerar também a tendência da Rede Globo de inserir personagens não heterossexuais em suas ficções, acentuada, sobretudo, a partir da década de 1980, quando os gays e as lésbicas começam a aparecer com mais intensidade nas telenovelas globais (COLLING, 2007).

Conforme aponta Tess Pirajá (2011), a presença de travestis e transexuais tem sido menos significativa na teleficção, aqui especificadamente a da Rede Globo, em comparação às personagens gays, lésbicas e bissexuais. As travestis vêm sendo retratadas com frequência especificamente em dois formatos presentes na televisão brasileira desde os anos 1980: programas de auditório e telejornais popularescos. Nos primeiros, elas se destacam pelo talento e glamour que esbanjam nos palcos; mas nos telejornais sensacionalistas, por sua vez, elas são tratadas, na maioria das vezes, de maneira preconceituosa. Comumente, são exibidas cenas de travestis que são prostitutas, sobretudo, durante brigas com clientes que se recusam a pagar o programa e geralmente são identificadas como agressoras, sendo tratadas de forma pejorativa pelos repórteres.

Possivelmente, querendo desviar-se desse tipo de representação, Maria Adelaide Amaral tenha tido a preocupação em não representar caricaturalmente suas personagens. As personagens Cíntia e Brenda distinguem-se dessa caricatura pela maneira como se apresentam. A já mencionada pesquisadora Tess Pirajá (2011, p. 128) as descreve como “luxuosas, com comportamento digno de uma *lady*”. Os atores Ricardo Monastero e

Odilon Esteves, que as interpretaram, relatam que tiveram aulas de canto e etiqueta para se comportarem com feminilidade, evitando a caricatura. Nas cenas, elas costumam cruzar as pernas e pousam as mãos por cima delas delicadamente ao sentar. Os seus passos são leves e há um sutil requebrar dos quadris. Ao falarem, os corpos não se mexem muito e não costumam falar alto (PIRAJÁ, 2011).

Em conversa com Iraci, Brenda perguntou qual foi o motivo da separação de Lena e Guto. Iraci, ratificando o seu pensamento de que o casamento é uma garantia financeira para a mulher, contou-lhe que Lena se apaixonou por outro homem, separando-se do marido, com quem deixou a filha. Iraci comentou com Brenda que compreendia o fato de Teresa nunca ter perdoado a filha, pois também não entendia como foi que Lena teve coragem de largar um homem rico, bonito, de família tradicional por um jornalista pobre. (QUERIDOS Amigos, 2008).

Após essa conversa, Brenda achou um absurdo a maneira como Guto conduziu a separação e como afastou a filha da mãe. Então, decidiu procurar Lena e lhe revelou que Guto era seu cliente. Lena, a princípio, não acreditava no que ouvia e perguntou se Guto, o seu ex-marido, sabia que ela era travesti. Brenda lhe confirmou: “Claro. Eu não costumo enganar os meus clientes. Todo mundo sabe o que está levando e o que está esperando.” Lena continuou sem acreditar e reagiu de maneira preconceituosa: “Eu não acredito, eu não acredito que Guto ande com travesti!” Brenda, incomodada, contestou: “Por que não? Eu pareço uma mulher, eu sou discreta, eu tenho todos os pré-requisitos necessários no público e no privado”. Ainda surpresa, Lena indagou: “Você está me dizendo que meu ex-marido é bissexual, é isso?” Brenda respondeu-lhe: “Não, meu bem, ele é homossexual. Um homossexual que faz qualquer coisa pra não assumir isso publicamente. Inclusive casar, ter filhos e pousar de baluarte da moral e dos bons costumes” (QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 3, 03h09min]).

Lena mal conseguiu acreditar que seu marido tinha relações não exclusivamente heterossexuais e era cliente de Brenda. Casou-se com ela e tiveram uma filha para esconder sua orientação sexual, pensou Lena, que se sentiu traída pelo ex-marido, o qual fez questão de difamar sua imagem perante a família de ambos e colocou a filha contra ela, afirmando sempre que ela o traiu e os abandonou para ficar com outro homem, enquanto ele escondia seus relacionamentos.

Imediatamente, Lena pensou em usar essa descoberta a seu favor e telefonou para Guto, dizendo que precisava ter uma conversa com ele. Guto tentou negar, afirmando que não era homossexual, mas Lena lhe disse que, para ela tanto fazia o que

ele fosse, ela só queria os anos de convívio com a filha que ele lhe roubou, usando da lei e do rancor de marido traído para envenenar a filha contra ela.

Eu quero os anos que você me acusou de adúltera, Guto. Me denegriu, me enxovalhou na frente da minha família e da sua, enquanto você escondia que era gay. [...] O que eu quero são os anos que a minha filha me desprezou, me rejeitou, porque você envenenou ela contra mim e sabotou toda tentativa de aproximação (QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 3, 03h21min]).

Consternado com a exposição de sua orientação sexual, Guto relutou em assumir-se gay. Entretanto, diante da foto que o flagrava junto com Brenda, ele não teve alternativa, a não ser confessar à ex-esposa o tormento que era não ter coragem de assumir suas práticas sexuais, rompendo com a norma culturalmente estabelecida: a heterossexualidade.

Segundo Judith Butler (2002), o gênero é performativo, pois é resultante de um regime que regula as diferenças de gênero. Nesse regime, os gêneros dividem-se e hierarquizam-se de forma coercitiva. As regras sociais, tabus, proibições e ameaças punitivas atuam através da repetição ritualizada das normas. Com esse conceito da performatividade do gênero, a autora defende o argumento da desnaturalização do sexo e do gênero. Assim, obedecendo às normas, Guto vivia o tormento de ter que representar o papel social de um homem heterossexual que se casa e tem filhos. Para esconder seus relacionamentos, fazia programas com travestis, que podiam se passar por mulheres, e não cogitava a possibilidade de assumir sua orientação sexual. Assim, vivia uma vida infeliz, atormentada, como ele mesmo confessou.

Lena questionou por que Guto não conversou com ela, na época da separação deles, afirmando que teria lhe dado apoio. Essa postura representa uma ultrapassagem das convenções socialmente impostas, quando se concebe a sexualidade e o gênero como representações que podem ser desconstruídas e (re)construídas.

Ressentida com a atitude do ex-marido, Lena, naquele momento, não estava se importando muito com o dilema de Guto e o acusou de ter-se escondido atrás do casamento e de ter destruído a sua relação com a filha. O que ela queria era recuperar o amor de sua filha e o obrigou a ajudá-la nessa reaproximação. Sem opção, Guto conversou com Teresa, dizendo-lhe que Marina precisava passar mais tempo com a mãe, que chegou a hora de Lena assumir o lugar de mãe na vida da filha. Teresa estranhou a atitude do ex-genro e disse-lhe que foi Lena quem abriu mão desse lugar,

mas Guto argumentou que, no primeiro momento, foi, mas que depois eles não deram chance a Lena, foram injustos.

Marina começou, a contragosto, a frequentar mais a casa de Lena. Nesse momento, Lena se afastou de Ivan, julgando que isso fosse atrapalhar sua aproximação com a filha e passou a ter uma relação amigável com Guto, no intuito de que isso fosse bom para a sua reaproximação com Marina. Lena pensou que teria de anular o seu papel de mulher para exercer o papel de mãe. Pode-se entender essa atitude como uma compensação em relação ao passado, no qual ela fez o contrário, ou talvez como uma desculpa, pois Lena ainda tinha medo se decepcionar novamente e usou Marina como pretexto para se distanciar de Ivan, apesar de ele, finalmente, ter se separado.

A narrativa encerra-se com Guto mantendo sua imagem de heterossexual. Ele disse a Lena que não era só por causa de Marina, mas por causa de seu pai, que se soubesse seria capaz de deserdá-lo. Essa atitude representa a manutenção do exercício da heteronormatividade, segundo a qual todos os sujeitos devem organizar suas vidas conforme o modelo heterossexual, tenham eles práticas heterossexuais ou não. Isso evidencia que heterossexualidade não é apenas uma orientação sexual, mas um modelo político que organiza a vida das pessoas (COLLING; NOGUEIRA, 2015).

Lena reatou com Ivan, e Marina já estava mais próxima dela. Nas cenas finais da minissérie, Lena apareceu abraçada a Ivan e a Marina, um indício de que ela resolveu fazer a tentativa de conciliar seus dois desejos: viver seu grande amor e não ter de abdicar do amor da filha.

Lena é representação de uma mulher que foi afastada de sua filha como punição por ter traído o marido e ter se separado para se relacionar com outro homem. Pressionado por uma cultura heterossexista, seu ex-marido preferiu esconder sua homossexualidade atrás de um casamento e, após a separação, preferiu ser o marido traído a revelar sua orientação sexual, usando a filha para se vingar da esposa adúltera. Através dos conflitos vividos pela personagem Lena - para quem o direito de tentar ser feliz como mulher implicou em ser infeliz como mãe, e, quando decidiu resgatar o seu direito de ser mãe, por um momento, renunciou o direito de viver seu grande amor - Maria Adelaide Amaral aborda os padrões que foram questionados a partir do processo de conscientização proposto pelo feminismo, especialmente na segunda metade do século XX.

Ao contrário de Guto, que não assumia sua homossexualidade, Beny, que pertencia ao grupo das personagens principais da trama, era homossexual assumido. Na

minissérie, Beny era um homem rico, culto, dono de uma editora. Veio de uma família abastada, que nunca lhe deu amor. Usava drogas, era portador de HIV, mas não tomava nenhuma precaução com os seus parceiros. Sem medir as consequências de seus atos, Beny, muitas vezes, prejudicava não somente aos outros, mas a si próprio, tendo uma conduta autodestrutiva. Geralmente pagava por suas relações sexuais, mas declarava que tinha o desejo de ter um relacionamento estável. Hospedou em sua casa o homossexual Jurandir, um jovem negro e pobre, o qual era muitas vezes maltratado pelo humor ácido e pela arrogância de Beny.

Quando Beny foi convidado para o reencontro da família de amigos, Leo lhe pediu que não levasse Jurandir: “Em razão das crianças presentes, eu não quero que você leve esse rapaz para a festa” (QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 1, 24min]). Atendendo ao pedido de Leo, Beny foi à boate gay que Cíntia trabalhava e perguntou a Brenda se ela estaria livre no feriado, mas ela respondeu que já estava comprometida. Beny, então, contratou a travesti Cíntia para acompanhá-lo na festa. Quando chegaram à festa, Beny cumprimentou os amigos: “Boa tarde! Bom, como eu não podia trazer um rapaz por causa das crianças, eu trouxe uma moça. Essa é a Cíntia, minha noiva” (QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 1, 01h08min]).

Alguns ficaram bastante incomodados com a presença de Cíntia, que juntamente com Beny formavam um par “incomum” em relação aos demais casais presentes, especialmente Raquel, que pediu que Cíntia se afastasse de seus filhos: “Quem você pensa que eu sou? O que é que você tem nessa sua cabeça, hein, seu anormal. Fica longe dos meus filhos, entendeu? Brenda lhe respondeu, ofendida: “Eu não fiz nada com seus filhos. Olha, se tem uma coisa que eu repeito na vida é família, tá” (QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 1, 01h41m]).

A partir da análise desse discurso de Raquel, percebe-se os vários tipos de violência a que são submetidas os sujeitos que não possuem os gêneros “aceitáveis, normalizados, coerentes, inteligíveis” (BUTLER, 2015). Tem-se como exemplo, a violência verbal, via insultos e xingamentos; a violência psicológica, com atitudes que causam danos emocionais e à autoestima; e a violência simbólica, que se baseia na produção de representações de normalidade e anormalidade e faz com que os sujeitos se reconheçam nessas representações, isto é, se vejam a partir das construções do discurso do outro (COLLING; NOGUEIRA, 2015). Para Butler (2015), a concepção do gênero como uma unidade coerente relaciona-se com a constituição do sistema hegemônico da heterossexualidade. Assim, esses sujeitos que não possuem os gêneros “inteligíveis”,

aqueles que mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, são considerados “anormais”.

Embora não pertencessem ao núcleo das personagens protagonistas, as travestis Cíntia e Brenda atuaram na minissérie do início ao fim. Elas viviam no meio de intelectuais de classe média; Cíntia fazia shows em uma boate gay e Brenda era prostituta de luxo. Através de Beny, Cíntia conheceu a todos da família de amigos, sendo que estabeleceu, juntamente com Brenda, uma relação próxima com Bia e Iraci. Apesar desse bom relacionamento, não deixaram de sofrer preconceito, tal como o descrito acima, e expressões ofensivas foram dirigidas a elas, tais como, “seu anormal”, “aquilo”, “pessoas esquisitas” e “travesti”, durante o desenvolvimento da trama (PIRAJÁ, 2011).

Apesar de não ter sido uma personagem principal da trama, Jurandir é um homossexual que merece destaque, pois, diferentemente de Benny e Guto, homossexuais brancos e ricos, Jurandir era um “viado” negro e pobre. *Queridos Amigos* possui um elenco de atores predominantemente brancos, com exceção das personagens Jurandir (Sidney Santiago) e Flora (Aida Leiner), que são os únicos negros que fazem parte da história, evidenciando assim, o padrão de atores majoritariamente brancos ainda vigente na Rede Globo, conforme demonstraram os pesquisadores Wesley Grijó e Adam Henrique Sousa, ao discutirem a representação do negro nas telenovelas da Rede Globo na década de 2000. “Os negros ainda permanecem com papéis de pequeno destaque nas narrativas, sendo escassa a presença dessa etnia entre as inúmeras personagens das telenovelas, muitas vezes algo que se assemelha a um sistema de cotas de participação” (GRIJÓ; SOUSA, 2011, p. 15).

Ao descobrir que Beny era portador de HIV, Jurandir, amedrontado pela probabilidade de também estar doente, arrumou as malas e decidiu ir embora, lamentando-se que não poderia mais ir a Hollywood. Benny, em uma atitude hostil, lhe disse: “Hollywood, Jurandir? Mas com doença ou sem doença você não tem a menor chance em Hollywood. Pelo amor de Deus, olha para você! Você é brasileiro, baixinho, não sabe falar inglês. Você não tem a menor noção de ridículo, né?” Em continuidade, Beny o repreendeu: “Pega suas coisas e vai lá pra dentro. Para de chorar. Se você estiver mesmo doente vai ter mais condições de se tratar aqui do que na periferia”. Beny o lembrou que se ele voltasse para casa, seria pior. “Ou você esqueceu onde foi que eu te peguei, hein, michezinho de quinta categoria”. Chorando, Jurandir lhe respondeu: “Você sabe como humilhar as pessoas, Beny”. Benny alegou que lhe deu casa, comida,

roupa nova, dentista, plano de saúde. “E para de chorar, Jurandir, que bicha pobre nunca vai ser mocinha de novela, nem de novela mexicana”. Dirigindo-se à Cíntia, que estava presente, Jurandir perguntou: “Por que que eu nasci assim, Cíntia?” Mordaz, Benny respondeu: “Se você não tivesse nascido assim, Jurandir, já teria morrido com um tiro no peito que nem seu irmão. Se você não fosse viado, seria bandido. Imbecil! [...] Vai, Jurandir, vai lá pra dentro, pega suas coisas” (QUERIDOS Amigos, 2008, [disco 3, 03h16min]).

O diálogo entre Benny e Jurandir mostra os preconceitos enfrentados pelos que além de homossexuais são negros e pobres, evidenciando, assim, a interseção entre as dimensões classe, raça/etnia e gênero apontada por Teresa de Lauretis (1994). A autora propõe o conceito de “tecnologia de gênero”, o qual entende o sujeito constituído no gênero, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e culturais; um sujeito “engendrado” não só na experiência das relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo, em vez de único, e contraditório, ao invés de dividido. Nesse sentido, percebe-se que a atitude preconceituosa da personagem Benny contra a personagem Jurandir, ambas homossexuais, decorre da hierarquia das identidades de raça, classe e gênero, a qual faz Benny, por ser branco e rico, sentir-se superior a Jurandir nas dimensões de raça e classe.

Com base nessa leitura da adaptação do romance *Aos meus amigos* à minissérie *Queridos Amigos*, sob a perspectiva das relações de gênero, percebe-se que, em sua ficção, Maria Adelaide Amaral abordou as mudanças que acompanharam a sua geração, sobretudo com relação à contestação da estrutura patriarcal de gênero. Observa-se também que, no texto adaptado para a televisão, foram enfatizados os conflitos enfrentados por aqueles que, de algum modo, tentam subverter essa ordem, propiciando, desse modo, uma discussão das relações de gênero a partir da rejeição do caráter fixo e permanente das oposições binárias e da desconstrução dos termos da diferença sexual. Apesar de não apresentar uma trama com protagonismo essencialmente feminino, percebe-se que, de alguma forma, *Queridos Amigos* seguiu a tendência do gênero minissérie, na Rede Globo, que vem privilegiando as representações femininas. E com o aspecto positivo de possibilitar uma discussão das relações de gênero não somente a partir do ponto de vista de personagens femininas, mas também das masculinas; e não só da perspectiva de personagens heterossexuais, mas também de personagens que possuem orientações sexuais não-heterossexuais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A minissérie pode oferecer entretenimento e informação, porque uma coisa não exclui a outra. Podemos fazer de um fato histórico ou de um livro sobre personagem histórico, por exemplo, um produto teledramatúrgico altamente interessante.

(AMARAL, Maria Adelaide. In: MEMÓRIA GLOBO, 2008, p 146)

O texto *Aos meus queridos amigos: Maria Adelaide Amaral da Literatura à TV* buscou analisar o processo de adaptação do romance *Aos meus amigos* para a minissérie televisiva *Queridos Amigos*. A característica de ambos os textos possuem a mesma autoria e, ainda assim, constituírem-se em textos diferentes ratifica a noção já consolidada entre estudiosos de que as mudanças decorrentes do processo adaptativo lhe são inerentes.

Resultante da interseção de diferentes linguagens, o objeto em estudo foi examinado mediante o constante e crescente intercâmbio entre diversos campos culturais, implicando a evidência de escritores que transitam entre essas diferentes esferas da cultura, o que levou essa investigação a caracterizar a autora Maria Adelaide Amaral como escritora “anfíbio” (CANCLINI, 2013).

A interação entre literatura, teatro e televisão marca a obra de Maria Adelaide Amaral, sendo que a sua maior produção nos últimos anos tem-se concentrado na televisão, com a escrita de roteiros para minisséries, gênero que goza de um certo prestígio dentre os formatos televisivos. Embora a escritora transite em diversos campos e linguagens, observou-se que há uma postura bem definida por parte da autora acerca de como ela se entende nessa profissão. O fato de ela escrever para a televisão, um veículo midiático essencialmente mercadológico, não a impede de ter um olhar crítico sobre as interferências que isso pode causar na criação, levando-a a defender, dentro do possível, a sua autonomia no processo da escrita. Escrever para diversas mídias não significa ser acrítico, não nutrir preferências e muito menos deixar de investir em formas de legitimação profissional.

O estudo do diálogo entre dois objetos artísticos oriundos de diferentes esferas da cultura exigiu uma observação sobre as ressalvas que ainda são feitas indistintamente aos produtos da cultura midiática, os quais não são vistos como arte pela crítica

tradicional. Apesar do desenvolvimento da cultura das mídias ter abalado a tradicional divisão entre os campos erudito, popular e de massas, constatou-se que os produtos da cultura midiática ainda são analisados sob o ponto de vista da cultura artística tradicional, a qual privilegia uma estética “cultura”.

Embora a televisão - denominada “a mídia das mídias” por Lúcia Santaella (1996), por absorver e devorar todas as outras mídias e formas de cultura, desde as mais artesanais, folclóricas e prosaicas até as formas mais eruditas - sofra diversas críticas acerca de seus produtos, a análise da produção da minissérie *Queridos Amigos* e da posição autoral de Maria Adelaide Amaral serviu para ratificar a consideração de Arlindo Machado (2000) de que é um equívoco pensar que na televisão só existe banalidade.

Os diversos relatos de Maria Adelaide Amaral sobre a interação do público com as minisséries televisivas que ela produziu confirmam o fato de que a televisão pode oferecer produtos de qualidade, sem deixar de ser um veículo de larga penetração. Nesse sentido, percebeu-se o quanto a noção de público deve ser relativizada e que não se deve tomá-la “como um conjunto homogêneo e de comportamentos constantes”, como alerta Néstor G. Canclini (2013), o qual entende o público como uma soma de setores que pertencem a estratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidade diferentes para relacionar-se com os bens oferecidos no mercado. A recepção de tais produções televisivas compreende desde o espectador que não tem acesso a outras formas de informação, entretenimento e bens culturais, bem como o leitor/espectador que se interessa pelo livro que inspirou o produto audiovisual, ampliando, em termos numéricos o acesso à literatura, até o leitor/espectador especializado que faz uma leitura crítica da obra. Leitura esta que, muitas vezes, pode resultar em artigos, dissertações e teses acadêmicas, tal como se exemplifica este estudo aqui realizado.

Ao transpor seu romance, considerado um romance de geração, à televisão, Maria Adelaide Amaral declarou que seu objetivo era que o público desejasse conhecer uma parte dessa geração que lutou por um país melhor. Considera-se que a proposta da autora foi exitosa na medida em que sua ficção não ficou restrita a um grupo de amigos, mas resultou no relato sobre uma geração que viveu importantes momentos da história do Brasil. A história de *Queridos Amigos* colabora para a compreensão do presente, uma vez que estimula a pensar sobre as desilusões, utopias e contradições vivenciadas

por essa geração, que passou por significativas transformações na mentalidade, na linguagem, no comportamento, e cujos efeitos são vividos pela geração atual.

O estudo que aqui foi realizado analisou o processo adaptativo com ênfase nessas questões que caracterizam a vivência da geração representada, dedicando-se a investigar como Maria Adelaide Amaral transpôs a mensagem verbal de um veículo a outro. A partir do enfoque que foi escolhido para a presente investigação, foram estudadas as temáticas da memória da tortura ocorrida durante a ditadura militar, com destaque para a violência de gênero e das transgressões aos limites estabelecidos pela norma patriarcal para a família, considerando os motes do casamento e da sexualidade.

Notou-se que a memória foi um elemento fundamental não somente para a elaboração dos textos, tanto o do romance quanto o televisivo, mas também na construção interna de ambas narrativas. Em consonância com a concepção de Michael Pollak (1992), para quem a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, considera-se que a rememoração realizada por Maria Adelaide Amaral das experiências vividas por ela e por seus amigos constitui-se em um exercício de memória, o qual funciona como testemunho dessa geração que idealizou uma mudança de valores e de comportamentos, dentre os quais, destacam-se os valores patriarcais, que ainda hoje se fazem hegemônicos.

Por fim, com base na análise dos temas aqui considerados, viu-se que, ao utilizar a emoção como ponte entre o texto do romance e o da minissérie, Maria Adelaide Amaral proporcionou mais dramaticidade ao texto televisivo, atendendo à característica melodramática da teleficção, o que favoreceu a exploração e a inserção de temas relevantes, a exemplo da questão da violência sexual sofrida por mulheres que foram presas políticas durante o regime militar, tema que não foi abordado no romance, mas foi acrescentado à minissérie. Some-se a isso o fato de que a exposição da vivência dos dramas pessoais de cada personagem possibilitou a reflexão sobre importantes questões que marcaram a geração dos anos 1970, tais como, as contestações ao modelo tradicional de casamento e ao papel social da família, as mudanças de mentalidade e comportamento no tocante a noções como adultério, sexualidade, vida afetivo-sexual na terceira idade. Essas questões levam à discussão acerca dos confrontos vivenciados por aqueles que transgridem de algum modo as normas impostas pela ordem sexual e familiar culturalmente estabelecida.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Maria Adelaide. *Programa Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 18 maio. 2015. Entrevista concedida à bancada de entrevistadores: Irene Ravache, Maria Eugênia de Menezes, Paula Dip, Eduardo Figueiredo e Celso Curi. Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/roda-viva-maria-adelaide-amaral-18-05-2015-bloco-1>>. Acesso em: 1 jun. 2015.

AMARAL, Maria Adelaide. *Aos meus amigos*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2008a.

AMARAL, Maria Adelaide. Das páginas para a tela: a Adaptação Literária para Roteiros de Cinema e TV. *Bienal do Livro*. São Paulo, 30 ago. 2014. Mesa-redonda. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zTzM8X-HTZU>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

AMARAL, Maria Adelaide. Dramas de uma vida. *Diário do grande ABC*, São Paulo, 16 mar. 2008b. Entrevista concedida a Cristie Buchdid. Disponível em: <<http://www.dgabc.com.br/Noticia/232671/dramas-de-uma-vida>>. Acesso em: 03 set. 2015.

AMARAL, Maria Adelaide. Entrevista. In: ARAUJO, Laura Castro de. *Dramaturgia em trânsito: o teatro de Maria Adelaide Amaral: da página às telas*. 2009. 150f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

AMARAL, Maria Adelaide. *Estrela nua: amor e sedução*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

AMARAL, Maria Adelaide. *Luísa: (quase uma história de amor)*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2013.

AMARAL, Maria Adelaide. *O bruxo*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2012.

AMARAL, Maria Adelaide. Para lembrar e contar. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano XXI, n. 7.275, Caderno 2, 30 jan. 2008c. Entrevista concedida a Patrícia Villalba. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20080130-41742-nac-38-cd2-d1-not/>>. Acesso em 11 maio. 2015.

AMARAL, Maria Adelaide. Temos que estabelecer laços. Sem eles, não somos ninguém. In: ALMANAQUE Brasil de cultura popular, São Paulo, ano 9, n. 107. Março – 2008d, p. 14-17. Disponível em: <http://issuu.com/almanaque/docs/almanaque_102_-_mar_o_de_2008>. Acesso em: 8 ago. 2015.

ANDRADE, Clara de. O desaparecimento da memória da ditadura nos palcos brasileiros. In: CONGRESSO DA ABRACE ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS: TEMPOS DE MEMÓRIA: VESTÍGIOS, RESSONÂNCIAS E MUTAÇÕES, 7., 2012, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* Porto Alegre: ABRACE, 2012. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/teatrobrasileiro/Clara_de%20ANDRADE_O_desaparecimento_da_mem__ria_da_ditadura_nos_palcos_brasileiros.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2015.

ARAÚJO, Laura Castro de. *Dramaturgia em trânsito: o teatro de Maria Adelaide Amaral: da página às telas*. 2009. 150 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

AVERBUCK, Ligia. Da página impressa ao vídeo: a literatura, o escritor e a televisão. In: _____. (Org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984. p.175-205.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n. 12, 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542161.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2014.

BALOGH, Anna Maria. As minisséries: la crème de la crème. In: _____. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 123-137.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, Disjunções, Transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. 2. ed. São Paulo: Annablume; ECA-USP, 2005a.

BALOGH, Anna Maria. *O perfume de Mulher nas Minisséries Brasileiras*. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005b. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1056-1.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2013.

BALOGH, Anna Maria; Maria Cristina Palma MUNGIOLI. Adaptações e remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, Maria Immacolata V. de. et al. (Org.). *Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. São Paulo: Globo, 2009, p. 313-351.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.

BONASSI, Fernando. Entrevista concedida a Alexandre Gennari. Disponível em: <<https://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/entrevistas-2/fernando-bonassi/>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRASIL. Senado Federal. *Relatório da Comissão especial de Análise de programação de Rádio e TV. Rádio e TV no Brasil: Diagnósticos e Perspectivas: 1998*. Relator: Pedro Simon. Brasília, 1998. 374 p. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=57071>>. Acesso: 6 maio 2015.

BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*. Editorial Icaria, Barcelona, 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. 6. reimp. São Paulo: EDUSP, 2013.

CARDOSO, Irene. A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança. *Revista Tempo Social*, USP, v. 17, n. 2, nov. de 2005, p. 93-107. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12472/14249>>. Acesso em: 29 dez. 2015.

CASTELLO, José. Memória nutre ficção de Adelaide. *O Estado de S. Paulo*, ano 114, n. 36.292, Caderno 2, 28 fev. 1993. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19930228-36292-nac-0120-cd2-2not/%20busca/Adelaide+Amaral+romance>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

CHAPARRO, Carlos. Telenovela na Berlinda: América, o novo Destino. *Jornal Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Bernardo do Campo, SP, ano 7, n. 268, não paginado, mar. 2005. Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/jbcc/jbcc_mensal/jbcc268/polemicas_telenovelas.htm>. Acesso em: 25 nov. 2015.

COLLING, Leandro. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. *Revista Gênero*, v. 8, n. 1, 2007, p. 207-222. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/Artigos/Personagens%20homossexuais%20nas%20telenovelas.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2015.

COLLING, Leandro; NOGUEIRA Gilmaro. Homofobia, heterossexismo, heterossexualidade compulsória, heteronormatividade. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio. (Org.). *Dicionário crítico de gênero*. Dourados, MS: EDUFGD, 2015, p. 353-358.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE (Brasil). *Relatório sobre Violência sexual, violência de gênero e violência contra crianças e adolescentes*. Brasília: CNV, 2014, v. 1, p. 399-435. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2015.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 11-16.

DWEK, Tuna. *Maria Adelaide Amaral: a emoção libertária*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura; Fundação Padre Anchieta, 2005.

ECO, Umberto. A inovação no seriado. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989a, p. 120-139.

ECO, Umberto. Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage. In: _____. *Faith in Fakes*. London, 1986, p. 460-470. Disponível em: <

granizza.com/pub/books/u-eco%20-%20casablanca%20%281984%29.pdf>. Acesso em 16 nov. 2015.

ECO, Umberto. O texto, o prazer, o consumo. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989b, p. 100-109.

FÁVERI, Marlene de. Divórcio. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (orgs.). *Dicionário crítico de gênero*. Dourados, MS: EDUFGD, 2015. p. 171-175.

FIGUEIREDO, Ana. Maria. Camargo. Literatura na televisão: história, memória e biografia. *Comunicação & Educação*, v. 10, n. 2, p. 173-178, maio-ago. 2005.

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

FOUCAULT, Michel. A Escrita de Si. In: _____. *Ditos & Escritos*, V: Ética, Sexualidade, Política. Tradução Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162. (Texto publicado em 1983)

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor?. In: _____. *Ditos & Escritos*, III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2013. p. 268-302. (Texto publicado em 1969)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 49-57. Disponível em: <<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/gagnebin-jeanne-marie-lebrar-escrever-esquecer.pdf>>. Acesso: 25 maio. 2014.

GIANNETTI, Eduardo. *Felicidade: diálogos sobre o bem-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Dias. *Derrocada*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

GRECO, Clarice. Memória e história como elementos para a TV Cult: o caso da minissérie Queridos amigos. *Rumores*, Brasil, v. 7, n. 13, p. 138-155, jul. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/58936>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

GRIJÓ, Wesley Pereira; SOUSA, Adam Henrique Freire. O negro na telenovela brasileira: a representação nas telenovelas da TV globo na década de 2000. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34. 2011, Recife. *Anais Eletrônicos...* Recife: Intercom, 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2918-1.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 91-111.

HANSEN, João Adolfo. Pra falar das flores. In: _____. et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005. p. 71- 76.

HUYSSSEN, Andreas. A cultura de massa enquanto mulher - o “outro” do modernismo. In: _____. *Memórias do modernismo*. Tradução Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 41-69.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Tradução Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e comunicação*. 19. ed. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 63-72.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação*. 2. ed. Tradução Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos Anos 70. In: _____. et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005a. p. 31- 37.

KEHL, Maria Rita. As novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões. In: Adauto Novaes. (Org.). *Anos 70 – ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/ Senac-Rio, 2005b, p. 425-443.

KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: Adauto Novaes. (Org.). *Anos 70 – ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/ Senac-Rio, 2005c, p. 405-424.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KORNIS, M. A. Uma memória da história nacional recente: As minisséries da Rede Globo. In: *XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação da INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, 24., 2001, Campo Grande, MS. *Anais Eletrônicos...* Campo Grande, MS: INTERCOM, 2001. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/12613257036981312271668161411147568660.pdf>>. Acesso: 30 nov. 2015.

LAMOUREUX, Diane. Público/privado. In: HIRATA, Helena et al. (Org.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 208-213.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas: EDUNICAMP, 1990. p. 423-483. (Coleção Repertórios) Disponível em: <<http://memorial.trt11.jus.br/wp-content/uploads/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2014.

- LOBO, Narciso. *Ficção e Política: o Brasil nas minisséries*. Manaus: Ed. Valer, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: SENAC, 2001.
- MATTOS, Laura. Minissérie quer evitar caricatura dos anos 80. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ano 87, n. 28.802, 10 fev. 2008. Ilustrada, p. E4. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1002200816.htm>>. Acesso em: 09 jun. 2014.
- MEMÓRIA GLOBO. Maria Adelaide Amaral. In: _____. *Autores: histórias da teledramaturgia*. São Paulo: Globo, 2008. v. 2. p. 112-165.
- MONTENEGRO, Fernanda. Os três têm um desencanto, mas não desânimo com a vida. Entrevista concedida a Patrícia Villalba. *O Estado de S. Paulo*, ano 129, n. 41789, Caderno 2, 17 de mar. 2008. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20080317-41789-spo-37-cd2-d4-not/busca/Fernanda+Montenegro>>. Acesso em: 10 jan. 2016.
- MORAES, Andréa Pereira. *Mudar o mundo ou mudar a vida: uma representação da crise das subjetividades políticas nos romances Luísa (quase uma história de amor) e Aos meus amigos*, de Maria Adelaide Amaral. 2010. 188 f. Tese (Doutorado em Linguística; Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/bitstream/riufal/543/1/Tese_AndreaPereiraMoraes_2010.pdf>. Acesso em: 5 set. 2015.
- MORICONI, Ítalo. *Circuitos contemporâneos do literário (Indicações de pesquisa)*. In: SIMPÓSIO CULTURA Y MERCADOS EN EL CAPITALISMO LATINOAMERICANO, 1. 2005, Buenos Aires. *Anais eletrônicos...* Buenos Aires: Universidad de San Andrés, 2005. Disponível em: <[http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Circuitos%20contemporaneos%20do%20literario%20\(Italo%20Moriconi\).doc](http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Circuitos%20contemporaneos%20do%20literario%20(Italo%20Moriconi).doc)>. Acesso em: 20 maio 2014.
- NADER, Maria Beatriz; RANGEL, Livia Silveira. Família. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (Org.). *Dicionário crítico de gênero*. Dourados, MS: EDUFGD, 2015. p. 233-238.
- OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: Quarteto, 2004.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PAIVA, Claudio Cardoso de. Projeções da Geração 68 na minissérie *Queridos Amigos*. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL TV E REALIDADE, 1. 2008, Salvador. *Anais eletrônicos...* Salvador: EDUFBA, 2008. v. 1. p. 1-16. Disponível em: <<http://www.tvrealidade.facom.ufba.br/coloquio%20textos/Claudio%20paiva.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PAVANI, Cinara Ferreira. Enlaces entre o público e o privado na literatura de autoria feminina. In: ZINANI, Cecil J. A.; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. (Org.). *Da tessitura ao texto: percursos de crítica feminista*. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2012. p. 89-100.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

PERROT, Michelle. Público, privado e relações entre os sexos. In: _____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 455-465.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos flexíveis. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria. (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012a. p. 513-543.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012b. p. 469-512.

PIRAJÁ, Tess Chamusca. *Das calçadas à tela da tv: representações de travestis em séries da Rede Globo*. 2011. 179 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9040/1/Tess%20Chamusca%20Piraj%c3%a1.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, jul. 1992. p. 200-212. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em: 20 maio 2014.

PUGA, Vera Lúcia. Violência de gênero/intolerância. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio. (Org.). *Dicionário crítico de gênero*. Dourados, MS: EDUFGD, 2015. p. 651-654.

QUERIDOS Amigos. Direção: Deniese Sarraceni e Carlos Araújo. Produção: Flávia Lacerda, Vinicius Coimbra, Maria de Medicis, Cristiano Marques. Intérpretes: Dan Stulbach; Débora Bloch; Denise Fraga; Bruno Garcia; Matheus Nachtergaele; Drica Moraes; Guilherme Weber; Maria Luisa Mendonça; Luiz Carlos Vasconcelos; Malu Galli; Tato Gabus Mendes; Joelson Medeiros; Fernanda Machado; Tarcísio Filho; Regina Remencius; Odilon Esteves e outros. Roteiro: Maria Adelaide Amaral e Letíci Mey. Música: Nada Será Como Antes. Rio de Janeiro: Globo Marcas; Som Livre, 2008.

4 DVDs (869min), 1080i (HDTV), widescreen, color. Produzido por Central Globo de Produções. Baseado no livro “Aos meus amigos”, de Maria Adelaide Amaral.

RAMONET, Ignacio. O fim da televisão de massas. *Le Monde (en español) diplomatique*. n. 231, [s.l.], jan. 2015. Disponível em: <<http://www.monde-diplomatique.es/?url=editorial/0000856412872168186811102294251000/editorial/?articulo=72f359bb-21c8-44f0-81ad-9581d81c50e1>>. Acesso em: 3 dez. 2015.

REIS, Edgard Pereira. *Maria Adelaide Amaral: Livro do mês: Aos meus amigos..* Disponível em: <<http://www.wideiasubalterna.blogspot.com.br/search/label/Maria%20Adelaide%20Amaral>>. Acesso em: 17 jun. 2014. (Postado em 6 abril 2013).

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: _____. et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005, p. 25- 30.

ROCHA, João Cezar Castro. Literatura brasileira: missão ou entretenimento? *Programa Café Filosófico CPLF*. Entrevista exibida pela TV Cultura em 14 jul. 2013. Disponível em: <<https://vimeo.com/65083090>>. Acesso: 06 jan. 2016.

SAFFIOTI, Heleith I. B. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. (Coleção Brasil Urgente).

SANDRIN, Francisco. *Revista VEJA*. São Paulo: Editora Abril, n. 814, p. 95-96, 11 abr., 1984. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso: em 10 maio. 2015.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. 2. ed. São Paulo: Experimento, 1996.

SANTAELLA, Lúcia. Cultura Midiática. In: BALOGH, Anna Maria et al. (Org.). *Mídia, Cultura, Comunicação*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p. 47-55.

SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002a. p. 193-205.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002b. p. 28-43.

SANTOS, Márcia Pereira dos. História e memória: desafios de uma relação teórica. In: *OPSIS – Revista do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Estudos culturais*, v.7, n.9, 2007, p. 81-97. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/viewFile/9331/6423>>. Acesso em: 25 maio. 2014.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTI, Cynthia A. O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA LASA, 21., 1998, Chicago.

Anais Eletrônicos... Chicago: LASA, 1998. p. 1-12. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lasa98/Sarti.pdf>>. Acesso em: 16 jan. 2015.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SHUSTERMAN, Richard. Forma e Funk: o desafio estético da arte popular. In: _____. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 99-142.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. O papel das redes de televisão na construção do lugar do autor nas telenovelas brasileiras: notas metodológicas. In: BARRETO, Rodrigo Ribeiro; SOUZA, Maria Carmem Jacob de. (Org.). *Bourdieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 13-40.

TUPINAMBÁ, Rafael. Os nossos “Queridos Friends”. *Revista Tele Dossiê*. Disponível em: <<http://www.teledossie.com.br/os-nossos-queridos-friends/>>. Acesso em: 10 jun. 2014. (Postado em 30 set. 2012).

WERNECK, Maria Helena. O feminino na leitura. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 101, abr. – jun., 1990, p. 123-138.

XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: XAVIER, Elódia. (Org.). *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 9-16.

ZORZANELLI, Marcelo. Sempre amigos. *Época*. São Paulo, n. 507, 4 fev. 2008. Seção Televisão. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI60109-15220,00.html>>. Acesso em: 9 jun. 2014.

ANEXO A – Ficha Técnica¹⁹ de *Queridos Amigos*, de Maria Adelaide Amaral, produzido pela Globo Marcas e Som Livre.

QUERIDOS AMIGOS

Autoria: Maria Adelaide Amaral

Colaboração: Letícia Mey

Direção: Vinícius Coimbra , Flávia Lacerda

Direção-geral: Denise Saraceni e Carlos Araújo

Direção de Núcleo: Denise Saraceni

Período de exibição: 18/02/2008 – 28/03/2008

Horário: 23h

Nº de capítulos: 25

Elenco:

Aida Leiner - Flora

André Frateschi - Fausto

André Luiz Frambach - Davi

Aracy Balabanian - Teresa

Bruno Garcia - Pedro

Celso Frateschi - Hélio

Cláudio Jaborandy - Ramiro

Dan Stulbach - Leo

Débora Bloch - Lena

Denise Fraga - Bia

Domingos Meira - Lucca

Drica Moraes - Vânia

Ednei Giovenazzi - Nicola

Emilio de Mello - Guto

Fernanda Machado - Lorena

Fernanda Montenegro - Iraci

¹⁹ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisséries/queridos-amigos/ficha-tecnica.htm> Acesso em: 05 mar. 2015.

Flávio Bento - Gil
Frank Borges - Alisson
Guilherme Weber - Benny
Henrique Ramiro - Chico
Igor Rudolf - Luís Carlos
Jacqueline Dalabona - Heloísa
Joelson Medeiros - Pingo
Juca de Oliveira - Alberto
Lucas Margutti - Duda
Luiz Carlos Vasconcelos - Ivan
Luli Miller - Márcia
Malu Galli - Lúcia
Marco Pigossi - Bruno
Marcelo H - Binho
Maria Luisa Mendonça - Raquel
Matheus Nachtergaele - Tito
Mayana Neiva - Karina
Mayara Constantino - Betânia
Mila Moreira - Marlene
Nathalia Timberg- Ester
Nelson Diniz - Oscar
Odilon Esteves - Cíntia
Ravi Lacerda - Severino
Regina Remencius - Regina
Ricardo Monastero - Brenda
Rodolfo Bento - Caetano
Sidney Santiago - Jurandir
Tamara Ribeiro - Marina
Tarcísio Filho - Rui
Tatiana Alvim - Camila
Tato Gabus Mendes - Fernando
Thavyne Ferrari - Rosa
Thiago Oliveira - Igor
Tuna Dwek - Nancy

Cenografia: May Martins, Maurício Rohlfs

Cenógrafos assistentes: Mauro Ferreira, Liane Uderman, Patrícia Paranhos, Andrea de Souza Dantas, Paula Salles, Rosa Angélica, Cristiane Fassini, Eduardo Pimentel, Márcia Bezerra

Figurino: Gogoia Sampaio, Ro Gonçalves

Figurista assistente: Carolina Almeida, Rafaela Pires, Carla Andrete, Severo Luzardo, Marcelo Santis

Direção de fotografia: Roberto Luiz Amadeo

Direção de iluminação: Gustavo Lacerda Lopes, Carlos Alberto Ribeiro

Produção de arte: Eduardo Feijó

Produção de arte assistente: Paula Scamparini, Priscila Paiva, Mariana Barros, Thiago Bastos

Produção de elenco: Daniel Berlinsky

Instrutor de dramaturgia: Maria Silvia Campos, Rossella Terranova

Produção musical: Sergio Saraceni

Direção musical: Mariozinho Rocha

Caracterização: Fernando Torquatto, Carmen Bastos

Edição: Célio Fonseca, José Carlos Monteiro, Mauricio Migon

Sonoplastia: Octavio Lacerda, Haroldo Sá, Pedro Belo

Efeitos Visuais: Jorge Banda, Francisco Lima

Efeitos Especiais: Wilson Aquino, Victor Quintella

Abertura: Hans Donner, Alexandre Pit Ribeiro, Alexandre Romano

Direção de imagem: Rico Rondelli

Câmeras: Thelso Gaertner, Roberto Delmiro, Jovani Rios, Valter Bezerra, Antônio Carlos Laport, Rafael Rahal

Equipe de vídeo: Flávio Marques, Gilberto dos S. Martins, Carlos Eduardo S. Reis

Equipe de áudio: Evandro S. Bernardes, Luiz Ferreira, Daniel Feitosa Dias, Moises de Oliveira, Dilson Costa, Ricardo Knupp, Vinicius Santana

Supervisor e operador de sistemas: Murilo Morgado, José Antônio F. Mendes, André Araújo Costa, Rodrigo Rosa, Felipe Bruno

Gerente de projetos: André Ventura

Supervisor de produção de cenografia: José Carlos Santa

Supervisão de produção de cenografia: Hélio Otávio Barbosa, Docacildo Viana,

Ronaldo Fernandes (Buiu), Ricardo Demétrio

Pesquisa de texto: Carmem Righetto

Pesquisa: Madalena Prado

Continuidade: Fernanda Borges, Regina Wygoda, Maria Silvia Moreiras

Assistente de direção: Fred Naccache, Giovanna Machline, Oscar Francisco, Olalla Pinheiro

Produção de engenharia: Ilton Caruso

Equipe de produção: Silvania Sant'Anna, Valeria Freund, Ian Bennett (SP), Karen Balbi, Luiz Otávio, Aderson Diniz, Maria Fernandes (Ro) (SP), Washington Bittencourt

Coordenação de produção: Gilberto Nunes, Patrícia Iglesias, Waldemir Telles

Gerência de produção: Janice Vieira

Direção de produção: Aluizio Augusto