



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

GIOVANNA MARTINS DUTRA

O TRÂNSITO ENTRE A LITERATURA E TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA:

A Adaptação de Obras Literárias para as Novelas e seu Impacto na Cultura Nacional

Rio de Janeiro

2025

GIOVANNA MARTINS DUTRA

O TRÂNSITO ENTRE A LITERATURA E TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA:

A Adaptação de Obras Literárias para as Novelas e seu Impacto na Cultura Nacional

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção de título de Licenciatura em Letras na habilitação Português/Literaturas, sob a orientação da Prof. ^a Dra. Mariana Patricio Fernandes e Prof. ^a Dra. Adriana Madeira Coutinho.

Rio de Janeiro

2025

CIP - Catalogação na Publicação

D978t Dutra, Giovanna Martins
 O trânsito entre a Literatura e Teledramaturgia
 Brasileira: a adaptação de obras literárias para as
 novelas e seu impacto na Cultura Nacional /
 Giovanna Martins Dutra. -- Rio de Janeiro, 2025.
 40 f.

 Orientadora: Mariana Patricio Fernandes .
 Coorientadora: Adriana Madeira Coutinho.
 Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
 Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
 de Letras, Licenciado em Letras: Português -
 Literaturas, 2025.

 1. Cultura brasileira. 2. Literatura brasileira.
 3. Teledramaturgia. 4. Adaptações. 5. Cabocla. I.
 Fernandes , Mariana Patricio , orient. II.
 Coutinho, Adriana Madeira , coorient. III. Título.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

GIOVANNA MARTINS DUTRA

O TRÂNSITO ENTRE A LITERATURA E TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA: A Adaptação de Obras Literárias para as Novelas e seu Impacto na Cultura Nacional

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade
Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção
de título de Licenciatura em Letras na habilitação
Português/Literaturas.

Data da Avaliação:

Nota: 8,0

Orientadora: Prof.^a Dra. Mariana Patrício Fernandes

Nota: 8,0

Coorientador: Prof.^a Dra. Adriana Madeira Coutinho

Nota: 8,0

Leitor Crítico: Prof. Dr. Lucas Bento Pugliesi.

MÉDIA:

Assinaturas dos avaliadores:



Documento assinado digitalmente
LUCAS BENTO PUGLIESI
Data: 21/07/2025 11:04:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dedico este trabalho a todas as famílias
brasileiras que, em seus momentos de lazer,
encontraram na novela a chance de sonhar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por me guiar nos momentos mais difíceis, por me conceder força quando pensei em desistir e por iluminar meu caminho mesmo nas fases mais incertas. Sua presença acompanhou em silêncio, renovando a minha fé e minha coragem para seguir adiante.

À minha mãe, Eliane, meu alicerce, e é quem me ensina todos os dias o que é ter força para lutar pelo que me espera. Ao meu pai, Pedro, que foi quem me incentivou a correr atrás dos meus objetivos. À minha madrinha, Luzinete, que me ensinou sobre empatia durante toda a minha vida, e à minha tia Tereza, que me incentiva, mesmo de longe, a ser uma pessoa melhor. A vocês, a minha maior gratidão.

Aos meus professores ao longo da vida, a quem atribuo muito da minha formação profissional e inspiração, mas, em especial, à minha professora Flávia Natividade, do ensino médio, que me mostrou o caminho da literatura e o amor pelos livros. Sem eles, este trabalho não existiria.

Às minhas amigas Thamires e Micaella, que passaram por todo o processo da graduação comigo e fizeram a minha trajetória ser rica em risadas e histórias para contar. Todo o suporte acadêmico, emocional e o afeto que me deram ajudou a construir a pessoa que sou hoje. A vocês, o meu enorme abraço.

À professora Adriana Madeira Coutinho, que, com disponibilidade, paciência e generosidade, me orientou ao longo deste processo. Sua escuta atenta, suas observações cuidadosas e sua dedicação foram fundamentais para que eu pudesse aprimorar o presente trabalho. Meus mais sinceros agradecimentos.

Por fim, à minha criação, moldada pelos valores transmitidos pelos meus pais e pelo ambiente cultural em que cresci. Foi nesse contexto, cercada por conversas, emoções e momentos partilhados em frente à televisão, que nasceu minha paixão pelas novelas. Sem essa base, este trabalho não seria possível.

"Você não deve, por causa de um indivíduo, mudar o significado de princípio e integridade, nem se esforçar para persuadir a si mesmo ou a mim de que egoísmo é prudência e insensibilidade de perigo, segurança para felicidade."

JANE AUSTEN

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. A TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA	9
2.1 Das Escolas Literárias	
2.2 Panorama histórico das adaptações literárias na TV Globo	13
2.3 A construção do imaginário nacional	15
3. RIBEIRO COUTO E CABOCLA: DO ROMANCE À NOVELA	17
3.1 O romance Cabocla: sinopse, personagens e temas centrais	18
3.2 A personagem Zuca como figura simbólica da brasilidade e a representação do racismo	19
4. A NOVELA CABOCLA(2004) E SUA RECEPÇÃO CULTURAL	24
4.1 A novela como difusora de valores culturais e sociais	25
5. A IMPORTÂNCIA DAS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS PARA O IMAGINÁRIO NACIONAL	28
5.1 Casos notáveis: Gabriela, Sinhá Moça, Escrava Isaura, Senhora, Capitu	30
5.2 A TV Globo e a ideia de uma identidade nacional	32
5.3 A adaptação como ponte entre alta cultura e cultura de massa	34
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	38

1. Introdução

Nascida e criada na cidade de Duque de Caxias, Rio de Janeiro, vivi toda uma vida estudando em colégios particulares de bairro, até que, em 2013, no meu oitavo ano do ensino fundamental anos finais, fui estudar em um colégio no centro de Caxias. Esse processo foi um divisor de águas para minha vida acadêmica, pois foi nessa escola que eu conheci a pessoa que me fez amar português e literatura.

Por muitos anos, o meu sonho era ser bióloga marinha, mas, depois que passei a conviver com a professora de português que me acompanhou do oitavo ano até o terceiro do médio, minhas ideias mudaram. Foi através dela que entendi o valor da escrita, que aprendi sobre o amor pela leitura e a importância da língua portuguesa. Ela, o meu sonho de trabalhar em uma editora e a minha paixão pelos livros me impulsionaram a escolher o curso de Letras - Português e Literaturas.

Outra pessoa fundamental nesse processo foi a minha mãe, que, durante minhas férias escolares, ainda no ensino fundamental anos iniciais, fez com que eu e meu irmão lêssemos alguns livros de nossa escolha. A consequência foi que, ainda muito nova, eu li livros como *Sonho de Uma Noite de Verão* e *Meu Pé de Laranja Lima*. A obra de Shakespeare é, até os dias de hoje, uma das minhas favoritas.

Culturalmente falando, no meu bairro e acredito que em diversos subúrbios, assistir novela era como um mantra. Todos os dias, eu e minha família, sentávamos em frente à TV e víamos novelas. Para ser sincera, eu nem sei como esse costume começou; só lembro-me que, aos cinco anos, *Rebeldes* já era um vício; aos seis, *Páginas da Vida* me emocionava com a sua trama envolvente; e, aos doze anos, *Avenida Brasil* marcava presença na sala da minha casa e na de toda população brasileira. Com um enredo cheio de reviravoltas, a telenovela se tornou um fenômeno mundial, sendo indicada ao Emmy Internacional. Malhação foi outro marco da minha adolescência. Não me lembro de um dia em que ao voltar para casa eu não sentasse em frente ao sofá com um copo de café com leite em uma mão e pão com manteiga em outra para assistir às diversas tramas desenvolvidas ao longo dos anos.

Por conta da minha forte ligação com a cultura das telenovelas no Brasil, o tema da minha monografia vai ser totalmente voltado para esse tópico. Entretanto, essa temática não foi a minha primeira opção. No início, eu pensei em falar sobre a música popular brasileira

sob a perspectiva de Vinicius de Moraes, mas, durante a busca por um orientador, surgiu a ideia do tema que tinha muito mais a ver com a minha história.

A obra escolhida para ser objeto de estudo da minha monografia é *Cabocla*, uma novela que foi baseada no romance homônimo de Ribeiro Couto e adaptada por Benedito Ruy Barbosa. Teve sua estreia marcada no horário das seis, no ano de 2004. A trama é um remake, visto que a primeira versão foi lançada em 1979. Particularmente, foi somente na reprise da versão de 2004, em 2008, que eu me apeguei à obra e, com o surgimento do streaming da Globo, eu tive a oportunidade de assisti-la novamente.

Nos últimos anos, as novelas não me cativam mais. A última obra que me envolveu foi *Bonsucesso*, pois sua trama era focada no amor dos protagonistas pelos livros. Por conta disso, venho tendo um sentimento de nostalgia ao rever novelas antigas que marcaram a minha infância e adolescência. Esse movimento é visto até pela própria emissora de televisão, que criou uma nova faixa para reprisar antigas telenovelas e se viu diante de um novo sucesso com o *Cravo e a Rosa* em um formato inédito.

As novelas remetem ao público a momentos de prazer, a uma memória afetiva e aos laços criados com os personagens. O espectador se reconhece na história, sofre, vibra e chora a cada desfecho da trama. É uma relação única, que tem o poder de criar um novo imaginário, de reviver memórias e ressuscitar um sentimento de conforto que uma época distante uma vez lhe proporcionou.

Cabocla me proporciona esse sentimento. O romance entre os protagonistas, a temática do interior e os personagens bem trabalhados me remetem a um tempo confortável. Por essa razão, e para tentar entender a relação entre a literatura e o mundo da teledramaturgia, eu escolhi a novela como tema principal da minha monografia.

Ao longo do trabalho, busquei compreender como as adaptações literárias, especialmente no contexto da TV Globo, participam da construção do imaginário nacional. Para isso, iniciei com um panorama da relação entre literatura e teledramaturgia no Brasil, discutindo como as escolas literárias influenciaram a formação de uma identidade cultural e como essa literatura passou a dialogar com outras linguagens, como a televisão.

Em seguida, aprofundo a análise da obra *Cabocla*, de Ribeiro Couto, com destaque para os aspectos históricos, sociais e simbólicos do romance, especialmente no que diz respeito à representação da personagem Zuca como símbolo da brasilidade. Posteriormente,

discuto a adaptação televisiva de 2004, suas escolhas narrativas, estéticas e ideológicas, e como essas escolhas influenciam a recepção do público e a circulação de valores sociais.

O capítulo final é dedicado a refletir sobre o papel das adaptações literárias como ferramenta de democratização cultural, analisando casos emblemáticos como *Gabriela*, *Senhora*, *Escrava Isaura*, *Sinhá Moça* e *Capitu*, e avaliando como essas produções contribuem para uma ideia de “brasilidade” promovida pela televisão, especialmente pela TV Globo.

2. A Literatura e a Teledramaturgia Brasileira

2.1 Das Escolas Literárias

A literatura é uma das formas mais complexas de expressão artística. Essa arte consegue, por meio de narrativas, poesias e diversos outros textos, construir cenários, causar emoções e levar o leitor a entrar em contato com realidades diferentes. No caso brasileiro, a literatura tem desempenhado um papel fundamental como espelho crítico da sociedade, acompanhando desde o início da colonização os conflitos, as contradições e a pluralidade cultural do país. Cada escritor contribui de maneira única para a construção da literatura brasileira, imortalizando um documento extraoficial que conversa diretamente com o povo brasileiro e possibilita que qualquer pessoa ao redor do mundo tenha acesso a essas histórias.

A periodização por escolas literárias tem sido um recurso pedagógico e crítico útil. Essa prática é comum, visto que essa arte se transforma ao longo do tempo, e as escolas ajudam a identificar essas transformações dentro de determinados contextos históricos, sociais e estéticos. Os movimentos literários no Brasil refletem, muitas vezes, momentos específicos da história do país, sendo influenciados por questões sociais, políticas e econômicas da época. O mesmo acontece com o estilo de cada escola, cada uma com sua escrita, tema e estética próprios.

Antonio Candido se dedicou a pensar a literatura como um sistema de obras interligadas por condições internas e históricas, em *Formação da Literatura Brasileira*, oferece uma contribuição decisiva para a compreensão desse processo ao propor que a literatura só pode ser considerada como tal quando se constitui como um sistema, ou seja, um conjunto de obras interligadas por elementos formais e históricos que expressam uma dada experiência coletiva. Segundo o autor:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além de características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literalmente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. (Candido, 2000, p.23).

Com esse trecho, Candido propõe compreender a literatura não como um conjunto de textos isolados, mas como um sistema articulado por vínculos formais, temáticos e históricos. Esses vínculos conferem à literatura um caráter orgânico e a inserem no processo civilizatório de uma sociedade, pois ela é, para o autor, uma forma privilegiada de expressão da experiência coletiva. Nesse sentido, Candido distingue as manifestações textuais isoladas, como as crônicas de viagem ou os relatos administrativos dos primeiros séculos da colonização, de uma literatura nacional propriamente dita, que se estrutura a partir do século XIX com o Romantismo. A partir desse momento, consolida-se no Brasil um sistema literário autônomo, com autores, leitores, mercado editorial e crítica, capaz de refletir os dilemas e aspirações de uma sociedade em formação.

Ou seja, nos primeiros anos da colonização brasileira, não havia uma literatura propriamente dita no sentido em que entendemos hoje, como um sistema organizado de produção literária com características definidas e uma tradição estabelecida (Candido, 2000.). No período inicial da colonização, a produção textual era mais voltada para documentos administrativos, relatos de viagens e descrições do novo território, sendo quase toda ela de origem europeia. A literatura era, portanto, uma extensão da produção literária portuguesa, sem uma identidade ou forma própria ainda consolidada no Brasil. A crítica costuma dividir a história da literatura brasileira em grandes períodos, sendo os textos do período colonial (séculos XVI a XVIII) muitas vezes compreendidos como manifestações ainda fortemente vinculadas à tradição europeia. É apenas com o Romantismo, a partir do século XIX, que se consolida um sistema literário autônomo, com autores, obras e leitores articulados em um espaço nacional, o que Antonio Candido identifica como formação da literatura propriamente brasileira.

É importante lembrar que essas divisões são acadêmicas, feitas para facilitar a compreensão do desenvolvimento dos movimentos literários ao longo do tempo, mas não devem ser vistas como “caixas” feitas para confinar os autores. Por conta disso, costuma-se dividir a literatura brasileira, de maneira geral, em duas grandes fases: a Era Colonial e a Era Nacional. A Era Colonial, que vai até 1822, é marcada por três escolas literárias principais: o Quinhentismo, o Barroco e o Arcadismo. Essa periodização foi sistematizada por críticos como Afrânio Coutinho, que propôs uma organização da história literária brasileira a partir dos modelos europeus, destacando como as manifestações coloniais seguiam as escolas da tradição portuguesa, ainda que adaptadas ao contexto local (Coutinho, 1978). Em 1500, com a

chegada dos portugueses, registra-se o que é considerado o marco inicial da literatura produzida no Brasil: a carta de Pero Vaz de Caminha, documento que inaugura a literatura de informação e simboliza o início de uma produção textual vinculada aos interesses da metrópole.

O Quinhentismo (1500-1601), considerado por muitos uma escola sem valor artístico e mais histórica, reflete a produção literária da colonização, com foco em documentos e cartas. Esse movimento divide-se em duas vertentes: a literatura de informação, que tinha como objetivo relatar aos portugueses o que ocorria no Brasil, e a literatura de catequese, produzida pelos jesuítas para evangelizar os indígenas e ensinar a língua portuguesa. José de Anchieta, figura central dessa vertente, foi responsável pela primeira gramática de língua tupi e por importantes escritos sobre o Brasil. As produções desse período têm caráter documental, religioso e pedagógico, com linguagem simples e textos descritivos.

O Barroco, por sua vez, surge entre 1601 e 1768, é marcado pelo contexto histórico da Reforma Protestante e pela reação da Igreja Católica através da Contrarreforma. Esse movimento coloca Deus no centro da vida e é caracterizado por um dualismo entre a carne e o espírito, além de um pessimismo reflexivo. Entre os principais autores estão Padre António Vieira, com seus sermões críticos, e Gregório de Matos, conhecido por suas obras satíricas. A literatura barroca exalta a religiosidade, com uma linguagem rebuscada, uso de figuras de linguagem e um apelo à moralidade cristã

O Arcadismo (1768-1808), último movimento da Era Colonial, busca a simplicidade e o retorno aos ideais do Classicismo, influenciado pelo contexto da Revolução Francesa e o ciclo do ouro no Brasil. Com o caos urbano da época, os autores arcadistas propõem uma vida tranquila e idealizada no campo, destacando a exaltação à natureza e a busca pela simplicidade, como exemplificado em expressões como *carpe diem* e *fugere urbem*. Tomás Antônio Gonzaga e Basílio da Gama são destaques desse movimento, cujas obras buscam representar essa harmonia bucólica, influenciada tanto por ideais estéticos quanto pelas transformações sociais da época.

A Era Nacional da literatura brasileira tem seu marco inicial com o Romantismo, um movimento literário que floresceu entre 1836 e 1881. Esse período é fundamental para a construção de uma literatura genuinamente brasileira. A recente independência do Brasil, em 1822, foi um contexto crucial para que os escritores românticos buscassem estabelecer uma identidade nacional, distanciando-se das influências literárias europeias e voltando-se para o

Brasil com um olhar próprio. O Romantismo é uma escola de grande relevância para a nossa história literária, pois marca um recomeço. Como destaca Antonio Candido:

O Romantismo no Brasil foi episódio do grande processo de tomada de consciência nacional, constituindo um aspecto do movimento de independência. Afirmer a autonomia no setor literário significava cortar mais um liame com a mãe Pátria. Para isso, foi necessário uma elaboração que se veio realizando desde o período joanino, e apenas terminou no início do Segundo Reinado, graças em grande parte ao Romantismo que, importando ruptura com o passado, chegou num momento que era bem-vindo tudo que fosse mudança [...] o Romantismo assimilou a independência (Candido, 2000, p.280).

Na prosa, destacam-se obras como *Lucíola*, de José de Alencar, e *A Moreninha*, de Joaquim Manuel Macedo. Na poesia, o Romantismo se divide em três gerações: a 1ª, nacionalista/indianista, que exalta a pátria, o indígena e o amor impossível; a 2ª, ultrarromântica, marcada pelo “mal do século”, a exaltação dos sentimentos e da morte; e a 3ª, social/condoreira, voltada à crítica política e social.

Com o Realismo (1881-1893), ocorre um rompimento com os ideais românticos. Influenciado pela Abolição da Escravidão e pelo contexto urbano, o Realismo busca a verossimilhança, retratando a realidade social com objetividade e razão. Machado de Assis, principal nome desse movimento, aborda o cotidiano com ironia e psicologia, sendo *Dom Casmurro* um de seus maiores exemplos. O Naturalismo, surgido no mesmo contexto, foca em uma abordagem científica do homem, influenciado pelo positivismo e darwinismo. Seus temas são pautados em patologias e comportamentos sociais, com obras como *O Mulato* e *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo.

O Parnasianismo, escola poética de 1881 a 1922, também compartilhou a objetividade com o Realismo e o Naturalismo, mas se destacou pelo preciosismo na linguagem e pelo culto à arte pela arte. Ao invés de usar a poesia como crítica social, os poetas parnasianos focaram na forma, especialmente na métrica e nas rimas raras. A tríade parnasiana inclui Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira. Já o Simbolismo, surgido na mesma época, se opôs a essas tendências ao valorizar a subjetividade e a musicalidade dos poemas, utilizando \ figuras de linguagem sonoras como aliteração e assonância. Os principais autores simbolistas foram Augusto dos Anjos, Cruz e Souza e Gilka Machado.

Apesar de não ser considerado uma escola, o Pré-Modernismo (1910-1922) é um momento de transição, que tem como elo a marca do regionalismo entre as produções desse período. O caráter regional dessa época é exposto nas obras com os costumes e as tradições

regionais, além das reflexões críticas sobre a sociedade. É nesse contexto que temos o *penumbrismo*, uma tendência literária que Ribeiro Couto fez parte.

A Semana de Arte Moderna, em 1922, marca o início do Modernismo, movimento que se estende até 1950 e é dividido em três fases. A primeira fase (1922-1930), conhecida como a fase de destruição ou heroica, é caracterizada pelo experimentalismo e pelo rompimento com as estruturas do passado, buscando a originalidade, o nacionalismo crítico e o distanciamento da gramática formal. Oswald de Andrade e Mário de Andrade são alguns dos principais nomes desse período. A segunda fase (1930-1945) traz o amadurecimento da literatura, com a poesia abordando temas políticos e questionando a realidade, como em *Retrato* de Cecília Meireles e *Soneto de Fidelidade* de Vinicius de Moraes. Na prosa, destaca-se a literatura engajada, com críticas sociais, como em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. *Cabocla* de Ribeiro Couto também faz parte desse período. Já a terceira fase, conhecida como Geração de 45, é marcada pelo intimismo e pela sondagem psicológica, com João Cabral de Melo Neto e Cecília Meireles, em *Morte e Vida Severina* e *A Hora da Estrela*, respectivamente, como grandes representantes.

A literatura brasileira passou por diversas transformações ao longo de sua história, refletindo as mudanças sociais, políticas e culturais do Brasil. Desde o início da colonização, com o Quinhentismo, até o Modernismo, as escolas literárias marcaram diferentes fases dessa evolução. A pluralidade de estilos e temáticas, revela-se como uma rica fonte para entender a formação do Brasil e a sociedade ao longo do tempo, sendo uma das mais importantes expressões culturais do país. Essa riqueza literária se estende para além dos livros, pois muitos autores brasileiros, ao escreverem suas novelas, se inspiram diretamente em obras literárias nacionais. A adaptação de livros brasileiros para a televisão é uma prática comum, pois essas obras oferecem uma visão autêntica e rica das várias realidades do país, permitindo que temas como o regionalismo e as críticas sociais sejam acessíveis a um público amplo. Dessa forma, a literatura desempenha um papel fundamental na construção da identidade cultural do Brasil.

2.2 Panorama histórico das adaptações literárias na TV Globo

Desde a década de 1960, a teledramaturgia brasileira tem se afirmado como um espaço privilegiado de adaptação de obras literárias, contribuindo para a formação do imaginário

cultural do país. A TV Globo, em particular, consolidou-se como a principal produtora de novelas nacionais e, ao longo das décadas, investiu na adaptação de clássicos da literatura brasileira para o formato televisivo. Essa prática tornou-se uma estratégia estética e narrativa, bem como uma forma de democratização do acesso à literatura.

Obras como *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, *Senhora*, de José de Alencar, *Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, foram transformadas em novelas de grande sucesso popular. Essa transposição de romances clássicos para o formato de novela permitiu que o conteúdo literário chegasse a milhões de brasileiros, inclusive aqueles que não têm o hábito da leitura ou acesso frequente a livros.

Segundo Robert Stam (2006), as adaptações implicam escolhas estéticas, ideológicas e técnicas. Ele destaca que a transposição entre mídias exige a “tradução” de elementos da linguagem literária — como narrador, descrições e fluxos de pensamento — para recursos visuais, sonoros e interpretativos próprios da televisão. No contexto brasileiro, é possível observar que a adaptação de romances para telenovelas leva em consideração as especificidades do gênero televisivo, que envolve a serialização, a audiência massiva e os limites da linguagem dramática televisiva. Importante então pensarmos a adaptação como um espaço de negociação entre fidelidade ao texto original e atualização narrativa para o público contemporâneo (Stam, 2006).

As novelas no Brasil extrapolam o papel de mero entretenimento. Elas constituem um dos principais veículos de formação cultural, atuando na construção simbólica da identidade nacional. Por meio de suas narrativas, elas abordam temas como desigualdade social, relações familiares, conflitos amorosos, tradições populares e transformações históricas, contribuindo para a formação de um repertório comum entre diferentes classes sociais e regiões do país.

Além disso, têm um papel importante na formação da memória coletiva. Ao retratarem contextos históricos, figuras literárias ou paisagens regionais, elas ajudam a consolidar uma visão de Brasil que se perpetua no imaginário do público. Em muitos casos, os telespectadores estabelecem relações afetivas duradouras com as tramas, personagens e músicas-tema, criando lembranças que atravessam gerações.

Por essa razão, estudiosos como Renato Cordeiro Gomes (2009) afirmam que a telenovela brasileira funciona como um dispositivo de mediação cultural e uma ferramenta de pedagogia informal, capaz de informar, ensinar e propor debates a partir de sua grande penetração social.

2.3 A construção do imaginário nacional

A literatura, em diálogo constante com outras formas artísticas, tem se relacionado com uma questão central: compreender de que maneira a linguagem, em seus múltiplos sistemas, molda os sentidos que atribuímos ao mundo. Nessa perspectiva, busca-se investigar os vínculos e os desdobramentos entre a língua e a literatura, entendendo como o idioma, em sua estrutura e prática, é transformado em expressão artística. Para além disso, essa reflexão se aprofunda na discussão sobre a produção dos sentidos, em especial os literários, reconhecendo que eles não se constroem apenas a partir da palavra escrita ou falada. Pelo contrário, envolvem um conjunto variado de signos e códigos, como imagens, sons, gestos e elementos visuais. Conforme aponta Eduardo Coutinho (1994), a literatura na contemporaneidade atravessa e é atravessada por outras linguagens e formas de expressão cultural, inserindo-se num campo híbrido de produção de sentidos. Nesse contexto, a telenovela, especialmente quando inspirada em obras literárias, constitui-se como um espaço intersemiótico, no qual se articulam códigos visuais, verbais e sonoros.

É nesse contexto que se torna fundamental observar como a literatura se articula com outras linguagens: visuais, sonoras e midiáticas e como essas interações influenciam a construção de sentido. Assim, o trabalho de análise recai não apenas sobre textos tradicionalmente literários, mas também sobre materiais considerados não literários à primeira vista, mas que dialogam com o campo da literatura, conforme nos ensina Beatriz Resende (2008), ao propor uma crítica literária atenta às margens do sistema e aos modos de escrita que se configuram em outras mídias, gêneros e suportes.

No ensaio *Herança, espectros, resíduos: imaginar a nação em tempos de heterogêneos*, Renato Cordeiro Gomes (2009) propõe uma revisão crítica sobre a maneira como a ideia de nação tem sido tradicionalmente construída no campo literário e cultural. Ele mostra que a noção de uma identidade nacional homogênea fixa já não dá conta da complexidade contemporânea. Em seu lugar, ele propõe uma visão da nação como algo heterogêneo, formada por heranças que nos chegam como legados do passado, por espectros que reaparecem como memórias não resolvidas e por resíduos que resistem e insistem à margem dos discursos oficiais.

Essa perspectiva desloca o olhar do centro para as margens, retirando a ideia de uma literatura nacional única, linear e canônica. Em vez disso, reconhece-se que a identidade da nação, tal como sua literatura, é feita por múltiplos registros e vozes, muitas vezes periféricos. Essas vozes emergem de diferentes territórios culturais, atravessados por desigualdades históricas, traumas e exclusões, e ganham força ao desafiar as narrativas centralizadoras. Assim, a literatura contemporânea, ao dialogar com essas multiplicidades, torna-se um espaço fértil para imaginar novas formas de pertencimento, memória e identidade, mais condizentes com a realidade fragmentada e diversa do presente.

Esse debate encontra ecos nas práticas da teledramaturgia brasileira, especialmente nas adaptações literárias promovidas pela TV Globo. Em seu texto, Gomes discute como a emissora utilizou essas adaptações como uma estratégia para criar uma identidade nacional capaz de integrar todo o território brasileiro. Esse processo de adaptação é, em grande parte, um esforço para democratizar o acesso à literatura e, ao mesmo tempo, construir uma imagem nacional, conectando o país de norte a sul. Ao trazer essas histórias para a televisão, a rede de televisão proporciona um espetáculo cultural, e procurava criar uma espécie de memória coletiva, um repertório comum de imagens que pode ser compartilhado por toda a população. Para ilustrar essa perspectiva, Gomes destaca que:

Algumas telenovelas e minisséries desempenham hoje um papel decisivo na constituição do imaginário social, semelhante ao folhetim do século XIX e do romance. Destaca-se, nesse sentido, o Projeto Quadrante, de Luiz Fernando Carvalho, iniciado em junho de 2007, que busca adaptar/recrutar para a TV Globo obras da literatura brasileira como *Obras do Reino*, de Ariano Suassuna (jan 2007), versão do romance *D. Casmurro*, de Machado de Assis... (Gomes, 2009.)

O autor explica que a ideia central por trás do nome 'Quadrante' remete a um círculo fechado, que simboliza uma totalidade. Esse círculo é dividido em quadrantes, como as divisões de uma bússola, com um ponteiro no centro que se move, indicando os pontos cardeais. Cada quadrante representa, assim, uma parte do Brasil, e cada obra literária escolhida para adaptação corresponde a um desses pontos geográficos e culturais.

Assim, o projeto busca representar diferentes regiões do Brasil e celebrar a diversidade cultural do país. Cada obra adaptada para a televisão reflete um aspecto distinto da realidade brasileira e, quando reunidas, formam um mosaico de narrativas e contextos que constituem uma visão mais ampla e diversificada do Brasil.

3. Ribeiro Couto e Cabocla: do romance à novela

Rui Esteves Ribeiro de Almeida Couto, mais conhecido como Ribeiro Couto, nasceu em Santos, São Paulo. Foi um poeta, contista, romancista, cronista, jornalista e diplomata. Estreou no jornalismo em 1912, mas foi apenas em 1921 que ele publicou o seu primeiro livro de poesias *O Jardim das Confidências*. No ano seguinte, lançou os contos *A Casa do Gato Cinzento* e *E o Crime do Estudante Batista*. Foi o quarto ocupante da cadeira 26ª da Academia Brasileira de Letras, eleito em 28 de março de 1934, na sucessão de Constâncio Alves, e recebido pelo Acadêmico Laudelino Freire em 17 de novembro do mesmo ano. Sua posse foi acompanhada pela recepção do Acadêmico Manuel Bandeira.

Na poesia, fez parte do *Penumbrismo*, uma “corrente” literária do século XX que surgiu a partir de um artigo que Ronald de Carvalho publicou sobre o livro *Jardim das Confidências* de Ribeiro Couto. Esse movimento é visto como herdeiro do Simbolismo e uma transição para o Modernismo. Em uma carta, enviada em 10 de março de 1957, em resposta a Rodrigo Octavio Filho, o escritor fala um pouco sobre a estética dessa “corrente”, mas enfatiza que não é possível afirmar que houve uma “escola penumbrista”:

Quando publiquei *O jardim das confidências*, em 1921, o nosso saudoso Ronald de Carvalho escreveu um artigo intitulado “A poesia da penumbra”. Depois, nos *Epigramas irônicos e sentimentais*, ele publicou uma espécie de “arte poética” em que pergunta (referindo-se à poesia): “Quando serás penumbra?”. Mas não se pode dizer que tivesse existido uma “escola penumbrista”. Eu cheguei de São Paulo em abril de 1918 com os originais do livro que, completado com algumas poesias mais, seria entregue a Monteiro Lobato & Cia em 1919, sob o título de *O jardim das confidências*. Livro em que há uma reação formal contra os clichês do parnasianismo. A linguagem nesse livro se identifica com os temas, que são melancólicos, contemplativos, um tanto doentios, brumosos – de acordo com o ambiente em que eu tinha passado três anos, de 1915 a 1918, em São Paulo (a dedicatória do livro é toda a chave do mesmo). (Couto, 1957.)

Este trecho destaca o caráter melancólico e sombrio do *Penumbrismo*, ligando-o ao ambiente em que o poeta estava inserido. Na carta, o autor discute a incorporação do cotidiano em sua obra, explicando que seus sentimentos da época o levaram a escrever dessa maneira e a se aproximar do grupo *Fon-Fon!*, que correspondia às suas preferências poéticas. O grupo era composto por Álvaro Moreyra, Felipe de Oliveira, Rodrigo Octavio Filho, Eduardo Guimarães, Paulo Godoy e outros. Como ele próprio afirmou: “Sem o grupo *Fon-Fon!*, eu não teria sido o que fui então, nem o que fui depois. Até agora sinto as minhas raízes pregadas naquele chão, naqueles peitos.” (Couto, 1957).

Durante esse período, Ribeiro Couto incorporou à sua obra temas inéditos, ligados à vida humilde e a uma rotina simples, o que evidencia sua afinidade com a segunda fase do Modernismo, afastando-o do Parnasianismo. Em suas poesias, ele abordou diferentes assuntos, como a moça da estaçãozinha, a chuva na velha praça e a menina gorda que se olha no espelho, tópicos relacionados ao dia a dia que, na época, não eram considerados "nobres". Na carta, o autor esclarece que o *penumbrismo* não se trata apenas dos temas rotineiros, mas de um clima, de um tom poético específico, e define esse momento da literatura como um "contágio":

Numa palavra: o Penumbrismo não foi uma escola. Melhor ainda: do ponto de vista formal, tudo o que se pode apontar como penumbrismo não passou de um passageiro "contágio". De resto, como escreveu Jean Cocteau no *Manual profissional*, "não há escolas, há poetas contagiosos". (Cito de memória). (Couto, 1957.).

Na prosa, o autor lançou apenas dois romances, um em 1931, seu maior sucesso, *Cabocla*, e o segundo em 1940, *Prima Belinha*. O último, na verdade, foi seu primeiro romance, escrito em 1926, mas publicado apenas em 1940. A trama acompanha a vida de um jovem, José Viegas, que é abandonado pela prima, Belinha, no altar. Sem rumo, ele segue para o Rio de Janeiro, onde se depara com uma realidade política bem diferente da que estava acostumado.

Cabocla, por outro lado, faz o movimento inverso com seu protagonista Luís Jerônimo, que, obrigado pelo pai, se vê sem alternativa a não ser viajar do Rio de Janeiro para Vila da Mata, cidadezinha no Espírito Santo, a fim de tratar de uma lesão nos pulmões. Boêmio convicto e amante da vida urbana, Jerônimo é confrontado com um mundo totalmente novo ao se deslocar para o interior. Lá, ele descobre a vida tranquila e pacata que pode levar, além de se apaixonar por Zuca, uma cabocla que ele descreve como "Nossa Senhora morena".

3.1 O romance Cabocla: sinopse, personagens e temas centrais

Na introdução escrita por Afrânio Coutinho para a edição de 1967 do romance *Cabocla*, o crítico discute a forma como Ribeiro Couto aborda o conflito entre a cidade e o campo:

O romancista situa-se na linha da ficção brasileira que apresenta o conflito entre a cidade e o campo, dentro de uma atmosfera de sentimentalismo em que a cidade é vista como a fonte dos vícios e miséria e o campo como a salvação, a possibilidade de recuperação e cura. É o mito do primitivo sadio em contraposição ao civilizado

maléfico. A linha da narrativa enquadra-se no tipo do personagem que sai do interior em busca da cidade, decepção-se e volta arrependido para encontrar a alegria e a felicidade. (Coutinho, 1967, p.5).

Publicado em 1931, *Cabocla* narra o romance entre Luís Jerônimo, jovem boêmio da cidade grande, e Zuca, uma jovem cabocla do interior do Espírito Santo. Enviado ao campo para tratar de uma doença pulmonar, Luís Jerônimo acaba se encantando com a vida rural e com a doçura da moça, filha do Zé da Estação. A trama se desenvolve em meio a conflitos entre coronéis locais, tensões políticas e disputas amorosas, compondo um quadro simbólico da sociedade rural brasileira do início do século XX.

Entre os temas centrais do romance estão a oposição entre campo e cidade, o elogio à vida simples e pura do interior, o processo de regeneração moral do protagonista, e o papel feminino como figura de pureza, silêncio e ternura. O livro apresenta a cabocla como símbolo de brasilidade, mas sem aprofundar as contradições sociais e raciais desse símbolo — um ponto que será discutido mais adiante, a partir da representação de Zuca.

Um dos eixos simbólicos mais marcantes da narrativa é a oposição entre a cidade decadente e o campo regenerador. Luís Jerônimo, personagem típico da elite urbana, chega ao interior doente e desiludido, mas encontra na natureza e na simplicidade rural um caminho de cura e transformação. Essa estrutura narrativa reproduz o que Afrânio Coutinho (1967) chamou de “mito do campo redentor”: a crença de que o Brasil profundo, localizado no interior, representa a verdadeira essência nacional, contraposta à cidade como lugar de decadência moral e desgaste físico.

Essa idealização do campo está presente em boa parte da literatura brasileira do início do século XX e encontra em *Cabocla* um exemplo típico. O ambiente rural aparece como espaço de valores autênticos, pureza, tranquilidade e relações diretas. A figura da cabocla, mestiça, dócil, ligada à terra, torna-se, nesse contexto, um emblema nacionalizado da mulher ideal, cuja função simbólica é pacificar, curar e manter a ordem familiar e social.

3.2 A personagem Zuca como figura simbólica da brasilidade e a representação racial

Nossa Senhora Morena (Aparecida)

No dia 12 de outubro, celebramos em todo o território nacional o Dia de Nossa Senhora Aparecida. Em 1930, o Papa Pio XI, por meio de um decreto, proclamou Nossa

Senhora Aparecida como a padroeira do Brasil. A imagem de Nossa Senhora ficou conhecida após ser encontrada, em 1717, por três pescadores: João Alves, Felipe Pedroso e Domingos Garcia, no Rio Paraíba do Sul, em São Paulo. A santa estava dividida em duas partes: primeiro foi encontrado o corpo e, posteriormente, a cabeça, e a partir daí ela passou a ser conhecida como “Aparecida”.

A Santa Aparecida é reconhecida como a padroeira dos negros, especialmente porque, durante o período da escravidão no Brasil, muitos negros escravizados viam nela uma figura de força, proteção e esperança. Nossa Senhora era considerada uma defensora poderosa, capaz de ajudar na luta por liberdade e justiça. O babalorixá Dhill Costa, do Ilé Ode Maroketu Àșe Qba, fala sobre a conexão entre a imagem da santa e sua representação como uma "libertadora" para os negros escravizados:

Ela é dita como libertadora pela sua audácia feminina, ser a mãe de Jesus, ser destemida, foi uma mulher liberadora, uma mulher de resistência, corajosa, audaciosa, e a mulher brasileira representa muito isso hoje. Ela apareceu em um rio numa imagem preta, o que destaca também o sofrimento da mulher preta. (Costa, 2021.)

Nossa Senhora é conhecida como a “santa negra” ou a “santa morena” por conta de sua cor e dentre muitas hipóteses a historiadora Tereza Pasin (2022), autora da obra *História de Nossa Senhora Aparecida*, sugere que uma das principais explicações para o tom escurecido da imagem da Santa seja o efeito das velas que sempre estiveram ao redor da imagem. Ela conta que a imagem original era da Nossa Senhora da Conceição, que ficava nos altares da fazenda e que a fuligem das velas pode ter deixado a santa com a cor escura.

No segundo capítulo do livro *Cabocla*, Luís Jerônimo diz, ao se deparar pela primeira vez com Zuca, que ela parecia "uma espécie de Nossa Senhora morena, com um rostinho redondo em que tudo era gracioso: o queixo, a boca e o nariz" (Couto, 1945, p. 13). Ao fazer referência à figura de Nossa Senhora, o protagonista busca enfatizar a beleza e a pureza de Zuca. A imagem da santa, especialmente a da Virgem Maria, é costumeiramente associada à castidade e perfeição. A descrição de seu "rostinho redondo" e os traços "graciosos" como o queixo, a boca e o nariz reforçam a ideia de um rosto angelical e imponente, características típicas das representações de figuras divinas, como Nossa Senhora, na arte religiosa.

A origem do termo "morena" nos revela que ela está diretamente relacionada aos "mouros", nome dado aos habitantes da Península Ibérica descendentes do norte da África. Entre os séculos IX e XV, quando Portugal e Espanha conquistaram esse território, as pessoas que viviam lá e tinham pele ou cabelo escuro eram associadas aos mouros e chamadas de

morenos. Originalmente, o termo tinha um sentido pejorativo. Nos séculos XV e XVI, ser considerado descendente dos povos mouros poderia até levar à perseguição pela Inquisição.

¹No Brasil, ao chegarem e se depararem com os indígenas, os portugueses enfrentaram um dilema para descrever a cor de sua pele. A palavra "moreno" era considerada ofensiva, pois remetia aos mouros, e, por isso, escolheram o termo "pardo" para denominar a cor da pele diferente da branca.

Ribeiro Couto optou por descrever a personagem Zuca como "morena". Contudo, o termo "morena" não se refere a uma cor de pele específica. Na verdade, é uma maneira frequentemente usada para se referir a mulheres negras de forma a suavizar a associação com a cor da pele delas. Trata-se de um eufemismo, uma forma de "amenizar" o tom, muitas vezes usada com o intuito de disfarçar a negritude, sem afirmar diretamente a cor real da pessoa. Essa escolha reflete uma prática social em que a negritude é, por vezes, tratada como ambígua, como se fosse necessário camuflar a realidade racial para tornar a pessoa mais aceitável ou socialmente compatível (Miguel, 2025.).

Em um Brasil marcado pela ideia de mestiçagem muitas vezes idealizada, é possível que Ribeiro Couto tenha adotado o termo "morena" para criar uma personagem que fosse, ao mesmo tempo, identificável e apropriada para o público da época. Em *Casa-Grande & Senzala*, Gilberto Freyre descreve a mestiçagem como um processo fundamental na formação da sociedade brasileira, resultante da interação entre portugueses, indígenas e africanos. Freyre argumenta que a miscigenação, ao contrário de outras experiências coloniais, foi um fator de integração e não de segregação, contribuindo para a singularidade da cultura brasileira. No entanto, essa visão é controversa e tem sido criticada por negligenciar a violência inerente ao processo de escravidão e a desigualdade racial presente na sociedade brasileira. Dentro dessa lógica, a figura da mulher “morena”, nem negra, nem branca, surge como um ideal conciliador, que suaviza a presença da negritude e torna a personagem mais aceitável à mentalidade da elite branca e mestiça da época.

Nesse sentido, a escolha de Ribeiro Couto reforça uma estética da ambiguidade racial, mas também um imaginário profundamente marcado pela tentativa de harmonizar, simbolicamente, as tensões raciais do país. O termo “morena” funciona como um eufemismo que suaviza a presença da negritude, tornando-a mais palatável aos padrões estéticos e sociais da época.

¹ <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/almanaque/origem-da-palavra-moreno.phtml> Acesso em: 20 de Janeiro de 2025.

Na primeira versão da novela, em 1979, Zuca foi vivida por Glória Pires, já na versão de 2004, Vanessa Giácomo, ambas trazendo uma representação igualmente distante da negritude. Essa escolha de atrizes não negras pode ser vista como uma tentativa de tornar a personagem Zuca mais acessível a uma audiência mais ampla, suavizando sua identidade racial e, de certa forma, mantendo a ambiguidade que Ribeiro Couto introduziu em sua descrição de "morena".

A segunda versão de *Cabocla* exemplifica claramente um movimento social e cultural ao representar uma realidade de subordinação e estereótipos raciais. Todos os atores negros na novela interpretam personagens subalternizados, refletindo a estrutura social da época. A personagem Maria, interpretada por Edyr de Castro, era a empregada principal da fazenda do Coronel Boanerges. Ao seu lado, como ajudante e amiga da filha do Coronel, está Ritinha, vivida por Aisha Jambo. Também no contexto da fazenda, temos Nastácio, interpretado por Cosme dos Santos, que desempenha o papel de "faz-tudo" da casa. Além destes, surgem os personagens Julieta e Zaqueu, interpretados por Roberta Rodrigues e Alexandre Rodrigues, respectivamente. Julieta é empregada na fazenda do Coronel Justino, enquanto Zaqueu trabalha na venda do mesmo coronel. Todos esses personagens negros são relegados a papéis de servidão, refletindo uma dinâmica de subordinação aos brancos, reafirmando os estereótipos de classes sociais e raciais que permeiam a narrativa.

Esse padrão não é exclusivo da novela *Cabocla*, mas faz parte de uma longa história da televisão brasileira. Historicamente, é correto afirmar que atores negros eram sempre escalados para papéis subalternos. Mesmo quando eram protagonistas, como em *A Cor de Sua Pele*, em que Iolanda Braga interpretou a mocinha, o papel era o de uma empregada que se apaixona pelo patrão, reforçando a imagem estereotipada do negro no país. Os papéis interpretados por atores negros, normalmente, são de escravos, empregados, faxineiras e motoristas. Quando interpretam profissões como médico ou advogado, essas representações são, geralmente, sem relevância para o enredo, servindo apenas como "cotas" para cumprir a exigência de diversidade.

Nos últimos anos, observamos uma mudança no cenário das telenovelas brasileiras. Emissoras de televisão, como a Globo, passaram a criar enredos nos quais atores negros ocupam papéis de destaque, protagonismo e força. Essa representação é crucial para a sociedade, pois permite que a população negra se veja refletida de maneira positiva, o que fortalece sua identidade e gera uma sensação de pertencimento. Além disso, a visibilidade de

personagens negros contribui para o rompimento com padrões racistas ainda presentes na sociedade. Atualmente, no ar, há três protagonistas negras: Gabz, no horário das 21h, Duda Santos, no horário das 18h, e Jéssica Ellen, no das 19h. Embora essa mudança seja uma grande vitória, ainda há um longo caminho a ser percorrido.

4. A novela *Cabocla* (2004) e sua recepção cultural

A versão de *Cabocla* exibida pela TV Globo em 2004 foi uma nova adaptação do romance de Ribeiro Couto, anteriormente já levado à televisão em 1979. Escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Rogério Gomes, a novela manteve a ambientação rural, os personagens centrais e o enredo amoroso do romance original, mas atualizou aspectos narrativos, visuais e ideológicos para dialogar com o público contemporâneo.

Entre os elementos mantidos estão a trajetória de regeneração de Luís Jerônimo e a valorização da vida no campo. Os conflitos com os coronéis ganham uma intensidade, assim como os aspectos políticos que são mais evidenciados, trazendo para o enredo a ideia do coronelismo. No entanto, a novela ampliou o papel de personagens secundários, como a família de seu Felício — pai de Tobias —, um homem bruto, intenso e ciumento, que se torna o antagonista do romance entre os mocinhos Zuca e Luís. Além disso, desenvolveu subtramas e aprofundou os conflitos amorosos, tornando a narrativa mais envolvente dentro da lógica da teledramaturgia. O tom político foi intensificado, e a linguagem romântica e poética do campo ganhou destaque, reforçando o apelo emocional da história.

Os diálogos e comportamentos foram adaptados para tornarem-se mais acessíveis ao público do início do século XXI. Os personagens ganharam nuances psicológicas, e a fotografia da novela, com tons quentes e paisagens bucólicas, construiu uma estética visual idealizada do interior brasileiro. A adaptação foi pensada para um público acostumado à linguagem das novelas contemporâneas. A serialização, a trilha sonora envolvente e os arcos dramáticos intensificados garantiram a adesão do público, sobretudo em um momento em que a TV aberta ainda detinha alta audiência.

Em comparação com o romance original, a novela de 2004 se aproxima mais da lógica do melodrama televisivo do que da narrativa literária contida de Ribeiro Couto. Os elementos visuais, a música, o ritmo das cenas e a construção dos conflitos foram estrategicamente utilizados para provocar identificação emocional, alimentando a memória afetiva dos espectadores. A ambientação de *Cabocla* é um dos seus elementos mais marcantes. A paisagem rural idealizada, com fazendas, trens, festas e vestimentas de época, reconstrói o ambiente do romance e também o ressignifica, criando uma imagem simbólica de um Brasil interiorano pacificado, tradicional e encantador.

Os personagens foram levemente ajustados: Zuca, por exemplo, ganha mais protagonismo, se mostrando, já nos primeiros capítulos, uma força da natureza; Luís Jerônimo ainda é boêmio, mas o amor quase que à primeira vista por Zuca o torna mais romântico; o conflito entre os coronéis Justino e Boanerges é tratado com certa dose de humor e dramaticidade, sendo um dos pontos altos da trama graças à grandiosa atuação de Tony Ramos e Mauro Mendonça, que conferem o tom exato e tornam o enredo ainda mais envolvente. A presença de personagens negros e indígenas, no entanto, permanece periférica, em consonância com o modelo tradicional das novelas de época da Globo, o que indica uma continuidade no apagamento dessas vozes.

A tensão entre tradição e modernidade atravessa os episódios, enquanto os personagens vivem conflitos amorosos e políticos, a narrativa reafirma valores como o amor puro, a reconciliação e a valorização das raízes nacionais, ideais que parecem ecoar um projeto de construção simbólica de um Brasil "profundo".

4.1 A novela como difusora de valores culturais e sociais

Em 1930, nasce nos Estados Unidos a *soap opera*, conhecida como radionovela. O objetivo inicial era utilizar esse gênero para atrair compradores de produtos de limpeza; por isso, o público-alvo das rádios eram as mulheres. Esther Hamburger (2011) diz que esse seriado ocupava horários matinais, espaços não nobres, que possuem 90% do público feminino norte-americano. No Brasil, as agências de propaganda tinham seus próprios estúdios de gravação e viram nesse cenário uma oportunidade publicitária. Assim, em 1940, esse gênero chega ao país e se difunde como um grande sucesso. No artigo *Telenovela: origens, evolução e aspectos comerciais*, a autora Jenara Miranda Lopes fala sobre o ambiente que pautava a época:

Esses programas, além de serem patrocinados pelas grandes Indústrias Multinacionais, que importaram o gênero ao Brasil, tinham suas agências de propaganda como responsáveis pela criação e produção. (Lopes, 2015, p.64).

O melodrama dominava as narrativas das radionovelas e acabou sendo absorvido pelas telenovelas, que começaram a ser produzidas no Brasil na década de 1950. Segundo Hamburger (2011), foi nesse ano que, por iniciativa de Assis Chateaubriand, a TV foi inaugurada no país com a pioneira Tupi. Nessa fase inicial, as transmissões eram realizadas ao vivo e com poucos recursos, já que não existia uma infraestrutura apropriada para atender às

exigências do novo meio. Nesse mesmo ano tivemos *Sua Vida me Pertence* com a primeira novela brasileira transmitida pela extinta TV Tupi. A telenovela tinha capítulos semanais com duração de 20 minutos.

Esse cenário começou a mudar com o surgimento da TV Excelsior, responsável por avanços significativos na qualidade da produção televisiva e pela implementação de um modelo de novelas diárias. Em julho de 1963, foi exibida pela TV Excelsior a primeira telenovela diária. Ester Hamburger fala sobre isso no artigo *Telenovelas e Interpretações do Brasil*:

Em 1963, como parte de uma estratégia inovadora, e se beneficiando da tecnologia do videotape, a TV Excelsior introduziu a novela diária: 2-5499 ocupado, adaptada de roteiro original argentino. Tem início a ascensão do gênero que na década seguinte se tornaria o carro-chefe da indústria televisiva brasileira. Embora o título da Excelsior faça alusão ao telefone, meio de comunicação ainda escasso no Brasil da época, até o final dos anos 1960 predominavam novelas situadas em tempos e/ou espaços longínquos, animadas por personagens de fala e figurino empolado. (Hamburger, 2011, p.67).

A telenovela tornou-se algo habitual no cotidiano de seus telespectadores e iniciou, assim, a abordagem de temáticas presentes nas vivências de seus espectadores. Essa mídia desempenha um papel significativo na difusão de valores culturais ao representar aspectos da vida cotidiana que são reconhecíveis e familiares ao público. Ao incorporar elementos da realidade, como ambientes urbanos, relações familiares e questões sociais, as tramas criam uma conexão entre a ficção e a experiência vivida pelos telespectadores. Essa identificação facilita a transmissão de valores culturais, comportamentais e sociais, promovendo um senso de pertencimento e compreensão coletiva.

Além disso, ao abordar temas como identidade, tradição e modernidade, a telenovela contribui para a construção e negociação de identidades culturais, refletindo as dinâmicas sociais e culturais de uma sociedade em constante transformação. Dessa forma, a telenovela não apenas entretém, mas também educa e reforça valores que moldam a cultura e a identidade de uma nação. Segundo Renato Ortiz, quando na história a ser contada é introduzida uma série de signos e sinais da “realidade”, isto tem por finalidade estabelecer uma ligação entre o que está sendo mostrado e situações da vida cotidiana (Ortiz, 1991). Para ele, o que interessa à telenovela é apresentar algo que o telespectador possa identificar, e a introdução de cenas em locações externas contribui para a percepção desses ambientes cotidianos. Sobre tudo porque esses ambientes são familiares ao espectador, por exemplo:

“ruas e avenidas, praias e pontos turísticos de cidades como o Rio de Janeiro e, dessa forma, prendem sua atenção.” (Lopes, 2015, p.65).

É a partir desse cenário que se deve reconhecer o papel da radionovela não apenas como um antecessor técnico da telenovela, mas como um criador do gênero no sentido narrativo, estético e estrutural. Foi ela quem consolidou o melodrama como linguagem dominante, o uso de narrativas seriadas, o foco em temas familiares e cotidianos, e o vínculo emocional com o público, elementos que, mais tarde, foram incorporados e transformados pelas telenovelas. Inclusive, quando a televisão brasileira dá seus primeiros passos na década de 1950, é a radionovela que serve de modelo. A transição do rádio para a televisão ocorre com forte herança da linguagem radiofônica: os episódios curtos, os conflitos passionais e a estrutura sequencial do enredo.

Mesmo com as evoluções posteriores, como o afastamento progressivo do melodrama e a incorporação de temáticas mais realistas e sociais, sobretudo a partir da década de 1960, a radionovela permanece como a matriz formadora. A própria capacidade das telenovelas de estabelecer identificação com o cotidiano do espectador, algo destacado por Renato Ortiz (1991), já era uma prática consolidada no rádio, onde as tramas utilizavam referências reconhecíveis para capturar a atenção do ouvinte.

5. A importância das adaptações literárias na formação do imaginário nacional

Adaptação é a ação e o efeito de adaptar ou de se adaptar, um verbo que faz referência ao ato de acomodar ou ajustar uma coisa à outra. No campo literário, trata-se da transposição de uma obra para outro gênero ou linguagem. Em outras palavras, é o processo ou resultado de tornar algo apropriado ou adequado para uma determinada situação, pessoa ou ambiente. Como afirma Linda Hutcheon (2013), adaptação não é apenas uma forma de repetição, mas sim um ato de "reinterpretação criativa e de recriação" que envolve deslocamento de contexto, meio e linguagem. As adaptações reproduzem um determinado “objeto de origem”, mantendo sua essência, ou não, com o objetivo de transmitir sua mensagem central, mesmo que por meio de uma nova linguagem, formato ou perspectiva. Elas possibilitam que obras originalmente criadas em um meio, como livros ou peças teatrais, sejam recriadas em outros, como o cinema, a televisão, os quadrinhos ou os jogos eletrônicos.

A princípio, as adaptações nem sempre são vistas com bons olhos. Isso pode ser explicado pelo fato de que muitos críticos consideram que as adaptações baseadas em romances são mal executadas. No entanto, esse sentimento possui raízes mais profundas no inconsciente coletivo. No texto *Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade*, Robert Stam explica esse preconceito:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente arte melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”). (Stam, 2006, p.21).

Essas críticas revelam que o preconceito contra adaptações não se limita à sua qualidade técnica ou à fidelidade ao original, mas está profundamente ligado a ideologias culturais sobre o valor da arte, da linguagem, do corpo e da imagem. Ao reconhecer esses fatores, podemos desenvolver uma visão mais crítica e aberta das adaptações como processos criativos e culturais legítimos, que ampliam e transformam o significado das obras originais em novos contextos e linguagens.

No Brasil, as adaptações literárias exercem um papel fundamental na construção e fortalecimento do imaginário nacional. Ao transportar obras escritas para o cinema, a televisão, o teatro ou outras mídias, essas adaptações ajudam a dar forma visual, sonora e emocional a narrativas que representam valores, conflitos, memórias e identidades de um povo.

Embora, como apontado por Stam, as adaptações enfrentem preconceitos diversos, elas têm o poder de democratizar o acesso à literatura e de tornar histórias complexas mais acessíveis a públicos variados. No caso de obras fundadoras da identidade nacional, como os romances de José de Alencar, Machado de Assis, Graciliano Ramos ou Jorge Amado, por exemplo, suas adaptações contribuem para manter essas vozes vivas no imaginário coletivo, mesmo entre aqueles que nunca leram os textos originais.

Além disso, o cinema e a televisão permitem a materialização de personagens, cenários e atmosferas que antes existiam apenas na imaginação individual dos leitores. Isso produz um tipo de "memória coletiva", ou seja, a imagem que muitos brasileiros compartilham de Capitú, de Iracema, de Macabéa ou de Gabriela pode ter sido formada não apenas pelos livros, mas também, ou principalmente pelas versões audiovisuais dessas figuras. Assim, as adaptações não apenas representam o imaginário nacional, mas também o moldam, atualizando os sentidos dessas obras à luz das novas gerações e contextos socioculturais.

Em um país de dimensões continentais e marcantes desigualdades sociais e educacionais como o Brasil, as adaptações cumprem ainda o importante papel de mediação cultural. Elas conectam públicos diversos a produções literárias que, muitas vezes, são restritas ao ambiente acadêmico ou escolar. Isso possibilita que temas como racismo, desigualdade, religiosidade popular, regionalismo, gênero e identidade ganhem novas formas de circulação e provoquem reflexões mais amplas na sociedade.

Portanto, longe de representarem uma “ameaça” à literatura, as adaptações literárias devem ser compreendidas como formas complementares de expressão artística e cultural. Elas são pontes entre o passado e o presente, entre o individual e o coletivo, entre a palavra e a imagem. E, nesse sentido, ocupam um lugar essencial na formação e renovação do imaginário nacional.

5.1 Casos notáveis: Gabriela, Sinhá Moça, Escrava Isaura, Senhora, Capitu

Para que possamos compreender de forma mais concreta como as adaptações literárias contribuem para a formação do imaginário nacional, é essencial observar exemplos específicos que marcaram gerações e se consolidaram no repertório cultural brasileiro. Obras como *Gabriela, Cravo e Canela*, *Sinhá Moça*, *A Escrava Isaura*, *Senhora* e *Dom Casmurro*, com a icônica personagem Capitu, foram adaptadas para a televisão, alcançando públicos muito além das páginas dos livros.

Essas adaptações popularizaram os romances originais, e ajudaram a redefinir a forma como personagens, temáticas e conflitos históricos são percebidos e debatidos no Brasil contemporâneo. Através da televisão, especialmente das telenovelas e minisséries, essas figuras literárias ganharam rosto, voz e movimento, entrando no cotidiano dos lares brasileiros.

A adaptação televisiva de *Gabriela, Cravo e Canela*, romance de Jorge Amado publicado em 1958, se tornou um marco na história da teledramaturgia brasileira. A primeira versão, exibida pela Rede Globo em 1975, com Sônia Braga no papel de Gabriela, transformou a personagem em um símbolo de sensualidade, liberdade e resistência à moral conservadora do interior baiano dos anos 1920. A presença marcante de Gabriela na tela popularizou a narrativa para além do público leitor e ajudou a cristalizar, no imaginário nacional, uma visão da mulher brasileira como figura forte, intuitiva e livre, ainda que rodeada por contradições sociais e patriarcais. A adaptação trouxe também visibilidade à estética do cangaço, ao coronelismo e às dinâmicas de poder locais, conferindo à obra de Amado uma nova camada de influência cultural.

Inspirada no romance homônimo de Maria Dezonne Pacheco Fernandes, *Sinhá Moça* foi adaptada para a televisão duas vezes, uma em 1986 e outra em 2006, e ambas as versões obtiveram grande repercussão. A história, ambientada nos anos finais da escravidão no Brasil, gira em torno de uma jovem filha de um fazendeiro escravocrata que se apaixona por um abolicionista. A força da narrativa está na tensão entre o desejo de mudança e os laços com a tradição patriarcal. A adaptação televisiva acentuou o drama emocional e político da personagem, despertando, especialmente em contextos escolares e familiares, discussões sobre o racismo estrutural, a desigualdade social e a resistência negra. Por meio da novela,

muitos brasileiros tiveram seu primeiro contato com debates sobre a abolição da escravidão e o papel da sociedade na luta por justiça social.

Publicado originalmente em 1875, *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, é um dos romances abolicionistas mais populares da literatura brasileira. Sua adaptação televisiva de 1976, protagonizada por Lucélia Santos, teve imenso sucesso no Brasil, sendo exportada para dezenas de países, tornando-se uma das produções brasileiras de maior alcance internacional. A narrativa da escrava branca, educada e idealizada, embora criticada por alguns estudiosos por suavizar as condições reais da escravidão, ganhou grande poder simbólico ao ser transposta para a televisão, sobretudo no contexto da ditadura militar. A figura de Isaura se tornou um emblema da injustiça e da busca por liberdade, tocando profundamente o público e colaborando para uma percepção mais humanizada, ainda que romantizada, do período escravocrata.

Senhora, romance de José de Alencar publicado em 1875, foi adaptado diversas vezes para a televisão, sendo uma das versões mais conhecidas a de 1987. A história de Aurélia Camargo, jovem rica que compra o homem que a havia desprezado por ser pobre, oferece um olhar crítico e irônico sobre as relações entre amor, dinheiro e poder na sociedade burguesa do século XIX. A adaptação enfatizou o empoderamento feminino e a inversão dos papéis tradicionais de gênero, fazendo de Aurélia uma figura de força e autonomia dentro do imaginário coletivo. Ao trazer essas discussões para o audiovisual, a novela ajudou a atualizar os debates sobre o lugar da mulher na sociedade brasileira, conectando passado e presente de forma acessível e emocionalmente potente.

Capitu, a enigmática personagem de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, tornou-se um dos maiores símbolos da ambiguidade e da subjetividade da literatura brasileira. A minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida em 2008, propôs uma abordagem inovadora da obra machadiana. Ao invés de buscar respostas sobre a suposta traição da personagem, a adaptação apostou na multiplicidade de interpretações e na linguagem visual para refletir sobre as lacunas e incertezas do texto original. A *Capitu* da TV reafirma o caráter enigmático da personagem, ao mesmo tempo em que dialoga com questões contemporâneas sobre o machismo, a representação da mulher e a confiança nas relações. Assim, essa versão televisiva revisitou um clássico, renovou sua capacidade de provocar o público, especialmente os mais jovens, para a complexidade da obra de Machado de Assis.

Esses casos notáveis demonstram como as adaptações literárias vão além da simples transposição de textos para outros meios: elas atualizam temas e, muitas vezes, alcançam públicos que jamais teriam contato direto com os romances originais. *Gabriela*, *Sinhá Moça*, *Escrava Isaura*, *Senhora* e *Capitu* ajudaram a consolidar a presença dessas narrativas no cotidiano dos brasileiros, provocaram reflexões sobre questões sociais, culturais e históricas fundamentais para a identidade do país. Essas adaptações não devem ser vistas como meras ilustrações dos livros, mas como obras autônomas que dialogam com o presente, reinterpretam o passado e participam ativamente da construção de uma memória cultural compartilhada. Como argumenta Linda Hutcheon (2013), adaptações são recriações que produzem novos significados ao transpor obras para outras linguagens e contextos. Além disso, ao serem amplamente difundidas, essas narrativas se tornam parte do repertório simbólico da sociedade. Nesse sentido, personagens como Capitu, Gabriela ou Isaura deixam de ser apenas figuras literárias e passam a habitar o imaginário nacional.

5.2 A TV Globo e a ideia de uma identidade nacional

Desde sua fundação em 1965, a TV Globo consolidou-se como a principal emissora de televisão do Brasil, exercendo influência decisiva sobre os modos de ver, pensar e sentir do público brasileiro. Através de sua programação, em especial com as telenovelas, a emissora contribuiu de forma significativa para a formação de uma identidade nacional compartilhada, promovendo valores, comportamentos, representações regionais e históricas que, muitas vezes, ultrapassam as fronteiras da tela para se integrarem ao cotidiano da população.

As adaptações literárias fazem parte desse processo. Ao transformar romances canônicos em produtos televisivos de grande audiência, a TV Globo ajudou a moldar uma memória cultural coletiva, oferecendo ao público narrativas estruturadas em torno de personagens emblemáticos, dilemas morais e questões sociais fundamentais. Obras como *Gabriela*, *Senhora*, *A Escrava Isaura* e *Sinhá Moça* alcançaram milhões de espectadores, construindo referências visuais e afetivas que definem, até hoje, a maneira como muitos brasileiros imaginam períodos históricos, classes sociais, relações de poder e até mesmo características do “ser brasileiro”.

A televisão, nesse sentido, atua como uma grande influenciadora da cultura nacional. Ao mesmo tempo em que entretém, ela ensina, reforça e reconfigura valores e estéticas. A Globo, com sua capacidade técnica e seu alcance geográfico, assumiu esse papel, sobretudo

durante o período da ditadura militar, quando a ideia de “unificar o Brasil” passava também pela criação de uma linguagem televisiva homogênea e acessível às diferentes regiões do país. O projeto político de integração nacional, nesse contexto, encontrou na emissora um poderoso veículo. Esther Hamburger discute esse período ao afirmar que:

O nacionalismo conservador autoritário do regime militar conviveu com a TV, que serviu como vitrine aos comerciais e merchandisings que divulgavam os novos produtos da indústria nacional. Os programas de auditório distribuíam milhões em prêmios, em geral na forma de geladeiras, fogões, aparelhos de TV e outros bens de consumo durável. Nesse quadro, as telenovelas surpreendentemente ascendem à posição de programas líderes de audiência, carros-chefes da programação de uma indústria que se estabelece como uma das maiores do mundo, abrindo espaço em um emergente mercado global segmentado pela Guerra Fria. (Hamburger. 2011, p.67).

Essa perspectiva dialoga com o pensamento de Jesús Martín-Barbero, que aponta que os meios de comunicação de massa, especialmente a televisão, além de reproduzir conteúdos culturais, também operam como mediações simbólicas que articulam tradição, modernidade e mercado (Martín-Barbero, 2001). A TV, nesse sentido, participa da disputa sobre os sentidos da nação e da cultura popular, operando como um dispositivo de formação identitária.

No entanto, essa centralidade também gera tensões. A ideia de identidade nacional promovida pela TV Globo é uma construção seletiva, que pode silenciar ou simplificar as multiplicidades culturais do Brasil. Ainda que tenha ampliado o acesso a narrativas históricas e literárias, a emissora frequentemente privilegiou certos recortes regionais, raciais e de classe, contribuindo para a consolidação de um modelo de “brasilidade” muitas vezes excludente. Nesse sentido, as adaptações literárias veiculadas pela Globo tanto aproximam o público da cultura escrita quanto participam da disputa simbólica pelo que significa ser brasileiro.

Como observa Néstor García Canclini, as indústrias culturais para além de comercializarem bens simbólicos, também organizam sentidos, produzem consensos e determinam modos de pertencimento (Canclini, 1995). Assim, analisar a TV Globo no contexto das adaptações literárias é compreender sua função mediadora e seu poder formador. Ao selecionar, adaptar e difundir certas obras, a emissora participa ativamente da construção de uma narrativa nacional que mistura tradição e mercado, cultura e política, memória e espetáculo.

5.3 A adaptação como ponte entre alta cultura e cultura de massa

As adaptações literárias ocupam um lugar estratégico na mediação entre dois universos historicamente separados: a alta cultura, tradicionalmente associada à literatura canônica e às elites intelectuais, e a cultura de massa, ligada à comunicação de grande alcance, como o rádio, a televisão, o cinema e, mais recentemente, as plataformas digitais. Ao transpor obras literárias para linguagens acessíveis a públicos diversos, as adaptações atuam como pontes, aproximando diferentes grupos sociais do patrimônio cultural nacional.

No Brasil, onde o acesso à leitura e à educação ainda é marcado por profundas desigualdades, essa mediação ganha contornos ainda mais relevantes. Adaptações para a televisão, como as telenovelas baseadas em clássicos da literatura, permitem que narrativas originalmente restritas a círculos escolares ou acadêmicos alcancem milhões de espectadores. Nesse processo, os temas, personagens e conflitos das obras literárias são ressignificados à luz das linguagens audiovisuais e das demandas contemporâneas, mantendo sua essência, mas ganhando novas formas de impacto e de recepção.

Esse fenômeno pode ser interpretado como uma forma de “democratização simbólica”. Através das adaptações, o capital cultural concentrado nas obras literárias é redistribuído em formatos mais acessíveis, ampliando a possibilidade de reconhecimento e identificação do público com histórias que moldam a identidade nacional. A imagem de *Capitu*, a força de *Aurélia Camargo* e de *Gabriela* ou a luta de *Isaura* são exemplos de como personagens da alta literatura podem se transformar em ícones populares, compartilhados por leitores e não leitores em igual medida.

Contudo, essa mediação também levanta debates importantes. Parte da crítica cultural questiona até que ponto as adaptações mantêm a complexidade das obras originais ou se as simplificam para se adequarem às lógicas do entretenimento. Há o risco de que a adaptação, ao buscar audiência e apelo comercial, suavize ou distorça aspectos centrais da narrativa literária. Por outro lado, seria um equívoco reduzir essas produções a meras versões “inferiores”. Como defende Robert Stam, é preciso abandonar a lógica da fidelidade como único critério de avaliação e compreender a adaptação como um ato criativo e intertextual, capaz de abrir novos sentidos e promover o diálogo entre diferentes linguagens e públicos.

Nesse sentido, as adaptações podem ser vistas como uma espécie de tradução cultural, que permite à literatura circular em espaços ampliados e ser apropriada de formas diversas por públicos distintos. Quando bem conduzidas, essas transposições favorecem a criação de

pontes entre o “culto” e o popular, sem que um necessariamente diminua o outro. Ao contrário, essa convivência pode enriquecer o repertório simbólico do público e ampliar sua capacidade crítica e interpretativa.

Portanto, as adaptações não apenas tornam o patrimônio literário mais visível e acessível, mas também operam como ferramentas de integração cultural. Elas ampliam o alcance das obras, atualizam seus temas e provocam novas leituras. Ao fazer isso, cumprem um papel fundamental na formação de um imaginário nacional plural e dinâmico, onde diferentes vozes, linguagens e experiências possam coexistir.

6. Considerações Finais

Este trabalho teve como objetivo investigar a relação entre literatura e teledramaturgia a partir da análise da obra *Cabocla*, de Ribeiro Couto, e de sua adaptação televisiva exibida em 2004 pela TV Globo. A escolha do tema surgiu não apenas de um interesse acadêmico, mas também de uma memória afetiva construída ao longo dos anos por meio do hábito familiar de assistir novelas. Esse contato com a teledramaturgia despertou em mim reflexões sobre as formas como as histórias são contadas, adaptadas e compartilhadas e como essas narrativas contribuem para a formação do nosso imaginário coletivo.

Ao longo do trabalho, foi possível compreender que as adaptações literárias realizadas pela televisão, especialmente pela TV Globo, cumprem um papel fundamental na mediação entre a chamada alta cultura e a cultura de massa. Ao transportar romances clássicos para o formato da telenovela, essas obras ganham novos contornos, alcançam públicos mais amplos e passam a integrar uma memória cultural compartilhada, que atravessa gerações, regiões e classes sociais.

No caso de *Cabocla*, a análise da personagem Zuca e de sua representação como símbolo da brasilidade revelou tensões raciais e sociais que ainda persistem nas produções audiovisuais brasileiras. A escolha por atrizes de pele clara, a manutenção de estereótipos em papéis secundários e a idealização da vida rural evidenciam como, mesmo atualizadas, as adaptações muitas vezes reproduzem visões conservadoras de identidade e pertencimento. Ainda assim, tais narrativas também funcionam como espelhos que permitem refletir criticamente sobre os valores difundidos e os silenciamentos promovidos.

Apesar dessas limitações, as adaptações não devem ser vistas como reduções ou traições da obra literária, mas como recriações legítimas que dialogam com seu tempo, com o público e com as linguagens próprias de cada meio. Como defende Robert Stam, é preciso ir além da exigência de fidelidade e reconhecer a potência criativa e cultural desses processos. Adaptar não é apenas perder: é também ampliar, renovar e ressignificar sentidos.

Compreender a teledramaturgia como instrumento de construção do imaginário nacional é reconhecer que a televisão, por meio das novelas, além de entretém, também nos ensinam, emocionam e nos formam. A análise de *Cabocla* e de outras obras adaptadas demonstrou que, mesmo com os desafios, esse é um caminho legítimo de acesso à literatura e à cultura brasileira.

Em tempos de múltiplas telas e narrativas fragmentadas, a força da novela como espaço de memória, identidade e debate permanece viva. E é justamente nesse entrelaçamento entre o texto literário e o audiovisual, entre o passado reescrito e o presente em transformação que reside a relevância cultural das adaptações para o Brasil de ontem e de hoje.

7. Referências Bibliográficas

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Afrânio Coutinho: biografia*. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/afranio-coutinho/biografia>. Atualizado em: 13 out. 2016. Acesso em: 20 nov. 2024.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Ribeiro Couto: biografia*. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/ribeiro-couto/biografia>. Atualizado em: 20 set. 2016. Acesso em: 20 nov. 2024.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 23 a 280.

CARDOSO, David. *A representatividade negra no protagonismo das novelas*. iBahia, 18 nov. 2011. Disponível em: <https://www.ibahia.com/diversao/novelas/a-representatividade-negra-no-protagonismo-das-novelas-309208/>. Acesso em: 21 jan. 2025.

CITELLI, Adilson. *Literatura e outras linguagens. Sobre diálogos discursivos*. SciELO Brasil, 23 ago. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/VqtsVyGvhGsxK9XR9smXr4N/>. Acesso em: 15 mar. 2025.

COUTINHO, Eduardo Faria. *A literatura e os outros sistemas de significação*. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTO, Ribeiro. *Cabocla*. 17. ed. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1967.

COUTO, Ribeiro. *O que é o Penumbrismo* [Carta a Rodrigo Octavio Filho, Belgrado, 10 mar. 1957]. CORREIO IMS – Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://correio.ims.com.br/carta/o-que-e-o-penumbrismo/>. Acesso em: 20 nov. 2024.

FIALHO, Letícia. *A história da Nossa Aparecida, a santa representada pela figura da mulher negra*. Alma Preta, 11 out. 2021. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/almanaque/origem-da-palavra-moreno.phtml>. Acesso em: 15 jan. 2025.

GOMES, Renato Cordeiro. *Heranças, espectros, resíduos: literatura, mídia e nação*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

HAMBURGER, Esther. *Telenovelas e interpretações do Brasil*. São Paulo: Rio de Janeiro: Lua Nova, 2011, p.61 a 86.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Unesp, 2013.

LOPES, Jenara Miranda. *Soap operas: origins, evolution and commercial aspects*. Sessões do Imaginário, Porto Alegre, p. 63–71, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3710.2015.2.22016>. Acesso em: 10 maio. 2025.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Maria do Rosário Gregolin. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MIGUEL, Herlon. *Moreno é raça?: a palavra camufla o racismo no Brasil*. Le Monde Diplomatique Brasil. 24 abr. 2025. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/moreno-e-raca-a-palavra-que-camufla-o-racismo-no-brasil/#:~:text=%E2%80%9CMoreno%E2%80%9D%20deriva%20de%20%E2%80%9Cmour%C3%A3o%20por,que%20n%C3%A3o%20pertence%20%C3%A0%20brancuitede%20crist%C3%A3o%20europeia>. Acesso em: 20 mai. 2025,

MORENO: a palavra já nasceu como uma grave ofensa. Aventura na História, 16 nov. 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/almanaque/origem-da-palavra-moreno.phtml>. Acesso em: 20 jan. 2025.

PELICERI DA SILVA, John David. *O caleidoscópio espacial no romance histórico Cabocla (1949), de Ribeiro Couto*. REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS, p. 432–453, 2021. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/5319>. Acesso em: 25 nov. 2024

PRIMA Belinha, de Ribeiro Couto: retrato de um Brasil inocente. Peregrina Cultural's Weblog, 17 out. 2011. Disponível em: <https://peregrinacultural.com/2011/10/17/prima-belinha-retrato-de-um-brasil-inocente/>. Acesso em: 25 nov. 2024.

RESENDE, Beatriz. A Literatura Brasileira num mundo de fluxos. Revista Z Cultural. Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-literatura-brasileira-num-mundo-de-fluxos-de-beatriz-rezende-2/>. Acesso em: 30 jan. 2025.

STAM, Robert. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden: Blackwell, 2006.

TV Globo. *Cabocla* [vídeo]. Direção: Rogério Gomes. Autoria: Benedito Ruy Barbosa. Exibição original: maio a novembro de 2004. Rede Globo de Televisão. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/cabocla>.

ZILBERMAN, Regina (org.). *Literatura e interdisciplinaridade*. São Paulo: Global, 1994.