

LINGUASAGEM

POROSIDADES ENTRE LITERATURA E TELEDRAMATURGIA EM *UM LUGAR AO SOL*, DE LÍCIA MANZO

Fabio Scorsolini-Comin¹
Soraya Maria Romano Pacífico²

RESUMO

A fim de incluir as obras teledramáticas no cenário analítico acadêmico dominado pela literatura, o objetivo deste estudo teórico foi discutir o papel das referências à literatura brasileira na telenovela *Um lugar ao sol* (TV Globo, 2021-2022). Foram analisadas três menções à literatura brasileira ao longo da narrativa: ao conto *O espelho* (Machado de Assis), ao livro infantil *A mulher que matou os peixes* (Clarice Lispector) e ao poema *Com licença poética* (Adélia Prado). Apenas a obra de Machado de Assis é anunciada diretamente ao telespectador, sendo a autoria dos textos de Clarice e de Adélia omitida, em um processo de silenciamento. A presença da literatura em obras que atingem um significativo público, como a telenovela, pode ser uma estratégia para recuperar a literatura no cotidiano, permitindo que ela se coloque a serviço da humanização.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria; Literatura; Literatura Comparada; Telenovela brasileira.

ABSTRACT

In order to include teledramatic works in the academic analytical scenario dominated by literature, the aim of this theoretical study was to discuss the role of references to Brazilian literature in the telenovela *Um lugar ao sol* (TV Globo, 2021-2022). Three mentions to Brazilian literature throughout the narrative were analyzed: the short story *O espelho* (Machado de Assis), the children's book *A mulher que matou os peixes* (Clarice Lispector), and the poem *Com licença poética* (Adélia Prado). Only the work by Machado de Assis is announced directly to the viewer, and the authorship of the texts by Clarice and Adélia is omitted, in a process of silencing. The presence of literature in works that reach a significant audience, such as telenovelas, can be a strategy to recover literature in daily life, allowing it to be placed at the service of humanization.

KEYWORDS: Authorship; Literature; Comparative Literature; Brazilian telenovela.

Introdução

As relações entre literatura e teledramaturgia nem sempre foram estabelecidas sem tensões. O fato de a teledramaturgia se posicionar dentro de uma determinada indústria

¹ Universidade de São Paulo. E-mail: fabio.scorsolini@usp.br.

² Universidade de São Paulo. E-mail: smrpacifico@ffclrp.usp.br.

cultural, por vezes, relegou a sua produção a uma categoria de menor importância quando comparada à literatura. No entanto, esse movimento tem sido questionado contemporaneamente, passando a compreender que as relações entre a literatura e o audiovisual devem ser baseadas na colaboração, na intertextualidade e na capacidade reflexiva instaurada por toda e qualquer obra de arte, sendo esse diálogo mais oportuno do que a mera comparação excludente entre essas diferentes propostas. Com a emergência desse novo pensamento, a telenovela se descola da alcunha de um produto literário menor ou de reduzida qualidade quando comparado à literatura, estando esta área mais porosa também a outras textualidades, em um “longo curso sinuoso marcado sobretudo por silenciamentos, generalizações, preconceitos, assimilações, resistências e adaptações” (Ribeiro, 2020, p. 268).

Para além de uma classificação da telenovela como um subgênero ficcional (Marques; Lisboa Filho, 2012), é importante compreender a importância desse artefato cultural na construção e representação da identidade nacional, processo este que envolve permanentemente a evocação de estereótipos, a recuperação de ideologias e comunicação em um veículo de massa representado historicamente pela televisão. Ainda que estejamos em meio a um processo de transformação em decorrência da ascensão da internet, das redes sociais e das plataformas digitais de *streaming*, a televisão ainda ocupa um espaço cultural e identitário importante em nossa sociedade.

Fato é que a telenovela sempre dialogou de modo muito próximo com a literatura. Isso não pode ser apreendido apenas quando analisamos a adaptação de clássicos da literatura para telenovelas, séries, minisséries e demais produtos transmitidos pela televisão, mas pela própria construção ficcional nessas textualidades. Com esse processo histórico, novos parâmetros podem e devem ser produzidos para que a chamada Literatura Comparada possa emergir sem reforçar estereótipos e sem produzir movimentos de exclusão entre diferentes linguagens e textualidades, a exemplo do que a telenovela representa em termos literários e ficcionais. Esse movimento é compreendido como uma nova leitura marcada pela reinscrição das práticas culturais (Walty, 2011).

Isso nos obriga a reposicionar a telenovela em sua complexidade, como um produto midiático, que atinge um volumoso público, por exemplo, no contexto brasileiro; como uma obra que se tece à medida em que é veiculada, sendo o telespectador e a sua resposta em termos de audiência, por exemplo, um marcador responsável por mudanças de enredos e trajetórias de personagens, ou mesmo pelo foco em determinadas

problemáticas ou núcleos com maior aceitação e popularidade; como um produto que se desenvolve ao longo do tempo e que costumeiramente conta com a colaboração de diferentes autores em sua escrita, sendo o autor principal, muitas vezes, o responsável pela organização e finalização do texto, a fim de manter a coesão da proposta; como um produto que ocupa uma posição importante no cenário cultural brasileiro, mesmo com o advento da internet e de plataformas de *streaming*; como um produto cultural histórico em nosso contexto, mobilizando importantes reflexões sobre comportamentos e temas emergentes em nossa sociedade (Scorsolini-Comin; Santos, 2012a).

Embora a telenovela não tenha o compromisso estrito de retratar a nossa sociedade, é importante considerar que ela possui diferentes marcadores que nos permitem refletir sobre comportamentos, sobre temas considerados polêmicos, sobre eventos sociais e também acompanhar o modo como esses produtos evoluem com o tempo, representando diferentes modos de ser e de se relacionar que se aliam ao modo como o audiovisual se apropria desses elementos na tentativa de capturar o telespectador. Desse modo, a telenovela torna-se um prisma por meio do qual podemos acessar tensões sociais e marcadores ideológicos, representando tanto um espaço para a discussão desses aspectos como também uma proposta de refutação dessas reflexões. Em todos os casos, a ideologia revela-se em sua produção e em sua veiculação.

Para Lopes (2003), a telenovela passou a ser considerada um objeto de estudo de interesse para as ciências humanas e sociais por justamente representar uma sociedade e permitir que esta, se posicionasse a partir do que era retratado, o que abre pistas para pensarmos, de certo modo, no caráter coletivo dessas produções, reposicionadas a partir das opiniões e repercussões da obra nos telespectadores. É nesse domínio que essa mesma autora considera a telenovela brasileira como uma narrativa nacional, popular e artística: “a novela constitui-se em veículo privilegiado do imaginário nacional, capaz de propiciar a expressão de dramas privados em termos públicos e dramas públicos em termos privados” (Lopes, 2003, p. 20).

No campo da literatura, costuma-se distinguir a telenovela de outras linguagens consideradas literárias. Para Calza (1996, p. 7), por exemplo, a telenovela é uma forma de “arte popular que não é literatura, cinema, teatro ou produto de outro meio qualquer. Uma telenovela é uma peça dramática que pode surgir da adaptação de um livro ou mesmo ser inspirada em um poema, mas nunca se confundirá com eles”. Esta definição, portanto, considera a telenovela como uma linguagem que dialoga com a literatura, mas

que não pode se confundir com a literatura em si. Apesar desse posicionamento, outros autores trazem definições que ampliam as possibilidades de diálogos e de interfaces entre esses campos (literatura e telenovela):

Mesmo não considerando que a telenovela tenha as mesmas características dos textos literários, é importante destacar que nas duas narrativas os elementos como enredo e personagens são indispensáveis para uma boa história, sendo assim é possível utilizar o gênero literário como inspiração para a telenovela. A literatura na televisão possibilita aos telespectadores conhecer e ter acesso a manifestações culturais brasileiras, que, muitas vezes, não circulam na mídia de massa. (Puhl; Lopes, 2011, p. 38).

Embora o objetivo do presente estudo não seja o de delimitar precisamente o que cabe aos domínios da telenovela e da literatura, a definição de Puhl e Lopes (2011) parece-nos convidativa a um diálogo justamente por refletir sobre a “literatura na televisão”. Essa expressão é importante por distinguir os campos ao mesmo tempo que assinala a proximidade e a coexistência entre ambos. Assim, a literatura na televisão ou a literatura na telenovela apresentam-se como convites para que o campo literário possa se tornar mais poroso a um público que tradicionalmente encontra-se apartado da fruição literária, quer seja pela escolarização, pelos precários índices de leitores em nosso contexto, ou, ainda, pela recusa do nosso ensino em promover uma literatura para a humanização, como afirmava o crítico Antonio Candido (2011), como um direito, como acesso à cidadania.

Quando pensamos nas adaptações de textos literários para a telenovela, alguns exemplos podem ser mencionados, como *Tieta* (1989), da autoria de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, inspirada no livro *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado. Também inspirada em outras duas obras de Jorge Amado, *Mar Morto* e *A Descoberta da América pelos Turcos*, a novela *Porto dos Milagres* (2001) que foi escrita por Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares. Em 1974, a novela *Gabriela*, escrita por Walter George Durst, foi uma adaptação livre do romance *Gabriela, cravo e canela*, também de Jorge Amado.

Para além desses exemplos que revelam o processo de adaptação de uma obra literária para o universo da teledramaturgia, encontramos telenovelas que se ancoram em referências literárias – mais ou menos explícitas – para a construção e desenvolvimento de seu enredo. É nesse contexto que podemos discutir de que modo algumas obras literárias podem funcionar como inspirações para a construção de determinadas

telenovelas ou como podem ser recuperadas em determinadas cenas das tramas, em um processo de referência que pode ter diversos objetivos como enfatizar as porosidades entre literatura e teledramaturgia; tornar claras as referências ancoradas em obras literárias; didatizar o texto literário para um público que tradicionalmente não possui acesso à literatura, entre outras possibilidades.

Alinhando-nos a uma perspectiva mais contemporânea da Literatura Comparada, pode-se compreender que a telenovela não se constitui como um produto que desvela uma literatura frágil ou em esfacelamento ou, ainda, comprometida apenas com uma indústria cultural, mas suficientemente aberta a um diálogo que se interpõe pela onipresença midiática em nosso cotidiano. Assim, Ribeiro (2020, p. 272) sugere que a Literatura Comparada seja um campo de investigação que contribua para “descortinar tais relações marcadas por trânsitos culturais e deslizamentos de narrativas que compõem um amplo diálogo intertextual entre textualidades participantes dos sistemas de representação da sociedade”.

Nesse mesmo sentido, Lajolo (2018, p. 43) pontua que a “telenovela, irmã caçula da radionovela, faz parte dos excluídos da literatura oficial, bem como a literatura infantil, a fotonovela, a história em quadrinhos [...]”. Esse posicionamento ocorre no sentido de compreender, por exemplo, que as tensões entre a oralidade e a escrita podem justificar as análises mais conservadoras que colocam a telenovela como um produto distinto da literatura. No entanto, Lajolo (2018) amplia a definição de literatura, permitindo a incorporação de diferentes sentidos que também compõem ou podem compor o literário.

Frente a esse panorama e considerando a telenovela como uma textualidade que marca distanciamentos e aproximações com a literatura, sendo também considerada literatura a partir de algumas análises, como a de Lajolo (2018), o objetivo deste estudo teórico foi discutir o papel das referências à literatura brasileira na telenovela *Um lugar ao sol* (TV Globo, 2021-2022). A escolha dessa obra justifica-se pela presença sistemática de referências à literatura em sua estrutura, sobretudo à literatura brasileira, na construção de enredos e de personagens, e mesmo como elemento que costura cenas, capítulos, fazendo parte do cotidiano das relações interpessoais abordadas. Inicialmente, será apresentada a telenovela objeto deste estudo, bem como a sua autora, Lícia Manzo. Posteriormente, serão discutidas três passagens emblemáticas da novela em que há a referência à literatura, especificamente a obras de Machado de Assis, Clarice Lispector e

Adélia Prado. Por fim, essas análises serão integradas com vistas a refletir sobre a porosidade entre literatura e teledramaturgia proposta no texto de Lícia Manzo.

A telenovela na pandemia: *Um lugar ao sol*

O ano de 2021 celebrou os 70 anos da telenovela no Brasil. Data de 1951, na extinta TV Tupi, a transmissão da primeira telenovela, intitulada *Sua vida me pertence* (Globo, 2010). Desde então, o Brasil se consolidou como uma importante indústria da telenovela, exportando suas produções para diversos países e sendo reconhecido pela qualidade dessas obras tanto no campo cultural como audiovisual.

Pode-se compreender que a telenovela ainda é um produto bastante consumido em nosso país. Se analisarmos apenas a maior emissora brasileira, a TV Globo, observamos a exibição diária de ao menos quatro novelas (uma reprise na faixa vespertina, em *Vale a pena ver de novo*, uma novela na faixa das 18h, outra na faixa das 19h e, por fim, no horário nobre, das 21h). Em algumas épocas, observamos uma quarta faixa de novelas inéditas, das 23h. Isso sem contar as demais emissoras com produções próprias, como SBT e Rede Record, as emissoras que exibem novelas estrangeiras (SBT e Band), além de um canal do Grupo Globo que veicula diariamente reprises das novelas de maior sucesso apresentadas originalmente na TV Globo. Essa descrição, grosso modo, permite-nos considerar a telenovela como um produto ainda bastante valorizado em nosso contexto, com repercussões que atualmente ganham as redes sociais e ampliam as discussões até mesmo para um público que tradicionalmente não possui muita vinculação com essa linguagem.

Em função da pandemia da COVID-19, deflagrada pela Organização Mundial da Saúde a partir de março de 2020, as telenovelas em produção e veiculação à época tiveram que ser interrompidas ou canceladas, sendo substituídas por reprises de outras produções, sobretudo no ano de 2020. Essa estratégia foi adotada por todas as emissoras brasileiras que produzem novelas, como a TV Globo, o SBT e a Rede Record.

Na TV Globo observamos o fato inédito de três novelas em exibição, *Nos tempos do imperador*, na faixa das 18h, *Salve-se quem puder* na faixa das 19h e *Amor de mãe* na das 21h, terem tido suas gravações suspensas. Sem gravações suficientes para finalizá-las, essas obras foram substituídas por reprises de outras novelas que haviam sido veiculadas nas mesmas faixas de exibição. Na faixa das 21h, por exemplo, o interstício

permitiu a reprise de três novelas de grande sucesso, *Fina estampa*, *A força do querer* e *Império*. Essas reprises tiveram adaptações, sendo reconhecidas como edições especiais.

Quando o cenário epidemiológico passou a anunciar uma melhora nas condições sanitárias, possibilitando a retomada gradual de algumas atividades, ao final de 2020 e início de 2021, as gravações de telenovelas puderam novamente acontecer, agora cercadas de protocolos sanitários visando à proteção de atores, produtores e trabalhadores do setor. Foi nessas condições especiais de produção que a novela *Amor de mãe* foi finalizada e que *Um lugar ao sol*, novela escrita por Lícia Manzo para o horário nobre da TV Globo, foi integralmente produzida.

Um lugar ao sol foi escrita por Lícia Manzo com a colaboração de Leonardo Moreira, Rodrigo Castilho, Carla Madeira, Cecília Giannetti, Dora Castellar e Marta Góes, com direção de Vicente Barcellos, Clara Kutner, João Gomez, Pedro Freire e Maria Clara Abreu, com direção geral de André Câmara e direção artística de Maurício Farias. Diferentemente de *Amor de mãe* que, ao retomar a trama, abordou a questão da pandemia da COVID-19, *Um lugar ao sol* não fez qualquer menção a esse momento histórico.

Lícia Manzo nasceu no ano de 1965 no Rio de Janeiro. Iniciou a sua carreira como atriz, dedicando-se posteriormente ao ofício de roteirista, com a participação em diferentes núcleos de humor da TV Globo, só assinando integralmente a autoria de um produto em 2009, com a série *Tudo novo de novo*, que teve a supervisão de texto de Maria Adelaide Amaral.

Lícia Manzo possui uma sólida ancoragem no campo da literatura e da crítica literária. É Mestra em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Derivado de sua dissertação de mestrado, o livro *Era uma vez: eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*, publicado originalmente em 2001 e indicado ao Prêmio Jabuti no ano de 2003. Junto a Teresa Montero, uma das biógrafas mais importantes de Clarice Lispector, organizou o livro *Outros escritos*, publicado pela Editora Rocco, com textos inéditos de Clarice compilados pelas organizadoras. Lícia Manzo também foi curadora do evento *A Paixão segundo Clarice Lispector*, no Centro Cultural Banco do Brasil, em 1992.

No campo da teledramaturgia, sua primeira novela foi lançada em 2011, *A vida da gente*, veiculada na faixa das 18h da TV Globo. Antes disso, havia sido colaboradora na novela *Três irmãs* (2008) e em *Malhação* (2003-2004), também da mesma emissora.

Em 2015, escreveu a novela *Sete vidas*, e, em 2021, iniciou a sua carreira na faixa das 21h, horário nobre da TV brasileira, com *Um lugar ao sol*.

Devido à pandemia da COVID-19, *Um lugar ao sol* foi uma novela atípica por ter sido inteiramente gravada antes do seu lançamento. Tradicionalmente, a telenovela é compreendida como uma obra aberta, haja vista que muitos enredos podem mudar ou ser construídos em função da aceitação ou não do público, o que é medido, sobremaneira, pelos índices de audiência alcançados pela obra, bem como por pesquisas junto aos telespectadores. Essa telenovela, desse modo, foi lançada com todos os seus capítulos gravados. No entanto, mesmo não sendo possível gravar novas cenas, algumas edições foram possíveis.

Essa característica a distingue de outras produções de telenovelas, o que pode ser analisado considerando que a autora não se baseou no feedback do público ou na repercussão da novela em mídias sociais, por exemplo, para conduzir ou finalizar a sua composição. Embora toda obra desse porte e veiculada a milhões de telespectadores todos os dias passe por muitas pesquisas acerca da sua viabilidade e possível repercussão, haja vista o fato de a novela ser um dos produtos mais rentáveis e de alto investimento na indústria cultural brasileira, o fato de não contar com a impressão do público no possível manejo de enredos e personagens confere a *Um lugar ao sol* uma característica de originalidade ainda não experienciada no contexto recente da telenovela brasileira.

A seguir, exploraremos de modo mais detido o enredo da trama, dialogando diretamente com as ancoragens na literatura brasileira propostas por Lícia Manzo.

Os irmãos diante do espelho

A novela teve a sua estreia no dia 08 de novembro de 2021. O enredo central da história envolve dois irmãos gêmeos, Christian e Renato, separados quando ainda eram bebês, tendo destinos opostos. O primeiro tem uma vida humilde e repleta de privações em uma instituição de acolhimento e o outro foi adotado por uma família rica, gozando de diversos privilégios. Christian passa boa parte de sua vida procurando o irmão Renato. Quando se encontram, Renato vem a falecer, assassinado por traficantes por ser confundido com o irmão gêmeo. Christian decide ocupar o lugar do irmão, que tinha uma vida confortável e oposta às condições de seu cotidiano. Assim, apaga toda sua identidade como Christian, passando a assumir a vida de Renato.

A questão do duplo e dos opostos não é uma metáfora apenas para os gêmeos, mas também para diversos personagens dessa novela, como se fosse impossível não se fragmentar, permitindo a experiência de mais de uma vida em uma só existência. É por meio desse prisma que personagens escondem segredos e revelam questões identitárias muito importantes, como se fosse possível assumir uma nova vida apagando o passado, como se todos pudessem ser, no mínimo, duas pessoas. Como se fosse possível ter duas vidas, uma independente da outra. Embora essa duplicidade possa ser melhor representada pelos gêmeos, trata-se de um traço comum a outros personagens.

Para além de Christian, que assume a vida de Renato, menciona-se, por exemplo, a personagem Noca, que vai sendo revelada ao longo da trama. Inicialmente representada como uma avó zelosa que cuida da neta Lara após a morte dos seus pais, revela a existência de mais um filho que fora retirado dela quando ainda era jovem. Esse filho, Jerônimo, nasceu antes de Clarice, mãe de Lara. Ao fugir de sua cidade natal buscando uma vida melhor e mais digna, longe de preconceitos e de machismo e levando o filho pequeno, este é retirado de seus braços por alguns homens. Jerônimo, então, é criado pela avó, mãe de Noca.

Noca, então, decide deixar para trás esse passado de sofrimento. Em uma nova cidade e com outras oportunidades, tem uma nova filha, Clarice. Mas, como se observa em todos os enredos, é simplesmente impossível recursar-se ao passado, uma vez que segredos e interditos voltam à superfície desses personagens. Desse modo, Noca não consegue simplesmente apagar seu passado, que volta à tona de diferentes formas, questionando a nova vida que inventou para si.

Ao longo de toda a novela, a autora recorre frequentemente à literatura. Essas menções poderiam ser analisadas como “ganchos” entre cenas ou até mesmo serem consideradas intervenções cosméticas, sem maior aprofundamento, como observamos em outras novelas que fazem uso desse recurso. No entanto, as ancoragens de Lícia Manzo na literatura podem ser consideradas sistemáticas, compondo um traço de sua autoria que pode ser compreendido quando analisamos a sua formação e a sua experiência no campo literário, como apresentaremos mais adiante.

Retomando uma das primeiras e mais importantes menções à literatura em *Um lugar ao sol*, Christian, por exemplo, que assume a identidade de Renato, é um jovem adulto que admira literatura e que tem especial predileção pela obra de Machado de Assis. Desde o início, Machado é descrito como o autor preferido de Christian, o que acaba se

estendendo a Renato quando o irmão assume esta identidade. Esse apreço pela literatura é também compartilhado pelo pai de Bárbara, Santiago, que se torna o seu sogro. Santiago é um empresário muito culto e que possui em sua casa uma suntuosa biblioteca.

Essas obras de Machado de Assis são frequentemente mencionadas ao longo da narrativa. Uma dessas menções se refere à obra *Esau e Jacó*. Trata-se do penúltimo livro publicado por Machado de Assis, no ano de 1904. A obra narra a história dos irmãos gêmeos Pedro e Paulo, que levam uma vida oposta em interesses e comportamentos, separados por uma rivalidade que inclui a disputa por uma mesma mulher. O livro explora a rivalidade entre os irmãos, com foco nas suas aproximações e distanciamentos, em uma alegoria ao momento político em que o país vivia, de disputas entre a monarquia e a república, questionadas por Machado em termos das suas rupturas e continuidades, em um jogo de opostos, assim como espelhado pelos gêmeos. O livro faz uma referência à história de Esaú e Jacó presente em Gênesis. Nessa parábola, a mãe de Esaú e Jacó, Rebeca, privilegia Jacó, ampliando a rivalidade entre os irmãos e promovendo o distanciamento dos mesmos, que se tornam inimigos.

É na trama de Lícia Manzo que a menção ao livro *Esau e Jacó* faz uma referência aos opostos representados pelos gêmeos Christian e Renato. O ponto chave dessa alegoria não é simplesmente a rivalidade ou a oposição entre modos de ser e perspectivas de vida, mas, justamente, a complexidade que emerge das aproximações entre universos aparentemente opostos. Assim, essas oposições não são trabalhadas essencialmente como pontos de divergência, mas como faces. Diferentes faces, desse modo, não necessariamente seriam opostas, mas revelariam uma complexidade na composição de qualquer personagem – e de qualquer ser humano. Em uma recusa ao singular, esse movimento indicia a polissemia, a abertura, a deriva. Assim como em *Esau e Jacó*, a intenção não é apenas assinalar a oposição, mas enfatizar a complexidade da dualidade da natureza, processo semelhante parece ser empregado por Lícia Manzo.

Em *Um lugar ao sol* também há a menção ao conto *O espelho*, de Machado de Assis. O conto tem como subtítulo *Esboço de uma nova teoria da alma humana*. Em um dos capítulos, a novela retrata os personagens Renato e Lara visitando uma exposição dedicada ao autor, no Rio de Janeiro. Nessa exposição, há uma cópia do original do conto *O espelho*, em que Renato (na verdade, Christian, que se passa por Renato), lê um de seus trechos mais importantes. A personagem Lara, conversando com Renato (e sem saber que ele era, na verdade, Christian), diz que esse era o texto preferido do irmão dele. Ela, então,

diz que nunca tinha lido o conto, mas que sabia do que se tratava. Renato afirma também não ter lido o conto ainda.

Ele, então, declama um trecho do conto. Lara se espanta, pois ele havia dito que não tinha lido o texto ainda. Renato, então, aponta o trecho no manuscrito original em exposição: “Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro” (Assis, 2007, p. 154). Essa menção às duas almas traz à baila a impossibilidade de fugirmos à experiência desse duplo: é a existência dessas duas almas (a de dentro e a de fora) que permite a experiência da integralidade e da não fragmentação. Quando uma dessas duas almas não permite a visualização do sujeito (por dentro ou por fora), abre-se caminho para a fragmentação, para a loucura, para um estado de desintegração que atormenta a experiência humana.

É no espelho que essas duas almas se encontram, não sendo possível recusar-se a qualquer dessas experiências de alma. Para Alfredo Bosi (2021, p. 193), esse conto “leva a corrosão da suspeita ao âmago da pessoa, mostrando exemplarmente como o papel social e os seus símbolos materiais (uma farda de Alferes, por exemplo) valem tanto para o *eu* como a clássica teoria da unidade da alma”.

Essa metáfora torna-se recorrente, sobretudo, por meio dos diversos questionamentos feitos por Christian ao assumir a identidade de Renato. Ele se questiona sobre os pontos em comum com o irmão, as diferenças entre eles, as suas oposições. Vendo o irmão Renato como inescrupuloso, que cometeu, inclusive, um homicídio, Christian também acaba se posicionando como um oportunista por assumir a identidade do irmão morto. Embora idênticos em termos de aparência, mesmo opostos em termos de comportamentos e índole, aproximam-se ao revelarem suas faces menos nobres.

Ao se apropriar da vida e do destino de Renato, Christian revela não ser exatamente o seu oposto em termos de caráter. Christian, ao usurpar o lugar do irmão, promove uma aproximação com a natureza questionável de Renato. Assim, há porosidades entre essas duas naturezas, não se tratando exatamente de oposições, mas de processos complexos e fluidos, um ir-e-vir entre duas naturezas aparentemente em disputa.

Essa natureza fluida costura a questão de diversos personagens. Todos são descritos ou narrados não como necessariamente bons, não como exclusivamente ruins, em uma ruptura com o maniqueísmo que, por vezes, mostra-se um recurso de composição de personagens bastante frequente na teledramaturgia, a fim de permitir que o público se

identifique de modo mais direto com determinados personagens e faça oposição a outros. Ao retratar os personagens em sua essência humana e, por isso mesmo, não linear, Lícia Manzo proporciona uma experiência não tradicional da telenovela: assim, nem sempre os personagens são exatamente o que aparentavam ser. Suas estruturas dinâmicas nos permitem acessar personagens mais reais, que possuem conflitos, que se questionam o tempo todo, que buscam representar suas faces mais nobres, que, por vezes, tentam apagar um passado não tão vigoroso, em busca de uma nova descrição de si.

A autoria *entre* lugares

A vivência de um destino sem passado emerge como algo que pode se sustentar por um tempo limitado. O passado volta à tona, colocando em tela segredos, tabus e elementos psíquicos escamoteados, na tentativa de redenção e de construção de uma vida apartada daquilo que se pretende abandonar, recusar ou esquecer. Esse fatalismo, segundo Alfredo Bosi (2021), é uma das características do livro *Esau e Jacó*, o que se apresenta também nos itinerários dos personagens de *Um lugar ao sol*: não se pode lutar contra o destino, nem mesmo contra o passado.

A família, aqui, aparece como depositária dessas tensões e conflitos, sendo o cenário em que segredos tentam ser escondidos, ao passo que é neste mesmo contexto em que são revelados, desconstruindo os enredos que se levantam para despistar o passado – e quem nunca deixamos de ser, de algum modo (Scorsolini-Comin; Santos, 2012b). Na psicanálise, esse movimento é compreendido por meio da noção de transmissão psíquica. Essa transmissão não se trata de um processo consciente e controlado, mas que ocorre pelo inconsciente, reforçando a consideração de um sujeito cindido e que não pode controlar a si mesmo sempre – pelo menos não em termos do discurso (Pêcheux, 2009).

Traçando um paralelo com *O espelho*, de Machado de Assis, a experiência da fragmentação ocorre ao não se reconhecer – ou ao olhar-se despido da alma externa que ilusoriamente construímos para encobrir a alma que, de fato, nos olha de dentro para fora. Essa parece não ser passível de dissociação, como se fosse permanentemente expressa por meio, por exemplo, de uma consciência emergente em momentos de maior conflito ou de maior espanto diante da realidade que se produziu.

Essa natureza complexa também pode ser discutida em termos do conceito de autoria. A questão da literatura, especificamente da escrita, emerge em *Um lugar ao sol*

com a personagem Janine, uma jovem escritora negra que frequenta um curso de escrita literária junto com Bárbara, uma jovem adulta descrita como sem qualquer talento para a escrita. Desde o início do curso, Bárbara revela sua dificuldade em escrever, mostrando-se deslocada no curso. Ao contrário, Janine possui grande talento.

Na trama, um dos textos de Janine é roubado por Bárbara, que se inscreve com o texto usurpado em um concurso de novos escritores e acaba sendo agraciada com o grande prêmio. Toda a farsa é desmascarada posteriormente e instala-se, com isso, uma importante discussão sobre a questão da autoria. A quem, de fato, pertence aquilo que é escrito?

Essa duplicidade de vidas e de histórias – personagens que assumem uma outra identidade, que assumem experiências de outrem como se fossem as suas, em uma espécie de vida dupla, de natureza anfíbia – é retratada em vários personagens, todos recobertos por segredos e interditos. Também a natureza da autoria é problematizada nesse mesmo sentido: Janine havia escrito o conto a partir da narrativa de vida de Bárbara. Mesmo não tendo escrito o conto e sabendo que havia se apropriado indevidamente do texto, Bárbara chega a aventar que seria autora do mesmo, pois este retratava a sua experiência e o modo como ela havia contado a sua vida para Janine. Janine, nesse sentido, “apenas” teria colocado em texto a vida de Bárbara e a perda do filho durante o parto. Nessa acepção, não haveria texto se não houvesse a experiência de Bárbara.

A autoria do conto, desse modo, “pertenceria” a quem o havia escrito (Janine) ou a quem emprestara a sua experiência para a escrita (Bárbara)? A autoria “pertence” a quem escreve ou a quem detém a experiência retratada em texto? Esse conflito é solucionado por Lícia Manzo com a atribuição e o reconhecimento público da autoria pela personagem Janine, que recupera o prêmio que fora dado à Bárbara. A dupla face de Bárbara, alçada de autora a farsante, é revelada a todos.

Esse conflito nos permite pensar brevemente no conceito de autoria trabalhado pela análise do discurso, a AD (Orlandi, 2007). A AD sustentada em Pêcheux (2009) propõe a existência de um sujeito cindido, de recusa a um sujeito empírico que, na maioria das vezes, é discutido quando pensamos a noção de autoria. Assim, mais do que discutir se a autoria do texto “pertence” a quem escreve ou a quem detém a experiência, é importante pensar no caráter ilusório desse sujeito capaz de controlar a interpretação e a deriva dos sentidos e das interpretações que produz.

Essa noção de autor galgada no reconhecimento de uma autoria mais instrumental, de um sujeito empírico, de quem efetivamente escreve, pouco nos ajuda a problematizar o modo como o conceito de autoria emerge na telenovela em questão. Se o autor é simplesmente quem escreve o texto, a sua atribuição a Janine é um processo automático, até mesmo de caráter legal. A telenovela *Um lugar ao sol*, portanto, trabalha com uma noção de autoria como um traço individual, compreendido no discurso do senso comum como um traço de genialidade, como um dom ou como um talento para a escrita.

Assim, Janine e Bárbara são descritas por meio de oposições: a mulher branca e abastada em contraposição à mulher negra e de classe trabalhadora, a mulher que não possui qualquer intimidade com a literatura e com a escrita em contraposição com a mulher que possui o dom de escrever. Essa visão, aqui, parece ceder ao maniqueísmo outrora suspenso por Lícia Manzo: as personagens deixam de funcionar em um *continuum* nem sempre linear e passam a ser estatizadas em lugares sociais e psicológicos. Nessa acepção, Bárbara é descrita como usurpadora e Janine como uma vítima. A autoria, então, em uma perspectiva automática, pertence a quem fora vitimada, roubada, usurpada.

A autoria se expande na discussão da novela quando Bárbara, então considerada autora do conto antes do desvendamento da farsa, é convidada a participar de uma entrevista. Incapaz de ocupar a posição de autora, recorre à Janine para que a ajude com as respostas por meio de um smartphone. Ao ouvir as perguntas, Janine, que estava na plateia, envia por mensagem de texto as respostas para que Bárbara possa responder à entrevistadora. Aqui observamos uma das considerações da AD em relação à autoria, de que é o autor é aquele responsável pelo seu dizer, que se responsabiliza pelo seu dizer. Isso envolve o domínio de um repertório que ultrapassa o exercício *mneumônico* da escrita. Assim, Janine não é meramente aquela que transcreve um relato pessoal de Bárbara em um conto, mas quem assume a responsabilidade pelo seu dizer, costurando enredos, perspectivas, influências e referências, não se eximindo do modo como a ideologia se imprime no que escreve.

A seguir, analisaremos outras duas importantes passagens da novela em que a literatura é recuperada. Diferentemente do que aconteceu com os textos de Machado de Assis, que guardam inequívoco paralelismo com o enredo dos personagens centrais (Christian/Renato), as menções seguintes ocorrem de modo corriqueiro na trama, em passagens breves e sem maior problematização. Podem até mesmo passar despercebidos pelos telespectadores, haja vista que a autoria dos textos literários não é revelada

claramente ao público, processo diferente do que acontece com Machado de Assis, que não apenas é citado, como apresentado ao telespectador como um autor de referência. Lícia Manzo didatiza sua obra para que as aproximações com o seu enredo sejam melhor apreendidas e interpretadas por um público que, presume-se, não possui contato profundo com a literatura. As referências parecem ser explicadas ao telespectador.

Mas por que esse processo não ocorre com outras passagens em que a literatura também é mencionada? É o que discutiremos a seguir, primeiramente com a recuperação de uma obra de Clarice Lispector e, na sequência, com um poema de Adélia Prado.

A mulher que matou os peixes

Distante do núcleo principal da novela, Mel é uma adolescente com síndrome de Down criada pelo pai, Paco, ator e comediante. Divorciado, Paco dedica boa parte de seu tempo aos cuidados com a filha. Quando começa a se relacionar com Nicole (irmã de Bárbara), esta passa a frequentar a casa de Paco e conhece a adolescente. Em uma das cenas da novela, Paco ajuda a filha com a lição de casa em meio a outros afazeres. Vendo que a adolescente precisava de ajuda, Nicole se prontifica a auxiliá-la. Na lição, a adolescente tinha que responder perguntas sobre uma leitura específica. A leitura se refere ao livro infantil *A mulher que matou os peixes*, de Clarice Lispector.

Na cena, Nicole lê para Mel a frase inicial do livro, em que a narradora-personagem assume ter matado os peixes por acidente, e o trecho final, em que pede perdão ao leitor pela sua distração, pois não tinha alimentado os peixes. O recorte compartilhado na cena é o que segue:

Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu (Lispector, 2010, p. 21).

(...)

Meu filho foi viajar por um mês e mandou-me tomar conta de dois peixinhos vermelhos dentro do aquário. (...)

Mas peixe é tão mudo como uma árvore e não tinha voz para reclamar e me chamar. E, quando fui ver, estavam parados, magros, vermelhinhos – e infelizmente já mortos de fome.

Vocês ficaram muito zangados comigo porque eu fiz isso? Então me deem perdão. Eu também fiquei muito zangada com a minha distração.

Mas era tarde demais para eu me lamentar.

Eu peço muito que vocês me desculpem. Dagora em diante nunca mais ficarei distraída.

Vocês me perdoam? (Lispector, 2010, p. 48-49)

Os peixes eram de um dos filhos da narradora-personagem. Esta descreve o modo como foi negligente com o cuidado desses animais. Ela havia ficado com a responsabilidade de cuidar dos peixes na ausência do filho, que faria uma viagem. Então, esqueceu-se de alimentá-los. Quando se recorda dos peixes, estes já estavam mortos.

O livro começa com o anúncio da morte dos peixes, sendo que a narradora-personagem pede desculpas pelo ocorrido. Esse pedido de desculpas se repete ao longo do livro, em um diálogo que vai estabelecendo com seus leitores. Mas a narradora-personagem não pede desculpas apenas aos filhos, mas também aos jovens leitores. Seria possível perdoar uma mulher que havia matado os peixes ao se esquecer de alimentá-los? Para tentar se redimir com os leitores, apresenta uma série de vivências que tivera com animais, tanto na infância como na vida adulta, a fim de mostrar às crianças que realmente gostava de animais e que não tinha deixado de alimentar os peixes por vontade própria, mas por descuido. Um descuido que qualquer pessoa poderia ter, um descuido que poderia ser perdoado, sobretudo quando se conhecesse a natureza da autora-mãe, bastante ligada aos animais (Scorsolini-Comin, 2023; Scorsolini-Comin; Silva, 2018).

Ao final da leitura dos trechos inicial e final do livro, em um recorte proposto na cena por Lícia Manzo, em que a narradora-personagem pergunta ao leitor se seria possível perdoá-la, Paco apresenta a questão que Mel deveria responder na lição, semelhante à pergunta do livro. Seria possível perdoar aquela mãe? O diálogo é transcrito a seguir:

Paco: *Filha, aqui... a questão é a seguinte: você acha que a autora merece perdão? Essa é que é a pergunta.*

Mel: *Eu acho que sim. Como o meu pai fala, ninguém é perfeito.*

Paco: *Ah, eu sou perfeito.*

Mel: *O que você acha, Nicole?*

Nicole: *Eu acho que o importante é que ela pediu desculpas, né? Todo mundo pode errar.*

Como dito anteriormente, no livro, a narradora-personagem segue apresentando uma série de vivências com animais ao longo de sua vida na tentativa de convencer o leitor de que ela não era uma mãe negligente e, sobretudo, reafirmando a sua relação de intimidade com os animais desde a sua infância. Recorda-se, então, dos diferentes bichos que já teve e o que aprendeu com esse contato. A lição que Mel tinha que realizar não menciona se o livro deveria ser lido na íntegra ou só o trecho lido por Nicole. Mas o trecho selecionado dá início a um diálogo entre Mel, Paco e Nicole, sendo que eles se

colocam a discutir se a personagem do livro tinha ou não culpa pela morte dos peixes e se poderia ser perdoada.

O caminho proposto para reflexão quase sempre convoca os leitores. Crianças e adultos que leem o livro são convidados a assumir o lugar da narradora-personagem e se depararem com a possibilidade de errar, ao mesmo tempo em que podem se posicionar como juízes: teria ela culpa? Poderia ela ser absolvida? Esse exercício é frequente no emprego dessa obra no ensino fundamental (Scorsolini-Comin, 2023; Scorsolini-Comin; Silva, 2018). A novela parece seguir a mesma tendência e explorar o diálogo entre os telespectadores. Mais do que isso, considerando os enredos nos quais os personagens em cena se envolvem – Mel, Paco e Nicole, o diálogo parece oportunizar uma reflexão sobre tolerância, sobre os ideais de perfeição e sobre a aceitação, o que toca as discussões nas quais esses personagens estão imersos, como a gordofobia, a inclusão de pessoas com deficiência, a autonomia dessas pessoas, o exercício da parentalidade, a construção de um relacionamento afetivo baseado na aceitação do outro.

No entanto, a autoria do livro não é revelada ao telespectador. Como se trata de uma obra infantil de Clarice Lispector, mesmo as pessoas que conhecem a sua obra destinada ao público adulto podem não ter reconhecido se tratar de um livro da autora. Embora o livro seja mostrado na cena, não é permitida a visualização nítida de sua capa. É lícito, aqui, questionar o motivo da não referência à autora na cena, ainda que de modo breve. Processo semelhante ocorre na passagem que será analisada na sequência do presente artigo com referência a um poema de Adélia Prado.

A recuperação da obra de Clarice Lispector alinha-se à biografia de Lícia Manzo e à sua formação no campo da crítica literária. Em 2001, publicou um importante ensaio sobre a construção da autoria em Clarice, derivado de sua dissertação de mestrado, discutindo de que modo os elementos autobiográficos da autora estariam presentes em seus textos (Manzo, 2001). Nesta obra, Lícia Manzo advoga que há elementos que revelam como determinadas passagens e personagens ancoram-se na biografia de Clarice, como a personagem Ângela Pralini, de *Um sopro de vida*. Para Manzo (2001), a literatura de Clarice poderia ser discutida como não-ficcional, o que também não equivaleria a um texto exclusivamente autobiográfico.

É importante destacar que a menção à obra clariciana feita em *Um lugar ao sol* ocorre justamente por meio de um texto em que Clarice assume ter sido escrito tendo como referência uma vivência pessoal com seus filhos, ou seja, um texto com ancoragens

assumidamente autobiográficas. A morte dos peixes realmente tinha ocorrido pelo descuido de Clarice. No entanto, é importante considerar que, no domínio de uma investigação sobre a autoria em Clarice poderia ser ingênua a afirmação de que tudo o que fora escrito por Clarice se sustentaria apenas em suas vivências. E, ainda, que seria possível à autora recuperar de modo exato e realista as suas vivências, depurando-as por meio da literatura.

Frente a essa consideração, também podemos problematizar em que medida as narrativas de uma telenovela também não se ancoram em um universo pessoal de quem a escreve. Isso, no entanto, não pode ser interpretado como um elemento exclusivamente autobiográfico. A autoria se sustenta em um complexo processo que não permite a quem escreve, de fato, acessar e controlar todas as suas influências. Se essa tentativa fosse empreendida, apenas acessaríamos um sujeito que busca se distanciar do seu caráter cindido, fragmentado e desejante (Orlandi, 2007). A recuperação de Clarice por Lícia Manzo, aqui, parece sustentada na própria experiência da romancista com os textos de Clarice, bem como o uso de uma obra relativamente pouco conhecida do universo da escritora: um texto escrito para crianças. Além disso, deve-se pontuar que Clarice é uma das personagens da história, filha de Noca e mãe de Lara, já falecida. O significante Clarice, desse modo, atravessa toda a narrativa.

Com licença poética

Em outra narrativa da novela, a personagem Ilana, que também não pertence ao núcleo principal, vivencia a perda de uma das filhas. Grávida de gêmeas, a personagem enfrenta o dilema de engravidar após os 40 anos de idade, entrando em conflito com a dedicação à carreira e também buscando dar sentido a um casamento já desgastado. A personagem havia passado por diversas tentativas de tratamentos para engravidar, todas sem sucesso. Ao conseguir engravidar, vê-se em meio a uma gestação de alto risco em função da sua idade e também da condição de gravidez gemelar. Pela condição de risco, o parto é agendado, sendo que os médicos advertem a personagem de que várias intempéries poderiam ocorrer, sendo uma delas o nascimento pré-termo e mesmo a perda gestacional. No parto, Ilana descobre que apenas uma das filhas sobrevive, sendo esta encaminhada aos cuidados neonatais devido à condição de prematuridade. O bebê recebe o nome de Maria. A outra filha não resiste. O casal tem que lidar, naquele momento, com

a ambivalência de celebrar a vida de uma das filhas e, ao mesmo tempo, vivenciar o luto pela perda da outra.

Ilana é consolada pela médica Gabriela, que vai visitá-la. A médica mostra-lhe um álbum com fotos e registros de crianças que nasceram pré-termo, como uma forma de documentar as experiências dessas mães que não puderam vivenciar o momento do parto como esperavam, com bebês nascidos muito pequenos e necessitando de cuidados neonatais. O álbum é mostrado como uma forma de não tornar invisível a experiência dessas mães e acolhê-las nesse momento complexo de uma maternidade que se desenvolve de modo distinto do planejado, do que fora sonhado no projeto de parentalidade e mesmo em termos das representações sociais que inserem a maternidade como algo romântico e objetivo de toda mulher.

A recém mãe passa a questionar diversos aspectos da sua vida, como o casamento a partir da vivência da parentalidade, o lugar da sua carreira após ser mãe e também o processo de enlutamento por uma das filhas. Ilana mostra-se uma pessoa pragmática que, ainda no hospital, compreende que precisaria estar bem para poder criar a filha que havia sobrevivido. Que estava se vendo como uma mulher mais forte do que gostaria ser naquele momento. Estava se sentindo culpada por não estar tão envolvida pelo luto da filha, como o marido, Breno.

Mesmo com a dor por perder uma das filhas, ela precisaria ser mãe da filha que estava nos cuidados neonatais, tendo que se tornar mãe. É nesse diálogo com Gabriela, médica com quem Ilana tivera um envolvimento emocional no passado, que a recém mãe recupera uma frase de Adélia Prado presente no poema *Com licença poética*: “Mulher é desdobrável”:

Gabriela: Como você está? E nessas horas também as atenções estão todas voltadas para o bebê, mas é importante que a mãe esteja bem.

Ilana: Eu não sei como é que eu estou. Acho que eu que estou mais forte do que eu gostaria, sabe? Não sei, na minha relação com o Breno eu sempre fui a parte prática, sabe? Ele... derramado na emoção. Estou me sentindo um pouco culpada de não estar tão mergulhada como ele no luto, sabe? Não sei, misturar nascimento e morte está sendo uma coisa impensável... perdi uma filha, mas eu ganhei outra. Por mais que a minha cabeça e o meu coração assim... estejam sofrendo... não sei... o meu corpo está aqui... trabalhando...

Gabriela: Sim, pura vida isso tudo, né?

Ilana: Como é que é...? Mulher... é um ser desdobrável. Quem foi que disse isso mesmo?

Gabriela: Não sei... você que está dizendo.

A seguir, a reprodução do poema³ de referência desse diálogo:

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
- dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

Esse poema evoca a força feminina e a sua capacidade de desdobrar-se para ser mais do que uma, para ser justamente plural. É sabido que o poema de Adélia Prado guarda intertextualidade com um célebre poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado *Poema de sete faces*, publicado na obra *Alguma poesia*, publicado originalmente em 1930. Neste poema Drummond anuncia: “*Quando eu nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida*”. A intertextualidade é marcada desde o título, em que Adélia lança-se a uma licença poética: se Drummond anunciava ser destinado a ser *gauche* na vida, em referência a uma vida de equívocos, deslizos e errâncias, Adélia destaca o destino de toda mulher: de carregar bandeiras, em referência ao fardo de ser mulher em uma sociedade patriarcal como a nossa.

Ainda em contraposição a Drummond, que evoca a figura de um homem que pode ser “errado”, “equivocado”, Adélia recupera que esse modo de andar seria uma maldição para homem; assim, a mulher não andaria de modo cambaleante como um homem, mas se desdobraria em muitas formas de ser mulher. As sete faces anunciadas por Drummond cedem espaço, em Adélia, para uma mulher que pode se desdobrar em muitas faces, em

³ Com licença poética. In: PRADO, A. **Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991.
revista *Linguagem*, São Carlos, v.48, n.1, 2025, p. 34-59

tantas quanto forem necessárias, conferindo uma natureza adaptável a todas as intempéries e eminentemente plural: ser mulher é assumir essa natureza polissêmica (Scorsolini-Comin; Santos, 2013).

A recuperação da natureza desdobrável da mulher é trazida na telenovela para se referir ao universo representado pela personagem Ilana. Ela deveria ser uma mãe para a filha que acabara de nascer, mas também precisaria vivenciar o luto pela filha que não resistira. Em meio a dor do momento, não poderia entregar-se totalmente a esse luto, pois teria que também sobreviver junto à Maria, a filha que agora dependeria de seus cuidados. Diante do paradoxo de vivenciar a alegria por ser mãe ao mesmo tempo que chorar a morte de outra filha, Ilana parece compreender que deveria seguir adiante mesmo com a sua dor. Isso era uma forma de mostrar que poderia ser várias, que poderia também se desdobrar sendo uma mãe para a filha, sendo uma mãe enlutada pela filha que partira, sendo uma mulher que deveria continuar a sua vida. Ilana parece consciente de todas as mobilizações impostas pelos papéis que ocupa. Isso também é reforçado pelo modo como a sua carreira atravessa a narrativa da maternidade: a carreira não aparece apenas como um fator que levou ao exercício da maternidade após os 40 anos de idade, mas também como uma fonte de prazer, de preocupação e de realização para a mulher.

Desdobrar-se, aqui, assume o sentido de vivenciar, em um só corpo, as diferentes facetas da mulher. Não se trata de uma mulher com apenas sete faces, como o homem descrito por Drummond, mas uma mulher que se desdobra em quantas faces forem necessárias, não se resumindo aos papéis impostos, mas corporificando aqueles que surgem da integração dos mesmos: em um mesmo corpo desdobrável essa mulher pode ser quantas mulheres forem necessárias. É por isso que o cargo de carregar bandeira, como anunciado por Adélia, parecia ser tão pesado. Por ser desdobrável essa mulher teria a condição de desenvolver-se para cumprir a sua sina.

Essa interpretação também faz coro à consideração da natureza não maniqueísta presente em diversos personagens de *Um lugar ao sol*. Em contraposição a uma representação social da mulher como destinada a ser mãe e a romantizar essa experiência, Ilana revela uma condição bastante consciente de ser mãe: que precisará lidar com o luto por uma das filhas, que precisará cuidar da filha que sobreviveu, que terá que vivenciar uma licença maternidade mais curta em função dos compromissos profissionais assumidos e pela necessidade de sustentar sua família ao lado do marido.

Essas condições revelam a emergência de uma maternidade possível, em contraposição a uma maternidade idealizada frequentemente representada na telenovela. Como contraposição, vemos a novela que a antecedeu, desconsiderando as reprises: *Amor de mãe*. Embora a trama revelasse uma multiplicidade de formas de ser mãe, a questão do amor materno parecia incontestável, aprisionando a mulher em um papel transmitido socialmente, no interior da família e por meio das representações da mulher-mãe em nossa cultura. A mulher desdobrável anunciada por Adélia parece ser um conceito que suficientemente dá conta da multiplicidade associada ao feminino, sobretudo em um contexto de maior valorização do feminismo e da necessidade de repensar o patriarcado.

Voltando ao diálogo em análise, as personagens acabam não mencionando a autoria da frase, não havendo a referência à Adélia Prado. Ilana diz não se lembrar, Gabriela também não. Assim, Lícia Manzo opta por não revelar a autoria da frase ou do verso, cabendo ao telespectador o trabalho de pesquisa, caso seja do seu interesse investigar a autoria em alguma fonte de busca. A telenovela não precisa fazer um uso didático da literatura no sentido de informar ao telespectador, com exatidão, as referências com as quais dialoga. Mas é importante questionar o que parece ser um silenciamento em relação às autoras femininas, o que não se dá em relação a Machado de Assis, por exemplo.

Essa didatização se dá em *Um lugar ao sol*, com a obra de Machado de Assis, nas referências às obras *Esau e Jacó* e *O espelho*, por exemplo. Nas referências a esse autor, Lícia Manzo parece ser mais didática ou se preocupar com o correto endereçamento da autoria, também justificando a importância dessas citações nas passagens da novela. As referências às obras de Machado, desse modo, tornam-se explícitas aos expectadores. Machado de Assis é descrito como autor preferido do personagem central, Christian, seus livros são mostrados, lidos, discutidos, efetivamente incluídos em sua natureza literária.

Já nas passagens dos textos de Clarice e de Adélia, essa mesma preocupação parece não existir. O verso de Adélia, por exemplo, acaba sendo alçado à condição de uma frase, que poderia mesmo ser compreendida como citação independente do contexto em que foi produzida, ou seja, como verso do poema *Com licença poética*. A referência à Clarice parece ser um pouco mais explícita quando analisamos os demais elementos presentes na cena: a presença do livro, a leitura em voz alta, o uso do livro em uma lição de casa, o livro como disparador de reflexão por parte de crianças, adolescentes e seus familiares. O livro de Clarice, portanto, parece ser empregado de modo didatizado, como

muitas vezes a literatura emerge na educação: a literatura é usada como pretexto para o ensino de alguma norma, regra, para o estabelecimento de uma discussão, para um exercício de interpretação (Lajolo, 1985). Esse uso é retratado na lição de casa. Inclusive o recorte operado por Lícia Manzo com o trecho que é lido por Nicole já revela o modo como, muitas vezes, a literatura acaba sendo uma experiência fragmentada para o estudante.

No entanto, esse uso didatizado não esvazia a importância da recuperação da literatura na novela, nem impede que a obra de teledramaturgia seja também analisada como literária. Recorrendo à mesma Marisa Lajolo (2018), já em uma obra posterior, a construção do literário pode levar em consideração as tensões existentes entre leitor e escritor e, neste caso, entre telespectador e autor da novela:

O mundo representado na literatura – por mais simbólico que seja – nasce da experiência que o escritor tem de sua realidade histórica e social. O universo que autor e leitor compartilham, a partir da criação do primeiro e da recriação do segundo, é um universo que corresponde a uma síntese – intuitiva ou racional, simbólica ou realista – do *aqui* e do *agora* da leitura, ainda que o *aqui* e o *agora* do leitor não coincidam com o *aqui* e o *agora* do escritor (Lajolo, 2018, p. 58-59).

O *aqui* e *agora*, intencionalmente destacado por Lajolo (2018), refere-se tanto ao encontro como ao desencontro que pode haver entre leitor e escritor e, em nossa análise, entre telespectador e autor de novela na construção de uma síntese. Essa síntese não precisa ocorrer de modo síncrono, mas pode se colocar aberta a outras aproximações e também a outros afastamentos. Isso se dá também em relação ao modo como a menção à literatura dentro de outra obra poderá ser absorvida ou não em função de diversos marcadores, o que não invalida a possibilidade de resultarem nessa síntese descrita por Lajolo.

Longe de tecer críticas ao emprego da literatura na telenovela aqui analisada, é importante que essas reflexões sejam construídas como forma de pensar o lugar da literatura: no ensino, em nosso cotidiano, na arte e, também, na teledramaturgia. Parafraseando a obra analisada, o lugar ao sol alçado pelas referências literárias em toda a obra não pode ser esmaecido pelos diferentes usos e pretextos da literatura para a composição da teledramaturgia. Esses lugares se alternam na obra em tela, revelando-se onipresentes em toda a construção do enredo. Desse modo, posicionamo-nos por um

diálogo que permita a porosidade entre essas intertextualidades – literatura e teledramaturgia - assumindo que aproximações e distanciamentos fazem parte de um complexo *continuum* que, a exemplo da noção de identidade, entram em conflito, se posicionam de modos opostos, revelam nós de encontro, traduzem-se em faces para além das tradicionais oposições.

Considerações finais

As referências às obras de Machado de Assis, Clarice Lispector e Adélia Prado emergem de modo significativo em *Um lugar ao sol*. Em termos interpretativos, essas obras discutem aspectos fortemente presentes na narrativa televisiva analisada, como a busca pela identidade pessoal, a construção do feminino e da maternidade. Assim, costumam-se como intervenções necessárias e não meramente cosméticas. No entanto, o lugar assumido pela literatura na obra pode e deve ser tensionado ora como figura central, a exemplo dos aportes em Machado de Assis, ora como fundo, como no emprego de trechos de Clarice Lispector e Adélia Prado, sequer referidas, explorando um sentido próximo ao da literatura como um pretexto.

Concluiu-se que a presença da literatura em obras que atingem um significativo público, como no caso da telenovela, pode ser uma estratégia no sentido de recuperar uma literatura no cotidiano, distanciando-se de abordagens que didatizam excessivamente a literatura como algo externo ao sujeito e, por isso, apartado de sua existência. Quer como figura, quer como fundo, a literatura parece compor um universo de ancoragem na obra de Lícia Manzo, revelando a intencionalidade com que essas menções emergem, também retratando possíveis influências da autora. Ainda que se questione o modo como essas referências emergem na novela, considera-se que a tentativa sistêmica de diálogo com a literatura extrapola a acepção de um recurso de composição, revelando um traço de autoria que merece ser melhor explorado em outros estudos e análises dedicados à autora.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. **Alguma poesia**. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ASSIS, M. **O espelho**: esboço de uma nova teoria da alma humana. *In*: ASSIS, M. **50 contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 154-162.

- BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. 53. ed. São Paulo: Cultrix, 2021.
- CALZA, R. **O que é telenovela**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CANDIDO, A. **O direito à literatura**. In: CANDIDO, A. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.
- GLOBO. **Guia ilustrado TV Globo: novelas e minisséries/Projeto memória Globo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2010.
- LAJOLO, M. **O texto não é pretexto**. In: ZILBERMAN, R. (org.). **Leitura em crise na escola**. 5ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985. p. 51-62.
- LAJOLO, M. **Literatura: ontem, hoje, amanhã**. São Paulo: Editora da UNESP, 2018.
- LISPECTOR, C. A mulher que matou os peixes. In: LISPECTOR, C. **O mistério do coelho pensante e outros contos**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010. p. 21-49.
- LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, n. 26, p. 17-34, 2003.
- MANZO, L. **Era uma vez: EU**. A Não-ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura e Editora da UFJF, 2001.
- MARQUES, D. P.; LISBÔA FILHO, F. F. A telenovela brasileira: percursos e história de um subgênero ficcional. **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 1, n. 2, p. 73-81, 2012.
- ORLANDI, E. P. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 5. ed. Campinas: Pontes Editores, 2007. 156 p.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009. 288 p.
- PUHL, P. R.; LOPES, P. Cordel Encantado: a telenovela encantada com a literatura popular. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 8, n. 22, p. 35-63, 2011.
- PRADO, A. **Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991. 407 p.
- RIBEIRO, R. A. Um olhar sobre as relações entre literatura e teledramaturgia: a literatura comparada como um horizonte possível. **Travessias**, Cascavel, v. 14, n. 2, p. 267-279, 2020.
- SCORSOLINI-COMIN, F. Cartas para Clarice: oficina de escrita com alunos do ensino fundamental. **Revista do NUFEN**, Belém, v. 15, n. 1, p. 1-12, 2023.

SCORSOLINI-COMIN, F.; SANTOS, M. A. Insensatos afetos: homossexualidade e homofobia na telenovela brasileira. **Barbarói**, Santa Cruz do Sul, v. 36, n. 1, p. 50-56, 2012a.

SCORSOLINI-COMIN, F.; SANTOS, M. A. Família interdita: transgeracionalidade e subjetivação em três obras ficcionais. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 17, n. 2, p. 255-266, 2012b.

SCORSOLINI-COMIN, F.; SANTOS, M. A. A etérea duração do dia: gênero na poética encarnada de Adélia Prado. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 18, n. 1, p. 3-13, 2013.

SCORSOLINI-COMIN, F.; SILVA, A. A. (org.). **A mulher que salvou os peixes: Clarice Lispector e o universo infantil**. Ribeirão Preto: INEPAD - Instituto de Ensino e Pesquisa em Administração, 2018. 97 p.

WALTY, I. Percursos de Leitura. In: MARTINS, A. A.; MACHADO, M. Z. V.; PAULINO, G.; BELMIRO, C. A. **Livros e Telas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011, p. 108-123.

Como referenciar este artigo:

SCORSOLINI-COMIN, Fabio; PACÍFICO, Soraya Maria Romano. Porosidades entre literatura e teledramaturgia em Um lugar ao sol, de Lícia Manzo. **revista Linguagem**, São Carlos, v.48, n.1, p. 34-59, 2025.

Submetido em: 16/03/2022

Aprovado em: 14/10/2024