

MICHELLI MACHADO

A HISTÓRIA CONTADA NA TELEVISÃO –
Um estudo sobre Minisséries Históricas

Tese apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutora, pelo
Programa de Pós-Graduação em Ciências
da Comunicação da Universidade do Vale
do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Braga

São Leopoldo, RS

2013

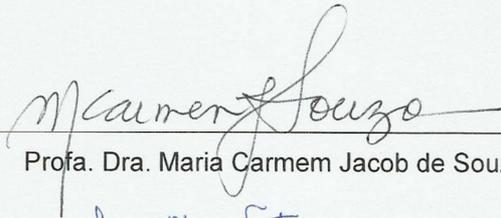
MICHELLI MACHADO

“A HISTÓRIA CONTADA NA TELEVISÃO – UM ESTUDO SOBRE MINISSÉRIES
HISTÓRICAS”

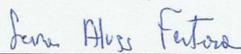
Tese apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Doutor, pelo
Programa de Pós-Graduação em
Ciências da Comunicação da
Universidade do Vale do Rio dos Sinos -
UNISINOS.

Aprovada em 22 de março de 2013

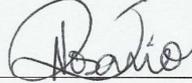
BANCA EXAMINADORA



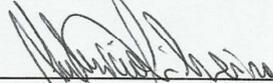
Profa. Dra. Maria Carmem Jacob de Souza – UFBA



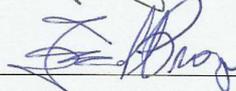
Profa. Dra. Sara Alves Feitosa – UNIPAMPA



Profa. Dra. Nisia Martins do Rosário – UFRGS



Prof. Dr. Fabricio Lopes da Silveira – UNISINOS



Prof. Dr. José Luiz Braga – UNISINOS

*Aos meus pais, Nilva e Celito,
por confiarem em mim e me apoiarem sempre.*

AGRADECIMENTOS

À Globo Universidade, por ter me fornecido os DVDs das minisséries, em especial das obras *Abolição* e *República*, que não estão disponíveis para a compra no mercado.

Ao Canal Futura, por me receber e disponibilizar todo o material necessário para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Aos meus entrevistados, que foram tão gentis em compartilhar suas experiências comigo, muitas vezes me recebendo em suas casas e me ajudando a entender como funcionou a construção de cada uma das minisséries estudadas. Com carinho especial para: *Carlos Lombardi, Gabriela Duarte, Joel Rufino, Lauro César Muniz, Marcos Pasquim e Regina Duarte.*

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, pelo excelente corpo docente e por proporcionar espaços de diálogo.

Aos professores do PPG, em especial aos professores da Linha de Pesquisa: *Midiatização e Processos Sociais*, da qual faço parte, por todas as discussões, sobre tantos temas, realizadas em nossas aulas.

Ao professor *Adayr Tesche*, que foi a primeira pessoa a despertar em mim o interesse pelo tema, que hoje se concretiza em uma tese, que tive grande prazer em escrever.

À professora *Nísia do Rosário*, pela capacidade de tratar temas complexos de forma simples e pelo tanto de metodologia e de vida que é capaz de ensinar em suas aulas.

À turma do curso de doutorado, pelas trocas e debates ao longo das aulas. Em especial, ao colega e amigo *Carlos Alberto Jahn*, companheiro de longas conversas, com quem dividi meus anseios e compartilhei cada etapa vencida.

Aos amigos que estiveram comigo durante esses quatro anos e que de alguma forma contribuíram para que essa tese se concretizasse: *Brian Hollantz, Daniel Pedroso, Denise Cogo, Eleci Renner, Felipe Pena, Lorena Linhares, Luciane Bohrer, Ramya Mafort, Raquel Mafort e Sandra Barsotti.*

Ao meu namorado, *Marcelo Höher*, por me estimular com livros sobre o tema da tese, e entender a importância de sua presença não invasiva e paciente em minha vida.

Ao meu querido orientador, *José Luiz Braga*, pela presença constante e afetuosa, pela imensa capacidade de orientar dando liberdade de escolha e pelo extraordinário conhecimento, generosamente, compartilhado. Professor Braga, sem o seu auxílio teria sido muito difícil, sem a sua supervisão esse trabalho não teria a mesma qualidade. O senhor terá para sempre um lugar muito especial em minha memória e no meu coração.

Aos meus pais, *Nilva e Celito*, pelo apoio incondicional, pelo carinho nos momentos difíceis e pelo reconhecimento do meu trabalho e esforço. Em especial à minha mãe pelo estímulo à leitura e a seguir meus sonhos.

“Gostei da ausência de heroísmo e grandes acontecimentos e de perceber que tudo que aconteceu era produto de um mar de pequenos e muitas vezes contraditórios interesses humanos.”

(LOMBARDI, 2010)

RESUMO

A HISTÓRIA CONTADA NA TELEVISÃO – Um estudo sobre Minisséries Históricas

Essa pesquisa é um estudo de casos múltiplos, que toma como objeto central cinco minisséries históricas produzidas pela Rede Globo: *Abolição*, *República*, *Chiquinha Gonzaga*, *O Quinto dos Infernos* e *A casa das sete mulheres*. A pesquisa é qualitativa e de base empírica, realizada a partir de uma observação analítica de cada uma das tramas, de uma série de entrevistas com atores e autores das obras e de um estudo de circulação, de duas das cinco minisséries. Por meio do acionamento teórico e do trabalho empírico realizado, alguns ângulos despontaram, iluminando aspectos específicos de cada caso estudado e tecendo linhas transversais que perpassam todos os casos. Esses resultados nos levaram a inferências sobre o contexto social de inserção das minisséries na dinâmica televisiva, e de como a história é contada na televisão. As minisséries, ao proporem a midiaticização da narrativa histórica em suas tramas se revelam como um objeto pertinente para observar determinados modos de acionamento da história na sociedade contemporânea, numa construção que mistura ficcional e factual, para produzir entretenimento e aprendizagem. Um dos eixos que articula os processos televisuais é o foco no perfil dos personagens históricos. Esse ângulo se articula a outras linhas transversais para compreender sentidos de vinculação e aprendizagem.

Palavras-Chave: Minisséries Históricas; Televisão; Aprendizagem; Midiaticização

ABSTRACT

A HISTORY AS IT IS TOLD ON TELEVISION – A study about Historical Miniseries

This research is a study of multiple cases that center on five historical miniseries produced by the television network Rede Globo: *Abolição*, *República*, *Chiquinha Gonzaga*, *O Quinto dos Infernos*, and *A casa das sete mulheres*. The research is qualitative and of an empirical nature, realized from an analytical observation of each of the programs, from a series of interviews with actors and authors of the works, and from a study of the media's reaction of two of the five miniseries. During the consultations and empirical work, some points appeared, illuminating specific aspects of each case study and tracing parallels that link all of the cases. These results lead us to draw inferences about the social context of miniseries on network television and how history is represented on television. By integrating a historical narrative in their stories, using a construction both fictional and factual to provide entertainment and learning, the miniseries become a pertinent method to observe the reaction to historical changes in contemporary society. A key factor that articulates the televisual process is the focus on the profile of the historical characters. This angle is linked to other lines, in order to understand ways of linking and learning.

Keywords: Historical Miniseries; Television; Learning; Mediatization

SUMÁRIO

PARTE I	12
A DESCOBERTA DO TEMA	
1. INTRODUÇÃO	13
2. PROBLEMATIZAÇÃO DO TEMA	17
2.1. Ambientação e o Cenário Atual das Minisséries	19
2.2. Indicações ao Problema de Pesquisa	22
2.3. Percepções iniciais sobre as lógicas do "contar história" nas minisséries	23
2.4. Objetivos	25
2.4.1. Objetivo Geral	25
2.4.2. Objetivos Específicos	25
3. PROCESSOS METODOLÓGICOS	27
3.1. O Conjunto das Minisséries Históricas	27
3.2. A Construção do Corpus	32
3.3. Métodos de Investigação	38
4. REFLEXÕES TEÓRICAS	45
4.1. A Miatização da Narrativa Histórica	46
4.2. A Miatização e o Espelho	48
4.3. O Papel da Televisão	50
4.4. Minisséries e Aprendizagem	56
4.5. Imaginário e Real	58
4.6. Consumo e Cultura	64
4.7. Ficção Seriada e Entretenimento	67
4.8. História e Verdade ou Verdade Histórica?	71
PARTE II	78
ESTUDO DOS CASOS	
5. OBSERVAÇÃO ANALÍTICA DAS MINISSÉRIES	79
5.1. Abolição	79
5.1.1. A obra	79
5.1.2. Eixo dramático	81
5.1.3. Forma impactante de contar a história	85
5.1.4. O que a obra é versus o que ela não é	86
5.1.5. Lutas	90
5.2. República	91
5.2.1. A obra	91
5.2.2. Vínculos com a minissérie anterior	92
5.2.3. Eixo dramático	94

5.2.4. Um golpe militar	96
5.2.5. Um império em ruínas	98
5.2.6. Uma carta para a princesa	101
5.2.7. Um amor impossível	103
5.3. Chiquinha Gonzaga	104
5.3.1. A obra	104
5.3.2. Eixo dramático	105
5.3.3. Abordagem biográfica	108
5.3.4. Posição feminina na sociedade do século XIX	111
5.3.5. A música e a vida	114
5.3.6. O ambiente histórico como elemento relevante	116
5.4. O Quinto dos Infernos	118
5.4.1. A obra	118
5.4.2. Eixo dramático	120
5.4.3. A figura do imperador	124
5.4.4. O humor: um ingrediente a mais na História	128
5.5. A casa das sete mulheres	130
5.5.1. A obra	130
5.5.2. Eixo dramático	132
5.5.3. Visão feminina da guerra	134
5.5.4. A cultura gaúcha e outros fatos em destaque	136
6. UM OLHAR SOB A PRODUÇÃO A PARTIR DAS ENTREVISTAS	141
6.1. Francisco Alencar: a história do historiador	141
6.2. Joel Rufino: o historiador da história	145
6.3. Carlos Lombardi: da gestação ao nascimento de um personagem	148
6.4. Wolf Maya: palavras do diretor	154
6.5. Marcos Pasquim: Dom Pedro I sob o olhar de seu intérprete	154
6.6. Lauro César Muniz: um admirador de Chiquinha	156
6.7. Gabriela Duarte: para sempre Chiquinha Gonzaga	159
6.8. Regina Duarte: identificação com as ideias da musicista	161
6.9. Jayme Monjardim: o diretor geral	163
6.10. Maria Adelaide Amaral: um romance histórico	165
6.11. Walther Negrão: um olhar sobre a guerra	166
7. ESTUDO DA CIRCULAÇÃO DAS OBRAS	168
7.1. Reapresentação: um dos braços da circulação	170
7.2. A circulação de Chiquinha Gonzaga no programa Faixa Comentada	174
7.3. O Quinto dos Infernos na mídia	179
PARTE III	187
CONCLUSÕES	
8. OBSERVAÇÃO TRANSVERSAL	188
8.1. Entrelaçamento entre autores, conceitos e as tramas.....	188
8.2. Ângulos transversais.....	193

8.3. As minisséries históricas pelo viés dos entrevistados	198
8.4. O transbordamento das obras por meio da circulação	203
8.5. Aprendizagem e vinculação	204
9. REFLEXÕES PÓS-PROCESSUAIS	210
REFERÊNCIAS	214
ANEXOS	218

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela I – Quanto às Obras Históricas	32
Tabela II – Quanto aos Ângulos	33
Tabela III – Quanto à Narrativa	34
Tabela IV – Quanto ao Tipo	36
Quadro I – Pauta das Entrevistas	40
Quadro II – Matérias observadas na circulação	180

PARTE

I

A DESCOBERTA DO TEMA

1. INTRODUÇÃO

“Penso mais uma vez na criação universal de mitos, no entrelaçamento inevitável entre mito e história, no modo inexorável como os mitos penetram documentos e documentos endossam mitos”.

(CALADO, 1992, p.124)

As minisséries televisivas são produções ficcionais semelhantes às telenovelas, mas com um grau de cuidado e detalhamento diferente, uma vez que são obras mais curtas, produzidas com mais tempo e com maior investimento que as telenovelas. Dentre as minisséries, muitas tramas apresentam situações históricas e personalidades conhecidas dos brasileiros, por seus méritos políticos ou artísticos, mas desconhecidas quanto às razões para tais feitos. Não são poucas as minisséries que se propõem a narrar um pedaço da história política, social ou cultural do Brasil, destacando a importância desse tipo de obra de ficção com rastros históricos.

Minisséries históricas são produtos de entretenimento que se referem a aspectos históricos. Ou seja, são um mix de diversão e percepção histórica, um dispositivo que aciona o histórico e mediatiza as questões relevantes para a sociedade contemporânea. Por trazer o histórico para o cotidiano é um gênero televisivo que chama a atenção. As obras de época são um estilo que nos possibilita viajar pelos tempos. As tramas históricas trazem a possibilidade de conhecer e aprender sobre um determinado período ou figura histórica por meio do entretenimento que a tevê oferece.

Em virtude de um interesse pessoal por tramas históricas, observei que a partir da mediatização da narrativa histórica na televisão, uma relação se constrói entre o personagem histórico e o telespectador. Por meio da televisão um interesse sobre história pode surgir, levando à leitura de livros e a busca por conhecer mais sobre determinadas personalidades. A partir da minha relação com as tramas históricas e com a história nacional, decidi propor um estudo de casos múltiplos sobre a mediatização da história nas minisséries televisivas produzidas pela Rede Globo, que é a emissora que mais produz dramaturgia no país e tem 30 anos de história de minisséries.

Esse trabalho de tese se insere na linha de pesquisa Mediatização e Processos Sociais, por isso é interessante pontuar as tessituras da mediatização que perpassam a ficção televisiva. É importante lembrar que a mediatização é uma área de conhecimento

em construção, que tem buscado abordar os processos sociais entre os meios. Esse cenário de tentativas, discordâncias e tensões, também serve para refletir e avançar, quanto a transposição da narrativa histórica para televisão. O estudo das minisséries é um exemplo de como a narrativa histórica pode ser midiaticizada. As obras históricas, produzidas para tevê, unem em suas narrativas registros factuais, literatura e ficção, e é a partir dessas inúmeras possibilidades de reconstrução da história que o processo de midiaticização incita.

Há uma série de transformações do ponto de vista das práticas sociais, das intersecções e mediações no ambiente comunicacional, a partir dessas outras possibilidades de construção das minisséries. As várias formas de entender os personagens históricos a partir de suas singularidades, só acontece porque a minissérie tira o personagem da esfera da realidade e leva para dimensão ficcional. Com a midiaticização, os símbolos políticos e artísticos são atualizados e passam a ser consumidos pela sociedade em processo de midiaticização, que aprende com as minisséries históricas, principalmente quando vai além do que a trama apresenta.

As minisséries históricas têm o poder de reapresentar temas e personalidades para serem discutidas sob um prisma diferente. A sociedade contemporânea está sempre querendo ser convidada para falar sobre alguma coisa, por isso trazer assuntos históricos que possibilitem uma interface com aprendizagem pode ser uma forma de incentivar a reflexão.

A primeira parte da tese traz a preparação feita desde a descoberta do tema, até a construção dos objetivos do estudo, e a invenção do problema. Essa fase de preparação é onde as estratégias metodológicas são apresentadas, à medida em que o objeto se firma e indica as técnicas que irão desvendá-lo. O quadro teórico também se constrói nesse momento, em que a leitura serve de base, de ponto de partida para apontar conexões e tensões que o objeto apresenta. Na parte de preparação é onde fazemos escolhas, assumimos posições sobre o que é interessante observar, descrever ou questionar no estudo que se inicia.

Esse é o primeiro capítulo da tese, que introduz o assunto desenvolvido. No capítulo II, há a problematização do tema, onde busco traçar o cenário cultural e social em que as minisséries históricas começam a ser produzidas. Ao apresentar a ambientação do processo produtivo das minisséries destaco a tendência de se reconstruir figuras históricas, na ficção televisiva, com menos heroísmo e mais humanização. Esse

enfoque traz a densidade psicológica das personagens históricas em obras de ficção, como diferencial entre os registros históricos e as tramas ficcionais. A partir dessa reflexão, parto para os indícios que apontam como o problema de pesquisa vai se consolidando, tendo como eixo inicial as inquietações provocadas pelo tema e como destino final a pergunta que norteia essa investigação. Atentando para o fato de que essa questão foi criada, recriada e inventada de diversas formas até encontrar sua forma final, aqui apresentada.

No capítulo III, o percurso metodológico é apresentado, com o objetivo de observar o que existe para construir algo novo e ter uma visão do todo, ainda que para estudar uma parte. Nesse capítulo, todas as minisséries produzidas pela Rede Globo nesses 30 anos foram acionadas. O movimento seguinte foi fazer uma lista das tramas históricas, que são apresentadas para mostrar como se deu a construção do corpus das obras trabalhadas na tese. Ao apresentar o caminho percorrido, fica claro ao leitor, de onde partimos e qual trajeto nos fez chegar até as cinco minisséries estudadas nessa pesquisa.

No capítulo IV, a teoria é acionada. Para avançar no estudo do tema escolhido, alguns autores e conceitos basilares foram trazidos para tese. A compreensão do que é esse processo de midiaticização que a sociedade vive; a retomada da importância da televisão como veículo de massa, apesar da disseminação dos meios de comunicação; e as relações que se estabelecem através das minisséries entre narrativa histórica e ficção televisiva; são os ângulos maiores a partir dos quais outros conceitos se fazem presentes e uma série de autores contribuem para pensar a questão central da pesquisa.

A segunda parte da tese consiste em movimentos de observação empírica, explorando de forma concreta as minisséries. Trata-se de descrever o que foi feito, como foi feito, mostrando as três direções em que o estudo avança. Apresentando a análise do produto, as interpretações a partir de entrevistas e os movimentos da circulação.

No capítulo V, uma observação analítica das obras é feita na busca de mapear os principais ângulos trabalhados em cada uma das tramas. Ao lançar um olhar mais analítico sobre esses ângulos é possível notar as diversas maneiras de recontar a história nacional através da televisão. É um esforço descritivo e analítico de observar as tramas, e perceber o que cada obra traz à tona.

No capítulo VI, as interpretações das entrevistas são descritas. Uma vez que, para um estudo completo da midiaticização da narrativa histórica nas minisséries televisivas, é preciso mais do que compreender o produto pronto. É importante refazer o caminho do processo de produção das obras. Sendo assim, entrevistas com autores, diretores, e atores podem ajudar a tecer um panorama que leve em consideração intenções, tendências e parcerias, que levaram a produção das minisséries a se concretizarem de uma determinada maneira e não de outra.

No capítulo VII, é apresentado um estudo de circulação das obras. É um capítulo a parte, que apresenta diferentes modos de circulação de um produto audiovisual, que acontece quando da exibição da trama ou por meio de sua reexibição anos mais tarde. A crítica de televisão é contemplada pela minissérie *O Quinto dos Infernos*, enquanto a circulação acionada pela reexibição e uma reciclagem da obra é estudada através de *Chiquinha Gonzaga* no programa *Faixa Comentada*.

A terceira parte da tese propõe um cruzamento entre a primeira e a segunda parte do estudo. É um fechamento entre a preparação para a pesquisa relatada nos quatro primeiros capítulos e a descrição do estudo feito nos capítulos cinco, seis e sete.

No capítulo VIII, após o processo de observação das minisséries que contempla a análise das obras, a entrevista com os produtores e o estudo da circulação, busco cruzar ângulos levantados nas etapas anteriores. É o momento em que inferências são feitas com a finalidade de apontar como as obras se entrecruzam e que transversalidades perpassam as cinco tramas, combinando aspectos ou desfazendo impressões e apresentando resultados.

Nas reflexões pós-processuais, o trajeto percorrido é repensado, os últimos apontamentos são feitos, as conclusões são reforçadas e novas dúvidas são lançadas...

2. PROBLEMATIZAÇÃO DO TEMA

“Dir-se-ia que o maior cuidado dos vivos que os rodeiam é destruir precipitadamente ‘os papéis velhos’ do defunto, desde que lhes cheire a inutilidade imediata ou remota.”

(RANGEL, 1969, p.42)

Somos um povo sem memória! A frase é velha, mas seu sentido continua atual. O Brasil é um país que conhece pouco a sua história, que não valoriza seus heróis, que não preserva sua cultura. Vivemos em um mundo globalizado, onde o virtual, às vezes se sobrepõe ao real, e cada vez se corre mais e se tem menos tempo. Em meio à tecnologia, o histórico se dissolve como fumaça, diante de tantos novos acontecimentos. Se por um lado se tem cada vez menos paciência de aprender história pelos livros, por outro a mídia vem tentando fazer esse papel. Programas televisivos de ficção estão sendo uma alternativa para trazer à tona fatos importantes da história do Brasil, que muitas vezes são pouco conhecidos pelos telespectadores.

Cada vez mais os meios de comunicação que promovem o entretenimento, como a televisão, ocupam-se de contar a história através da midiaticização de suas narrativas, aproveitando o lugar estratégico que ocupam nas dinâmicas culturais e nos processos midiáticos. O rádio foi o primeiro veículo a contar a história para o povo, depois veio o cinema, que contou histórias através de som e imagens. Mais tarde chegou a televisão, uma forma de contar história com som e imagem como o cinema, mas com a intimidade do rádio, pois entrou na casa das pessoas.

Através da televisão as pessoas recebem em suas casas um grande número de informações, diariamente. As programações televisivas se compõem de noticiários, programas de entrevista e teledramaturgia. Em meio a uma grade variada de assuntos, surgem as minisséries históricas, que muitas vezes são encaradas como um retrato da realidade pelos telespectadores. Segundo Marcos Napolitano “todas as imagens e sons obtidos pelo registro técnico do real criam um efeito de realidade imediato sobre o observador” (NAPOLITANO, 2005, p.236). Ou seja, a partir do momento que os telespectadores têm contato com as minisséries em suas casas, em seu momento de lazer, eles estão mais sujeitos a conferir um “tom” de verdade às situações transmitidas

pela obra, e a menos que desliguem o aparelho, sempre serão afetados pelo que é transmitido pela televisão¹.

Surgem por meio da midiática da narrativa histórica, promovida pela televisão, perguntas sobre história. Na construção dessas obras de ficção televisiva, existe uma apropriação de textos literários e históricos, ao mesmo tempo em que há uma ruptura com o texto original, no processo de produção das minisséries. Essa releitura da história, suscitada pela mídia, possibilita uma certa mistura entre ficção e realidade, falando sobre fatos históricos para o mundo contemporâneo, através de um meio de comunicação, que ainda encanta os receptores, como a televisão.

Todas as vezes que pensamos nos personagens marcantes da história e na construção do Brasil, através das épocas, estamos revivendo acontecimentos e dando uma nova interpretação a esses fatos. Ao estudar as maneiras de contar a história, por meio de releituras televisivas a partir de minisséries históricas, abrimos uma “porta” para o passado e começamos a enxergar com outros olhos os fatos históricos e as importantes personalidades que marcaram a época. É como se fosse possível libertar “fantasmas”, reviver memórias a partir de fragmentos do passado.

O estilo dessas narrativas, que vem contando a história nacional precisa ser observado, uma vez que pode estar despertando curiosidade por fatos importantes, na construção do Brasil. A midiática da narrativa histórica nas minisséries busca devolver ao público brasileiro uma parte de sua história. O fio narrativo sob o qual a trama se constrói mistura história e ficção. As séries televisivas conseguem, através desta mistura de biografia e folhetim, difundir a vida e o trabalho de personalidades históricas. Tais séries levam o público à descoberta de heróis e heroínas brasileiras, e assim criam-se laços que envolvem os telespectadores com a obra. As minisséries históricas também podem ser entendidas com uma reconstituição, que busca prestar uma homenagem a um período ou figura histórica, sem a qual não seríamos menos brasileiros, mas teríamos, certamente, outra história.

¹ O grau de afetação de cada indivíduo é bastante diferente, pois está diretamente ligado à importância que a televisão, e no caso as minisséries, tem para esse sujeito, assim como depende dos variados acervos interpretativos do receptor.

2.1. Ambientação e o Cenário Atual das Minisséries

A midiatização da narrativa histórica em minisséries de época produzidas pela Rede Globo é a temática que impulsiona a reflexão proposta nessa investigação. A emissora, que já produziu 72 minisséries², tem em sua trajetória a marca de pelo menos 24 obras históricas, o que equivale a um terço das minisséries já produzidas até o momento. O eixo que norteia essa pesquisa está ligado à forma com que a narrativa histórica é recriada pela produção das minisséries baseadas em fatos e personalidades históricas, ou seja, a forma como a televisão apresenta a história.

Em um campo tão subjetivo como a comunicação, classificações exatas são uma impossibilidade, mesmo assim tentaremos dividir as minisséries de época em obras históricas e romances. Nas obras históricas o foco da narrativa é um período importante da história nacional ou seu tema central gira em torno de uma figura histórica, ou seja, personagens reais fazem parte da narrativa. Nos romances de época os textos costumam ser mais literários que históricos, e ainda que a narrativa se constitua num ambiente realista, o foco está no romance narrado, nas personagens ficcionais da trama, e apenas o ambiente tenta reconstruir alguma historicidade. Na verdade, em obras históricas há limites na criação do autor, já que alguns fatos históricos não podem ser mudados, apenas contados de outra forma. Desta maneira, elementos históricos interferem na ação dramática, que obedece a registros factuais mínimos, o que não ocorre em romances de época. No entanto, é importante ressaltar que a distinção entre esses dois tipos de produções de época não é nítida e suas fronteiras são tênues.

As minisséries que abordam fatos e personalidades históricas chamam atenção pela regularidade com que são produzidas e exibidas, e pelo interesse despertado pela história a partir de biografias. Sem que seja necessário um estudo de recepção, podemos observar que o que circula na mídia é uma demanda da sociedade, e que biografias são uma tendência de nosso tempo.

Quando olhamos as obras de ficção baseadas em realidades históricas, vemos que são narrativas de fatos históricos, no presente, a partir de uma visão contemporânea e midiatizada dos acontecimentos. O diferencial das minisséries históricas dentre as demais obras de ficção é que suas narrativas não buscam só entreter e comunicar, mas também informar sobre determinados fatos da história e fazer pensar sobre essa história,

² Dados atualizados pelo site **Memória Globo** (<http://memoriaglobo.globo.com/>) em junho de 2012.

dando ao telespectador a possibilidade de “reviver”, ainda que de forma ficcional, fatos históricos, com uma narrativa envolvente, em que cada capítulo pode se tornar uma nova aventura.

Essa fascinante sensação de colocar-se no lugar do outro, assumindo outra identidade, produzida pelas obras de ficção, se intensifica nas tramas históricas, uma vez que fatos e personalidades reais estão sendo apresentados. Com isso, a imaginação pode levar o telespectador a uma volta ao passado, a partir de um passado construído e ficcional, mas que teve existência concreta. Adayr Tesche (2006) aponta que a sedução das minisséries históricas acontece a partir da ilusão criada, que faz que por um instante, acreditemos ter vivido outra vida, numa milagrosa ampliação da nossa experiência. Ou seja, a experiência vicária provocada por todo tipo de narrativa, ganha força e intensidade nas narrativas de época o que faz com que, segundo o autor, as minisséries televisivas históricas incorporem uma realidade identificável e a submetam a uma remodelação imprevisível.

Diante dessas afirmações, a reconstrução de uma realidade histórica pode fascinar os telespectadores, não só por estar recontando um fato que teve existência real, mas também por possibilitar a sensação de ter vivido outra vida, num outro tempo. Através do trabalho de cenografia e figurino, é possível conhecer lugares e períodos que, antes, poderiam ser apenas imaginados. É como se o telespectador estivesse dentro da minissérie, e já não houvesse mais telespectador e obra, mas uma homogeneidade, uma ligação entre eles.

Segundo Peter Burke (2005), o poder de uma obra de ficção histórica está na sensação que essa provoca no telespectador, de ele ser uma testemunha ocular dos acontecimentos históricos. Esta sensação é ilusória, uma vez que é a representação que está ao alcance do telespectador, e não a verdade histórica, mas uma releitura que pode ser vista como real.

Quando buscamos a recuperação de uma época a partir de uma obra de ficção histórica, é importante observarmos quais motivações levaram uma determinada obra a ser produzida sob certo enfoque. A midiaticização de acontecimentos históricos, em minisséries, é feita através de determinados recursos narrativos, que geram uma realidade ficcional que interfere no entendimento dos acontecimentos e das personalidades históricas relacionadas a esses fatos. Há uma transição dos acontecimentos históricos para as minisséries televisivas, que passa por diversas etapas,

até gerar a realidade ficcional que nos é apresentada. A ficcionalização da história e de algumas personalidades faz com que elas sejam ressignificadas pela sociedade com base na ressignificação proposta pela televisão.

Nos últimos anos, foram muitas as minisséries que trataram de temas históricos, sendo que tem crescido, atualmente, o número de produções televisivas desse gênero, o que justifica o interesse desse trabalho por esse tipo de programa de entretenimento³. A midiáticação das narrativas históricas iniciou em 1982, com *Lampião e Maria Bonita*⁴. Essa foi a primeira obra no formato minissérie, lançada pela Rede Globo e também a primeira obra histórica apresentada pela emissora. Desde então, pelo menos 24 minisséries exibidas pela Rede Globo podem ser consideradas históricas, pois seu desenvolvimento se dá a partir de um acontecimento importante da história ou de uma personalidade histórica, que de algum modo é/foi representativa para o país.

É possível perceber, a partir de uma observação nos registros desses programas de ficção, que nesses 30 anos, poucos foram os anos em que nenhuma minissérie histórica foi veiculada pela emissora. E é através da visibilidade que o tema tem na mídia, que a midiáticação da narrativa histórica instiga nossa curiosidade. As releituras midiáticas de acontecimentos históricos colocam a história como base para as tramas das minisséries, onde fatos e personalidades históricas são rerepresentadas nessas obras, a partir da leitura dos autores e criadores das tramas. Essas formas de construções das narrativas ficcionais históricas estão ligadas à tradição da literatura e das práticas narrativas, que buscam aproximar o telespectador, criando uma interlocução.

Algumas minisséries são construídas a partir da memória do privado... fotografias, cartas e lembranças subjetivas de quem viveu aquele tempo. Outras que abordam temas mais antigos, não tem como resgatar essa memória, então são construídas a partir de pesquisas e da visão de seus autores e produtores. Isso nos mostra as diversas possibilidades de interpretação e construção que esse tipo obra permite. A fórmula história e ficção, passado no presente, vem crescendo, devido ao interesse que o tema desperta nos telespectadores. Esse tipo de construção da história a partir da vida privada, permite uma modelização das narrativas no trabalho de reconstruir memórias.

³ Até o mês de dezembro do ano de 2010 foram 106 minisséries exibidas pela televisão brasileira. Dessas 66 foram veiculadas pela Rede Globo, 16 pela Rede Manchete, 12 pela Rede Record, 04 pela Rede Bandeirantes e 08 pela tevê Cultura.

⁴ FIUZA, Sílvia Regina de Almeida. (Coord) *Dicionário da TV Globo*. V1: Programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003; REIMÃO, Sandra. *Livros e Televisão: correlações*. São Paulo: Cotia, 2004.

A relação entre a narrativa histórica, que busca contar fatos e a narrativa ficcional, que tem por objetivo criar acontecimentos, acontece de forma complementar na narrativa televisiva.

2.2. Indicações ao Problema de Pesquisa

A pergunta problema que se firma como eixo central norteador dessa investigação é: *como os diferentes tipos de minisséries históricas, produzidas pela Rede Globo contam a história nacional?* Após uma observação exploratória, essa pergunta genérica vai ganhando especificidade, a partir de ângulos, relevantes ao problema, que aparecem nas minisséries.

A construção psicológica dos personagens é uma percepção inicial de como a mediação da história tem se apresentado na televisão. A partir dessa premissa, podemos pensar: que “ensinar” história é esse, oferecido pelas minisséries, que pode ser capaz de produzir, reproduzir ou transformar pontos de vista sobre a história a partir de uma versão ficcional dos fatos?

Esse trabalho lança questionamentos que buscam trazer à tona elementos importantes sobre a mediação da narrativa histórica nas minisséries a partir das formas como a televisão vê e mostra a história. Destacando que o modo como a mediação da narrativa histórica é trabalhado pela televisão nas séries de ficção, é uma outra forma de ver e mostrar a história. Essa forma é diferente das maneiras que o conhecimento histórico vê e mostra a própria história e das maneiras que a literatura vê e mostra essa mesma história.

Alguns ângulos específicos dessa pesquisa já compõem a pergunta geral do problema. Esses ângulos observados partem da relação entre a história oficial e as versões apresentadas dos fatos, enfocando a captura de interesse do autor ao recontextualizar acontecimentos e personagens históricos no presente. Outro ângulo de interesse está na aprendizagem gerada por essas minisséries históricas, a partir da relação entre história e ficção, conhecimento e entretenimento, e a reconstrução dos grandes fatos históricos por meio da psicologização das figuras históricas.

A questão da construção ficcional de personagens históricos em minisséries televisivas busca dar enfoque aos fatos sob uma versão mais pessoalizada, já que passam a ser vistos pela ótica de quem vive a história. Grande parte das tramas,

baseadas em acontecimentos e figuras históricas utilizam a forma biográfica para construir suas narrativas. Essa forma de releitura histórica aproxima os telespectadores da versão apresentada pela televisão, justamente pelo tipo de narrativa que esse meio produz. Há uma mistura de fatos reais e fantasia na teledramaturgia, uma vez que é preciso mostrar e fazer imaginar o que vai no coração dos personagens, ou seja, as emoções vividas precisam ser vistas pelos telespectadores.

Uma percepção que norteia esse trabalho é de que a partir da mediação da narrativa histórica a televisão desenvolve dispositivos de diálogo entre a sociedade e sua história através da reconstrução de fatos políticos que façam sentido a partir da vivência psicológica das personagens. Ou seja, a mediação da narrativa histórica ocorre a partir do foco em personagens reapepresentados pelas minisséries para reconstruir um acontecimento histórico.

Para tanto, essa pesquisa parte de uma série de questões inquietantes que se fazem presentes quando pensamos na mediação das narrativas históricas propostas por minisséries de época que abordam temas reais e históricos em suas tramas. Que mediações entre o presente e o passado, a mediação de fatos históricos nas minisséries televisivas, faz? Que visão esses dispositivos de ficção televisiva nos oferecem da história? Que elementos são utilizados na construção dessas releituras?

Esses pontos que surgem ao longo do texto são eixos que observamos na construção da tese. Sendo que, quando respondemos esses ângulos, também estamos respondendo a pergunta que move essa pesquisa.

2.3. Percepções iniciais sobre as lógicas do "contar história" nas minisséries

Alguns ângulos que despontam a partir da problematização do tema nos pedem um olhar mais específico, pois são nucleares e assim, fazem parte do problema que move a pesquisa. São eles: a construção psicológica e ficcional das personagens históricas, a relação entre história oficial e as versões apresentadas dos fatos e o tipo de aprendizagem gerada pelas minisséries televisivas, que fazem da televisão um dispositivo de diálogo entre a sociedade e sua história.

A partir do momento em que os personagens históricos passam a “frequentar” nossas casas, diariamente, através das minisséries, eles deixam de ser só nomes e passam a ser “pessoas”, ou seja, deixam de ter importância apenas por seus feitos

históricos e passam a ser apresentados de forma mais complexa, considerando elementos da personalidade de cada um. Essa densidade psicológica faz com que no encadeamento da história fatos políticos façam sentido a partir da vivência psicológica dos personagens. Desta forma, o processo de formação dos personagens se dá a partir de elementos psicológicos que servem de pontos historiográficos nessa outra forma de “ensinar/aprender” história.

Neste embaralhamento, conflitos ficcionais e históricos passam a ser debatidos, o que de certa forma possibilita uma releitura dos acontecimentos históricos. É importante lembrar que a aproximação entre a figura histórica e os telespectadores se tece na construção psicológica dos personagens, ou seja, a construção ficcional é que possibilita uma identificação “real” da história na contemporaneidade.

As minisséries históricas se apresentam para a sociedade como uma outra forma de contar a história, diferente de uma visão tradicional leiga, que, infelizmente, uma grande parcela do ensino de história ainda hoje utiliza, que limita-se a uma enxurrada de nomes e datas. Essa forma de contar a história proposta pelas minisséries, prioriza o contexto em que os fatos se deram e não apresenta apenas os fatos históricos de forma estanque, mas busca mostrar as causas que desencadearam tais acontecimentos.

Na verdade, favorecem alguns pontos de vista, e recontam a história sob o viés de causas pessoais. Ou seja, personificam as causas e a própria história, onde acontecimentos políticos são retratados na medida em que fazem sentido para a vida pessoal das personagens históricas.

É com a ajuda de recursos ficcionais que as obras constroem um mundo imaginário, que possivelmente compôs alguns acontecimentos históricos. Essa reconstrução de como a história pode ter acontecido se dá por meio de narrativas modernas, numa estreita relação entre literatura e televisão. O que, na verdade, essas narrativas televisivas mostram é a criação de uma realidade a partir de imagens e novas possibilidades de escrita, ou seja, uma revisão do que já foi visto. Há dois momentos de releitura quando falamos de obras de ficção baseadas na história, a do autor das minisséries, sobre as informações históricas consultadas, e a dos telespectadores, sobre a interpretação proposta pelo autor e oferecida pelas minisséries, que criam novos sentidos para fatos já conhecidos.

Sandra Pesavento (2004), afirma que a história é uma espécie de ficção controlada, devido aos indícios recolhidos, às testagens a que esses indícios são submetidos, aos documentos, e a todo um arcabouço metodológico que orienta o fazer científico. Dentro dessa afirmação, podemos dizer que as minisséries históricas também são um tipo de ficção controlada (ainda que diferente da história), pois trabalham sentidos históricos articulados a elementos de ficção.

Através do audiovisual a representação de uma época é criada e com ela, uma memória vai sendo construída, com o uso de imagens que geram identificação com o presente vivido a partir do passado elaborado pelos autores das minisséries. As obras têm como referentes acontecimentos, documentos e registrados narrados pela historiografia, que permite que o autor crie sua trama ficcional sem perder de vista os rastros históricos. Essa transição entre fatos históricos, registros oficiais, discursos de historiadores, textos literários até minisséries históricas mostra a evolução de alguns elementos e a perda de outros, numa transformação de linguagem e de tempo que pressupõe mudanças, mas mantém vestígios históricos criando a ideia de ficção controlada.

2.4.Objetivos

Os objetivos se caracterizam como uma forma de solucionar o problema levantado inicialmente. Por isso, estão, intimamente, ligados à questão central que move a pesquisa. Os objetivos listados abaixo partem da escolha do conjunto de obras a ser estudado. Esse conjunto de cinco casos busca contemplar os cinco tipos de tramas históricas produzidas pela Rede Globo. O procedimento de escolha das minisséries será exposto logo a seguir.

2.4.1. Objetivo Geral

Analisar a midiatização da narrativa histórica nas minisséries, *A casa das sete mulheres*, *O Quinto dos Infernos*, *Chiquinha Gonzaga*, *República* e *Abolição* apresentadas pela Rede Globo.

2.4.2. Objetivos Específicos

- Aprender as lógicas dos casos estudados, a partir dos ângulos percebidos;

- Compreender a construção de narrativas televisivas baseadas em personalidades e acontecimentos históricos;
- Observar como as minisséries históricas podem ser mediadoras entre personalidades históricas e a sociedade contemporânea;
- Traçar um panorama da circulação midiática das minisséries durante e após sua exibição, observando que temas e personagens são mais enfocados;

3. PROCESSOS METODOLÓGICOS

“A História do Brasil está repleta de mitos nos quais acontecimentos reais do passado se confundem com situações imaginadas, construídas ou modificadas pelas gerações posteriores de acordo a conveniência ou a necessidade de cada momento.”

(GOMES, 2010, p.237)

O processo metodológico apresentado a seguir partiu do todo, para chegar no específico. Tendo em vista o interesse de trabalhar com minisséries históricas, primeiramente buscamos ter acesso a todas as minisséries já produzidas. Depois da leitura da sinopse de cada uma das obras foi necessário decidir o que chamaríamos de tramas históricas. Após decidir que minisséries históricas seriam consideradas aquelas que narram fatos reais, contabilizamos as obras históricas e começamos um novo processo, o de decidir quais obras seriam as escolhidas para esse estudo de casos múltiplos. A escolha final se baseou na busca por diversidade narrativa, mas também, dentre opções equivalentes, no gosto pessoal da autora.

3.1. O Conjunto das Minisséries Históricas

Tentando construir uma linha de tempo das minisséries históricas apresentadas pela Rede Globo, desde 1982, quando a emissora começou a exibir esse gênero, nos deparamos com as seguintes obras:

A minissérie pioneira, como mencionado anteriormente, é *Lampião e Maria Bonita*, exibida entre 26 de abril e 05 de maio de 1982. A obra contou com 08 capítulos e foi ao ar às 22h15. A trama histórica da minissérie estava baseada na história do famoso cangaceiro Lampião e de sua mulher, Maria Bonita. Como enfrentavam os inimigos e que tipo de vida levavam no cangaço. A obra encerra com o fuzilamento do casal.

Em 1984⁵, a emissora abordou mais uma vez o tema histórico, contando a história de Padre Cícero, na minissérie que levou o mesmo nome. *Padre Cícero* foi ao ar de 09

⁵ Nesse mesmo ano, outras emissoras também se dedicaram a produzir minisséries. Mesmo tendo a Rede Globo como foco de nosso trabalho, é interessante ressaltar que a extinta TV Manchete no ano de 1984 produziu uma minissérie histórica intitulada *Marquesa de Santos*. A obra narrava a vida de Domitila e sua influência na história do país.

de abril a 04 de maio, às 22h. Em 20 capítulos contou a história e a vida do polêmico padre Cícero Romão Batista. No mesmo ano foi ao ar *Anarquistas Graças a Deus*, no mês de maio, de 07 a 17, também às 22h. Com 09 capítulos a minissérie narrou um período político a partir da história da narradora Zélia Gattai e de sua família.

Em 1985 foi a vez da minissérie *O tempo e o vento*. Exibida de 22 de abril a 31 de maio, a trama foi ao ar às 22h e em 25 capítulos mostrou a formação do Estado do Rio Grande do Sul ao longo das décadas, a partir da saga de duas famílias, Terra e Cambará.

Em 1988 o tema histórico veio à tona com o centenário da libertação dos escravos. A minissérie *Abolição*, foi exibida de 20 a 25 de novembro às 22h, e teve apenas 04 capítulos. A minissérie foi uma espécie de comemoração aos 100 da abolição da escravatura no Brasil, e falou sobre o fim da escravidão e a assinatura da Lei Áurea.

No ano seguinte, 1989, como que numa continuação da história, vai ao ar a minisséries *República*, de 14 a 17 de novembro, sendo exibida meia hora mais tarde do que sua antecessora, às 22h30. Também em 04 capítulos falou sobre o fim da monarquia no Brasil e o início da república, com seu primeiro governante Deodoro da Fonseca. Assim como *Abolição*, a minissérie foi realizada como comemoração aos 100 anos da república no Brasil.

Em 1990 foi a vez de *Desejo*, que contou um pouco sobre a vida do grande escritor brasileiro, Euclides da Cunha, o processo de escritura de “Os Sertões” e as tragédias que envolveram sua vida e de sua esposa. A obra teve sua exibição entre 22 de maio e 20 de junho, às 22h30 e contou com 17 capítulos para recontar essa história.

Anos Rebeldes foi exibida em 1992 de 14 de julho a 14 de agosto no horário das 22h30. Em 20 capítulos a obra retratou a ditadura militar no Brasil e suas mazelas, de 1964-1979. A opressão, a falta de liberdade e a tortura nos porões do DOPS também foram temas abordados.

O ano de 1993 foi marcado pela exibição da minissérie *Agosto*, que foi ao ar de 24 de agosto a 17 de setembro no horário das 22h30. Em 16 capítulos o fim da Era Vargas foi recontado. A morte do presidente e os principais fatos políticos que desencadearam este acontecimento foram o foco central da obra.

Em 1998 foi ao ar a minissérie *Hilda Furacão*, que narrava a história de uma jovem da sociedade mineira que se tornou a mais famosa prostituta de Belo Horizonte,

misturando ao cenário dos anos 50, figuras reais e personagens fictícios. A obra teve 32 capítulos e foi exibida de 26 de maio a 23 de julho no horário das 22h30.

Em 1999⁶ foi a vez de conhecermos melhor a obra e a vida de *Chiquinha Gonzaga*. Na minissérie homônima foi narrada a história de Chiquinha, uma das maiores musicistas brasileiras, tendo como pano de fundo a sociedade carioca do século XIX. A trama foi ao ar de 12 de janeiro a 19 de março às 22h50. Foram necessários 38 capítulos para recontar a trajetória da musicista.

No ano 2000 foi ao ar a minissérie *A Muralha*, tendo sua exibição iniciada em 04 de janeiro e finalizada em 28 de março. Quase três meses, divididos em 49 capítulos foram necessários para narrar a história dos bandeirantes paulistas e da colonização dos índios feita pelos jesuítas. A minissérie que teve seu horário de exibição às 22h30 fez parte das comemorações dos 500 anos do Brasil. Ainda no mesmo ano foi ao ar *A Invenção do Brasil*, de 19 a 21 de abril, às 22h. Com 03 capítulos a obra, que acabou virando filme, falou sobre a chegada dos portugueses de forma satirizada. A minissérie também fez parte das comemorações dos 500 anos do Brasil. O ano de 2000 apresentou mais uma minissérie histórica, que foi exibida entre 22 de agosto e 01 de dezembro. *Aquarela do Brasil* foi ao ar às 22h30 e foi a minissérie da Rede Globo mais longa, com 60 capítulos. A obra contou histórias que aconteceram na época da Segunda Guerra Mundial até a era de ouro do rádio brasileiro.

O ano de 2002 apresentou uma minissérie histórica intitulada *O Quinto dos Infernos*. De 08 de janeiro a 29 de março os brasileiros puderam ter contato com uma versão ficcional da chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, da independência do Brasil e do início do Segundo Reinado. De forma satírica, em 48 capítulos a obra recontou a história do país quase 200 anos depois. *O Quinto dos Infernos* foi ao ar às 22h30.

Em 2003 a história do Rio Grande do Sul foi o foco da minissérie *A casa das sete mulheres*, que foi exibida de 07 de janeiro a 08 de abril às 23h. Com 53 capítulos a minissérie falou sobre a Guerra dos Farrapos, seus heróis, suas vitórias e derrotas.

Em 2004 os olhares estavam voltados para São Paulo. *Um só coração* que foi ao ar de 06 de janeiro a 08 de abril às 22h30, contou com 54 capítulos para recontar a

⁶ A partir do ano de 1999, a maioria das minisséries passam a ser exibidas em janeiro, período de férias escolares. Esse fato pode ter alguma relação com a questão da audiência, já que, teoricamente, as pessoas vão dormir mais tarde e o número de telespectadores, em tese, aumentaria.

história da cidade, mostrar a semana da arte moderna e rerepresentar assim, muitos personagens históricos importantes, entre eles, Santos Dummont. A minissérie prestou uma homenagem à cidade de São Paulo, quando da comemoração dos seus 450 anos.

Mad Maria foi a minissérie apresentada em 2005. De 25 de janeiro a 25 de março os telespectadores foram levados para o meio da selva amazônica onde estava sendo construída a estrada de ferro Madeira Mamoré. A ferrovia que buscou atender a interesses políticos e comerciais de autoridades nacionais e estrangeiras custou milhares de vidas dos trabalhadores. Com 35 capítulos a obra foi exibida às 22h30.

No ano de 2006 foi a vez de *JK*. A minissérie que foi ao ar de 03 de janeiro a 24 de março foi baseada na biografia do ex-presidente do Brasil Juscelino Kubitschek, de seu nascimento até sua morte, reconstruindo diante dos brasileiros a vida deste importante homem público e a construção de Brasília. A obra contou com 47 capítulos e foi exibida às 22h30.

Em 2007 a região norte do Brasil foi retratada pela emissora na minissérie *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes*. Foram 55 capítulos, de 02 de janeiro a 06 de abril que foram ao ar 22h30. A minissérie contou ao Brasil a história do Acre e de seus povos e revelou como o local se tornou território brasileiro através da luta de sua gente. A trama, que começa no final de 1899, vai até a década de 80, mostrando a luta dos seringueiros, em especial Chico Mendes.

A minissérie *Maysa. Quando fala o coração* foi exibida pela emissora em 2009. De 05 a 16 de janeiro com 09 capítulos a trama contou a história da cantora Maysa, sua carreira e seus amores. A obra era exibida às 23h.

Em janeiro de 2010 foi ao ar, às 23h, a minissérie *Dalva e Herivelto. Uma canção de amor*, com 05 capítulos, exibidos de 04 a 08 de janeiro. A trama contou a tumultuada história de amor e fama do casal, tendo os anos de ouro do rádio como pano de fundo.

A minissérie *Chico Xavier* foi exibida pela emissora em 2011. De 23 a 25 de janeiro com 04 capítulos a trama mostrou os 92 anos de vida do médium mineiro Francisco de Paula Cândido, o Chico Xavier, que ficou conhecido como o grande divulgador da doutrina espírita no Brasil. A obra era exibida às 23h.

Por fim, em 2012 foi ao ar às 23h, a minissérie *Dercy de verdade*. De 10 a 13 de janeiro, com 04 capítulos contou a história da irreverente atriz brasileira, Dercy Gonçalves.

As três últimas minisséries apresentadas não entraram em consideração para a escolha do corpus, que foi decidido antes de sua difusão. São incluídas à tese apenas para atualizar a listagem.

Muitas das minisséries históricas apresentadas pela Rede Globo já foram reexibidas, algumas até mais de uma vez. Das 24 obras mapeadas como minisséries históricas, dez já foram reapresentadas⁷.

Lampião e Maria Bonita foi reexibida por quatro vezes: em 1984, em 1988, apenas para o Distrito Federal em versão compacta de cinco capítulos, durante o Festival 25 anos da tevê Globo, em 1990 e na sessão *Vale a Pena Ver de Novo* com a mesma versão compacta de cinco capítulos. *Anarquistas graças a Deus* foi reapresentada em cinco capítulos, às 17h, na semana final do ano de 1985.

A minissérie *O tempo e o vento* foi reapresentada três vezes: em 1986, em 1991 durante a sessão *Vale a Pena Ver de Novo* em versão compacta, de dez capítulos, somente com as histórias de Ana Terra e Capitão Rodrigo e em 1995, em 16 capítulos, nas comemorações dos 30 anos da Rede Globo. *Desejo* obteve grande sucesso e rendeu duas reapresentações pela Rede Globo: a primeira em 1995 e a segunda em 1998. Em 2010 a minissérie *Desejo* foi reapresentada pelo Canal Viva, que também pertence às organizações Globo. A minissérie *Hilda Furacão* foi outra obra a ser reapresentada em 2010, também pelo mesmo canal.

A minissérie *Chiquinha Gonzaga* foi reapresentada duas vezes dentro do programa *Faixa Comentada*, no Canal Futura, no meio do ano de 2008 e no início de 2009, devido ao grande sucesso de sua reexibição. Em 2010 a minissérie foi reapresentada novamente pelo Canal Viva. *A muralha* e *A Invenção do Brasil* também foram reapresentadas em 2007, pelo programa *Faixa Comentada*.

O Quinto dos Infernos foi reexibida em 2005 pelo Multishow e em 2011 pelo Canal Viva e por fim, *A casa das sete mulheres* que após ter sido apresentada em 2003 foi reexibida pela Rede Globo em 2006 e voltou a ser reexibida em 2010 pelo Canal Viva, devido à imensa audiência alcançada.

⁷ Esses dados são dezembro de 2010. Com a consolidação do Canal Viva, muitas outras minisséries históricas foram e estão sendo reexibidas, já que a proposta do canal é, justamente, reapresentar a programação antiga da Rede Globo.

3.2. A Construção do Corpus

A Rede Globo durante sua trajetória na teledramaturgia brasileira produziu 72 minisséries, dessa, 24 podem ser consideradas como minisséries históricas⁸, ou seja, um terço do total da produção da emissora. A decisão de categorizar uma obra como histórica não é matemática, mas busca ser precisa e coerente, e obedece ao máximo de rigor possível dentro das possibilidades oferecidas por escolhas subjetivas.

Tabela I – Quanto às Obras Históricas

1. Dercy de verdade (2012)
2. Chico Xavier (2011)
3. Dalva e Herivelto: uma canção de amor (2010)
4. Maysa - Quando Fala o Coração (2009)
5. Amazônia, de Galvez a Chico Mendes (2007)
6. JK (2006)
7. Mad Maria (2005)
8. Um Só Coração (2004)
9. A Casa das Sete Mulheres (2003)
10. O Quinto dos Infernos (2002)
11. Aquarela do Brasil (2000)
12. A Invenção do Brasil (2000)
13. A Muralha (2000)
14. Chiquinha Gonzaga (1999)
15. Hilda Furacão (1998)
16. Agosto (1993)
17. Anos Rebeldes (1992)
18. Desejo (1990)
19. República (1989)
20. Abolição (1988)
21. O Tempo e o Vento (1985)
22. Anarquistas, Graças a Deus (1984)
23. Padre Cícero (1984)
24. Lampião e Maria Bonita (1982)

Após observar as minisséries históricas a partir da leitura da síntese das obras foi possível traçar de forma não apriorística, mas baseada na leitura das sínteses⁹ das minisséries, 37 pontos de classificação para organizar esse exercício de aprofundamento nas obras. Verificamos, a partir da leitura, ângulos a serem observados, como ações,

⁸ A tentativa de classificação das obras como históricas foi feita a partir da leitura do resumo das tramas no livro: FIUZA, Sílvia Regina de Almeida. (Coord) *Dicionário da TV Globo*. V1: Programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003 e no site *Memória Globo* (<http://memoriaglobo.globo.com/>)

⁹ Esse texto síntese das minisséries, utilizado como base, já é um produto da circulação das mesmas, pois são textos disponíveis nos livros produzidos pela emissora após a exibição das obras.

tipos de personagens, ambiente político geográfico, modos de tratar o fato histórico, tipos de tema abordados, etc. Esses ângulos vinculam as séries entre si, sendo que alguns pontos não se repetem e outros são comuns a todas as minisséries, ou seja, são o eixo central para designar uma obra como histórica. Esses pontos foram aparecendo, de acordo com cada minissérie, sendo que a maioria deles se apresentava em mais de uma obra.

Tabela II - Quanto aos Ângulos

Literária
Humor
Política
Personagens Reais
Personagens Históricas (fazem parte do conteúdo de história)
Fatos Reais
Fatos Históricos (fazem parte do conteúdo de história)
Narrativa Jornalística
História Contemporânea (séc. XX)
História Tradicional
Narrativa mobilizada por um fato ou evento
Narrativa mobilizada pela vida de uma personagem
Religião
Guerras e Revoluções (lutas)
Comemorativa
Regional
Arte/ Cultura
Transposição para filme
Personagem do nascimento até a morte
Baseada em livros
Não parte do nascimento, mas narra a morte
Recebeu prêmios
Já foi rerepresentada
Gerou polêmica
Gerou artigos na mídia (jornais/ revistas)
Vendida para outros países
Preocupação didática
Escrita com a colaboração de historiador
Abordagem documental
Problemas com a censura
Imigração
Escravidão
Criticada pelos descendentes
Repercussão na mídia internacional
Narrador Personagem

Disponível em DVD
TAMANHO: Micro (até 10) Média (até 40) Longa (mais de 40 capítulos)

Depois da leitura da síntese de todas as minisséries e da decisão de quais seriam consideradas obras históricas, foi feita uma segunda leitura mais aprofundada das minisséries históricas. Essas 24 obras têm em comum o fato de narrarem histórias reais, ainda que de forma ficcional. No entanto, cada minissérie aborda os fatos sob um viés específico, indo do humor ao drama, do documental ao polêmico, tematizando sobre política, religião, imigração, escravidão, revoluções e arte.

As minisséries históricas se dividem em duas grandes categorias que são: 1) Narrativa mobilizada pela vida de um personagem; 2) Narrativa mobilizada por um fato ou evento. Na narrativa mobilizada pela vida de um personagem, a obra é uma história de vida do personagem, que frequentemente empresta seu nome ao título da minissérie. Sua história é o eixo central da narrativa, em todos os momentos da trama ela protagoniza os acontecimentos. Fatos e eventos políticos são retratados na medida em que fazem sentido para a vida dessa figura histórica. Na narrativa mobilizada por um fato ou evento, o que dá sentido à história é um determinado acontecimento geográfico, político, social ou cultural. Nesse caso também a história tem um protagonista, que pode ser uma figura histórica (como normalmente acontece), mas também pode ser um anônimo (fictício) que vive naquela conjuntura histórica. No entanto, continua comum a ênfase na vivência psicológica das personagens, uma característica das minisséries televisivas. Mais um elemento que marca as narrativas mobilizadas por um acontecimento histórico, é que ao invés de apenas uma personagem histórica protagonizar a obra, muitas são as personagens históricas que ganham destaque, mesmo que algumas se sobressaiam mais que outras, em função justamente do evento narrado.

Tabela III – Quanto à Narrativa

1) Narrativa mobilizada pela vida de uma personagem	2) Narrativa mobilizada por um fato ou evento histórico
Dercy de verdade (2012) <i>História de Decy Gonçalves</i>	Amazônia, de Galvez a Chico Mendes (2007) <i>Formação do estado do Acre</i>
Chico Xavier (2011) <i>História de Chico Xavier</i>	Mad Maria (2005) <i>Construção da estrada madeira maimoré</i>
Dalva e Herivelto: uma canção de amor (2010) <i>História de Dalva e Herivelto</i>	Um Só Coração (2004) <i>450 anos de São Paulo</i>

Maysa - Quando Fala o Coração (2009) <i>História de Maysa</i>	A Casa das Sete Mulheres (2003) <i>Revolução Farroupilha</i>
JK (2006) <i>História de Juscelino</i>	O Quinto dos Infernos (2002) <i>Chegada da família real/ Independência</i>
A Invenção do Brasil (2000) <i>História de Diogo Álvares</i>	Aquarela do Brasil (2000) <i>Anos dourados do rádio</i>
Chiquinha Gonzaga (1999) <i>História de Chiquinha</i>	A Muralha (2000) <i>Expedições dos bandeirantes</i>
Hilda Furacão (1998) <i>História de Hilda</i>	Agosto (1993) <i>O fim da Era Vargas</i>
Desejo (1990) <i>História de Ana de Assis</i>	Anos Rebeldes (1992) <i>Ditadura Militar</i>
Anarquistas, Graças a Deus (1984) <i>História de Zélia Gattai</i>	República (1989) <i>República</i>
Padre Cícero (1984) <i>História do Padre Cícero</i>	Abolição (1988) <i>Abolição</i>
Lampião e Maria Bonita (1982) <i>História de Lampião e Maria Bonita</i>	O Tempo e o Vento (1985) <i>Formação do estado do RS</i>

Diante desse panorama de classificação foi possível mapear pontos específicos que permitem caracterizar pelo menos cinco grandes tipos de minisséries históricas. Esses tipos foram retirados dos 37 pontos classificatórios, observando os pontos que se repetem cinco vezes ou mais. Por esse processo as cinco grandes ênfases encontradas foram: Política; Literária; Arte e Cultura; Lutas, Guerras e Revoluções; Comemorativa.

Nas minisséries históricas classificadas como Política, a trama política se constitui como eixo central da narrativa, em que fatos e líderes políticos são apresentados. Nas obras Literárias, a minissérie parte de um romance homônimo, embora esse possa ser alterado pela narrativa televisiva. O fato da trama partir de um livro, classifica a minissérie como literária, ainda que narre fatos políticos e possa se enquadrar em outro dos cinco grandes tipos. As minisséries classificadas como Arte e Cultura, narram acontecimentos importantes para o país, mas vinculados a história cultural, da música, pintura, literatura, etc. As obras que dão ênfase a Guerras e Revoluções apresentam em sua narrativa alguma luta ou guerra. É o tipo que conta com um número maior de produções e, normalmente, estas obras estão localizadas em mais de uma das cinco ênfases. As minisséries comemorativas são aquelas que foram produzidas para uma data especial, exemplo 500 anos do Brasil. Também costumam se enquadrar em mais de uma das cinco ênfases mapeadas.

Tabela IV – Quanto ao Tipo

MINISSÉRIES	Política	Literária	Lutas, Guerras e Revoluções	Comemorativa	Arte e Cultura
Dercy de verdade		X			X
Chico Xavier		X			
Dalva e Herivelto: uma canção de amor					X
Maysa - Quando Fala o Coração					X
Amazônia, de Galvez a Chico Mendes	X		X		
JK	X				
Mad Maria			X		
Um Só Coração			X	X	X
A Casa das Sete Mulheres	X	X	X		
O Quinto dos Infernos	X		X		
Aquarela do Brasil			X		X
A Invenção do Brasil		X		X	
A Muralha		X	X	X	
Chiquinha Gonzaga			X		X
Hilda Furacão		X			
Agosto	X	X			
Anos Rebeldes	X		X		
Desejo					X
República	X		X	X	
Abolição	X		X	X	
O Tempo e o Vento		X	X		
Anarquistas, Graças a Deus	X	X	X		

Padre Cícero	X		X		
Lampião e Maria Bonita	X		X		

A maioria das minisséries coube em mais de uma categoria, a partir desses grandes tipos optamos por escolher uma obra de cada para analisar, a fim de buscar ver os diferentes modos de tratamento histórico e a maior diversidade possível entre as obras. No entanto, optamos por escolher obras que tenham um viés político, ainda que pertençam a outro tipo, já que a diversidade permanece mantida mesmo com essa escolha e conseguimos, desta maneira, buscar o enfoque de tratamento da “grande história”, ou seja, da história oficial da formação da nação brasileira.

No entanto, as obras escolhidas também se inserem em outros tipos, isso significa que cada minissérie selecionada para representar uma categoria, não exclui a presença das demais. A escolha de cada uma das minisséries, dentre as outras que fazem parte do mesmo tipo, se deu porque os fatos narrados nas obras selecionadas são representativos para a construção do país. Além do mais, as tramas nos permitem uma organização dos fatos através da trajetória histórica, com a construção de uma linha de tempo histórico¹⁰ e não encontramos nenhuma delas trabalhada desta forma, por outra tese ou dissertação no Brasil. As diferentes formas de abordar a história, indo da sátira e do humor a uma forma mais didática e pedagógica também foram elementos observados na escolha. Por fim, um gosto pessoal da autora pelo período narrado nas minisséries foi levado em consideração na hora de escolher as obras.

A partir da leitura de um texto síntese das obras e de assistir cada uma das minisséries, as cinco obras que compõe a mostra estudada nessa tese são, dentro do tema **Lutas, Guerras e Revoluções: Abolição**, para representar as tramas que marcaram uma data **Comemorativa: República**, para representar as minisséries que constroem suas narrativas sob o vértice da **Arte e Cultura: Chiquinha Gonzaga**, para trazer as questões da construção brasileira na **Política: O Quinto dos Infernos** e como simbolizadora das tramas **Literárias: A Casa das sete mulheres**.

¹⁰ As cinco obras escolhidas compreendem a um período de 15 anos na produção televisiva brasileira (o que já nos dá diversidade de produção e aponta para avanços) e um período de 150 na história do Brasil (1785 – 1935). As minisséries trazem elementos de comédia, drama, romance, suspense e aventura e retratam numa linha de tempo a história política, social e cultural do país (Em anexo).

3.3. Métodos de Investigação

O método de investigação aplicado nessa pesquisa é o estudo de casos múltiplos, que segundo Robert Yin (2001) é definido como “uma pesquisa empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro do contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos” (YIN, 2001, p.33). A afirmação do autor pode ser usada para pensarmos as minisséries históricas, que são fenômenos contemporâneos que misturam história e ficção, personagens ficcionais e figuras históricas, passado e presente, numa reconstrução da realidade, onde, às vezes, a forma de narrar pode ser mais fascinante do que a própria história.

As minisséries foram reunidas e trabalhadas como um estudo de casos múltiplos, uma vez que, cada obra a ser estudada trabalha essas relações sob um viés diferente. Essa opção amplia a relação entre o contexto e a vida real. Com isso, vínculos entre o contexto e as obras vão se construindo, trazendo a possibilidade de ilustrar certos ângulos e explorar situações que seriam difíceis de avaliar fora desse conjunto.

Neste estudo, observamos os temas abordados nas produções das obras históricas e o enfoque sob o qual são narrados, bem como, o modo com que essas releituras midiáticas da história circulam na sociedade. Esta é uma pesquisa qualitativa sobre minisséries históricas e a metodologia de observação se firma em três eixos: análise das minisséries, entrevistas, circulação das obras.

Peter Burke (2002) em *História e Teoria Social*, fala sobre dois tipos de comparação. Um que compara elementos que têm a mesma estrutura e são da mesma espécie e outro que compara elementos basicamente diferentes. Para o autor, é através da comparação que conseguimos ver o que não está lá e entender a importância de uma ausência específica. O historiador fala da comparação a partir de modelos e diz que modelo é uma construção que simplifica a realidade com o objetivo de entendê-la. A comparação proposta nesse estudo é do tipo que busca comparar elementos com a mesma estrutura, que pertencem à mesma família.

A abordagem das minisséries, a fim de trabalhar o problema de pesquisa apresentado na tese, se firmou em três vértices: análise do produto; entrevista com produtores e atores; e observação da circulação. Isto é, esses foram os processos adotados de observação sistemática das minisséries.

A análise descritiva das minisséries buscou, a partir do levantamento dos principais ângulos das tramas, observar as lógicas do produto minissérie histórica. Os ângulos observados nas obras foram levantados a partir de três movimentos: ler o resumo das tramas, assistir aos DVDs das minisséries e anotar aspectos interessantes das obras, que poderiam se tornar um ângulo de observação.

A questão dos personagens centrais e sua representatividade dentro das tramas serviu de eixo de ligação entre as minisséries, e nos possibilitou perceber como ocorre a mediação das personalidades históricas na narrativa audiovisual. Para preparar essa abordagem estudamos determinados ângulos metodológicos como sugere a análise performativa. O termo análise performativa foi criado pelo professor pesquisador José Luiz Braga, para designar uma forma de análise, que procura perceber no texto ou produto audiovisual suas operações internas (o que seus elementos e proposições *fazem* e como se articulam); inferindo os encaminhamentos de sua produção e de seu encaminhamento ao espectador.

Buscamos fazer conexões entre as tramas, a partir dos ângulos levantados, observando a multiplicidade de elementos que constitui cada obra, as linhas de fuga, intensidades e os diversos modos de codificação. Observamos a estrutura e os movimentos internos das minisséries, índices e condições dos processos de produção.

Para que a análise desse conta de explicar o texto, o autor e a época de sua produção, observamos os “discursos” propostos por cada uma das obras. Como Pinto (1999) afirma, o termo “discursos” dá uma ideia de multiplicidade de intenções, por parte dos produtores dos discursos e dos receptores que fazem diversas leituras desse misto de imagens e textos que compõem as minisséries.

Ao observar os múltiplos discursos que fazem parte da dinâmica televisiva, o foco de observação são os propósitos comunicacionais apresentados pelos textos que as obras trazem à tona durante sua exibição. Observamos como cada texto busca explicar, dizer, interagir e seduzir o telespectador a partir do tipo de narrativa que cria, num misto de texto e imagens que forma as minisséries.

Em paralelo à análise das minisséries, observamos como se deu o processo produtivo, cotejando a versão/ visão dos produtores e criadores das obras sobre as mesmas. Para isso foram realizadas entrevistas com pessoas envolvidas com a criação das minisséries, entre elas autores, diretores, produtores, cenógrafos, figurinistas e

elenco¹¹. Os representantes das obras, escolhidos como essenciais para a realização das entrevistas são: o autor, o diretor geral (que poderá contribuir com a parte de produção: cenografia, figurino e fotografia) e o personagem histórico protagonista da obra¹².

O tempo de cada entrevista foi definido pelas respostas dos entrevistados, podendo ser curto ou longo. No entanto, todas as entrevistas seguiram o mesmo tipo de pauta pré-estruturada, no estilo pergunta-resposta, embora algumas questões se alterassem para focar mais precisamente a minissérie. Como em toda entrevista, foi necessário muito cuidado ao apresentar as questões, buscando uma empatia com o entrevistado para o sucesso do encontro.

Quadro I – Pauta das Entrevistas

Perguntas para o diretor / autor

- Que elementos levaram a produzir/escrever essa minissérie?
- Em sua opinião, qual o interesse (social/cultural) de uma minissérie abordar temas históricos em sua narrativa?
- Como foi produzir/escrever uma obra de ficção baseada em acontecimentos históricos? Que cuidados específicos uma obra assim (de época/histórica) exige?
- A partir de que fontes históricas a obra foi escrita/criada/produzida? Que fatos serviram de eixo para a produção da minissérie? Livros, documentos, fotografias, etc.
- Quais características psicológicas você destacaria como as mais importantes da personagem histórica central da narrativa?
- O retorno da obra em audiência e críticas foi como você esperava?

Perguntas para o elenco

- Em sua opinião, qual a importância de uma minissérie abordar temas históricos em sua narrativa?
- Como foi representar um personagem histórico (real)? Houve algum preparo diferente?
- O que você sabia sobre a vida dessa figura histórica antes da minissérie?
- Viver esse personagem mudou sua visão sobre ele e/ou alterou sua visão sobre a história? Que visão você tinha e qual tem hoje?

¹¹ A importância de entrevistar pessoas do elenco se dá buscando entender o grau de afetação dos atores pelos personagens históricos por eles representados. Já que, quem “vive” os personagens, tem um outro tipo de relação com a representação da história, diferente dos produtores e criadores da obra.

¹² Quando a obra for biográfica ou tiver um protagonismo evidente.

- Dos fatos históricos apresentados pela minissérie e vividos pelo personagem, quais deles você destacaria como mais relevante? Por quê?
- Fisicamente e/ou psicologicamente, você acha que se parece ou se pareceu com a figura histórica representada?
- Quais características psicológicas você destacaria como mais importantes desse personagem? Você acha que essas características interferiram nas decisões históricas desse personagem?
- O que você achou do personagem que a minissérie construiu? Acha que se aproximou ou se distanciou da figura real histórica? Por quê?

Para realizar a técnica da entrevista, partimos das funções apresentadas por Daniel Bertaux (2005), relativas aos relatos de vida. As funções mencionadas pelo autor são: de exploração, quando o pesquisador não conhece nada do objeto estudado; analítica, que consiste em escutar e transcrever as entrevistas, relendo anotações de campo e expressiva, que está ligada à força dos relatos de vida. Essas funções também ocorrem na técnica de entrevista, ainda que apareçam de forma menos marcadas do que em relatos de vida e às vezes, sem a presença da função expressiva.

Em determinados momentos de seu texto, Bertaux faz considerações mais específicas sobre a entrevista, que tomaremos como base, dando dicas de como agir e da importância de ser claro, preciso e natural nas abordagens. O autor fala ainda que um contato prévio com o entrevistado é sempre indicado e destaca a importância de uma segunda entrevista em alguns casos, ou mesmo um contato pelo telefone para esclarecimentos. Essas são observações simples, mas sempre importantes, assim como é sempre necessário pedir o consentimento do entrevistado e gravar a conversa.

Pierre Bourdieu (1997) fala que a entrevista às vezes é vista pelos pesquisadores como um jogo, onde eles atribuem as regras. Essa visão segundo o autor é unilateral e não se preocupa com o pesquisado, o que acaba por criar uma hierarquia dentro da entrevista. Para Bourdieu é importante pensarmos a interpretação, ou seja, precisamos entender a entrevista como um movimento que vai além do momento em que pesquisador e entrevistado estão juntos, pois se estende até o momento da interpretação do que foi dito pelo entrevistado. Esse cruzamento entre a interpretação do entrevistado sobre os fatos e do pesquisador sobre a entrevista nunca é totalmente livre, pois

“independente do que se faça, toda leitura já está, senão obrigada, pelo menos orientada por esquemas interpretativos” (BOURDIEU, 1997, p.712).

Articulando essas estratégias para as entrevistas, diria que os autores nos ajudam a organizar a forma de abordagem e nos apontam dicas de como proceder após coletar os dados com os entrevistados. Por isso, a técnica desenvolvida aqui parte da produção de uma pauta, na busca por uma entrevista pré-estrutura baseada em poucas perguntas, que podem se desdobrar a partir das repostas dos entrevistados.

Das entrevistas realizadas para a tese¹³, todas foram marcadas com antecedência e as presenciais foram gravadas. Muitos dos entrevistados foram tensionados para dar detalhes sobre suas falas, outras vezes após o depoimento.

Com Leonardo Machado (Faixa Comentada), houve contato antes e depois da entrevista por e-mail e a entrevista foi presencial. Com Carlos Lombardi (O Quinto dos Infernos) a primeira abordagem e a entrevista foram presenciais, e depois da entrevista houve outros contatos por e-mail e por telefone. Com Marcos Pasquim (O Quinto dos Infernos) o primeiro contato foi por telefone, a entrevista foi pessoalmente e depois da entrevista houve outros encontros presenciais e contato por telefone. Com Joel Rufino (Abolição/ República) o primeiro contato foi por e-mail, a entrevista foi presencial e depois da entrevista não houve mais contato. Com Francisco Alencar (Abolição/ República) o primeiro contato foi via assessoria, a entrevista foi pessoalmente e depois da entrevista não houve mais contato. Com Lauro César Muniz (Chiquinha Gonzaga), o primeiro contato foi por e-mail, a entrevista presencial e depois da entrevista mantivemos outros contatos por e-mail. Com Maria Adelaide Amaral (A casa das sete mulheres) o contato foi todo por e-mail, inclusive a entrevista. Com Regina Duarte (Chiquinha Gonzaga) houve contato antes da entrevista por e-mail e por telefone e a entrevista foi presencial. Com Gabriela Duarte (Chiquinha Gonzaga) os contatos foram por e-mail e telefone e a entrevista foi feita pessoalmente. Com Walther Negrão (A casa das sete mulheres) tive vários contatos, todos por e-mail, assim como a entrevista que foi realizada também por e-mail, ele se mostrou muito acolhedor ao tema, mas por uma questão de agenda não foi possível realizar a entrevista pessoalmente. Com Wolf Maya (O Quinto dos Infernos), não consegui contato, apesar de várias tentativas junto a conhecidos dele. Por fim, com Jayme Monjardim (A casa das sete mulheres/ Chiquinha

¹³ A forma de tratamento dos entrevistados, primeiro nome ou sobrenome, não segue um padrão. Foi usado de acordo com o tratamento dado ao entrevistado durante as entrevistas.

Gonzaga) troquei e-mails, mas não cheguei a realizar a entrevista. Em vista de ter os depoimentos dados pelos diretores (Wolf e Jayme) nos DVDs das obras e do fato de acreditar que novas entrevistas não trariam ângulos novos para o trabalho, utilizo como base de análise os depoimentos dos diretores que constam nos DVDs das minisséries.

Observamos também a circulação de duas das cinco tramas estudadas: *O Quinto dos Infernos* e *Chiquinha Gonzaga*. Esse olhar sobre a circulação das minisséries trouxe à baila como os fatos e as personalidades históricas são ressignificadas a partir de sua construção televisiva. Ou seja, como as minisséries são recebidas em determinados ambientes interpretativos.

Para entendermos o conceito de circulação e sua aplicação na mídia, alguns autores serão basilares. Entre eles, José Luiz Braga (2006) que aborda a temática da circulação no livro *A sociedade enfrenta sua mídia*. Para o pesquisador a circulação é própria do sistema de resposta social e se manifesta na sociedade contemporânea, frequentemente, em forma de crítica. É um terceiro sistema de processos midiáticos que corresponde à atividade de resposta da sociedade em interação com os produtos midiáticos.

Essa circulação se dá, segundo Braga, porque, quando o interesse ultrapassa o que a mídia mostra há uma tendência de fazer seguir adiante a comunicação, pelo compartilhamento de interpretações e reelaborações. A reapresentação das minisséries é uma forma de circulação, que converge com esse interesse que ultrapassa o que a mídia mostra, apontado por Braga, ainda mais se pensarmos em programas como o *Faixa Comentada*, que além de reapresentar a obra, ampliam sua abordagem, fazendo entrevistas com autor, produtor, diretor e elenco, além de outras pessoas envolvidas na obra e especialistas em literatura, história, produção de tevê, etc.

Além das reapresentações, os livros da Rede Globo e o site oficial da emissora, intitulado, Memória Globo, também são formas de mostrar que o que é produzido e apresentado na emissora não se dissolve após sua exibição, e permanece circulando, de acordo com o interesse de quem deseja ir além do que a mídia mostra.

A circulação das minisséries foi observada sob dois eixos. No caso da minissérie *O Quinto dos Infernos*, foi feita uma leitura dos textos veiculados na mídia sobre a obra, na época de sua exibição ou após a apresentação. Os textos, basicamente, eram críticas de televisão e foram analisados de forma individual e em conjunto. Através dos

dados, traçamos um panorama que nos aponta os principais ângulos sob os quais a obra circulou na sociedade a partir da crítica midiática. No caso da minissérie *Chiquinha Gonzaga*, a circulação da trama foi observada por meio do programa *Faixa Comentada*, o que nos permitiu repensar a obra anos depois de sua produção, com um aprofundamento de seu conteúdo.

4. REFLEXÕES TEÓRICAS

“[...] os episódios comunicacionais ocorrem sempre ‘pré-moldados’ pelos processos sociais mais amplos em que se desenvolvem – e que deveriam igualmente ser examinados em contexto, para não perdermos a complexidade de suas vinculações.”

(BRAGA, 2010, p.42)

Alguns dos conceitos-chave desse projeto de tese são: midiatização, circulação, televisão, narrativas, memória, ficção seriada, minisséries históricas, história e humor. Para dar conta desses conceitos, autores e correntes teóricas foram acionadas. Para organização dos conceitos foi feito o apontamento de alguns autores que estão sendo basilares na construção da tese. No entanto, não são, de forma alguma, as únicas referências teóricas abordadas.

Para sustentar as noções *midiatização* e *circulação*, dialogamos como Antonio Fausto Neto e José Luiz Braga. Eles trabalham o fenômeno da midiatização e a circulação em suas pesquisas. Os conceitos *televisão*, *ficção seriada* e *minisséries históricas* estão sendo abordados a partir de uma incursão nos resultados das pesquisas de Maria Immacolata Vassallo Lopes, Adayr Tesche, Pierre Bourdieu e Armand e Michèle Mattelart. Para o estudo das *narrativas*, nos apoiamos em Umberto Eco e Roland Barthes, e as questões de *memória* ficam por conta de Henri Bergson, enquanto a construção da história tem como referência os textos de Peter Burke e Paul Veyne.

A questão do humor é trabalhada com os textos de Sigmund Freud, entre outros, enquanto o eixo audiovisual do trabalho tem referência nos trabalhos de Jaques Aumont. A parte metodológica do trabalho conta com os textos de José Luiz Braga para falar de análise performativa, Iluska Coutinho, Jesús Martín-Barbero e Gérman Rey para falar de Análise de Imagem e exercícios do ver. A técnica de entrevista fica por conta das proposições de Daniel Bertaux, enquanto José Milton Pinto contribui com as questões dos discursos.

4.1. A Mídiação da Narrativa Histórica

Para avançarmos na compreensão de como a mídiação da narrativa histórica se constrói, precisamos ter como ponto de partida o que entendemos por narrativa histórica. Em vez da busca de uma definição, preferimos fazer um levantamento em torno do conceito: livros de história, livros didáticos de história, pesquisa histórica, ambiente histórico rigoroso em romances de ficção, revistas modernas de história... Observando as formas de ver e como a minissérie histórica se situa nesse conjunto. Assim pretendemos entender como se constitui o discurso oficial sobre história e que critérios definem uma narrativa como oficial.

Os livros de história são as obras escritas por historiadores a partir de registros, dados, fatos e fontes historiográficas. Os livros didáticos de história são aqueles que trazem fatos e datas importantes na construção política de um país e são utilizados como instrumentos de educação nas salas de aula. As pesquisas históricas são as pesquisas acadêmicas a partir de vestígios históricos, que investigam como determinados fatos aconteceram. Muitas vezes essas pesquisas também se tornam livros. O ambiente histórico rigoroso em romances de ficção se encontra nas minisséries de época e na boa literatura, que constrói seus textos com cuidados históricos, mesmo se tratando de tramas ficcionais. Tais cuidados garantem a verossimilhança das obras. As revistas modernas de história são uma tendência atual e procuram trazer reportagem com historiadores explicando fatos históricos de forma mais simples buscando a interlocução com o leitor.

Os gêneros de ficção televisiva, muitas vezes, ao contar suas histórias misturam o real ao ficcional propondo uma outra forma de realidade. Devido a isto as narrativas televisivas - com suas imagens, sons, movimentos - interferem diretamente nos imaginários. Ao trabalhar com narrativas, a televisão usa fragmentos de verdade, recortes e colagens, tornando quase imperceptível a fronteira entre ficção e realidade ou passado e presente.

A teledramaturgia, ao construir obras de ficção de diversos gêneros, onde cada um segue uma lógica diferente de construção e apresentação, busca atingir uma gama diversificada de telespectadores quanto à classe social, idade e nível de formação cultural. Os gêneros mais comuns nas obras de ficção da teledramaturgia são: telenovelas, minisséries, seriados e especiais. As telenovelas são as obras mais longas, duram em torno de nove meses e são obras abertas, podendo ter seu final alterado de

acordo com as respostas dos telespectadores à trama. Os temas abordados pelos autores das telenovelas, levam em consideração o horário de exibição e o público que pretendem atingir. As minisséries são obras fechadas, bem mais curtas que as telenovelas, têm no máximo 60 capítulos e normalmente são mais elaboradas, tendo grande cuidado com figurino e cenografia. O fato de buscarem atingir um público mais exigente e terem mais tempo para as gravações das cenas, costumam conferir aos trabalhos um estilo mais sofisticado. Os seriados são episódios curtos com princípio, meio e fim no mesmo capítulo. Diferente das telenovelas e minisséries que sempre deixam um gancho para o capítulo seguinte, nos seriados os problemas são apresentados e resolvidos no mesmo episódio. Alguns seriados chegam a ser exibidos durante anos consecutivos, como é o caso de *A Grande Família*. Os especiais são obras de ficção próximas aos seriados, mas normalmente tem apenas um episódio, que costuma ser comemorativo, como os especiais de Natal.

O tipo de obra de ficção que iremos trabalhar são as minisséries, mais próximas das telenovelas do que dos seriados, esse gênero da teledramaturgia brasileira teve sua estréia em 1982 com *Lampião e Maria Bonita*, na Rede Globo. As obras da emissora serão o foco dessa pesquisa, já que a Rede Globo é a tevê aberta com maior audiência no país e produziu a maior parte das minisséries apresentadas no Brasil.

A televisão através da midiatização das narrativas históricas, funciona como elemento mediador entre o real e o ficcional, que mostra sob que pontos de vista a história está sendo contada. Às vezes fica nítido que o relato parte da observação de algum personagem, mesmo que esse não seja o narrador, outras vezes o autor parece não querer refletir uma realidade, mas fazer pensar sobre suas ambigüidades, ou seja, busca através das obras fazer um comentário, uma interpretação livre sobre os fatos históricos. As minisséries que fazem uso da paródia ou da sátira, trazendo suas cores exageradas e seus personagens igualmente exagerados, são uma forma curiosa de contar a história nacional, pois abandonam o olhar mais óbvio dos fatos, ou seja, a visão comumente padronizada pelos livros (a versão oficial), para propor uma interpretação livre e divertida do que aconteceu.

A midiatização da história na televisão, propõe por meio de dispositivos técnicos, como som e imagem, reconstruir uma memória que muitas vezes não existe, ou aparece de forma desbotada. Na verdade, ao dar rostos aos personagens históricos, as minisséries televisivas constroem uma memória borrada, mas em cores vivas, composta

de rastros históricos e ficção. Essa reapresentação de fatos e figuras reais a partir do imaginário do autor, do produtor e do próprio intérprete, se desenha como uma outra forma de mostrar a história, através da mediação de sua narrativa.

4.2. A Mediação e o Espelho

O item que segue conta com os autores Fausto, Braga e Rodrigues para trabalhar o conceito de mediação, que servirá para construir o problema dessa investigação. O eixo central da tese que estamos construindo é a mediação da narrativa histórica feita pela televisão nas minisséries que abordam temas históricos em suas tramas. Sendo assim, entender o conceito de mediação é essencial para a construção da pesquisa. Eco e Sodré, trazem o conceito de espelho que funciona para entendermos a rela o fic o e história e a ideia de perda de alguns elementos e surgimento de outras interpreta es dos fatos a partir da produ o de minisséries televisivas sobre o tema.

A media o tem na visibilidade um dos seus grandes valores simbólicos. A televisão tem um regime próprio, um olho que vê e que nos mostra o que a gente v .   através desse olho (câmera) que as pessoas veem o que a tevê quer mostrar. Por isso, Adriano Rodrigues (2000), fala que a percep o que temos do mundo hoje, está diretamente ligada aos dispositivos de media o que marcam o ritmo da nossa vida cotidiana, sobrepondo-se cada vez mais aos ritmos de funcionamento das institui es que formam nossa experiência individual e coletiva.

Antonio Fausto Neto (2006), cita Rodrigues (2000) ao dizer que dispositivos técnicos de media o ajustam nossa percep o ao mundo às suas capacidades de simula o. Para o pesquisador o processo de media o altera as formas de rela es e a produ o de sentido entre as pessoas e a m dia. Fausto ao falar da terceiriza o da fun o do autor, diz que a própria reflexividade está sendo transferida aos dispositivos midiáticos. "O ator social – narrador – já não seria mais um intérprete, mas um operador de indiciabilidades, de conexões" (FAUSTO, 2006, p.05). O autor ainda retoma Rodrigues, ao falar dos dispositivos de representa o que refletem como num espelho os diferentes domínios da experiência e podem levar a constru o de realidades. Se pensarmos a constru o de realidades sob o enfoque do objeto de pesquisa, podemos dizer que as minisséries buscam captar a narrativa histórica e a mediatizam ao passarem personalidades e acontecimentos históricos para narrativa televisiva, construindo outras realidades.

Podemos assumir que a sociedade não apenas produz sua realidade através das interações sociais a que se entrega; mas igualmente produz os próprios processos interacionais que utiliza para elaborar sua realidade – progressivamente e a partir de expectativas geradas nas construções sociais anteriores (BRAGA, 2006, p.05)

José Luiz Braga (2009)b, avança em seu texto e trata da midiaticização enquanto processo social. O autor diz que a midiaticização abarca processos que acontecem mesmo quando não estamos diante da mídia. Esse fenômeno, segundo o pesquisador, vai se tornando o processo de referência para as interações. Dentro do texto de Braga podemos encontrar alguns apontamentos das prospecções da midiaticização na sociedade e das realidades geradas por esse fenômeno. Para o autor são as demandas da sociedade que provocam o avanço da tecnologia, pois os processos atuais não dão conta do que está em efervescência.

Os fenômenos contemporâneos estudados pela mídia mostram, sob alguns aspectos, o processo de passagem de uma sociedade dos meios para uma sociedade midiaticizada. Essa transformação se dá, entre outras formas, através do campo científico, a partir do momento que esses fenômenos passam a ser estudados. É no instante em que a sociedade dos meios começa a estudar a relevância e o funcionamento dos meios de comunicação, através dos avanços tecnológicos, que o processo de midiaticização da sociedade se inicia.

Na sociedade midiaticizada, existe um outro mundo, paralelo ao real, um mundo virtual, onde a realidade é a própria mídia. Muniz Sodré (2001) chama esse outro mundo de novo bios midiático, de “espelho”, em que a mídia se transforma, provocando uma perda momentânea de identidade, uma alucinação lúcida. Para o autor o “espelho” midiático não é uma simples cópia, reprodução ou reflexo, uma vez que, implica em uma nova forma de vida, com um novo espaço e um novo modo de interpelação coletiva dos indivíduos.

A partir de uma realidade virtual, há a produção de um outro mundo, que parece dar vida ao espelho. Umberto Eco (1989) entende o espelho como um fenômeno limiar que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico, uma prótese que pode ter a função de aumentar ou diminuir. Para o autor, a magia do espelho está na possibilidade de nos vermos como os outros nos veem. Podemos tentar pensar essa afirmação

aplicada às releituras da história propostas pelas minisséries. Para essas narrativas televisivas, o “espelho” são as representações dos fatos e das personalidades históricas na sociedade contemporânea. Ou seja, através da ficcionalização há uma “perda” de elementos históricos, a partir da construção de uma outra versão dos fatos em obras ficcionais de entretenimento.

Diante disso, a midiaticização da narrativa histórica, que faz uso dos recursos audiovisuais gera uma realidade ficcional que parece verdadeira, essa realidade é criada por meio da verossimilhança. As minisséries históricas são construídas ficcionalizando a história nacional e de algumas personagens importantes para o país. A partir do uso de recursos ficcionais e de entretenimento, o histórico passa a ser percebido sob outro prisma, de maneira a despertar o interesse dos telespectadores. Nesse momento de transição em que vivemos, onde a mídia une e separa, aproxima e distancia, e onde algumas coisas não previstas tomam sentidos não imaginados pelos produtores, mas produzidos por seus discursos, é importante pensar como através da midiaticização os meios se expandem para formar a sociedade atual.

4.3. O Papel da Televisão

O papel da televisão é um dos eixos de investigação dessa pesquisa. Autores como Leal, Eco, Reimão, Ramonet, Kilpp, Tesche, Bergson, Bourdieu e Martín-Barbero nos ajudam a entender esse veículo sob os mais diversos prismas. A ideia da construção de realidades, ilusões e mundos produzidos pela televisão são o eixo do debate que segue.

Ondina Fachel Leal (1986) fala de como a televisão constrói realidades, e em seu livro busca mostrar as diferentes leituras de um mesmo texto televisivo, por pessoas com vivências absolutamente diversas. É inegável que independente da classe social ou grau de instrução, sempre que assistimos a um programa televisivo somos afetados por ele, a menos que desliguemos a tevê. Mesmo quando estamos criticando ou achando ruim, estamos fazendo uma leitura, estamos dialogando com a programação. A autora faz sua análise sobre a audiência de uma telenovela e diz que a partir da teledramaturgia as pessoas se posicionam e discutem intensamente as atitudes das personagens, trazendo também as suas histórias e as histórias das pessoas com quem se relacionam. O mesmo ocorre quando falamos de minisséries, ainda mais obras que buscam a midiaticização de

acontecimentos e personalidades reais, que de alguma forma, os telespectadores já ouviram falar.

O autor Umberto Eco em seus escritos de 1984, fala como acontece a relação entre realidade (verdade) e ilusão (ficção) nessa outra forma de fazer televisão, mediatizando cada vez mais o cotidiano, o que remete muito a construção das minisséries históricas. Segundo Eco, o senso comum reconhece um enunciado como verdadeiro ou confiável, quando ele corresponde a um acontecimento efetivo. Não se julga a tevê pela veracidade do que ela diz, mas pelo fato de que um entrevistado, por exemplo, é realmente aquele que corresponde ao nome e à função que lhe é atribuída. Eco traz luz à questão da mediação, quando fala que o evento mostrado de fato aconteceu, mas aconteceu (foi mostrado) daquela forma porque foi captado pela televisão.

Para o autor, em programas de ficção, normalmente o telespectador exerce conscientemente a chamada suspensão da incredulidade, e aceita “de brincadeira” tomar como verdadeiro e válido, aquilo que todos sabem não passar de uma construção fantástica.

[...] o ator quer justamente criar uma ilusão de realidade, como se aquilo que faz, fizesse parte da vida real extratelevisiva. Nesse sentido, as diferenças entre informação e espetáculo atenuam-se, visto que não apenas a discussão é produzida como espetáculo. (ECO, 1984, p.187)

O público manifesta identificações e projeções, vivendo na história representada as próprias pulsões e adotando como modelos os protagonistas dessa mesma história. Neste momento, não está mais em questão a verdade do fato, mas a verdade da enunciação. A televisão, ao mediatizar a narrativa histórica em minisséries, usa a encenação para recriar fatos e personalidades históricas, focalizando certas ações e deixando de lado outras. Nas minisséries é comum o real cortar o ficcional e por vezes o ficcional assume características de real, enquanto o real parece ficção. No entanto, é importante não esquecer que uma coisa é a história e outra coisa é contar a história.

O texto de uma releitura histórica, produzida pela televisão, passa por diversas alterações, até se tornar a minissérie que vamos assistir. Há o texto base (literatura ou texto histórico), que chamaremos de primeira versão e a adaptação do autor, que pode

ser entendida como segunda versão. Essa segunda versão deve se adequar ao roteiro e a linguagem audiovisual. Assim, uma história é reescrita a partir de outra e o telespectador passa a ser o leitor dessas histórias, a partir da obra televisiva, e como tal fará suas interpretações e reinterpretações sobre o tema. Os livros que narram a história de uma nação também estão sujeitos a várias interpretações, dependendo de quem os escreve ou interpreta os acontecimentos, pois nem na história há uma objetividade absoluta.

Eco (1979) considera o texto como “[...] uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário” (ECO, 1979, p. 35), ou seja, o leitor, é quem tem a função de atualizar o não-dito, através de movimentos cooperativos e conscientes. Eco acredita que o texto possui espaços em branco propositais, que necessitam ser preenchidos, já que considera que o texto possui um mecanismo preguiçoso, que somente vive da valorização de sentido que o leitor introduz. Sob outra perspectiva, à medida em que o texto passa da função didática para estética, ele busca a iniciativa interpretativa, para que realmente funcione.

Segundo o autor, é necessário verificar como o texto prevê o leitor, que irá decodificar a mensagem proposta. Eco fala que o autor prevê um leitor-modelo, que seja capaz de cooperar com a atualização textual, prevista por ele, e de seguir uma trajetória de interpretação, de acordo com o desenrolar da sua narrativa. O leitor-modelo de Eco nasce com o texto e faz parte da estratégia de interpretação. Por isso, ele estaria preso ao texto, interpretando o que lhe foi transmitido.

Utilizamos os conceitos de autor e leitor-modelo, com base em Eco, para compreender a intervenção do público no entendimento das obras. Segundo Eco (1994), o leitor deve estar disposto a jogar, a se deixar transitar pela narrativa, a partir das regras estipuladas pelo discurso, que possui um domínio autônomo em relação à história. O “leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico” (ECO, 1994, p.14). Ele explica que o leitor empírico pode ler de diversas formas, e, em geral, faz do texto um local de sua própria subjetividade. Uma narrativa pressupõe um leitor ideal, que seja um colaborador; para isso, usa uma linguagem que direciona essa compreensão.

Em contraste, no que se refere às minisséries, notamos que o universo de “leitores-modelos” não se estende à audiência televisiva que abrange todo o território nacional, mesclando diferentes identidades e subjetividades. A linguagem televisiva busca representar a realidade de forma verossímil, simulando a verdade, através dos

cenários e dos detalhes na reconstrução do tempo em que se passou a história. Na minissérie, temos três textos: históricos, literários e televisivos - com estratégias narrativas diferentes, apoiados na linguagem característica de cada meio e com diferentes intenções: informativa, no que se refere aos fatos históricos, e interpretativa e de entretenimento, no que se refere à literatura e à televisão.

As minisséries televisivas são obras fechadas, pois antes do início das gravações o final já está definido, diferente do que acontece com as telenovelas. No entanto, se entendermos obra aberta da forma que Eco (2005) apresenta, cuja própria constituição material interna está inacabada, cabendo ao leitor resolvê-la e atuar materialmente, no corpo da obra, podemos dizer que as minisséries são obras abertas.

Na obra aberta, cada observador tem uma interpretação da realidade, dependendo do ponto de vista sob o qual observa determinado fenômeno. A história, deste modo, é uma obra aberta, que permite várias interpretações, desde a proposta pelo autor das tramas até as leituras diversas realizada pelos telespectadores.

No século XIX, romances tradicionais eram transformados em folhetins, buscando a relação com o entretenimento e uma maior proximidade com o leitor. Essa é a primeira transformação de uma narrativa literária para uma narrativa cotidiana, semelhante ao que ocorre hoje com as minisséries históricas, onde fatos históricos são transcritos de forma literária e esses são transformados em narrativa televisiva.

Sandra Reimão (2004), em sua obra *Livros e televisão: correlações*, traça um paralelo entre ficção e literatura, estudando as novelas que se transformaram em livros e as obras literárias que foram adaptadas para televisão, em forma de telenovelas. O presente estudo busca entender as correlações entre personalidades e acontecimentos históricos, representados nas releituras televisivas e a interferência desta realidade na percepção da história. No entanto, o literário também se mostra presente, uma vez que os autores das releituras televisivas da história baseiam-se em um ou mais livros escritos sobre o tema, como é o caso das minisséries que serão analisadas.

“Os efeitos de realidade, de tempo real e de horizonte são as fascinantes características dos mundos televisivos” (KILPP, 2006, p.141). Segundo a pesquisadora Suzana Kilpp, o debate sobre acontecimento, memória e história passa hoje necessariamente por uma discussão sobre a televisão e sobre os mundos que instaura seus panoramas. Segundo esta perspectiva, a maior ou a menor centralidade que damos

à televisão em nossas vidas age sobre as expectativas que temos em relação a estes panoramas.

Para muitos brasileiros, a televisão aparece como baluarte da memória nacional, nos termos em que ela mesma enuncia para um conjunto de imagens, as quais podemos localizar nos jornais, nos documentários, nas novelas, nas séries, nos shows de artistas brasileiros, nos programas de entrevistas com personalidades brasileiras, nos programas de auditório, etc. (KILPP, 2006, p.145).

Adayr Tesche (2005), nos propõe refletir sobre os bens simbólicos que se constituem nesse acoplamento de campos e tem a função de construir um determinado senso de realidade, sem o qual a narrativa midiática não se sustenta. Para o pesquisador, é a partir desse senso de realidade compartilhado que o processo de socialização torna-se uma linha de experiências contínua a partir do qual os expectadores definem o modo como veem o mundo representado na mídia e passam a ter o mesmo senso de realidade. Ou seja, aquilo que é visto na mídia lembra o comportamento de um grupo social real e efetivo.

Trazendo essas considerações feitas por Tesche para a midiática da narrativa histórica em minisséries televisivas, podemos dizer que os textos de ficção televisiva propõem um embaralhamento entre a realidade e a ficção. As minisséries trazem ao público fatos históricos com conflitos ficcionais. Segundo Tesche, enquanto os livros são construídos a partir do que há em documentos oficiais, as obras ficcionais são o que “eu” pressuponho, ou seja, a história que a história não conta.

Diante do telespectador, descortinam-se hipóteses de como teriam se configurado alguns dos aspectos mais recônditos da vida íntima dos personagens, atualmente, um dos campos de maior interesse para a história social. Ao reconstituir a vida privada, a narrativa televisiva esboça uma resposta ao desafio de compreender como e porque foram tomadas determinadas decisões significativas para o futuro político, econômico e cultural do país. A minissérie especula sobre como momentos críticos do passado foram vivenciados e como teriam se constituído as forças que moveram a História. (TESCHE, 2006, p.02)

Este descortinar da intimidade dos personagens históricos, através das minisséries, ainda que de forma fictícia, desperta o interesse do telespectador, como sugere o autor. As obras de ficção, baseadas na história, revelam estruturas sociais de uma determinada

época ou lugar. Através da verossimilhança, são recriados acontecimentos cotidianos com aparência de realidade efetiva, ou seja, cria-se um mundo paralelo ao real, um mundo alternativo. Estes mundos ficcionais, criados através das narrativas seriadas televisivas, podem ser entendidos como mundos possíveis.

Segundo Henri Bergson (1999), o movimento de percepção ou de reconhecimento de uma imagem se faz a partir de imagens-lembranças de nossa memória, sendo que algumas lembranças seriam sempre dominantes, verdadeiros pontos brilhantes em torno dos quais os outros formam uma vaga nebulosidade. Diante desta visão de Bergson, pode-se tentar entender a construção televisiva atual de fatos históricos ocorridos há muito tempo atrás. As minisséries históricas funcionam com uma linha intermediária entre a existência do fato e sua representação ficcional. Estas reconstruções da história se norteiam por episódios importantes - registrados em documentos - que seriam os “pontos brilhantes” e o contexto que envolvia tais situações, que podem ser entendidos como uma “vaga nebulosidade”, conforme o autor.

Pierre Bourdieu (1997) descreve os diferentes mecanismos que compõem a televisão e que a expõem a uma grande interferência das diferentes esferas de produção cultural. O autor analisa a televisão na sua busca incessante pela audiência. Em suas observações, Bourdieu tem a exata noção do poder que a televisão exerce no mundo e, por isso, detecta os desvios dos quais ela, fatalmente, se utiliza para obtenção dos seus interesses. Nas minisséries, que propõem uma fórmula que une história e ficção, fica difícil, para muitos telespectadores, detectar os desvios na história em busca da audiência, podendo gerar uma crença maior na representação do que nas coisas representadas.

Ignácio Ramonet (2002), diz, que em outros tempos, falar de televisão era falar do que dizia a televisão. Hoje nos vemos obrigados a refletir sobre televisão como instrumento tecnológico, na medida em que a televisão vive grandes transformações. Cada vez um número maior de canais é oferecido, e buscamos essa diversidade, mesmo sabendo que não poderemos ver tudo. Assim, segundo Ramonet muda o conceito de público em geral. E, como afirma Fausto, cada vez mais, menos pessoas veem as mesmas coisas ao mesmo tempo. Já Jürgen Habermas (2006) em texto para o jornal Folha de São Paulo, preocupa-se com a supervalorização da imagem. O autor, faz algumas considerações sobre a mudança nas formas de narrativas e a perda de força das palavras em detrimento das imagens. Habermas fala que a televisão é um meio que ao

tornar algo visível, confere celebridade no sentido de notoriedade, aos que aparecem em público. Os atores sempre representam a si mesmos diante das câmeras, independente da sua contribuição ao conteúdo do programa. A visibilidade possibilitada pela televisão, não muda a realidade, mas dá visibilidade ao que já existia.

Em um texto de 2008, Jesús Martín-Barbero faz algumas considerações sobre as mudanças na televisão, que é interessante ressaltar para finalizar essas reflexões. Ele diz que durante os anos 90, os pesquisadores desceram do pedestal acadêmico e foram assistir televisão para compreender o que se via e perceber como se dava essa relação entre a televisão e os telespectadores. Hoje, o autor diz que as pessoas estão usando cada vez mais os meios, e aprendendo a “escrever” com câmera fotográfica e de vídeo de maneira distinta de como se fazia com canetas esferográficas. O que nos obriga, segundo Martín-Barbero a refletir não em termos de recepção, mas em termos de apropriação e apoderamento, dos modos de relação entre as culturas. Através da tecnologia, jovens fazem suas histórias e suas músicas e enviam ao mundo inteiro. O que nos remete de volta as questões iniciais, de midiaticização e circulação da sociedade.

A midiaticização da narrativa histórica se constrói de uma maneira específica, por estar sendo feita pela televisão. A recriação de personalidades e acontecimentos históricos se dá utilizando a linguagem televisiva, com sua profundidade, nitidez, som e relação de intimidade com o público. Se as mesmas obras fossem exibidas no cinema, ou recontadas pelo rádio, outras formas de linguagem seriam acionadas e outros contratos de leitura seriam propostos.

A televisão, através de sua linguagem e técnica, é responsável pela construção de imaginários. A midiaticização da história nas minisséries proporciona uma mistura de fatos reais e ficção, separados por uma linha tão tênue, que por vezes não percebemos quando termina um e inicia outro.

4.4. Minisséries e Aprendizagem

Segundo Braga (2002) quando pensamos a relação aprendizagem em tencionamento com a educação na sociedade midiaticizada, devemos inicialmente evitar qualquer assimilação entre o aprender nos processos midiáticos e a aprendizagem escolar, já que se aprende de outros modos e outras coisas. Ou seja, não devemos ignorar a aprendizagem que temos a partir dos meios de comunicação, mas precisamos

estar atentos para que sejamos críticos ao que a mídia está transmitindo. Diferentemente da escola, o aprendizado midiático traz um emaranhado de informações que precisam ser organizadas e selecionadas pelos receptores. É possível aprender, mas nem tudo pode ser aprendido por esse processo, pois só funciona em alguns âmbitos e depende muito das competências de edição dos espectadores e do quanto já se tem um conhecimento *a priori* sobre o tema. Na verdade a mídia nos dá elementos, nos quais, se soubermos reciclá-los poderemos encontrar arte, cultura e conhecimento.

Iniciativas como a do programa *Faixa Comentada*¹⁴, por exemplo, de trabalhar com minisséries históricas ampliando sua abordagem, nos demonstra que de alguma forma, essas obras podem ser “usadas” como dispositivos de aprendizagem, através de sua reciclagem. Não podemos ignorar, que esses processos midiáticos têm uma certa relação com a aprendizagem, principalmente em um mundo em que se tem cada vez menos tempo de se adquirir conhecimento das formas tradicionais. Ao interpretarem as mensagens oferecidas pelas minisséries históricas, os telespectadores estão aprendendo um pouco sobre história e ressignificando acontecimentos e personalidades históricas. Essa ressignificação do passado no presente acontece a partir das vivências individuais de cada espectador e da fusão entre a leitura dos fatos proposta pelas minisséries com a leitura realizada pelos receptores das obras a partir de seu capital cultural, simbólico e histórico.

Lembremos que Braga nos diz que “[...] interpretar é usar o seu acervo cultural para digerir as interpelações recebidas. Há boas e más interpretações – mas o saldo, positivo ou negativo, é uma aprendizagem.” (BRAGA, 2002, p.08). Segundo o pesquisador, nesse tipo de aprendizagem estamos usando nossas competências de aprender, e coisas já aprendidas ou recebidas de outros espaços, como a escola, a família, a cultura e as práticas cotidianas.

As minisséries históricas são obras que se baseiam em acontecimentos históricos para a construção de roteiros, a fim de enriquecer a produção em questão. A relação entre televisão e história, muitas vezes, toma por verdadeiros, acontecimentos exibidos

¹⁴ O Canal Futura tem um programa intitulado *Faixa Comentada*, que reinterpreta e comenta minisséries históricas. Nesse programa, historiadores, autores, diretores e o próprio elenco da história comentam como ocorre a reconstrução de uma realidade, a partir da história com mesclas de ficção. *Faixa Comentada* reexibe minisséries de dramaturgia e amplia a abordagem da ficção, tratando de questões relativas à produção de tevê - preparação de atores, construção da narrativa e de personagens, figurino, cenografia, fotografia, curiosidades de produção, etc - assim como também temas históricos, literários ou de comportamento, através de entrevistas com profissionais e especialistas.

pela televisão, desde que estes correspondam a um fato que teve uma existência efetiva no passado. Outro fator que cabe ser mencionado está na relação aprendizagem-escola. Já que, em alguns casos, os recursos audiovisuais podem se tornar aliados dos educadores, na construção do conhecimento passado-presente.

Segundo Braga, o Campo Educacional inevitavelmente se reorganiza para ampliar sua abrangência, diversificar seus objetivos e enriquecer sua oferta de procedimentos, de modo a tentar dar conta destas novas áreas de aprendizagem. Desta forma, podemos pensar, sobre a possibilidade do campo se apropriar dos produtos midiáticos, como as minisséries históricas, para ampliar as possibilidades de aprendizagem e ampliar o conhecimento oferecido pelos processos midiáticos, de forma a termos um conhecimento mais aprofundado do que o oferecido pela mídia, mas desenvolvido a partir da oferta dos meios de comunicação. Esse viés é uma das muitas possíveis ramificações que o tema nos propõe a pensar.

4.5. Imaginário e Real

O imaginário e o real são trabalhados por Bachelard, Pais, Barthes, Santos, Gomes, Braga, Lins e Mesquita no item que segue. Esses autores abordam o conceito a partir de um ponto importante de reflexão para essa pesquisa, que é a ideia de uma versão oficial da história em oposição as diferentes versões e capturas de interesses. A questão da crença também é abordada por esses autores no debate que segue.

Gaston Bachelard (1981) em suas reflexões, diz que buscamos no real aquilo que contradiz conhecimentos anteriores. Para o autor, o método científico é um método que procura o risco. “Seguro da sua conquista, arrisca-se numa aquisição. A dúvida está à sua frente e não atrás como via cartesiana” (BACHELARD, 1981, p.136). Para Bachelard é essa busca inconstante pela dúvida que nos faz avançar e o primeiro obstáculo que temos que enfrentar é romper com opiniões, buscando um conhecimento adquirido com esforço científico, ainda que esse também possa ser, em algum momento contestado. “Uma medida precisa é sempre uma medida complexa; é portanto, uma experiência organizada racionalmente” (BACHELARD, 1981, p. 17)

Para entender a mediação da narrativa histórica em minisséries e a relação dessas obras com o real, Bachelard (1996) faz algumas considerações sobre o real, que se pode tentar entender sob o viés dessa temática. O autor fala que o conhecimento do

real é a luz que sempre projeta algumas sombras e afirma “o real nunca é ‘o que se poderia achar’ mas é sempre o que se deveria ter pensado” (BACHELARD, 1996, p.17). Pensando as minisséries históricas poderíamos dizer que o real está na história oficial, no entanto, nem essa está livre de sombras.

Outro autor que fala do real é José Machado Pais (2007), ele diz que a pose do real é uma impossibilidade e a consciência dessa impossibilidade é uma condição necessária para entendermos alguma coisa do que se passa no cotidiano.

“O verdadeiro desafio que se coloca a sociologia do cotidiano é o de revelar a vida social na textura ou na espuma da ‘aparente’ rotina de todos os dias, como a imagem latente de uma película fotográfica” (PAIS, 2007, p.33). Diante dessa afirmação, podemos dizer que, como na sociologia do cotidiano, também na construção televisiva de obras baseadas em fatos e personalidades históricas o que se busca é revelar o cotidiano. As obras de ficção, baseadas na história, revelam estruturas sociais de uma determinada época ou lugar. Através da verossimilhança, são recriados acontecimentos cotidianos com aparência de realidade efetiva, ou seja, cria-se um mundo paralelo ao real, um mundo alternativo.

Pais fala que a plena e autêntica realidade não é a realidade que pensamos, mas aquela que acreditamos ser real. E se questiona sobre o que são realidades objetivas, já que segundo o autor, mesmo a objetiva de uma máquina fotográfica é sempre um ponto de vista. Nas minisséries históricas, o que está ao alcance do telespectador é a representação, e não a realidade histórica - já que não existe uma verdade absoluta, pois a história é sempre um relato, sob o ponto de vista do narrador. Mas uma releitura que pode acabar sendo vista como real, pois muitas vezes nossa memória se constrói ao revermos os fatos históricos em séries de televisão, e como disse Pais, realidade é o que acreditamos real.

Fantasia realista ou realidade fantástica? Depende do ponto de vista. Um bom princípio consiste em tratar de aprender a ver o que parece fantasia como realidade para logo depois olhar a realidade como fantasia. (PAIS, 2007, p.63)

Essa mistura de realidade e fantasia proporcionada pelas minisséries históricas está separada por uma linha muito tênue, que traz para a reflexão a frase de Pais

“Fantasia realista ou realidade fantástica?” a resposta o autor também nos dá: depende do ponto de vista. O fato é que a reconstrução de uma época pode encantar aos telespectadores, independentemente de estar ou não recontando uma realidade, já que traz a sensação, quase mágica, de ampliação da existência. Provavelmente, nossas imaginações poderiam construir lugares mais bonitos, paisagens bucólicas de natureza intocada, ignorando as dificuldades reais de uma época sem saneamento básico. Por outro lado, talvez, os príncipes de nosso imaginário tivessem mais identificação com as gravuras dos livros do que com a construção heróica dos príncipes encantados.

No entanto, ao lermos uma obra, não buscamos, através de estudos, encontrar realidade ou fantasia, mas nos deixamos levar, criando personagens que mesclam as descrições dos livros com a nossa vivência. Ao retomarmos as afirmações do autor, Pais, ainda fala, do universo de mitificações e dos retratos distorcidos da realidade como enigmas do cotidiano, para o autor, mais importante que o mundo é a forma com que ele é dito ou pensado.

Pais conclui o terceiro capítulo do livro, trazendo Roland Barthes para a discussão do real. “Para Barthes, o barômetro situado sobre o piano em casa de Aubin ou a pequena porta situada por detrás de Carlota Corday, através da qual entrava o verdugo eram ‘detalhes inúteis’, ‘luxos de narração’ que estabeleciam com o leitor um ‘pacto de confiança’ que se traduzia numa ilusão literária, eminentemente representativa” (PAIS, 2007, p.74).

Dentro da visão estruturalista de Roland Barthes (1972), o autor define a personagem não como um ser independente, mas como uma participante de uma narrativa que se monta a partir de índices. Desse modo, para Barthes, a narrativa é um sistema composto de ações e notações. O núcleo da história é a ação de impacto, são os momentos de risco da narrativa. Aqui também podem ser entendidos como os momentos mais importantes, sob os quais a narrativa se constrói. Já as ações menores, como o deslocar de um personagem entre diferentes espaços tem o objetivo de manter o contato entre narrador e narratário, e conferir identidade à narrativa.

As notações, por sua vez, são informações distribuídas ao longo do texto: descrições de ambientes e personagens, adjetivações, dados que situem o leitor no contexto apresentado. Personagens são construídos a partir de índices que delimitam não apenas aparência, mas formas de comportamento e pensamento, que não podem ser resumidas em frases nem ser definidas com facilidade. De acordo com Barthes, “[...] o

caráter de um personagem não pode ser jamais nomeado, mas entretanto ininterruptamente indexado” (BARTHES, 1972, p.31). Também a descrição dos elementos que permeiam o ambiente de um personagem revela símbolos de seu status de vida que nos permitem entender melhor o personagem e contribuem para sua humanização e para nossa sensação de realidade.

Vivemos um momento de alteração nas relações de conhecimento. Boaventura de Sousa Santos (1989) diz que caminhamos para uma nova relação entre ciência e senso comum, uma relação em que qualquer um deles é feito do outro e ambos fazem algo novo. Como se fossem construídas galerias temáticas com milhares de passagens que vão se entrelaçando e formando o conhecimento.

No fundo, a distinção é entre ser e ter: somos as nossas crenças e temos ideias. O que é característico do nosso tempo é o fato de a ciência moderna pertencer simultaneamente ao campo das ideias e ao campo das crenças. (SANTOS, 2009, p.46)

Em outras reflexões de Santos, feitas em 2009, sobre o pensamento abissal, o autor faz uma afirmação que de certo modo completa o pensamento iniciado 20 anos antes, falando das dualidades entre ciência e senso comum, ideias e crenças e trazendo para o objeto de estudo, as minisséries históricas, seria a relação que se estabelece entre ficção e realidade.

Na invenção não está em jogo apenas o imaginário em estado isolado; mas já as articulações entre imaginário, real percebido e racionalidades locais disponíveis ou tentativas – no desenvolvimento de uma processualidade simbólica [...] seria essa dinâmica articuladora entre o imaginário, o real percebido e as racionalidades locais. (BRAGA, 2009, p.07)

As articulações, entre imaginário e real, propostas pelas minisséries históricas, podem encantar aos telespectadores, independentemente de estar ou não recontando uma realidade efetiva, já que traz a sensação, quase mágica, de ampliação da existência. Partindo da ideia de imaginário radical, onde cada um de nós imagina coisas diferentes e indo até o imaginário que se realiza socialmente através da midiaticização da história nas minisséries, podemos dizer que o imaginário exposto nas obras é o imaginário do autor.

A televisão ao criar imaginários, através dos efeitos e da linguagem televisiva, altera nossa percepção da realidade, e se de alguma forma nos apresenta construções prontas, por outro lado, em tese, essas construções seriam mais próximas da realidade efetiva. Já que, *a priori*, a recriação de obras históricas, ainda que ficcionais, são baseadas em pesquisas, buscando a maior aproximação possível com a realidade. Através do figurino, cenografia e cenário, as obras buscam a verossimilhança, para que o público acredite no que está vendo, para que os telespectadores entrem no jogo e comprem o imaginário vendido pela televisão.

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) afirmam que os documentários têm a intenção de fazer o telespectador crer. Assim como nas obras de ficção, todos esses recursos audiovisuais são usados na intenção de fazer o telespectador acreditar no que está vendo. No entanto é importante salientar que o documentário “pede” um tipo de crença diferente da ficção. Se os documentários querem produzir obras que dissolvam as fronteiras entre ficção e realidade, também as obras de ficção, cada vez mais, buscam ser críveis. Podemos notar isso, nos cuidados na preparação de atores, na filmagem, na construção de cenários, na pesquisa sobre o tema e a época apresentada. Tudo é feito buscando ser o mais verossímil possível, cada detalhe deve ser observado para que o telespectador possa crer no que assiste, ainda que saiba que se trata de uma obra de ficção.

As minisséries históricas estão na fronteira entre documentário e telenovela. Não são comprometidas com a “verdade” histórica como seria um documentário, mas estão baseadas em fatos reais, o que faz com que não sejam um simples folhetim, mas uma espécie de ficção controlada. Assim como no relato apresentado por Lins e Mesquita, através da midiaticização da narrativa histórica, há em alguns momentos, a renúncia ao desejo de controle sobre o que é ou não real, e nesse instante, a fronteira entre mundo e cena pode inexistir.

Quando falamos em obras históricas, que narram a vida de personagens que tiveram uma existência concreta, em alguns momentos pode ocorrer uma “mistura”, por parte dos telespectadores, sobre quem é o personagem e quem é o ator, ainda mais quando o ator é desconhecido. Nesses casos é mais comum ocorrer essa vinculação entre personagem e ator por parte do público. Assim como nos filmes documentários, nas obras de cunho histórico a relação entre fantasia e realidade pode fazer nossa percepção vacilar, dando à ficção um sentido quase real. Em alguns momentos

pensamos se determinada personalidade histórica foi assim mesmo, física e psicologicamente ou se o que vemos faz parte apenas da imaginação dos autores ou da criação de um determinado ator.

Pedro Gilberto Gomes (2009) nos ajuda a entender como em uma sociedade em midiatização tudo está interligado. “Na sociedade do conhecimento, a sociedade de redes, todo ponto é início para entrar no todo”, afirma o autor, que diz que fatos podem parecer isolados, distintos ou independentes, mas na verdade, são todos pontos de uma mesma rede, na qual pode se entrar por qualquer um dos pontos. E continua sua reflexão destacando a importância de uma visão afastada, pois quando nos aproximamos demais dos nossos objetos, vemos só o ponto, não mais a rede, mas se conseguirmos fazer uma análise distanciada, veremos uma imensa rede e seus incontáveis nós. Gomes assume a midiatização como o um novo modo de ser no mundo, o que acaba por gerar alguns conflitos:

[...] com o mundo de sentido, o homem vê a possibilidade de um mundo aparente, num mundo do vazio, do sem-sentido. Pois a linguagem, em lugar de exprimir a realidade efetiva do mundo e do sujeito, pode ser vazia, ilusória e alienar a pessoa num mundo da fantasia do fantástico, levando-a ao desespero. (GOMES, 2009, p.06)

O mundo aparente que o autor destaca é uma maneira ilusória de encarar a vida, vivendo num mundo de fantasias, que o fenômeno da midiatização, de certo modo, propicia. Trazendo essas considerações para refletirmos sobre as minisséries históricas, podemos dizer que, ainda que sejam uma fantasia, que criem mundos fantásticos, e não representem uma verdade efetiva, não buscam alienar, mas envolver o público, num processo de dualidade entre passado e presente, realidade e ficção. Nessas obras o interesse no espetáculo não está mais no limiar da compreensão histórica, mas na busca pela audiência, que deve assistir cada capítulo, se emocionando com os encontros e desencontros das personagens e estando sempre pronta, quando acaba uma minissérie, para a próxima, aguardando seus novos heróis!

4.6. Consumo e Cultura

Garcia Canclini, Ortiz, Lobo e Martín-Barbero dão um tom mais sociocultural ao debate teórico dessa tese. Tais autores contribuem para o conjunto geral de informações contextuais da investigação.

Néstor Garcia Canclini contribui com a discussão dessa pesquisa, a partir dos conceitos de consumo e cultura. “O consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (GARCIA CANCLINI, 1999a, p.77). Quando os telespectadores passam a ser entendidos como consumidores como sugere o autor, existe uma mudança no enfoque de quem produz uma obra de ficção que propõe uma releitura histórica. As minisséries, mais do que contar a história, precisam garantir a audiência, ou seja, o consumo. Devido a isso, fatos são alterados, algumas personagens são acrescentadas, e outras são negadas, para que a obra final possa além de contar a história, garantir a audiência, uma vez que como afirma o autor, o consumo é um processo em que desejos se transformam em demandas.

No consumo cultural, onde se encontram a arte, a literatura e a ciência, não há uma apropriação de um bem concreto, no entanto, esse tipo de consumo - assim como o consumo como lugar de reprodução de força de trabalho e de expansão de capitais - também busca saciar um desejo. Uma obra de ficção televisiva com enfoque na história pode ser considerada um elemento do consumo cultural, a partir da definição de García Canclini. “Os produtos denominados culturais têm valores de uso e de troca, contribuem para reprodução da sociedade” (GARCÍA CANCLINI, 1999b, p.42).

García Canclini (2004) diz que cultura não é apenas um conjunto de obras de arte, nem de livros ou objetos materiais carregados com signos e símbolos. Para o autor, cultura são os processos sociais, e parte da dificuldade de falar sobre ela se deriva do que se produz, circula e do que se consome na história social. Uma vez que um mesmo objeto pode se transformar através dos usos e reapropriações sociais e destaca que: “Ao nos relacionarmos uns com os outros aprendemos a ser interculturais” (GARCÍA CANCLINI, 2004, p.34).

O que ocorre, segundo o autor, é que atualmente, as condições de produção, circulação e consumo de cultura, não se processam em uma só sociedade. Mas, há uma reelaboração do setor cultural. A cotidianidade do sujeito passa a ser um “local” de investigação dos usos, consumos e práticas comunicacionais. Os usos sociais dos meios

de comunicação começam a ser entendidos como uma prática de apropriação dos produtos midiáticos, os quais se distinguem de sujeito para sujeito. Ao assistir uma minissérie histórica, os telespectadores recebem a mensagem através de suas experiências, e as reflexões geradas através do consumo desse produto podem causar alterações culturais e sociais.

Descobrir essas maneiras de apropriação é investigar o que as pessoas absorvem e como estas mensagens interferem na forma com que elas percebem a história. Entender, portanto, como determinados grupos se apropriam de produtos culturais é afirmar que "[...] cada objeto destinado ao consumo é um texto aberto que exige a cooperação do leitor para ser completado e significado" (GARCÍA CANCLINI, 2001, p.45). Ou seja, a partir das experiências e competências culturais de cada um, é possível reelaborar, ressignificar e ressemantizar os conteúdos das mensagens midiáticas.

[...] há uma mudança no padrão do herói biográfico. No início do século, as publicações privilegiam a vida dos políticos e dos grandes homens de negócios. O herói exaltado era o homem de ação, que o autor chama de 'ídolo de produção' [...]. Pouco a pouco o homem-ação cede lugar aos ídolos de entretenimento (esportistas, artistas, etc.) que estimulam no leitor não mais uma tendência à realização de uma vontade, política ou empresarial, mas o conformismo às normas da sociedade (ORTIZ, 1988, p.150).

Renato Ortiz (1988) afirma que, com o passar do tempo, há uma mudança no perfil do herói biográfico, que desperta o interesse do leitor. No entanto, ao falarmos de obras de ficção televisivas que retratam a biografia de personagens históricos, estamos contemplando dois tipos de "heróis". Em primeiro lugar, o homem de ação (ídolo de produção), mencionado por Ortiz; em seguida, o ídolo de entretenimento, uma vez que as minisséries relatam a vida de importantes líderes políticos, que são vividos por atores (ídolos de entretenimento). Essa fórmula une os dois tipos de heróis citados pelo autor, despertando o interesse dos telespectadores, uma vez que estes têm a possibilidade de reviver fatos históricos de forma mais interessante e ilustrada, ao mesmo tempo em que veem seus "ídolos" representando tais personagens.

Ortiz também fala da transformação da própria concepção de cultura. Na verdade, quando buscamos entender a construção de uma obra televisiva, precisamos também levar em conta o ambiente cultural no qual a história se passa, ainda mais quando

estamos falando de fatos reais. O cenário histórico cultural da época revela muito sobre como aconteceu a construção da nacionalidade, que, segundo o autor, não existe ainda em sua totalidade, mas que pretende se consolidar como realidade histórica.

Segundo Narciso Lobo (2000), há uma grande tendência de incluir a realidade, nas obras de ficção. Isto se dá devido a um forte interesse dos telespectadores de colocar a ficção televisiva, em seu cotidiano. Ou seja, a partir desta afirmação, podemos entender que a sociedade interfere na produção das minisséries históricas, uma vez que as obras de ficção televisiva são pensadas a partir dos “desejos” dos telespectadores.

Martín-Barbero (2003) ao trabalhar com mediações nos fala sobre os “pedaços” que formam uma nação. A história de um país é um desses “pedaços”, ainda mais se retratada através de um dispositivo de mediação entre histórico e contemporâneo, como são as séries de ficção televisivas. O cotidiano vivido pelas personagens, nas obras de ficção, retratam as especificidades de um sujeito, de uma comunidade, de uma cultura, de uma época, mostrando a partir do texto televisivo como se constituiu a história do país. No entanto, embora se conte um fato passado, as releituras usam de linguagem e técnicas contemporâneas e de entretenimento, o que aproxima o público da história que está sendo recontada.

Quando falamos de obras seriadas televisivas, reproduzidas por meios audiovisuais, as alterações não devem ser entendidas como uma perda, mas uma forma diferenciada de perceber o mundo. Nesse sentido, as minisséries, que misturam história e ficção, passado e presente, são programas de entretenimento e produtos de mediação. Mediação é o termo dialético, que, segundo Martín-Barbero, pode ser utilizado para o estabelecimento de relações entre a análise formal de uma obra de arte e uma visão mais alternativa e popular sobre a mesma.

Pela mediação são estabelecidas as identidades simbólicas como um processo em que cada nível desdobra-se no seguinte, perdendo, assim, sua autonomia constitutiva e funcionando como expressão de seus homólogos. É uma operação compreendida como um processo de transcodificação: como a invenção de um conjunto de termos ou a escolha estratégica de um código ou linguagem específica. A análise das mediações tem por objetivo demonstrar o que não é evidente nas aparências das coisas, mas que se encontra em sua realidade subjacente.

4.7. Ficção Seriada e Entretenimento

O ângulo que aborda a relação entre conhecimento histórico e entretenimento produzido pela narrativa ficcional televisiva conta com autores como Lopes, Sodré, Freud, Mattelart, Braga, Hobsdwn, Veyne e Aumont. Esses autores nos propõem pensar a ficção seriada e sua relação com o entretenimento e destacam o humor como importante elemento dessa relação.

A narrativa ficcional tem que revelar algo novo a cada capítulo, para que o telespectador não se sinta enganado, mas é preciso deixar algo a revelar, para poder criar suspense para um novo episódio. Segundo Maria Immacolata Vassalo Lopes (2009), a telenovela é um recurso comunicativo de entretenimento popular. Essa afirmação da autora pode ser estendida também para outras obras de ficção televisiva, como as minisséries, principalmente se pensarmos, como sugere a pesquisadora, que essas obras são a narrativa da nação, misturando arcaico e moderno, temas da vida pública e privada.

Seguindo essa linha de pensamento, Lopes diz que a telenovela é uma história sobre a família exibida para a família, nesse sentido, as minisséries históricas são a história de fatos e personalidades importante para o país, exibidas para o país, anos após terem sido vividas por esse mesmo país. As obras históricas são ficcionalizadas nas minisséries para romancear os fatos, a ficção acaba sendo uma outra forma de ver a realidade e a própria história, onde não há uma verdade absoluta, mas versões de um fato, sob o ponto de vista de diferentes narradores.

As obras de ficção exibidas pela televisão circulam na mídia através de revistas, jornais, internet, etc. e esse circular midiático ocorre paralelo à circulação em rodas de amigos e familiares, quando as narrativas televisivas transbordam a televisão e invadem a realidade e o cotidiano das pessoas.

Sodré (2006) fala que a economia digital tem tido enorme impacto sobre o mundo do trabalho e sobre a cultura, já que o fenômeno midiático traz novas variáveis que transformam a vida das pessoas, onde o virtual, o espaço simulativo, interage expandindo a dimensão do tecnocultural. Para o autor, é nesse instante que surge o que ele chama de novo bios midiático, que segundo Sodré cria uma prótese midiática, que se torna um potencial de transformação da realidade vivida, uma forma condicionante de experiência da vida das pessoas. Trata-se da afetação das formas da vida tradicional e

uma prevalência da forma sobre o conteúdo, ou poderíamos dizer, do entretenimento sobre a informação.

A mídia, enquanto sintaxe de um novo modo de organização social e agendamento universalista, implica uma qualificação especial da vida, logo, uma ordem sub-reptícia de exigências no que diz respeito a valores, a partir de uma intersubjetividade simulada e paralela. (SODRÉ, 2006, p.29).

Para o pesquisador, o meio televisivo permanece como fulcro da mídia tradicional, enquanto o virtual redimensiona a relação espaço-temporal clássica criando uma tendência de virtualização das relações humanas. Nesse momento, segundo o autor, imagens deixam de ser reflexos e tornam-se espelho midiático, configurando-se assim em uma “outra” forma de vida. Essa outra forma de vida que Sodré menciona está ligada às transformações que os processos midiáticos têm promovido na sociedade contemporânea. Como o pesquisador afirma, a televisão, continua sendo o grande meio de comunicação que retrata essa realidade midiática. As minisséries históricas, por assim dizer, reproduzem uma “outra” versão dos acontecimentos, uma versão que seja compatível a essa nova forma de vida.

O espaço da cultura tem sido um local dos processos de modernização e a televisão tem se mostrado um meio estratégico para a realização desses processos. Segundo Lopes (2002), a partir da recepção das telenovelas podemos observar como funcionam as lógicas comerciais de produção e as lógicas culturais de consumo dos processos midiáticos. O estudo das minisséries históricas contribui no sentido de entender as lógicas de produção midiática, ainda que não se faça um estudo de recepção, quando observamos como circula e circulou, os materiais referentes às obras, podemos observar outro viés de um mesmo processo. José Luiz Braga (2006), nos diz que desde as primeiras interações midiáticas a sociedade age e produz, não só com os meios de comunicação ao atribuir processos a esses meios, mas sobre os seus produtos, atribuindo um sentido social a eles.

Outro prisma que envolve mídia e entretenimento e está diretamente vinculado ao objeto de estudo aqui apresentado é o humor, já que uma das obras estudadas faz a midiática da narrativa histórica de forma satírica¹⁵. Ao tentar entender como o

¹⁵ *O Quinto dos Infernos*

humor está vinculado ao entretenimento e de que forma é trabalhado nas minisséries históricas, é possível perceber, até que ponto se faz um humor “pastelão” e quais momentos trazem um humor refinado e inteligente, que possibilita uma compreensão diferenciada da história nacional.

Sigmund Freud (1938) acredita que o humor faz parte das histórias, como se ao tornar um acontecimento algo mais “leve” esse fosse mais fácil de ser absorvido pelas pessoas. Para provar suas ideias sobre os chistes, faz a seguinte afirmação:

Um novo chiste age quase como um acontecimento de interesse universal: passa de uma a outra pessoa como se fora uma notícia da vitória mais recente. Mesmo homens eminentes que acreditam valer a pena contar a história de suas origens, das cidades e países que visitaram, das pessoas importantes com quem conviveram, não se envergonham de inserir em suas autobiografias o relato de algum chiste que acaso ouviram. (FREUD, 1938, p.10)

Partindo dessa afirmação de Freud, podemos dizer que assim como o humor, o entretenimento e a ficção são mais facilmente absorvidos e transmitidos de pessoa para pessoa. Por isso as minisséries televisivas que midiaticizam a história de uma determinada época, costumam ser mais atraentes que os livros didáticos¹⁶ sobre o assunto, e dessa forma, seduzem os telespectadores, que passam a acompanhar as tramas, buscando se entreter e se informar sobre história. Segundo Freud, as técnicas dos chistes apontam para os mesmos processos psíquicos da formação dos sonhos. “Sendo tão abrangente, dificilmente será um puro acaso tal concordância entre os métodos da elaboração do chiste e aqueles da elaboração do sonho.” (FREUD, 1938, p.57).

As obras de ficção televisiva, frequentemente, utilizam de humor para contar suas histórias, buscando entreter e cativar seus telespectadores. As séries de ficção, segundo Armand e Michele Mattelart (1989), precisam ser consideradas como a interface das estratégias de valorização do capital nas indústrias culturais e da memória coletiva em suas formas de narrativa. Os autores citam a frase do diretor Marcel Blurval onde esse diz: “A série é caso para contador de histórias.” (MATTELART, 1989, p.178), para instigar o debate sobre as séries de ficção. As releituras midiáticas da história produzidas pela televisão através das minisséries têm uma narrativa diferente da

¹⁶ Tal afirmação é verdadeira quando pensamos nas lógicas midiáticas, no entanto, para um estudioso, é possível que o livro didático seja mais atraente.

histórica, uma forma de narrar sem preocupação excessiva com datas e nomes, um relato mais “solto”, contanto histórias, ao mesmo tempo em que buscam entreter e cativar o telespectador.

Nesse horizonte desenha-se um outro paradigma, segundo Mattelart: o do reconhecimento do sujeito e da pertinência de uma teoria por parte das percepções deste indivíduo. A subjetividade de interpretação de cada um, entende a comunicação como um processo dialógico onde a verdade, que não será mais única, nasce da subjetividade.

Dentro dessa noção de subjetividade, os autores fazem a seguinte afirmação: “Contra o herói da teoria, contra o herói da produção, contra o herói da história, lança-se o *status* do homem sem qualidade” (MATTELART, 1989, p.201). As minisséries constroem em suas representações da história personagens mais envolvidos em sua subjetividade do que, normalmente, os apresentados pelos livros históricos. Já não são mais heróis, mas homens sem qualidades, como fala Mattelart. Como exemplo, podemos citar *O Quinto dos Infernos*, onde D. Pedro I é representado, como um anti-herói, no entanto, paradoxalmente, suas características negativas não desfazem a simpatia da personagem, que pode ser entendida como encantadora em seus valores éticos e na representação de seu amor pelo Brasil.

A forma com que entendemos as personagens, representadas pelas releituras televisivas, pode estar ligada a fatores internos ou externos, pessoais ou sociais, uma vez que essa visão demonstra o poder de modificação da realidade feita pelo observador. A visão que temos da história, do passado e da memória nacional, a partir de uma obra contemporânea de entretenimento, produzida pela televisão, faz com que, segundo Eric Hobsbawn (1998), nos reconheçamos membros de uma comunidade humana, situando-nos em relação ao nosso passado, ainda que seja para rejeitá-lo. O passado é, portanto, conforme Hobsbawn, uma dimensão da consciência humana, um comprovante inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade contemporânea.

Em *Como se escreve a história*, (1998), Paul Veyne, nos diz que a história é anedótica, pois interessa porque narra, assim como o romance, sem ter, no entanto, o compromisso de ser cativante. Mesmo assim, é inegável que uma história que consegue ser cativante, que consegue entreter, é muito mais abrangente, tem o poder de se espalhar, para além dos livros, ou no nosso caso, para além das telas das televisões, circulando na sociedade.

A história biográfica e anedótica é a menos explicativa, mas a mais rica do ponto de vista da informação, já que considera os indivíduos nas suas particularidades e detalha, para cada um deles, as nuances do caráter, a sinuosidade de seus motivos, as etapas de sua deliberação (VEYNE, 1998, p.26).

A afirmação de Veyne, dá força a ideia de que a mediação da narrativa histórica em minisséries de época faz sucesso porque vai além da história, busca uma narrativa biográfica, romanceada, que seduz os telespectadores, pois passa da condição de documento histórico para tornar-se um programa de entretenimento. Dentro dessa visão as minisséries são obras que apresentam personagens históricas de forma mais humanizada, apresentando seu caráter e os motivos de suas decisões.

Partindo para uma visão do que está atrás das câmeras nos programas de entretenimento, Jacques Aumont (2002) nos ajuda a desvendar um pouco dos bastidores que formam a construção de uma obra cinematográfica. Muitas das afirmações feitas pelo autor, também se enquadram à televisão e as minisséries. Segundo Aumont, a impressão de analogia com o espaço real produzida pela imagem fílmica é tão grande que nos faz esquecer que além do quadro que se vê não há mais imagem. Como uma janela quando revela um fragmento do mundo imaginário. O campo é visível o fora do campo não é (bastidores, personagens, cenários). A soma do campo mais fora do campo é que forma o espaço fílmico. As fronteiras da narratividade, assim como as da representatividade muitas vezes, são difíceis de traçar, há uma confusão entre espaço fílmico e real. Nas minisséries esse conflito é mais forte, devido ao convívio diário entre o telespectador e a obra.

4.8. História e Verdade ou Verdade Histórica?

Nesse item buscamos refletir sobre o conceito de verdade e falsidade de Popper, a ideia de verdade e o sentimento de verdade de Morin, a possibilidade de conhecer o mundo sem sair de casa, citada por Lima e o método de fixação da crença apresentado por Peirce. Esses conceitos trazidos pelos autores, ajudam a recontextualizar o passado no presente e a desenvolver um dos ângulos dessa investigação.

Para organizar uma reflexão epistemológica sobre a mediação da narrativa histórica, Karl Popper (1975) pode nos ajudar já que ele questiona sobre como

decidimos da verdade ou falsidade das asserções de tese, uma vez que para o autor, leis e teorias são hipotéticas e por isso podem ser negadas. Diante dessa afirmação de Popper, podemos pensar a história, e suas muitas versões. Estamos acostumados a conhecer uma versão dos fatos históricos, no entanto a história é contada sob o ponto de vista de alguém e por isso não devemos entender essa versão como absoluta, já que muito da história é uma hipótese de como os fatos aconteceram, e por isso pode ser negada.

Popper nos compara a animais que lutam para descobrir as verdadeiras regularidades que regem o universo, mas diz que independente do método que usamos, nossas chances de encontrar as regularidades verdadeiras são mínimas, pois nossas teorias conterão enganos que nenhum “Cânon de Indução” nos impedirá de cometer. Ou seja, mais uma vez o autor nos fala da dificuldade de encontrarmos uma verdade definitiva. Se tomarmos essa afirmação para pensarmos a construção das minisséries podemos dizer que a mediação da narrativa histórica é a busca de perceber uma realidade passada no presente sob um ponto de vista contemporâneo, por isso as mudanças na própria história não tem que ser entendidas como falsidades, mas novas verdades, que podem ser contestada a qualquer momento.

Sobre essa procura da verdade, Popper afirma que todas as nossas teorias continuam sendo suposições, conjecturas, hipóteses. Aceitando essa realidade surge a questão: o que nos leva a preferir umas conjecturas ou hipóteses a outras? Ou seja, por que motivo uma narrativa da história proposta pela mídia segue determinados elementos da história em detrimento de outros? Se a história é baseada em algo que aconteceu, muitos aspectos precisam ser respeitados, mas há uma total liberdade de escolhas para decidir o que irá se contar e o principal, como irá se contar.

Popper fala de várias teorias correntes que são oferecidas como solução para os mesmos problemas. E afirma que os teóricos interessados em encontrar verdades também devem estar interessados pela falsidade das teorias, já que a refutação de uma teoria será sempre de interesse teórico, pois revela algo novo. Para o autor a teoria nova deverá ter êxito onde a antiga teve sucesso e onde foi refutada.

Popper diz que esse tipo de método pode dizer que uma teoria é verdadeira, no entanto, não pode estabelecer uma verdade, pois para o autor o número de teorias possivelmente verdadeiras continua infinito. Pensando essas afirmações de Popper para nossa questão de pesquisa, podemos dizer que a mediação da narrativa histórica é

uma teoria de sucesso. Ou seja, conta uma história conhecida de maneira mais interessante, através do jogo de imagens e sons da televisão. Assim produz reflexões sobre a história e tem maior êxito que a própria história oficial, uma vez que reconta acontecimentos de maneira mais interessante e desperta, desta forma, o interesse da sociedade.

Para Popper o grau de corroboração é o estado de discussão crítica de uma teoria. A corroboração é um relato de atuação passada da teoria para resolver seus problemas, enquanto a preferência é essencialmente comparativa. O grau de corroboração é um meio de asseverar preferência com relação à verdade, não apenas preferência por preferência. Ao pensarmos como as narrativas históricas propostas pelas minisséries televisivas são construídas, é importante observarmos se há uma escolha baseada no grau de corroboração, ou se as escolhas se dão com base apenas na preferência dos autores e diretores.

Para Popper todo pensamento racional deve partir do senso comum, que ele define como uma coisa vaga e mutável. Mas, ainda segundo Popper, essa base de senso comum do conhecimento pode ser criticada e contestada a qualquer tempo. Ele diz que toda ciência e toda filosofia são senso comum esclarecido. Pensando assim podemos dizer que muito da história que conhecemos, nos é passada sem um rigor científico, mas através de relatos, muitas vezes baseados no senso comum. No entanto, nas obras televisivas o senso comum pode ser entendido como os acontecimentos menores que permeiam a minissérie, enquanto a história oficial é o conhecimento mais “científico”.

Não podemos esquecer com tudo que mesmo esse conhecimento, tido como científico, ou aqui descrito como história oficial, pode ser negado a qualquer momento. Diante dessa premissa o autor afirma que o nosso ponto de partida é o senso comum e nosso grande instrumento para progredir é a crítica.

Além do conceito de verdade, Popper trabalha em sua obra *O Conhecimento Objetivo* o realismo, e diz que esse é essencial ao senso comum. O autor diz que o senso comum esclarecido é que distingue aparência e realidade. Para Popper, pode haver realidade de superfície e profundidade, pois há muitos tipos de coisas reais.

A tese do autor é que o realismo não é demonstrável nem refutável, mas é discutível e os argumentos pesam a seu favor. Para Popper o senso comum está ao lado do realismo e o que tentamos na ciência é descrever e explicar a realidade com ajuda de teorias que esperamos, sejam verdadeiras, ou próximas da verdade.

Edgar Morin (1986) também fala sobre a verdade e faz uma diferenciação entre a ideia de verdade (diferenças entre verdadeiro e falso) e o sentimento de verdade (paradigma de um problema, relação afetiva à ideia de verdade). Para o autor, a paixão de conhecer é a sede de verdade, o desejo de conhecer por conhecer sem interesse nas consequências, já que a verdadeira investigação encontra uma coisa diferente do que procurava. Dentro desse mesmo raciocínio José Luiz Braga (2008) em seu texto *Comunicação, disciplina indiciária*, diz que para se fazer uma boa investigação é preciso perceber as tensões entre os próprios indícios e procurar assim, explicar não só as pistas que concorrem para interpretação de um caso, mas também as que parecem contradizê-las.

Voltando as considerações de Morin, o autor fala que o real percebido é uma representação. “A metáfora é muitas vezes um modo afetivo e concreto de expressão e compreensão. Ela poetiza o cotidiano transportando para trivialidade das coisas a imagem que espanta, faz sorrir, comove e até encanta” (MORIN, 1986, p.134). Essa ideia de representação que busca encantar através de uma narrativa poética se encaixa perfeitamente na midiaticização da narrativa histórica proposta pelas minisséries. As obras, ao narrarem de maneira poética um fato que teve uma existência histórica, comovem os telespectadores, ao mesmo tempo que fazem sorrir. Outro recurso usado pelas minisséries é a projeção, fazendo os telespectadores se identificar com as personalidades históricas representadas nas obras, já que essas foram construídas a partir da visão contemporânea do autor e justamente com essa finalidade. Morin diz que compreendemos o que os outros sentem a partir da projeção do que sentimos, ou seja, “eu torno-me tu ao mesmo tempo que continuo a ser eu” (MORIN, 1986, p.136)

Temos exemplos privilegiados para compreender essa relação complexa em que continuamos a ser nós mesmos ao mesmo tempo que participamos da vida de outrem: são os romances e os filmes, em que vivemos, sofremos, gozamos com a vida, as penas e as alegrias dos nossos heróis, ao mesmo tempo que continuamos a ser nós mesmos, que sabemos que estamos a ler um romance ou a assistir a um filme (MORIN, 1986, p.136).

Morin continua suas considerações dizendo que o cinema é o lugar onde nossa capacidade de nos colocarmos no lugar do outro é mais evidente. Diria que a televisão, assim como o cinema, amplia nossa capacidade de projeção e identificação, tornando

nossa participação em filmes, programas de auditório, novelas e minisséries bastante significativa, pois somos felizes e sofremos, a partir das imagens que assistimos. As minisséries históricas, através da reconstituição, buscam apresentar ao público a história tradicional contada sob um viés alternativo.

Talvez seja interessante, notar o seguinte: a imagem da tevê não é senão a associação de pontos diversamente luminosos e coloridos. Mas nós transformamos essas configurações de pontos em imagens dotadas de vida, e transformamos essas imagens num universo holoscópio e multidimensional em que se movem pessoas a quem damos corpo e alma. Embora saibamos que são fantasmas fechados num espaço bidimensional, vemos estes seres a viver num espaço tridimensional, não só porque reconhecemos formas humanas em virtude dos nossos esquemas perceptivos, mas também porque os poderes afetivos de projeção/identificação lhe dão a subjetividade e, com ela, no próprio cerne da irrealidade, a plenitude da realidade (MORIN, 1986, p.136).

Pensando a mediação da narrativa histórica, nesse universo de imagens, mencionado por Morin, onde damos corpo e alma às personagens, provavelmente, nossas imaginações poderiam construir situações diferentes das apresentadas nas obras televisivas, já que a percepção de cada indivíduo é única e cada detalhe seria criado a partir da imaginação de cada sujeito. No entanto, nessa relação de projeção e identificação, nos deixamos levar por essa magia apresentada pela televisão.

O autor fala ainda dos mitos e diz que o *mythos* é uma fábula, lenda, sem compromisso algum com a verdade, no entanto, diz que pode conter verdades no *mythos*. Pensando as minisséries sob esse viés, podemos dizer que mitos são construídos e que a história torna-se lendária em suas representações televisivas, mas contudo, alguns fatos reais continuam sendo o centro dessas narrativas.

Trazendo a questão da história para essa discussão, Luiz Costa Lima (1975) faz uma citação interessante sobre o tema, onde diz: “[...] a história se nutre do tempo entendido como desdobramento contínuo, onde cada geração recebe a tocha portada pela geração dos antepassados e corre para levá-la à seguinte” (LIMA, 1975, p.17) Tal afirmação consiste em dizer que a história reflete pouco sobre seus acontecimentos e se preocupa mais em fazer transmitir fatos e datas do que refletir sobre como tais fatos aconteceram. Talvez por isso que sua mediação através das minisséries gere

reflexões, já que a história é narrada na preocupação estéril de repetir datas, mas fazendo prospecções (ainda que fictícias) de como tais acontecimentos ocorreram.

Para pensar como a mediação das narrativas históricas estão presentes na vida das pessoas, temos que observar a importância e a centralidade da televisão. Já que, Lima fala que sem sair de casa, passeia-se pelo mundo, através da televisão, e é essa realidade, que faz desses dispositivos, pontos importantes de ligação entre passado e presente.

Charles Peirce nos fala do método de fixação da crença, e diz que ao longo de nossa trajetória temos a tendência a mudar nossas opiniões, e com isso alterar nossas crenças. O autor fala que a dúvida nos causa desconforto e que lutamos para sair dessa situação procurando novamente a crença, que é um estado satisfatório, para Peirce, tanto a dúvida como a crença tem efeitos positivos em nossas mentes.

O autor fala que o estado de crença nos deixa, inteiramente, satisfeitos quando encontramos uma crença firme, quer essa crença seja verdadeira, quer essa crença seja falsa. Ou seja, Peirce retoma a ideia inicial sobre verdade lançada por Popper, de que nenhuma verdade ou crença é absoluta e que tendemos a mudar de opinião ao longo de nossa trajetória. Trazendo mais uma vez a construção de verdade e de crença para a mediação narrativa da história, podemos dizer que a história contada hoje pela mídia é diferente dos fatos narrados em livros da época em que os fatos ocorreram, assim como será diferente se narrada daqui a cem anos. As crenças mudam e nenhuma verdade é inalterável.

Os ângulos de estudo a serem testados nessa pesquisa são: a relação entre a história oficial e as diversas versões dos fatos; a recontextualização do passado no presente; as várias formas de aprender história; a relação entre história e ficção; a relação entre conhecimento e entretenimento; a reconstrução de grandes fatos históricos a partir da psicologização das personagens históricas.

Alguns dos autores com os quais dialogaremos, nos ajudam especificamente em um dos ângulos a serem investigados, é o caso de Braga, que contribui de forma explícita com a questão da aprendizagem e das formas de “ensinar” história proposta pela mídia. Tesche se vincula a pesquisa sob o ângulo que busca observar as relações entre história e ficção. O ângulo que relaciona conhecimento e entretenimento está

diretamente ligado ao conceito de mediação, construído nesse texto por meio do diálogo com vários autores da comunicação, entre eles Fausto, Braga e Rodrigues. Outros ângulos, como a recontextualização do passado no presente, se sustentam ancorados em conceitos como o de mediação e ficção televisiva.

Muitos autores ainda contribuem para pensarmos o problema e os objetivos dessa tese, outros funcionam para refletirmos sobre os aspectos metodológicos da pesquisa, há aqueles que servem para obtermos percepções básicas e fundamentarmos o objeto, enquanto outros nos permitem elaborar premissas. Todo o quadro teórico apresentado surge como uma forma de nos aproximarmos teoricamente de nosso objeto, seja por semelhança ou diferença, a partir de pesquisas já realizadas sobre o assunto. Como informação contextual ou como ângulos de percepção do observável, todos os conceitos e autores apresentados se vinculam a essa investigação, no sentido de trazer elementos que nos façam avançar na observação e articulação dessa pesquisa. Essas vinculações entre autores, conceitos e ângulos de investigação vão surgindo durante a construção da pesquisa, são vinculações que vão se fazendo na medida do desenvolvimento da tese.

PARTE

II

ESTUDO DOS CASOS

5. DESCRIÇÃO ANALÍTICA DO PRODUTO MINISSÉRIE HISTÓRICA

“A maioria das pessoas conta a própria história mesclando várias soluções narrativas. Tanto a tragédia como o humor acentuados muitas vezes conjugam-se com factualismos e aspectos de sentido épico e trágico.”

(MEIHY, 2002, p.128)

Nesse capítulo as minisséries são descritas e analisadas. Com base em uma observação das obras fizemos um levantamento dos ângulos mais importantes em cada trama. Ao mesmo tempo em que o capítulo faz a apresentação da narrativa, destaca aspectos históricos relevantes e chama atenção para peculiaridades de cada minissérie, além de possibilitar a observação do conjunto estudado.

Esse movimento nos permite perceber *o que cada trama faz*. O eixo dramático é o fio que une as obras, ao mesmo tempo em que cada narrativa traz aspectos particulares. A descrição da força dos personagens históricos em cada minissérie, mostra como acontece a ligação entre história e ficção em tramas de época.

5.1. ABOLIÇÃO

5.1.1. A obra

Abolição foi ao ar de 20 a 25 de novembro de 1988, como comemoração ao centenário da abolição no Brasil. A minissérie teve apenas 04 capítulos onde apresentou a violência da escravidão no Brasil e os bastidores da assinatura da Lei Áurea.

A obra que foi entendida como tendo uma abordagem didática, foi escrita por Wilson Aguiar Filho e dirigida por Walther Avancini. A minissérie contou com a colaboração do historiador Joel Rufino dos Santos e com a ajuda do também historiador Francisco Alencar, que durante dois meses estiveram à frente do trabalho ao lado da equipe de produtores para assessorar na reconstituição histórica do período.

Essa minissérie entrou para a mostra de obras a serem trabalhadas como integrante do tipo de minissérie histórica classificada como Lutas, Guerras e Revoluções, já que apresenta em sua narrativa a luta dos escravos pela abolição da escravatura. *Abolição*, como a grande maioria das minisséries brasileiras, é uma obra

híbrida, sendo assim, contempla também outras classificações, e pode ser entendida como pertencente a outras categorias aqui descritas, uma vez que é uma obra comemorativa e debate assuntos políticos.

A minissérie *Abolição* apresenta uma narrativa ficcionalizada, mas por recontar uma parte importante da construção do Brasil como nação, partir de uma série de documentos históricos, é uma espécie de ficção controlada, pois obedece a mínimos registros factuais. A obra foi construída de forma bastante verossímil apresentando alguns pontos históricos importantes, como as divergências políticas entre a princesa Isabel e o barão de Cotegipe, a minissérie ainda busca reproduzir, nas cenas em que a princesa Isabel aparece, falas oficiais, dando assim credibilidade histórica à narrativa dramática.

Muitos livros estão a montante dessa trama, entre eles *Os últimos anos da escravidão no Brasil*, escrito por Joel Rufino que serviu de base para obra e também enfoca a história a partir de personagens anônimos. Além dos livros, dados documentais foram utilizados para a construção da obra de ficção, entre eles documentos históricos, registros da escravidão, documentos de origem portuguesa e os relatos do próprio império brasileiro sobre a escravidão, além de jornais da época.

Um ponto interessante destacado pela minissérie é o fato de enfatizar uma mulher na liderança dos escravos. Um fato histórico relevante mencionado é que antes mesmo da abolição, São Paulo é declarada sem escravos. Há um destaque na trama para os cantos africanos e a inserção de pequenos trechos falados em ioruba, além do fato de italianos falarem de fato italiano, e não uma mistura de português com expressões italianas. Tais detalhes enriquecem culturalmente a obra, mostrando o cuidado na reconstituição dos tipos que circulavam na corte e na zona rural na época.

Dentro da história narrada pela minissérie, a obra mostra que nas ruas algumas pessoas já pensam na república antes mesmo da abolição, e acreditam que o novo regime fará a reforma agrária. *Abolição* reitera em sua narrativa dramática, a força dos ritos religiosos africanos e a decadência dos senhores de escravos, falidos após o fim da escravidão.

A obra teve baixa audiência, talvez porque seu enredo não tenha conseguido prender o telespectador. Não existem elementos para seduzir os receptores, como um romance, por exemplo. A obra nunca foi rerepresentada, nem vendida a outros países,

tampouco foi produzida em DVD pela emissora¹⁷. A circulação da mesma se restringiu a poucos artigos publicados na época e a circulação oficial em livros produzidos pela Rede Globo e no site Memória Globo.

5.1.2. Eixo dramático

Personagens históricas importantes para abolição como Rebouças ou Patrocínio são apresentados ao telespectador, mas sem um maior aprofundamento. O personagem principal, em volta do qual a trama se desenvolve não é histórico (Lucas, um escravo alforriado). A minissérie mostra a insatisfação do povo contra o barão de Cotegipe e menciona que além da princesa Isabel, também seu marido, conde D'Eu e até mesmo o imperador, D. Pedro II, eram abolicionistas. Nessa obra D. Pedro II não aparece mais que poucos segundos, escrevendo uma carta à filha.

A minissérie *Abolição* narra um processo histórico que foi a abolição da escravatura. Seu eixo dramático se firma sobre quatro personagens centrais para contar essa história. Lucas (protagonista), negro, alforriado, acredita numa integração pacífica entre brancos e negros; Iná, contraponto de Lucas, negra, escrava, rainha africana, acredita que a liberdade só pode ser obtida através de guerras, mantém as raízes africanas vivas; Agostini, representa os intelectuais ligados à causa da abolição, dono do Jornal Folha Ilustrada, é uma figura real trazida pela obra; Princesa Isabel, figura histórica, representante do governo no período da abolição e responsável pela assinatura da Lei Áurea.

Lucas representa a alforria, uma alforria que dava liberdade aos negros, mas longe estava de dar igualdade a eles perante os brancos. Essa realidade é expressa por uma cena em que o personagem é obrigado a tirar os sapatos para falar com seu ex-dono, humilhando o rapaz e mostrando que ele não estava mais na condição de escravo, mas continuava negro, o que na época, significava, para a grande maioria da população, inferior. Essa cena representa o protagonista de forma submissa, já que não sendo mais escravo, poderia ter se negado a seguir as ordens de seu ex-dono. No entanto, se acompanharmos o desenrolar da trama poderemos observar que ceder aqui para ganhar

¹⁷ De todas as 72 minisséries até hoje apresentadas pela Rede Globo, apenas *Padre Cícero*, *Abolição* e *República* não foram produzidas em DVD.

ali, é a estratégia de Lucas. Nem todas as batalhas são vencidas na força, algumas se vencem com inteligência. A minissérie mostra que Lucas recebe sua alforria por bom comportamento, porque sua dona tem grande estima por ele e pede isso de aniversário de casamento ao marido.

Livre, Lucas tem muito mais possibilidades de lutar pela liberdade de todos os escravos do que quando era cativo. Sua luta é feita através das palavras, escrevendo para um jornal, denunciando os abusos da escravidão e as violências do cárcere. O fato do protagonista da trama não pegar em armas, não o faz um fraco, mas alguém que luta de maneira diferente, que busca a liberdade sem derramamento de sangue.

Lucas é o elo de ligação entre a fazenda, na Comarca de Campos, e a corte, na Província do Rio de Janeiro. O rapaz ganha sua alforria um ano antes da abolição e como sua mãe continua escrava, passa a minissérie se deslocando entre a fazenda e a corte, onde trabalha no jornal de Agostini. Lucas não existiu historicamente, ou por outro lado, Lucas simboliza centenas de pessoas do povo que viveram a situação de conseguir a liberdade um pouco antes dela ser decretada e ajudaram seu povo numa luta diária para acabar com a escravidão no país.

Iná é escrava na fazenda onde a mãe de Lucas continua cativa e de onde o protagonista foi libertado. Iná simboliza na obra a força feminina e a resistência negra. É a rainha africana dos escravos, comanda o grupo sempre forte e guerreira. É castigada e torturada pelo senhor da fazenda, quando esse descobre o seu poder sobre os demais escravos. Através de Iná, a violência e a crueldade da escravidão ganham destaque, em cenas que Iná aparece de pé, no sol, sem comer ou beber e com uma espécie de colar com pontas de ferro, utilizado como instrumento de tortura. A guerreira tem o lado espiritual destacado na obra, e isso é representado na cena em que com suas rezas provoca um temporal que apaga as chamas que incendiariam uma floresta considerada sagrada pelos escravos e local dos antepassados.

Iná é torturada para renegar sua fé, para dizer em frente a todos que não tem poderes e que só existe um Deus. Mas a força da fé da guerreira, a torna um mito, alguém com poderes sobre-humanos. Ao ver Iná de pé no sol, com um colar de tortura, a dona da fazenda, que parece uma mulher boa e triste, diz ter vontade de conhecer a guerreira, pois embora ela seja apenas uma escrava, por ter enfrentado o coronel deve ter algo que elas (as mulheres brancas) não têm. Tal gesto mostra que a intenção do

coronel era desmoralizar Iná e assim, tirando seu poder, diminuir as fugas e a resistência dos escravos.

A altivez de Iná, contrasta com a forma de luta de Lucas. A guerreira pede aos companheiros para não ser salva do castigo, porque se trata de uma tocaia contra seu povo. Mesmo sofrendo Iná mostra uma força e uma abnegação pela causa, maior que todos os outros personagens da obra. A minissérie constrói o mito da guerreira, ela sim, uma das heroínas da abolição, alguém que lutou com a própria vida pela liberdade, uma anônima, que não entrou para a história, mas que fez parte do processo de abolição do Brasil. O mito de Iná se fortalece com a crença dos outros escravos e até mesmo dos brancos nela. O próprio padre em alguns momentos diz que Iná não é uma mulher igual às outras, uma vez que sua resistência física se mostra muito maior do que a esperada e alerta o coronel que Iná será mais perigosa morta do que viva e sugere desmoralizá-la queimando a mata sagrada. A cena que segue tem ares de ficção, Iná faz chover, para apagar o fogo que iria queimar a mata sagrada.

Iná é um contraponto a Lucas. Também luta pela liberdade, mas de maneira diferente do rapaz. Iná não aceita a cultura branca e luta para manter as raízes africanas vivas. O assimilacionismo da cultura branca, feito por Lucas, incomoda Iná, que sequer o chama de Lucas (nome cristão) e prefere usar o nome africano do rapaz, Obalogum, sempre que se dirige a ele.

Iná é uma figura quase mítica, já que tem poderes sobrenaturais, como o fato de ter feito chover através de suas rezas, de ter resistido de forma heróica à tortura, ou de ter evitado que o seu dono profanasse seu corpo, por meio de rezas. Embora a obra se proponha a ser uma ficção realista, a construção de um poder quase sobrenatural para Iná mostra a valorização que a minissérie faz da cultura africana.

O poder das rezas e das crenças cultuadas pelos africanos que chegaram no Brasil é destacado, crenças essas, que de algum modo, estão incorporadas na cultura brasileira contemporânea. Iná é a resistência de uma cultura que tentam eliminar e os gestos mitológicos dessa mulher são uma prova de força dos escravos e do poder de seus ritos.

Agostini funciona como vínculo entre famosos abolicionistas como Rebouças e Patrocínio e o povo negro, representado por Lucas. Agostini dá um emprego para o rapaz em seu jornal e é seu confidente sobre os problemas que acontecem na fazenda envolvendo Iná. Uma cena que retrata essa relação de amizade mostra Lucas contando a

Agostini as atrocidades ocorridas na fazenda de onde veio e diz ao amigo que não poderá denunciar no jornal para proteger Iná. Agostini aconselha Lucas a escrever com o coração, da melhor forma que possa, sem prejudicar ninguém. Essas conversas de bastidores das notícias explicitam a construção de uma luta contra a injustiça da escravidão e a favor da liberdade, que reuniram povo e intelectuais, representados por Lucas e Agostini, respectivamente.

Essa é a luta que interessa à minissérie. A obra busca mostrar os bastidores da abolição, o processo que culminou na liberdade de um povo. Essa luta é expressa, a maior parte do tempo em duas correntes, a de Lucas e a de Iná. Importante destacar que quem se destaca nas duas formas de lutas são negros, anônimos, pessoas do povo, que não deixaram seu nome na história, mas que deram a vida para que a história se fizesse.

Do lado de Lucas estão os intelectuais, o povo livre (negros e brancos) que luta através de ideias e protestos pela liberdade. Do lado de Iná estão os cativos e os quilombolas, negros que não estavam passivos ao processo de abolição. Gente que lutou sem se curvar, que não se deixou dominar, que deu a vida na luta pela liberdade.

A princesa Isabel, é o vulto histórico que normalmente se destaca em uma narrativa sobre a abolição da escravatura. No entanto, na minissérie aparece de forma periférica, já que a obra não se preocupa com a assinatura do documento responsável pela libertação de um povo, mas com o processo de lutas que culmina na assinatura da Lei Áurea.

A minissérie não valoriza a assinatura de um documento, mas as lutas que levaram a esse desfecho. A figura histórica, na obra é deixada de lado, enquanto uma multidão de anônimos é representada pelos personagens ficcionais da trama.

A cena mais emblemática em que a princesa Isabel aparece, é no momento em que ocorre a assinatura da Lei Áurea, e a abolição da escravatura, em 13 de maio. Nessa cena, a princesa está feliz com a concretização da abolição. O vestido verde claro mostra que o momento é de alegria e se difere das roupas escuras usadas em outros momentos da trama. Embora a cena aconteça em ambiente interno, há mais clareza nessa cena do que na maioria das cenas em ambientes internos apresentadas pela minissérie. Nessa cena, José do Patrocínio, ajoelha-se aos pés da princesa e a consagra Redentora de um povo. E a Regente recebe os cumprimentos do barão de Cotegipe, que ela destituiu do poder para que a abolição se fizesse, com a seguinte frase “*Vossa Alteza*

redimiou uma raça, mas perdeu sua coroa”. A Regente preocupa-se e a câmera fecha em seus olhos para expressar essa preocupação. Olhos apreensivos, essa é a última imagem da princesa apresentada na minissérie.

A princesa só é trazida para trama, por uma impossibilidade de se falar de abolição sem mencionar o vulto histórico responsável pela assinatura do documento. Como a obra é uma ficção controlada, já que está baseada numa realidade histórica, a Regente aparece, ainda que pouco e de forma hesitante. A minissérie não construiu a princesa Isabel como uma heroína dos brasileiros, o que é comum em obras televisivas de ficção quando se trata de abolição. Ao contrário disso, a trama buscou desconstruir a ideia de abolição como grande feito de uma só pessoa e mostrar a abolição como um processo de luta de muitas pessoas, de diferentes formas, por uma mesma causa: a liberdade.

5.1.3. Forma impactante de contar a história

A minissérie começa de forma impactante, mostrando bem as diferenças entre brancos e negros, luxo e castigo. Pouca luz, uma fotografia escura, quase sombria mostra *flashs* entre a vida dos brancos e a crueldade da escravidão, que mesmo em vias de acabar, mostra-se ainda bastante forte. Entre as cenas há um barulho de chibata, que pode deixar o telespectador aflito e incomodado. A obra retrata as fugas planejadas dos escravos em meio, sempre, a muita violência.

Abolição traz muitos fatos políticos, mas por ser uma obra curta, nenhum tema é aprofundado ou debatido. É uma obra que não busca seduzir os telespectadores da forma convencional, com romances e histórias biográficas de heróis e heroínas sensacionais. *Abolição* não foi produzida em DVD, como a maioria das minisséries da emissora, jamais foi reapresentada e segundo dados teve baixa audiência. A obra busca fazer pensar, mexer com o telespectador, tirar as pessoas da zona de conforto, trazer ansiedade. Em algumas cenas a trama mistura ópera e violência, em *flashs* alternados, algo que causa tensão no telespectador.

Desde a abertura é uma obra tensa e escura, passando a ideia de alguém que foge ou que corre atrás de algo que não alcança. Do princípio ao fim da abertura, um cântico africano serve de trilha sonora, entrecortado por batidas de chibata, ou seriam palmas? Uma sombra negra corre em um fundo branco e uma sombra branca corre em um fundo negro, enquanto os nomes do elenco vão passando. No fim da abertura as duas sombras

se sobrepõem, como se fossem se fundir. Aparece a palavra abolição em um fundo vermelho e cada uma das sombras segue para um lado, mostrando que a fusão esperada não aconteceu.

A pressão popular da época clamava pela abolição da escravatura. O povo se manifestava contra os abusos cometidos, como o fato dos escravos fugidos, quando recapturados terem suas cabeças raspadas. Quem dava essa ordem, o desembargador Coelho Bastos, foi apelidado de rapa-coco, pela população da época, em desacordo com tal atitude.

Há uma cena, em que aparece uma conversa entre mãe e filha, a primeira explicando para a segunda sobre o fim da escravidão. A moça ao entender que só tinha casa, fazenda, plantações por causa dos escravos, diz que eles deveriam ser os donos de tudo. Tal observação faz refletir sobre a injustiça de um povo trabalhar para dar lucro para outro. O Brasil foi construído pelos escravos, que não se tornaram donos de nada, a custo de muita luta, receberam sua liberdade.

A minissérie traz uma discussão entre Patrocínio e Agostini sobre a posição de princesa Isabel em relação à abolição. Os dois debatem sobre o que a Regente pretende, quais são suas intenções, fazendo o telespectador se questionar e refletir sobre os motivos que impulsionaram a assinatura da Lei Áurea. Outra cena que leva à reflexão é uma conversa entre Rebouças e o conde D'Eu, onde Rebouças fala da necessidade de não só dar liberdade aos escravos, mas terra para que possam trabalhar e começar suas novas vidas. Neste momento o conde diz que seria melhor trazer os imigrantes europeus e a esses dar terras. Mais uma vez a injustiça será feita, num processo de branqueamento do país, em que os negros são substituídos por alemães e italianos.

5.1.4. O que a obra não é versus o que ela é

A obra não busca retratar a vida de uma personagem histórica, como a princesa Isabel, ou mostrar a escravidão e a abolição sob o viés de um personagem, a partir de sua relação com o assunto de forma quase biográfica. Mas, busca contar a história da abolição pelo viés do anônimo, e tem uma forte preocupação de retratar a violência do período da escravidão no Brasil.

A obra contextualiza uma realidade que não pode mais ser ignorada: a escravidão. A erudição de uma ópera, na sala da casa grande contrasta com a escuridão.

Cena escura, ambiente escuro, fotografia escura, poderia ser só em razão da inexistência de luz elétrica no período histórico apresentado, mas quando a cena, dentro da mesma melodia de ópera apresenta a senzala, com escravos em instrumentos de tortura, enquanto se festeja na casa grande, podemos perceber que escura não é a noite, ou a ausência de luz, mas a situação apresentada. O horror de escravizarem pessoas em nome de um progresso econômico, a tirania de tratar seres humanos de forma cruel, com respaldo da igreja e do estado para manter a estabilidade econômica e social que tal situação permitia, essa realidade é que é escura e tensa.

Ao mesmo tempo em que uma festa ocorre, escravos são marcados com ferro em brasa em terríveis torturas, mais insinuadas por olhares dos escravos e dos feitores, do que explicitadas por cenas. A minissérie ao longo de toda sua trama, faz muito isso, mais insinuar que mostrar, fazer pensar, deixar as imagens mais impactantes por conta da imaginação do telespectador, sendo que às vezes, insinuar, pode ser mais forte do que mostrar, dependendo da realidade de cada um.

No início da minissérie, a obra em seis minutos e trinta segundos não apresenta nenhuma fala, nenhuma palavra. O único som utilizado para contextualizar a realidade de *Abolição*, em seus primeiros minutos é uma ópera. Em seguida, conversas entre homens na sala, mostram as razões da manutenção da escravidão, ou seja, o valor de um escravo, a necessidade de seus serviços. O fazendeiro dá a sua esposa um presente especial, pedido por ela pelos seus 25 anos de casados, a liberdade de três escravos. Não foi um anel, um vestido, ou um móvel que a mulher, tão sem liberdade no século XIX e tão escrava quanto os negros pediu, foi a liberdade, a alforria de pessoas, pediu por vidas humanas, pelo direito de ser livre. Talvez tal gesto tenha a ver com a prisão vivida por ela, e com a impossibilidade de alforria que a senhora branca tinha. Sem que as mulheres da festa pronunciem uma palavra, a comemoração se dá, entre debates de temas políticos e econômicos, *faschs* de escravos na senzala são mostrados. Cada vez que muda de uma cena para outra, um barulho de chibata acontece.

O contraste apresentado na minissérie entre a vida das mulheres negras e a vida das mulheres brancas destaca a alienação das segundas e a falta de liberdade das mesmas, subjugadas pelos maridos/pais senhores de escravos. No entanto nas cenas em que aparecem, tudo é claro há mais luz do que sombras, o que reforça a falta de contato dessas mulheres com o mundo real.

A trama apresentada pela minissérie *Abolição* não busca construir histórias de amor, comuns aos folhetins. A dramaticidade do tema, quase que impossibilita uma abordagem mais romântica. Não há cenas de beijo, o tempo é de guerra e não há clima para paixões. O casal Lucas e Iná, não trocam carinhos, apenas em algumas falas dele, há como perceber uma certa ternura por Iná.

O conflito se dá não em ambiente amoroso, mas no espaço das ideias, em que Lucas e Iná lutam pela abolição de formas diferentes. A inexistência de um romance clássico na obra (mocinha e mocinho apaixonados) surpreende, já que histórias de amor atravessam fatos históricos e o romance é um ingrediente essencial em obras de ficção televisiva.

A inexistência de beijo no romance, não invalida o carinho. Olhares, sorrisos, toques de mãos, sutilezas que indicam amor. “*Quem dá, cobra sempre, ninguém ganha nada de graça, muito menos a liberdade de um povo*” lembra Iná, a Lucas. Em seu desenrolar, a obra mostra a guerreira preparando uma menina para assumir seu lugar no futuro e manter as tradições do seu povo, no núcleo da fazenda. Ao mesmo tempo, comícios, repressão, luta do povo e de seus líderes para que se faça a abolição é apresentada no coração da corte do Rio de Janeiro.

A obra faz refletir, provoca pensamentos que nos levam a questionar algumas situações atuais. A ofensa verbal maior, que um senhor faz a seu escravo é chamá-lo de negro, como se ser negro fosse xingamento maior que burro, ladrão ou traidor. Um resquício dessa realidade acontece hoje, quando o racismo vira crime e chamar alguém de negro, ainda pode ser entendido como uma ofensa moral.

A obra faz questionar o valor da mulher, que dentro da visão limitada dos fazendeiros não conseguem supor que o líder dos escravos é uma mulher, pegando primeiro para torturar homens e só mais tarde se dando conta de que quem comanda todas as fugas é uma mulher. Assim como os negros, as mulheres, até hoje são consideradas inferiores, por algumas pessoas preconceituosas. A minissérie, apresentada em 1988, rompeu duas barreiras, mostrando o poder negro e feminino em sua trama.

A obra faz refletir sobre a importância do sonho de liberdade, mostrando um escravo que não se curva às piores torturas para entregar seus companheiros, mas acaba traindo seu povo pela promessa de liberdade para ele e sua família. Liberdade, o bem maior e primeiro que as pessoas têm direito, o instrumento de tortura de maior força, a

força de um sonho, o sonho da liberdade, uma liberdade a qualquer preço, mesmo que seja a sua vida, ou a vida de seus companheiros. O texto da minissérie não busca seduzir, mas “sacudir” o telespectador quanto ao que foi a escravidão e como se deu o seu fim.

Na minissérie, o coronel, consegue perceber que a força do líder dos escravos não é só física, mas espiritual, religiosa. Respeito e admiração são componentes que fazem Iná ter tanta força diante de seu povo. Uma mulher que não se curva, diferente de Lucas, que mesmo alforriado obedece seu ex-dono e tira os sapatos para se dirigir a ele, já que esse diz não estar acostumado a conversar com negros calçados. A cena humilha o rapaz e os sapatos são focados pela câmera em primeiro plano. Apesar de livre, Lucas sucumbe às ordens do fazendeiro, em oposição à Iná, que mesmo escrava, é mais livre em suas atitudes. O coronel diz tratar Lucas como “um branco”, mas “um branco” descalço, o que na verdade expressa a impossibilidade, por parte do coronel, de ver o rapaz como um igual.

Iná coloca a guerreira na frente da mulher. Acha que tem a responsabilidade de lutar por seu povo, enquanto Lucas (Obalogum) como Iná o chama, quer lutar por seu povo, mas a causa não está acima do homem. Iná e Lucas entram em conflito sobre o destino de um escravo que traiu seu povo. Iná acha que o traidor merece a morte, enquanto Lucas pensa que um castigo seria suficiente, que ninguém merece ser condenado à morte por ter sido fraco e que agindo assim, os líderes negros se tornariam iguais aos brancos. No entanto, os argumentos de Lucas não demovem Iná de seu intento e o traidor é morto a mando da guerreira. Iná diz que a vida não vale nada sem liberdade e a traição acarretou o fim da liberdade de alguns companheiros. A líder lembra Lucas que estão em guerra e assim a minissérie vai definindo os papéis de cada personagem na obra e o embate entre forças que acontece o tempo todo em *Abolição*. Lucas fala com encantamento de Iná, e diz para o amigo, Agostini, que Iná é uma rainha e que seu nome em nagô quer dizer luz.

A obra mostra o movimento do senado e da assembléia para se fazer um projeto de abolição. Ânimos exaltados, debate, discussão, relato de horrores que ainda ocorrem nas fazendas que cercam a corte, são mencionados pela minissérie nas sessões da câmara mostradas na obra, mais uma vez ressaltando que a abolição foi um processo que contou com muitas frentes de luta e não foi o ato de apenas uma pessoa.

5.1.5. Lutas

A obra mostra muitas lutas, mais que do que a grande luta pela abolição, mas as pequenas lutas internas nas fazendas, comandadas pelos escravos que também contribuíram para o processo de abolição da escravatura. A minissérie traz a luta dos negros para preservarem seu dialeto, sua cultura, suas tradições, seus ritos sua religiosidade e suas crenças.

O fogo no canavial provocado pelos escravos e a fuga, simbolizam as pequenas lutas que constituem a grande luta pela liberdade. Uma discussão entre o fazendeiro e o chefe do exército, mostra ideias abolicionistas por parte do segundo. A minissérie faz isso, articula as diferentes forças da sociedade que se manifestavam em busca do fim da escravidão, mostrando que em diversos setores havia pessoas que queriam a liberdade do povo negro e o fim da escravidão. Destacando a luta pela abolição como uma vontade popular, que entrecortava todos os setores da sociedade. Ações planejadas por quilombolas eram uma resistência forte, as fugas não eram acontecimentos isolados, mas constantes na luta pela liberdade.

A minissérie destaca uma dessas lutas, quando os escravos negam-se a trabalhar, até que os filhos que tinham sido afastados dos pais sejam devolvidos. Crianças são separadas dos pais como castigo por uma tentativa de fuga e para evitar novas fugas. O tom desesperador de tal atitude é simbolizado por uma ópera, cantada dentro da casa grande, um som que lembra um lamento. Gritos de desespero de pais e filhos, olhares assustados das mulheres brancas de dentro casa, são expressos pelo canto, pela ópera que abafa os outros sons, uma ópera angustiante de se ouvir. Quando as crianças são devolvidas um cântico africano embala a cena, um som alegre, que contrasta com a agonia trazida na cena em que as crianças são tiradas dos pais.

É como se fosse uma greve, liderada por Iná, que atinge seus objetivos quando as crianças são devolvidas aos pais em uma cena em campo aberto, que foca os pequenos correndo para o colo dos adultos. Essa imagem apresenta um posicionamento de luta por parte dos escravos, uma luta que culmina na assinatura da Lei Áurea, e que mostra que havia uma pressão por parte dos escravos para que se fizesse a abolição.

Com a chegada da abolição e a impossibilidade de manter Iná cativa, o coronel acusa a guerreira de uma série de crimes de assassinato, levando Iná a julgamento, de forma que não pudesse se defender e onde é condenada a prisão perpétua. Depois que

Iná é presa o padre vai até a cela falar com ela, tentar que se converta, então Iná fala ao padre de sua fé e de seus deuses, assustando o padre com sua força e convicção e mostrando a ele que sua conversão é uma impossibilidade.

Iná acredita que a abolição se deu graças ao rio de sangue negro que correu, se esse rio de sangue não tivesse corrido, os brancos não se convenceriam que a abolição precisava ser feita e os negros ainda seriam escravos nas mãos dos brancos.

A última cena é uma tocaia do coronel contra seus ex-escravos, que iam ao encontro da liberdade, todos mortos por tiros, entre eles Iná, que tinha sido liberta por quilombolas da cadeia. Corpos estirados no chão cobertos de sangue, a câmera sobe, em meio a um fundo preto aparece a palavra fim, em vermelho, tudo isso ao som de uma ópera, não a mesma cantada no início da obra. Dessa vez a música é mais melodiosa e triste e mesmo aflitiva.

Esse tipo de encerramento acaba com a ideia de final feliz, mostrando que a abolição não teve um final feliz como se sonhou. Talvez o fim da obra indique que não houve um final, que continuamos com o problema, que 1888 e 1988 estão muito próximos em alguns aspectos.

5.2. REPÚBLICA

5.2.1. A obra

Exibida de 14 a 17 de novembro de 1989, em 04 capítulos, *República* foi ao ar em comemoração ao centenário da proclamação da república no Brasil. Sua trama falou sobre o fim da monarquia no Brasil e o golpe militar que proclamou a república. A minissérie foi escrita por Wilson Aguiar Filho e dirigida por Walther Avancini.

A minissérie entrou para mostra de obras históricas a serem estudadas, a partir da categoria “minissérie comemorativa”, ou seja, que teve sua escrita impulsionada por algum evento específico, no caso o centenário da proclamação da república no Brasil. *República*, assim como as outras minisséries que estão sendo estudadas, pode se enquadrar em mais de um tipo, já que também traz questões políticas em sua narrativa dramática.

A minissérie fala que alguns republicanos como Rui Barbosa e Quintino Bocaiuva publicavam artigos em jornais, direcionado aos militares, a fim de incitar um golpe. A obra mostra como o processo republicano começa a articular-se por meio da imprensa e de alguns militares. Há destaque para o movimento republicano como algo esparso, e não um desejo do povo. Havia um descontentamento com o ministério do Visconde de Ouro Preto, e não com a monarquia.

A trama destaca que o desejo de república nunca foi um movimento popular e mostra a existência de uma guarda negra, formada por ex-escravos que buscava controlar a movimentação dos republicanos. A obra é mais clara (quanto à iluminação), mais leve e conta com alguns momentos engraçados e de descontração, diferente de *Abolição*.

A minissérie parte de várias referências, consultas a livros e documentos. No entanto a obra base para a produção de *República* foi o livro *Quem fez a República* de Joel Rufino.

5.2.2. Vínculos com a minissérie anterior

A minissérie teve a mesma equipe de produção que *Abolição*. As duas obras fizeram parte do mesmo projeto. São obras casadas, complementares. Uma estrutura única foi criada para as gravações das duas minisséries, uma vez que ambas se passavam em cenários semelhantes e tinham personagens em comum. Alguns atores participaram das duas produções, interpretando os mesmos personagens, como, por exemplo, Luiz Antonio Pillar, Tereza Rachel e Carlos Kroeber. A assessoria histórica ficou por conta de Francisco Alencar e Joel Rufino, que coordenaram toda a pesquisa de reconstituição dos fatos.

Assim como em *Abolição*, o tempo histórico se mostra mais através de anônimos, e não de vultos históricos consagrados, já que para Rufino, os dois são inventados, imaginados, ao mesmo tempo em que um é tão real quanto o outro.

Essa afirmação reitera a ideia de que não há verdade histórica, toda história é uma versão dos fatos, sendo assim, as figuras históricas são retratadas conforme seus biógrafos as enxergam e não exatamente como foram. Desta forma, cada acontecimento é uma série de verdades, dependendo do ângulo de onde cada um observa.

A república foi imaginada de uma forma pelo general, vivida de outra maneira pelo povo e entendida de outro jeito pelo monarca deposto. Quem escreveu a minissérie imaginou de uma forma, quem assistiu viu de outra, e hoje a obra é analisada por outro viés.

Lucas (o mesmo protagonista da obra anterior) continua protagonizando **República**, mesmo sem ser uma figura histórica, ou talvez, por isso mesmo. Há uma intenção de romance por parte de Lucas com uma moça branca, mas que não se concretiza, o que expressa a questão do racismo.

Durante a minissérie, em muitos momentos há batidas de tambor, como numa marcha militar para causar suspense. Esse recurso foi uma tentativa de causar angústia no telespectador, como as batidas de chibata na obra anterior. No entanto, podemos inferir, que essa marcha seria uma forma de mostrar que o movimento foi um golpe militar, o que é ignorado por muitos estudantes ainda hoje, quando fazem o feriado de 15 de novembro. Outra possibilidade é entender as batidas de tambor como a marcha da república se aproximando...

A obra retrata bem a preocupação do imperador de que o Brasil se fragmente em muitas repúblicas, e mostra que os principais problemas para um terceiro reinado era o fato da herdeira do trono ser mulher e seu marido estrangeiro e impopular. A cultura branca e machista contrasta com o mostrado na minissérie anterior, onde uma mulher era a líder dos negros, respeitada por todos.

Um ponto interessante, em se comparar, é como o perfil de José do Patrocínio muda de uma obra para outra, sendo defensor da princesa e da monarquia na minissérie **Abolição** e insuflador do golpe republicano na minissérie **República**.

A obra lança uma questão que faz pensar. Em conversa, uma das personagens questiona o que adianta a princesa ter assinado a abolição, se o povo continua a viver como escravo, em alguns casos até pior do que antes? A questão mostra que a princesa não fez a abolição, apenas assinou, em seguida essa ideia é reforçada por outro personagem que responde a pergunta dizendo que o que importa é a transformação social, o fim da miséria, dar terras a quem é do campo e trabalho para quem vive na cidade. A conversa acontece entre um republicano e um monarquista, Lucas faz a mediação dentro da conversa, como alguém que já tivesse visto o que será o futuro. Não

há idealismo em suas falas, diz que a monarquia está caduca, mas que a república não será a varinha de condão para resolver todos os problemas.

A visão de Lucas pode ser entendida como a visão do autor, ou seja, o olhar contemporâneo sobre a história, que percebe problemas nos dois regimes governamentais. Os monarquistas participaram de um círculo socialista, que buscava transformações mais profundas que a república, mas mantendo a monarquia. Será que se o Brasil tivesse seguido por esse caminho teria sido melhor para o povo e os escravos?

5.2.3. Eixo dramático

A abertura da obra é toda em preto e branco, indicando uma república sem cor, sem vida, sem movimento. As imagens mostradas na abertura se assemelham a apresentação de uma série de fotos, algumas dos atores, representando seus personagens e outras de jornais da época, indicando uma construção entrecortada por ficção e realidade.

O nome do elenco aparece sobrepondo-se a esse fundo, que mistura personagens ficcionais e figuras históricas, numa quase homogeneização entre a república e sua representação. Os nomes dos atores aparecem seguidos pelo nome das personagens que representam. Ao fim da abertura a tela fica preta e em letras douradas aparece a palavra república.

A minissérie *República*, narra a tomada do poder pelos militares e a proclamação da república no Brasil, enquanto um novo regime político. Quatro personagens centrais sustentam a trama desenvolvida pela minissérie, são eles: Lucas, que faz o elo entre as duas obras, *Abolição* e *República*; Patápio, que representa o povo, o viés do anônimo buscado por essas minisséries; Dom Pedro II, que representa o governo, a monarquia prestes a ser derrubada; e Benjamin Constant, estrategista que confabula a favor do golpe que irá proclamar a república, mais representativo na obra que o próprio general Deodoro da Fonseca.

Lucas na obra representa os negros que conseguiram se estabilizar na sociedade após a abolição. Na minissérie *República*, Lucas está na corte, sem mais qualquer vínculo com a fazenda de onde foi libertado. O rapaz anda acompanhado de líderes abolicionistas e intelectuais, como Rebouças e Patrocínio, todos personagens menores dentro da trama, personagens de fundo.

Lucas mostra a busca de igualdade pelo povo negro e as agruras dessa luta em pleno século XIX. Os conflitos vividos por Lucas em sua história pessoal podem ser repensados no século XX, quando a minissérie se passa, mostrando que se por um lado tudo mudou, por outro, pouco se avançou desde 1889, já que muitos dos problemas enfrentados pelo protagonista são contemporâneos e como tais, possibilitam a identificação do telespectador com a obra.

Patápio é um personagem de bastante destaque na trama, embora não tenha um papel fundamental na narrativa. Ou seja, se fosse suprimido da obra, a história se daria da mesma forma. Patápio tem como objetivo entregar uma carta para princesa Isabel, carta que acaba se perdendo e não sendo entregue, até o fim da obra. Ele é responsável pela criação de um mistério na trama, que fica em suspenso e não é desvendado jamais. O personagem transita por vários núcleos, sempre buscando encontrar a princesa. Torna-se amigo de Lucas e dos intelectuais da época. É uma figura fictícia numa trama sobre fatos reais, no entanto é um personagem que ganha destaque em muitas cenas dentro da obra. Em todas as cenas que Patápio aparece, ele sempre faz o mesmo pedido, para diferentes pessoas, ajudar a entregar a carta para princesa, não há uma cena se quer, em que não mencione a tal carta, aumentando a expectativa no telespectador sobre o teor da carta.

Dom Pedro II representa o governo, velho e decadente, mas com algum carisma junto ao povo. Aparece em poucas cenas da obra, sempre com um ar íntegro e cansado, como se governar fosse um peso para ele. Parece o tempo todo estar alheio ao golpe que o cerca, como se não acreditasse no possível fim da monarquia. A cena da expulsão de D. Pedro II do Brasil, uma das últimas da minissérie, é escura e triste. A falta de resistência oferecida pela família real ao golpe é quase inacreditável.

A república se faz através de um golpe, que conta para seu sucesso com um governante fraco, um povo fraco e um general fraco para representar essa república não democrática e não popular. Nas cenas em que o imperador é trazido para o foco da trama, o monarca parece estar meio alheio aos problemas políticos do país, fala de música, literatura e minimiza os problemas que lhe são trazidos.

Benjamin Constant é representado na obra, como o cérebro da república, quem comanda os conchavos. Embora quem assuma a presidência seja Deodoro da Fonseca, a minissérie mostra o general como um fraco, velho, doente e manipulado por pessoas como Benjamin Constant e Quintino Bocaiuva, apresentados como líderes da república.

Várias são as cenas em que Deodoro aparece em sua casa, adoentado e sendo manipulado pelas ideias de Benjamin.

Benjamin, na obra, é mostrado com alguém que articula forças para que a proclamação da república aconteça. Isso faz com que quem assista a minissérie desmereça a figura histórica de Deodoro da Fonseca, que é representado como um homem fraco, doente, em quase todas as cenas usando pijama e que não tem noção do que acontece nas ruas, pois quase não sai de dentro de casa e fica sabendo do que se passa por Benjamin. Essa figura indecisa e frágil construída pela minissérie entra em conflito, com a imagem do general forte trazido por muitos livros didáticos.

Na última cena da trama, o Paço é mostrado e Floriano Peixoto entra por sua porta, projetando a história para um futuro próximo, enquanto o narrador lembra o telespectador que o general Floriano Peixoto, depois de Deodoro governou o Brasil por três anos ditatorialmente e conduzindo o país com mãos de ferro.

Floriano Peixoto caminha pela rua e entra no Paço, e o narrador, que até então não tinha se pronunciado diz: *“Dois anos após, o general Floriano Peixoto deu o golpe na constituinte, depois de uma breve guerra civil, governou por três anos ditatorialmente”* e aparece a palavra fim, em letras vermelhas. A obra nessa cena projeta o telespectador para o futuro, indicando sobre os próximos passos a serem dados pela república brasileira, que longe estava de ser democrática e popular.

5.2.4. Um golpe militar

O golpe militar é o enfoque central da trama que mostra que foi através de boatos de que haviam prendido Deodoro da Fonseca (uma mentira) que a república se fez. Um golpe mentiroso dos militares para acabar com um regime que contentava ao povo. O imperador mostra-se digno, mas sempre muito despreocupado, parece que sem forças, ou vontade de lutar para manter o império. Sendo assim, toda a família real abandona o país, quase que fugidos, no meio da noite por ordem militar.

Benjamim Constant é mostrado pela obra como um agitador que busca fazer a república, sem ter coragem de lançar-se presidente. Sem constrangimentos confabula pelas costas de Deodoro da Fonseca (retratado como fraco) doente e manobrado pelos militares, que o usam para dar o golpe.

Há uma cena em que o visconde de Ouro Preto conversa com o imperador, alertando esse sobre o perigo que Benjamin Constant representa para o império ao pregar ideias republicanas em todas suas aulas. D. Pedro II não dá grande importância, diz que Benjamin é um homem bom, que foi professor de seus netos e que é só falar com ele que o problema está resolvido. Essa atitude mostra uma visão romântica do imperador, que desconsidera um perigo iminente e se mostra crédulo na bondade de quem não está lutando ao seu lado.

Em conversa entre Deodoro e Floriano Peixoto é visível que o primeiro já está com sua cabeça feita por Benjamin, enquanto o segundo ainda quer buscar uma alternativa pacífica para o futuro do país, mas logo aceita entrar na luta, ou melhor, no golpe, dizendo que se é contra “os casacas” pode contar com ele. Nos momentos mais tensos da obra, como a cena narrada, marcha militar e batidas de tambor entre cortam a mudança de cenas.

Reforça-se, na minissérie, a ideia de que o povo não endossa os planos republicanos, por isso a república faz-se através de um golpe. A corte apresentada na obra está dividida. Alguns estão cientes do processo que se inicia em busca de um novo governo, e da possibilidade de um golpe por parte dos militares, outros estão fora da realidade que se impõe, acreditando que tudo está sob controle e que o golpe é uma impossibilidade, uma vez que não tem o apoio popular.

A obra se contemporaniza ao apresentar problemas que ainda hoje não estão resolvidos, como o caso da seca no norte do país. Uma cena traz para minissérie o imperador e o conde discutindo sobre o valor a ser enviado ao norte do Brasil para resolver o problema da seca. D. Pedro destina um valor considerado muito alto pelo conde. A obra nos põe a pensar se o dinheiro reservado à solução do problema chegou ao seu destino ou não, já que logo após essa decisão do imperador, a monarquia foi deposta no Brasil.

Benjamin Constant usa da admiração que seus alunos, jovens militares, têm por ele para insuflar os ânimos e tentar disseminar suas intenções entre eles. Usando de metáforas encoraja os jovens militares a lutarem contra o governo. Ao mesmo tempo, convence Deodoro de que o imperador não governa mais, que é só uma sombra, trazendo o general para o lado da república. O general é apresentado sempre como alguém de posições pouco convictas, sendo fácil de convencê-lo do contrário do que pensa.

Apesar da admiração que esse diz sentir por D. Pedro, o imperador é tratado por ele durante as conversas com Benjamin como “o velho” tal tratamento pejorativo simboliza o estado da monarquia e a ideia de governo decadente e acabado. O tratamento “o velho” se fosse entre jovens, se entenderia, mas como Deodoro era da idade de D. Pedro, tal modo de tratar só pode simbolizar decadência e uma certa dose de comiseração.

O golpe da república foi premeditado por Benjamin e seu grupo, com reuniões secretas na casa de Deodoro, com discursos de convencimento de que o império estava acabado, para convencer o general a assumir o poder. O general em princípio não quer tal posição, sugere Benjamin, que sugere Bocaiuva... mas Rui Barbosa alerta que é imperativo que quem assuma o governo seja Deodoro, pois é o único que não seria contestado. Tal afirmação desmente a ideia de que o império estava acabado, já que precisavam de uma figura emblemática para ter sucesso no golpe e conseguir manter o poder, que pretendiam tomar. Por fim, Deodoro aceita comandar o golpe, mas a câmera foca seu rosto com um ar de dúvida, se tomou a melhor atitude.

5.2.5. Um império em ruínas

D. Pedro fala a um amigo de suas preocupações com a manutenção da monarquia e do medo de que não aceitem sua filha num terceiro reinado, finalizando o regime monárquico após sua morte. Diz que se seus filhos não tivessem morrido já teria renunciado em nome de um herdeiro varão. Tal afirmação destaca que o imperador de fato estava cansado de suas funções e que talvez as observações de seus oponentes de que o império estava caduco, não fossem uma inverdade. O imperador relata a um amigo, a proposta feita por Benjamin, para que ele mesmo proponha, que a república se faça após sua morte. E diz: “Se alguém irá afastar a coroa de sua filha, esse alguém não serei eu”.

Quem quer a república, justifica tal escolha porque D. Pedro não controla mais a situação, apesar de respeitarem o imperador. Havia uma vontade popular de derrubar o gabinete de Ouro Preto e não a monarquia, como aconteceu. Em função do carisma do imperador, havia uma tendência por grande parte dos republicanos de esperar o imperador morrer, para então proclamar a república. Benjamin Constant confabula com

Silva Jardim em busca de apoio no caso de um confronto entre exército e governo, já que esse não pretende esperar a morte do monarca para dar o golpe da república.

A obra destaca uma carta escrita por Floriano Peixoto ao visconde de Ouro Preto, que diz de forma lacônica que existe uma trama sendo feita. A existência dessa carta mostra que o general estava com um pé em cada canoa até a proclamação da república, sem saber se seu lugar era ao lado dos monarquistas ou dos republicanos.

Em reunião é possível perceber que o visconde de Ouro Preto estava apreensivo com a situação, mas cercado por ministros que não acreditavam que o exército se colocaria contra o governo. Mesmo assim tenta tomar providências que possibilitem que se contenha a revolta, antes mesmo que ela aconteça.

Uma piora de saúde de Deodoro da Fonseca antecipa a proclamação da república, já esquematizada para o dia 20, em cinco dias. Através de um boato de que Deodoro da Fonseca e Benjamin Constant tinham sido presos, dá-se o golpe. Tal invenção parte de Benjamin, que com medo que o general morra antecipa os planos de tomar o poder, sabendo que precisa do general para que o golpe dê certo. São boatos que servem de pretexto para os militares darem o golpe.

Há em Floriano Peixoto hesitação em não querer matar brasileiros, irritando Ouro Preto. Contudo não fica claro se a posição de Floriano é realmente no sentido de querer poupar vidas, ou no sentido de dar tempo aos republicanos para que o golpe se torne incontrolável.

Quando a situação parece irreversível, Ouro Preto e seu gabinete pedem demissão, aos olhos atentos de Floriano Peixoto que participa da reunião, em silêncio e bastante sério, sabendo de toda a trama, que tem como intenção proclamar a república. Deodoro e Benjamin interrompem a reunião num rompante, o general diz que quer livrar o país das perseguições impostas pelo gabinete e diz estar representando o exército e o povo. Depõe o gabinete e impõe a Ouro Preto e Cândido Oliveira, que sejam deportados para Europa. Ato autoritário e ditatorial, mostrando-se tão perseguidor quanto os políticos que critica e diz querer livrar o país deles.

O Deodoro apresentado na série é contraditório, ou mesmo mentiroso e sem palavra. Momentos antes de proclamar a república diz ao visconde de Ouro Preto, após depor seu gabinete, que o imperador é seu amigo, tem toda a sua dedicação, que lhe deve favores, e que seus direitos serão garantidos e respeitados, coisa que não cumpre,

poucas horas depois, sendo um traidor do império e da amizade de D. Pedro. O general discute com Benjamin e Bocaiuva ainda resistindo a ideia da república e querendo uma assembléia constituinte.

Tal posição de Deodoro, só o reafirma como fraco, alguém que acaba fazendo o que não gostaria, e sendo manipulado pelos verdadeiros cérebros da república e o grande organizador do golpe militar, que foi Benjamin Constant. Benjamin só não assumiu a presidência do país por ser inteligente o suficiente para saber que através de Deodoro poderia governar e impor sua vontade, ao mesmo tempo, que tinha consciência de que não era popular junto ao povo. O que desperta em Deodoro coragem para finalizar o golpe que começou é a notícia trazida por Benjamin de que havia uma indicação de Silveira Martins para governar o país, um dos maiores inimigos do general. Nesse momento, deitado na cama ele diz: a república está proclamada!

O sobrinho da princesa vê a revolução (o golpe militar), que irá proclamar a república como um exemplo de orgia, domínio, tirania, bebedeira e afinal ditadura! Antes que o golpe seja dado o conde D'Eu se dá conta de que a monarquia acabou.

Um tom solene impera na cena em que a D. Pedro II recebe uma mensagem do governo provisório exigindo que ele deixe o país. Diz aos seus familiares, todos perplexos, que se retira pelo país, que se fosse por ele iria para o interior de Minas e resistiria.

A recriação ficcional dessa cena histórica, com o fundo musical do hino nacional, deixa no ar algumas perguntas: Como não lutar por algo que se ama? (e D. Pedro amava o Brasil) Será que o monarca acreditava mesmo que o Brasil ficaria melhor nas mãos de militares que deram um golpe no governo? Por que ninguém da família real contestou a decisão do imperador de não lutar pelo país? Será que o imperador estava cansado de governar?

Há uma constatação de que a família real é prisioneira, que não podem sair do palácio e ninguém pode vê-los. Nesse instante a câmera filma o olhar de cada um dos integrantes da família real, um olhar mais de tristeza e perplexidade do que de revolta. Nem mesmo essa atitude arbitrária do governo provisório não mexe com os brios da monarquia brasileira, que continua a assistir passiva sua derrocada até o ato final.

O único estado que se rebela contra a república é a Bahia e Benjamin teme um contra golpe. Em reunião, Bocaiuva sugere forçar a família real a embarcar naquela

mesma noite, já que deixar para o dia seguinte pode ser perigoso para república, uma vez que o povo poderia se manifestar em favor da família real.

A família real embarca no meio da noite, como um negro fugido, segundo D. Pedro, sem o direito de pegar nem os objetos pessoais, nas condições mais humilhantes. Mesmo assim, D. Pedro II segue para seu exílio resignado, sem resistir, sem lutar por seu país, abandonando seu povo.

5.2.6. Uma carta para a princesa

Há um fato que cruza a obra que é um homem do povo Patápio (representado por Grande Otelo) que tenta desde o primeiro capítulo entregar uma carta para a princesa Isabel e até o final não consegue. Quando a família real vai embora do Brasil, em meio a confusão, esse homem é gravemente ferido, e a carta se perde, ou seja, nunca é entregue, e o telespectador fica sem saber o que tinha escrito no documento.

Dentre as primeiras cenas da minissérie, aparece Patápio, um homem do povo que aborda Rebouças e pede que consiga para ele uma audiência com a princesa. Diz que tem uma carta muito importante, de alguém muito importante para sua alteza, mas se recusa a dizer quem é o remetente e qual é o assunto e afirma que ele mesmo precisa ser o portador de tal carta, não podendo passar essa tarefa a ninguém. Essa situação da carta é no mínimo inusitada. Por que Patápio precisa entregar a carta em mãos da princesa? Quem será o remetente misterioso? E o assunto do qual a bendita carta trata, será que Patápio sabe qual é? Por que não revela algum desses mistérios para facilitar seu caminho até o destinatário da carta?

Patápio cruza diversas cenas, sempre na tentativa de entregar a carta para a princesa. Vai ficar na loja de Seixas, que funciona embaixo da Revista Ilustrada. Logo se torna amigo de Lucas e dos intelectuais da época, todos com pena dele, resolvem tentar ajudar, mas sua intransigência em entregar a carta nas mãos de Isabel, dificultam o sucesso da missão. Patápio não se intimida, nem desiste, passa toda a trama tentando entregar a carta e para isso circula por vários núcleos e interage com vários personagens. Patápio se mostra bastante integrado ao grupo, diz ter problemas com o filho, que pertence à guarda negra e conta ser alfabetizado e funcionário público aposentado. A partir dessas revelações, podemos tentar inferir que talvez, o remetente da carta seja o próprio Patápio.

Patápio explica o que faz a guarda negra, diz a Lucas em uma cena, que o filho vive desmanchado os comícios, reprimindo o movimento republicando, defendendo a princesa, e espancando quem é contra o império. Diz gostar e respeitar muito a princesa, mas não concorda com a prática realizada pelo filho. Nesse momento é possível inferir que se a carta for de Patápio, talvez seja pedindo que a princesa interceda junto ao filho, para que esse deixe a guarda negra, já que ele discorda da forma de vida do rapaz.

Patápio em determinado momento é preso por suspeitarem que ele está tramando um atentado contra a princesa. Será? Pelo desenrolar dos acontecimentos diria que não, mas como não ficamos sabendo o que consta a carta e porque faz tanta questão de ele mesmo entregar à princesa, que essa pode ser uma possibilidade. Talvez o homem simples, velho, atrapalhado e franzino, tivesse a intenção de cometer um atentado, como naqueles filmes de suspense, onde o assassino é sempre quem não desconfiamos e que parece mais inocente.

Patápio diz aos amigos que vai embora, que desistiu de entregar a carta pessoalmente e que vai mandá-la pelo correio, numa tentativa de mudar de estratégia e conseguir entregar a bendita carta para a princesa. Patápio mais uma vez fala com pesar sobre a guarda negra, dizendo que não senta na mesa com quem ajudou a organizar essa guarda referindo-se a Patrocínio, e diz que um homem depende do que ele faz para ser o que ele é.

Uma pitada de adultério unindo um casal inusitado dão graça e leveza a uma das cenas da minissérie. Seixas se encontra com uma mulher casada, importante dama da corte e eles são surpreendidos por Patápio, que tenta junto à dama uma audiência com a princesa para entregar a carta. No entanto, a única coisa que consegue é estragar o encontro do amigo.

Enquanto o destino da família real é decidido, Patápio aparece em frente ao Paço, lendo a carta que deseja entregar à princesa e recolocando a mesma dentro do envelope, sem nada falar. Em meio a um tiroteio Patápio é ferido e a carta se perde. Patápio é socorrido por Lucas, Seixas e seu filho, e fica pronunciando, a carta, a carta... enquanto o conduzem ao médico.

A carta que não foi entregue, nos faz pensar sobre o muito que não foi dito sobre a dita república, que se fez sem a democracia sonhada, ou por outra, que ainda é sonhada e não se fez por completo.

5.2.7. Um amor impossível

Há um núcleo da obra que parece falar de assuntos mais amenos e românticos, como poemas, músicas e sonhos de uma menina romântica. Lucas passa a fazer parte desse núcleo ao ser contratado como professor para dar aulas às filhas de Alberto, importante médico da cidade. Logo que chega ao trabalho, fica sabendo que o último professor foi demitido por emprestar um livro impróprio para Dora, filha mais velha do médico.

Na primeira aula, Dora pede partituras de lundus à Lucas e diz ao rapaz que há coisas que Deus não nos dá, mas nós tomamos e que o homem pode ter tudo que deseja, basta querer de verdade. Lucas entrega uma partitura de piano de lundus populares para Dora, a pedido da moça e escondido de sua mãe. Dora ao conseguir tal partitura afirma que existem muitos meios de se fazer coisas proibidas sem que ninguém descubra.

Lucas, enquanto professor, na casa de uma família branca é humilhado pelas alunas mais novas, irmãs de Dora, que fazem uma aposta sobre quem tem a pele mais escura, se o professor ou o moço que conserta vidraça. As meninas riem muito e são repreendidas pelos pais. A cena demonstra a dificuldade de se alcançar um lugar de igualdade na sociedade do século XIX, entre negros e brancos, mesmo após os primeiros se tornarem livres. Explicita que a abolição não deu condições de igualdade social e econômica para negros e brancos e essa disparidade, aliada ao preconceito, foi responsável por se cultivar um tipo de racismo, às vezes velado, mas que até hoje está presente, mostrando rastros de uma abolição que não aconteceu plenamente.

Lucas se apaixona por Dora, moça rica e branca, para quem dá aulas de música. Esse romance improvável embala a minissérie, e cenas insinuadas de um amor que cresce, por parte dos dois vão costurando os encontros entre a sinhazinha e Lucas. Sem que o desejo seja declarado de forma explícita, sutilezas são apresentadas para simbolizar o envolvimento entre os dois.

Nas cenas de Dora e Lucas, ela sempre parece corresponder ao rapaz, ou no mínimo gosta de provocá-lo com sorrisos e frases de duplo sentido. Lucas traz partituras para ela, mas diz que não trará mais, ela oferece um beijo na boca para ter novas partituras. O rapaz pergunta se ela daria um beijo em qualquer um por partituras e Dora responde que ele não é qualquer um, mas seu professor e amigo. Lucas diz que ela está brincando com ele e Dora responde que não costuma brincar com sentimentos. Nesse

ritmo seguem as muitas conversas entre o casal, sempre cheias de insinuações e troca de olhares.

Essa paixão parece recíproca para os telespectadores, até a última cena do casal, em que Lucas declara-se ao pai da moça e antes que esse se manifeste, Dora diz que jamais se casaria com um homem negro e que nunca incentivou tal sentimento, foi apenas gentil com seu professor. No entanto todas as cenas que antecedem esse desfecho, surpreendente ao telespectador, retratam um amor correspondido, embora apenas insinuado, sem acontecer um beijo sequer. Essa situação retrata preconceito e medo de assumir um relacionamento interracial, devido à reação da sociedade pós-abolição. O amor não realizado ou o não amor entre Dora e Lucas, mais que mostrar o preconceito que havia no fim do século XIX, representa um preconceito ainda enraizado na sociedade contemporânea.

Patrocínio diz a Lucas que só o que conta na sociedade é dinheiro e posição, o que nos leva aos dias de hoje onde a cor da pele não é relevante se há dinheiro e prestígio. Quando Dora recusa Lucas, o rapaz diz que vai prosperar na vida, ganhar dinheiro, se tornar famoso... é quando a moça deixa claro que não casaria com um negro e ele diz entender qual é e será sempre o seu lugar.

O último baile do império, na Ilha Fiscal é mencionado pela obra, mas não é exibido pela minissérie. Talvez o luxo e o glamour que o baile simbolizou, não fosse de interesse mostrar, mas na conjuntura histórica, era importante mencionar esse último baile, que se tornou um marco do fim da monarquia, do último grande evento que a monarquia protagonizou. A beleza e a leveza de um baile se difere das ações propostas pela obra, uma vez que a minissérie propõe uma reflexão sobre o que foi a república, como se deu esse processo.

5.3. CHIQUINHA GONZAGA

5.3.1. A Obra

Exibida em 1999, *Chiquinha Gonzaga* foi a minissérie que apresentou aos telespectadores a obra e a vida da personagem título. Escrita por Lauro César Muniz, a trama narrou a história de Chiquinha, uma das maiores musicistas brasileiras, tendo como pano de fundo a sociedade carioca do século XIX. Foram necessários 38 capítulos

para recontar a trajetória dessa artista. O autor se baseou nas biografias: *Chiquinha Gonzaga, uma História de Vida*, de Edinha Diniz, e *Chiquinha Gonzaga, Sofri e Chorei e Tive Muito Amor*, de Dalva Lazaroni, para reproduzir os acontecimentos narrados na minissérie.

A obra entrou para a mostra de minisséries históricas a serem estudadas dentro do grande tipo arte e cultura, sendo que seu mote principal é recontar a história de uma mulher que foi importante para a construção musical brasileira.

A história é narrada a partir de uma burlata que se realiza em homenagem a Chiquinha Gonzaga, nesse momento com 87 anos de idade. Chiquinha vai ao teatro assistir sua trajetória, desde o nascimento. A protagonista, vez ou outra, enquanto a encenação transcorre, faz interrupções e comentários sobre o que lhe acontecera realmente, e pensa como seria sua vida se tivesse tomado outras decisões. Já idosa, revive sua história, que passa a ser retratada em duas fases: antes e depois dos 30 anos de idade.

Ao final de cada capítulo da minissérie, uma música diferente de Chiquinha Gonzaga é tocada ao piano por diversos artistas. Cantores famosos como Daniela Mercury, Fernanda Takai, Milton Nascimento, cantam músicas compostas pela maestrina. A abertura da obra conta também com uma música da compositora, e muitas partituras de piano onde os nomes do elenco vão aparecendo, como se fossem as notas musicais.

A forma de abrir e encerrar a minissérie nos dá um pouco o tom da trama, que relaciona a biografia de Chiquinha com suas composições musicais. Há a produção de um pequeno show no final de cada capítulo que dá glamour a reconstrução da história proposta pela minissérie e apresenta aos telespectadores uma série de composições da musicista.

5.3.2. Eixo dramático

O eixo dramático da obra se firma em Chiquinha e tudo mais que a cerca se torna pano de fundo, ambientação. O que importa é contar a história sob o ponto de vista de Francisca, reproduzir seus sentimentos, suas lembranças, suas vontades e suas histórias. Entretanto, a pequena história, a história íntima da vida de Chiquinha se cruza com a história do país, com os acontecimentos marcantes na construção política, social e

cultural do Brasil. Chiquinha viveu em um tempo de mudanças e transformações históricas. O surgimento da luz elétrica, a extinção da escravatura e a proclamação da república são alguns fatos importantes para o país que também trazem consequências para a vida da musicista e assim, a partir da visão desta, passam a ser narrados pela obra.

A minissérie tem abordagem biográfica, pois não se propõe a contar um fato histórico, mas a observar a história, a partir da visão de uma personagem, que protagoniza todos os fatos narrados. Esse tipo de construção narrativa é uma forma simples e eficiente de produzir vínculos entre a protagonista da trama e os telespectadores. Se por um lado a midiaticização de personagens históricas tende a produção de mitos, por outro, ao narrar um acontecimento a partir dos sentimentos de quem vive a história, a obra se torna o relato de vida de alguém e vai tornando essa personagem, íntima de quem assiste seus dramas, cúmplice de quem acompanha seus conflitos. É como se a vida pessoal se tornasse uma “onda portadora” de informação histórica. Essa perspectiva que narra o histórico a partir do íntimo e privado - desde algum tempo, vem se desenvolvendo por meio de biografias, sejam elas factuais ou romanceadas e tem assumido uma boa parcela nas vendas de livros do setor.

As primeiras atitudes de Chiquinha Gonzaga adolescente já chocam a sociedade, e até mesmo os costumes atuais. Francisca é teimosa, criativa e rebelde. Como a cena em que sai do baile do império e vai para um terreiro de lundu, dançar com os escravos. Ou a cena em que responde para o pai, desafiando sua autoridade.

Sempre decidida e altiva, Chiquinha, não baixa a cabeça para ninguém e enfrenta riscos para viver uma paixão avassaladora por João Batista, mesmo depois de casada com Jacinto. A sensação intimista faz o telespectador reviver as emoções da protagonista, que são lembradas pela peça e apresentadas, a partir de cenas.

Os diálogos entre Chiquinha e João Batista, não fogem à regra das juras de amor trocadas por todos os casais, apaixonados, em qualquer época ou parte do mundo. Esse tipo de diálogo tão familiar aos amantes, aproxima o telespectador da mocinha da história, já que as falas dos personagens não estão presas a uma época, mas atualizadas por meio de uma releitura contemporânea desse amor.

A espontaneidade e coragem de Chiquinha chocam sua época e a aproximam do presente. Nesse sentido, podemos inferir, que em alguns momentos, a obra faz com que

uma “mocinha” contemporânea se identifique com a Chiquinha heroína, construída pela minissérie. Uma vez que, em tendências mais gerais, é comum a busca de indicadores indiretos de identificação entre os telespectadores e os personagens construídos pelos meios de massa, como a televisão. Além disso, a personagem de Chiquinha traz em sua personalidade a rebeldia da adolescência, o romantismo dos apaixonados e as dúvidas comuns às mocinhas contemporâneas, sobre o amor e as escolhas exigidas pela vida.

Ainda que em alguns momentos, haja atos por parte da protagonista que parecem pouco convencionais a uma mocinha de folhetim, todas as atitudes de Chiquinha são justificadas pela possibilidade de reflexão e arrependimento que a obra traz a partir da apresentação da vida numa peça de teatro, quando idosa relembra atitudes passadas e se arrepende de algumas escolhas.

Não é exagero afirmar que a musicista estava muito a frente de seu tempo. Uma cena que retrata essa visão feminista e contemporânea de Chiquinha é quando durante um jantar diz que se preocupa com o futuro, porque os homens escolhem o seu destino, enquanto às mulheres cabe seguir ou ser conduzidas por seus maridos. Essa reação de Chiquinha contra a ideia de não decidir sua própria vida, traz a protagonista para uma visão das mulheres de século XXI, sendo que mesmo hoje, muitas mulheres largam suas vidas para seguir seus maridos.

Antes de se falar em feminismo, a Chiquinha ficcionalizada pela minissérie propõe uma reflexão sobre a condição feminina na sociedade, de certo modo ela traz uma reflexão atual para a contextualização de sua vida. Como sabemos hoje, a musicista tinha um comportamento não sintonizado com as normas conservadoras de seu tempo, comportamento esse, que hoje seria mais facilmente aceito, embora ainda haja muito preconceito na sociedade contra as mulheres.

O roteiro da trama, serve-se disso, e busca, em sua construção ficcional dar sentido e consistência aos episódios da vida de Chiquinha, caracterizando-a como precursora, enquanto mulher, maestrina e compositora. Com isso, a eficiência histórico-narrativa é dupla: favorece a identificação dos telespectadores pela relativa proximidade com um comportamento afinal aceitável, hoje; e singulariza a personagem pelo contraste que faz com o ambiente de sua época.

A minissérie propõe idas e vindas, do passado para o presente, a partir da memória da musicista. Cenas de Chiquinha idosa, revendo sua história no teatro são costuradas

com imagens dela jovem, vivendo sua vida e fazendo suas escolhas. Esse movimento apresenta para os telespectadores as reflexões de Francisca sobre sua história. A partir dessa possibilidade de rever sua trajetória, a obra explica algumas atitudes da protagonista, ao mesmo tempo, que redime Chiquinha dos erros cometidos. Esse movimento entre o passado e o presente faz com que na estrutura da narrativa haja um embaralhamento entre ficção e realidade, dentro da obra de ficção que é a minissérie, possibilitando uma percepção de que a vida e a reconstrução da vida trazem pontos de contato, eixos comuns, mas são construções diferentes de um mesmo fato.

Na obra não há uma vilã ou vilão que se oponha à Chiquinha, o grande antagonista da vida da musicista são os costumes de uma sociedade machista e atrasada, que se opõe a suas ideias, que muitas vezes estão à frente até dos dias atuais, e que no século XIX viram escândalo no Rio de Janeiro. É muito interessante como a oposição à Francisca não se dá através de uma pessoa, mas sim de um contexto cultural. A vivência da musicista, apresentada pela minissérie, não encontra um confronto normal em romances, mas se constrói a partir de um conflito maior, um conflito social, político e cultural.

É como se Chiquinha representasse todas as mulheres que apesar de oprimidas conseguiram “brilhar”. Em uma cena de Chiquinha com Jacinto, antes mesmo do casamento, ela diz ao futuro marido que a prenderam num convento para que ela se torne igual a todas as mulheres que se deixam dobrar. Tal posição mostra que seu grande opositor eram os costumes de seu tempo. A minissérie, ao mostrar a possibilidade dessa constatação, constrói um eixo interpretativo para a personagem, que a coloca em sintonia com o telespectador, através da identificação e da construção de um conflito maior que a própria Chiquinha.

5.3.3. Abordagem biográfica

A midiatização da vida e da obra de Chiquinha Gonzaga, do seu nascimento até sua morte, é feita destacando momentos mais expressivos da carreira e da história pessoal da musicista. Independente do nível de ficção que essa releitura da história possa ter, ela traz para televisão um pouco da cultura e da história brasileira, a partir da vida de uma mulher que quebrou paradigmas na arte e na vida, deixando sua marca na história cultural e musical do país. A experiência de vida de Chiquinha, retratada na minissérie,

mostra-se excelente para sistematizar uma distinção entre valores atuais e a sociedade conservadora relatada. Destacando que apesar de uma série de preconceitos ainda vigentes, muito se evoluiu do século XIX até os dias de hoje.

A obra narra a vida de Chiquinha por meio de uma peça de teatro, em homenagem a compositora, que vai assistir ao espetáculo, já idosa. Nessa peça a história de Chiquinha é recontada de forma cômica e enquanto assisti à apresentação que reconta sua vida a protagonista relembra cada momento e cada decisão tomada ao longo de seus mais de 80 anos. A abordagem biográfica proposta pela minissérie, serve de vínculo entre o telespectador e a obra e traz à tona os motivos que levaram a musicista a tomar determinadas decisões em sua vida.

A obra explica e justifica algumas atitudes de Chiquinha, como o fato de abandonar os filhos e dar prioridade à carreira. Essa questão é desenvolvida pela trama de forma bastante interessante, uma vez que o roteiro da minissérie destaca em Chiquinha sua personalidade forte, mas também amorosa, o que cria vínculos entre os telespectadores e a musicista. O ponto de conflito se dá, porque embora hoje a liberdade sexual e a independência sejam valoráveis, o abandono dos filhos por parte das mulheres - que devem sempre ter um estremado instinto maternal - não se apresenta facilmente como aceitável nos padrões predominantes. Dessa forma, apesar de mostrar o abandono dos filhos por parte da heroína, a minissérie reitera muitas vezes seu arrependimento diante de tal atitude. Além disso, a trama frisa a decisão de Chiquinha de não fazer um aborto, quando em uma cena lhe é ofertado um chá, que resolve os problemas de gravidez indesejada. A obra ainda mostra que a musicista tenta, ao longo da vida, muitas vezes se aproximar dos filhos abandonados, mas é sempre impedida por alguém ou mesmo rejeitada pelos filhos, com os quais volta a conviver somente na idade adulta e mesmo assim, em relações muito tumultuadas.

Ao apresentar esses três ângulos de ligação com o sentimento de maternidade, ou seja, o arrependimento de ter abandonado, a postura firme frente ao aborto e as muitas tentativas de reaproximação com os filhos, a minissérie redime Chiquinha e reafirma sua imagem amorosa, a partir do sofrimento vivido pela protagonista, apresentado pela trama, com a distância dos filhos de sua vida.

O teatro aciona a memória de Chiquinha que vê sua vida repassar em frente aos seus olhos. A narrativa não é linear. A minissérie inicia com Chiquinha velha, saindo para o teatro ao som de música *Abre Alas*, em 1935, dois dias antes do Carnaval. A música

composta por Chiquinha tocada no pré-carnaval já indica aos telespectadores seu sucesso. Antes que a obra comece, mesmo quem não conhece a história da pianista, já sabe que ela terá sucesso em sua carreira, pela música que embala a primeira cena e pelo fato de estar indo ao teatro para receber uma homenagem por sua história de vida e por sua carreira brilhante.

A peça de teatro inicia narrando o nascimento de Chiquinha em 1847. A partir dos fatos relatados pela montagem teatral, a memória de Chiquinha é acionada e a medida em que a protagonista relembra o que aconteceu, a história volta a época antiga. A musicista pensa na mãe subjugada tendo que colocá-la na roda dos excluídos, e no arrependimento do pai, que resolve casar com dona Rosa e assume Chiquinha como sua filha legítima. A peça destaca o fato da menina, Francisca, estudar línguas e música, o que era raro para mulheres naquela época.

Um ângulo interessante que diferencia a minissérie *Chiquinha Gonzaga* das demais obras trabalhadas nessa pesquisa é o fato do seu eixo dramático se firmar sob apenas uma personagem: Francisca Edwiges Neves Gonzaga.

A construção de uma história pelo viés da biografia é uma fórmula que tem se repetido, na literatura e em obras televisivas, devido ao apelo de intimidade que esse tipo de texto possibilita. Biografias trazem à tona, peculiaridades muito pessoais de personalidades públicas e figuras históricas. Costumam interessar leitores e telespectadores, pela sensação de estar conhecendo de forma mais aprofundada o universo particular de pessoas que pareciam distantes do alcance ou convívio pessoal.

A dificuldade de conviver com figuras históricas se dá, normalmente, pelo fato dessas estarem apartadas no tempo de quem lê ou assiste a construção ficcional sobre suas vidas. Mesmo assim, é essa construção, a partir de rastros históricos e fragmentos de uma realidade vivida a partir de situações imaginadas, que compõe a história, que serve de elo para preencher lacunas e devolver ao público, a sensação de estar próximo de quem há muito tempo já morreu, mas que foi responsável por avanços e modificações na história cultural, política ou social do país.

Chiquinha, na obra, não é a narradora de sua própria história, mas faz uma retrospectiva de sua vida a partir de uma peça de teatro. Por meio do acionamento da memória da protagonista, a minissérie conta do nascimento até a morte da musicista. As

outras obras trabalhadas nessa pesquisa, embora enfoquem personagens centrais, não narram do seu nascimento até sua morte, como essa minissérie faz.

A minissérie que tem 38 capítulos apresenta 19 episódios com Chiquinha jovem (até 30 anos) e 19 com Chiquinha adulta (depois dos 30). A personagem é interpretada por Gabriela Duarte e Regina Duarte (respectivamente). A transição de uma atriz para outra se dá depois da separação do segundo casamento, quando Francisca retorna ao Rio de Janeiro. A cena mostra Chiquinha no sótão, onde morava. A musicista começa a tocar a canção ainda jovem; ao terminar a música, aparece já na outra fase da minissérie, adulta.

Na cena final da trama, há o encontro das três fases da personagem, sendo que as duas primeiras fases, já foram apresentadas pela trama: Chiquinha jovem e adulta. E a terceira é a velhice, momento em que a musicista vai ao teatro rever sua história. Essa terceira é um nível “moldura” que oferece o momento presente da narrativa, e as duas outras fases são de memória. Chiquinha vai para casa após o espetáculo em sua homenagem, senta-se na cama e recebe a visita de si mesma em duas outras idades. As três conversam, e a mais velha afirma que elas sempre fizeram o melhor que puderam em tudo, ou seja, a obra permite que Chiquinha reflita e se absolva de seus erros. Antes de morrer, ela pede para que as duas Franciscas, em outras idades, sigam para o carnaval pelas ruas do Rio de Janeiro e em seu epitáfio escrevam: *sofri e chorei*. Essa frase redime Chiquinha de algumas atitudes julgadas como condenáveis, já que nas narrativas as personagens são compensadas após o sofrimento. E assim a personagem de Chiquinha pode ser perdoada e os telespectadores podem dar sua adesão sem se sentirem incorrendo em um dilema moral.

5.3.4. Posição feminina na sociedade do século XIX

Mesmo que Francisca Edwiges Neves Gonzaga, não tivesse composto uma música se quer, sua existência seria referência como luta pelos direitos da mulher no século XIX e sua história seria um excelente pano de fundo para pensarmos a posição feminina na sociedade carioca dos anos de 1800. Segundo a construção ficcional proposta pela minissérie, diferente do usual na época, Chiquinha queria ser livre, pensar por si própria e não viver a concordar com os homens.

Lopes Trovão, um de seus amigos, em uma cena em que os homens conversam, diz que o que atrai em Chiquinha é que ela é livre, dona do seu coração, não se subjuga como as outras mulheres. “Ela é diferente, é como nós, homens.”

Por ser muito jovem e viver numa sociedade opressora, apesar de seu ímpeto independente, por imposição do pai, Francisca acaba se casando com Jacinto Ribeiro do Amaral, com quem tem três filhos. Em uma cena, durante a lua de mel, Jacinto lê uma nota sobre o casamento dos dois, publicada no jornal da cidade. Chiquinha questiona porque na nota só o nome dos homens são citados. Jacinto diz que quanto menos uma mulher tiver seu nome citado mais digna será perante a sociedade, no que Chiquinha responde “isso pensam os homens”. Outra cena importante para retratar o quanto as mulheres eram consideradas “inferiores” é quando o médico examina Chiquinha e depois se dirige ao marido para falar como está a paciente, ignorando Francisca.

Antes do casamento, uma cena reafirma o machismo da sociedade. Enquanto Chiquinha vai para o convento refletir, seu futuro marido faz uma despedida de solteiro com “cocotes” (termo usado pela obra para se referir a prostitutas).

O marido, que nunca conseguiu despertar seu amor, atormenta a artista com seu ciúme e chega ao ponto de lhe proibir de tocar piano, sua grande paixão. O casamento, como era de se esperar, não dura muito e a musicista deixa o marido para viver em meio à música, o que era inconcebível no século XIX. A partir desse período, a obra retrata as dificuldades e os desafios de uma vida independente, enfrentados por Francisca, já que, depois de separada, é também rejeitada pela família.

Ao longo da trama, há um binóculo que espiona a vida de Chiquinha através da varanda de um prédio na rua central da cidade. No decorrer da narrativa, descobrimos que é um jornal sensacionalista, que busca os escândalos da cidade, sendo que muitos desses têm a musicista como protagonista. A obra mostra que Chiquinha foi muito perseguida pela imprensa em sua época. Os jornais, em especial *O binóculo*, faziam quadrinhas pornográficas com seu nome, tecendo uma série de comentários maldosos a seu respeito. Esse tipo de jornalismo interessado em fofocas, conforme apresentado na trama, tinha a intenção de difamar Chiquinha e impedir que outras mulheres seguissem seus passos e se tornassem também independentes, livres de pais ou maridos.

Há uma cena bastante forte, relatada pela minissérie, para mostrar a falta de harmonia entre o casal Jacinto e Francisca. Depois de casados e já com filhos, o marido

fecha o piano nas mãos de Chiquinha, machucando as mãos e a alma da pianista. Essa cena expressa a opressão do casamento e a impossibilidade de felicidade entre os dois. Com um único gesto Jacinto fere, ao mesmo tempo, a mulher e a pianista.

A minissérie apresentou Chiquinha como uma mulher à frente de seu tempo, que lutou pela liberdade em todos os sentidos. A liberdade dos negros, a liberdade das mulheres, a liberdade de poder tocar piano em público e a liberdade de viver um grande amor. Impetuosa e ousada, após separar-se de Jacinto, a musicista casa-se com o engenheiro João Batista de Carvalho, seu primeiro amor, com quem tem uma filha e de quem também acaba se separando por não admitir traições. Ao longo das separações conjugais enfrentadas por Chiquinha, a musicista acaba deixando os filhos com outras pessoas, por não ter recursos para cuidar deles e para que possa seguir seus sonhos. Mais tarde, esses filhos acabam voltando-se contra Francisca, que consegue manter harmonia apenas com o filho mais velho, o único educado por ela.

As agruras da escravidão são comentadas pelos personagens da minissérie, como o fato dos negros servirem de Bucha de Canhão na guerra do Paraguai, que é narrada pela obra, uma vez que Chiquinha é obrigada a seguir o marido num navio em direção à guerra. No navio, Jacinto torna-se mais violento e estupra a mulher. No momento em que Chiquinha embarca rumo a Guerra do Paraguai, levando o filho e deixando a filha, a carga dramática atinge seu ápice.

Em 1899, já com 52 anos, Chiquinha conhece um jovem que também se chama João Batista, com quem vive um novo amor e de quem fica ao lado até o final de sua vida, apesar da diferença imensa de idade entre eles. Mais uma vez uma posição ousada para época. No mesmo ano em que conhece o segundo João Batista da sua vida, Chiquinha, compõe a canção *Ó Abre Alas*, para o Cordão Rosa de Ouro.

Suas ideias abolicionistas são impressas em tudo que produz. Chiquinha participa da fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Ela queria unir a classe artística, para que todos fossem regularizados. Segundo a minissérie e alguns registros (não unânimes) é a única mulher a estar junto da princesa Isabel na assinatura da Lei Áurea.

Musicou *A corte na roça*, em 1885, primeira peça de uma série de 77 obras que iria musicar. Um importante sucesso de público e crítica, produzido pela musicista foi *Forrobodó*, no ano de 1912.

Chiquinha discute o direito autoral ao musicar uma peça de Aloísio Azevedo, em que pedem para ela assinar com um pseudônimo masculino para que a peça seja aprovada. No século XIX, era comum, as mulheres usar iniciais antes do sobrenome ou mesmo pseudônimos. No entanto, a cena mostra a indignação da musicista, que embora precisando do trabalho, não aceita tal condição. Chiquinha afirma: “se assinar com pseudônimo, será outro nome feminino.” Na obra Chiquinha é sempre representada como forte, íntegra e decida diante das dificuldades da vida.

Sua independência e coragem acabam por influenciar outras mulheres, que tomam as rédeas de suas vidas incentivadas pelas atitudes de Chiquinha. A personagem de Amália é um desses casos, que resolve escrever num jornal e mais tarde deixa o marido para viver um amor.

Chiquinha sofreu todos os preconceitos, porque era mulher, mestiça, artista e independente. Subversiva, apaixonada e apaixonante, libertária. Sua luta era para libertar mulheres, escravos, autores e atores. Foi a primeira mulher no Brasil a reger uma orquestra. Ajudou a criar o que hoje faz parte da identidade brasileira.

5.3.5. A música e a vida

A obra constrói de forma paralela a história de vida, com a história musical de Chiquinha. Mostra a amizade de Francisca e Joaquim Calado embalada pela música, destacando cenas em que um compõe (e dedica) música para o outro. Destaca a relação próxima entre seu amor por João Batista e suas produções musicais. É como se a saudade que sente dele a inspirasse para suas composições. Ela entende que é mais importante preservar a saudade do que ter ao lado um homem infiel. *Lua Branca* é apresentada na obra simbolizando a música tema dos dois amantes, dizendo que Francisca compôs pensando no amor dos dois, sempre agraciado com a beleza da lua. João Batista conta à Chiquinha que sua filha, Alice, criada longe dela, gosta muito da música *Lua Branca*.

A minissérie mostra sempre os laços de Francisca com as outras personagens a partir da música. Após sua separação, o pai de Chiquinha, o major Basileu, rompe com a musicista. Essa briga, perdura por toda a vida, sendo que nem no leito de morte o pai a perdoa. Apesar disso, segundo sua mãe, o major cantarolava as músicas de Chiquinha pela casa, quando achava que não havia ninguém o observando. A filha Maria do

Patrocínio, também criada longe da mãe, sob a tutela dos avós maternos, sem saber que Francisca é sua mãe, compra as composições da musicista e é fã da compositora.

O tempo em que Chiquinha esteve casada, ainda não compunha músicas, e quando tenta compor sua primeira obra, Calado lhe diz que os arranjos são pobres. A ficcionalização da história mostra a sogra interessada em elogiar a composição de Chiquinha, momento em que a musicista deprecia o que produziu, chamando de “modinha de merda”. Essa cena mostra que para compor, Chiquinha precisava estar em contato com o que estava acontecendo nas rodas musicais e que o casamento impossibilitava que seu talento na música se desenvolvesse.

Até os trinta anos, Chiquinha teve muitas perdas. O seu desejo por liberdade acabou lhe separando dos pais, dos filhos e do seu amor, JB. Tinha todos distantes e ainda não tinha atingido o sucesso na música. Restavam apenas o filho mais velho e os amigos, que sempre estiveram ao seu lado. Ela dava aulas de violão e piano para se sustentar, e é considerada por alguns, a mãe da música brasileira. Era admirada pelos homens por sua coragem e talento. Recebeu músicas em sua homenagem dos amigos e admiradores, entre elas *Flor amorosa* e *Querida por todos*.

A minissérie trabalha de forma interessante um paralelo entre a criatividade e a “vida normal”. A obra apresenta essa relação a partir de questionamentos das personagens em sua construção dentro da narrativa. Primeiro através de Chiquinha, que só consegue compor após libertar-se da vida de esposa. Mais tarde por meio de outra personagem feminina, Amália, amiga de Chiquinha, que passa a escrever no jornal com o nome de Petrônio Sá e no desenrolar da trama abandona o marido e a “vida normal” que levava para viver outras experiências.

Abre alas, composição de grande sucesso, marca seu encontro com o segundo João Batista de sua vida, o jovem estudante que a conhece quando Chiquinha já tem seu reconhecimento profissional. Embalado pela marchinha de carnaval, acontece o encontro entre Francisca e Joãozinho (como ela o chama), um relacionamento que embora improvável dura por mais de 30 anos, até sua morte.

A trama também apresenta uma relação musical e pessoal entre Chiquinha e o maestro Carlos Gomes. A amizade se firma na admiração mútua e essa aproximação leva a musicista a compor uma valsa, que chama *Valsa a Carlos Gomes*. Também em

função da proximidade com o maestro Chiquinha anima-se a reger uma orquestra e torna-se a primeira maestrina brasileira.

A passagem do tempo, da Chiquinha jovem para Chiquinha adulta é feita num ritmo intenso, em ritmo de música. Mudança, procura de emprego, fim de uma fase mais romântica e início de um período mais realista. Chiquinha e Carlos Gomes tiveram um envolvimento, de que tipo, ninguém sabe, mas sem sombra de dúvidas, embalado pela música produzida pelos dois. Por uma coincidência do destino, Chiquinha morreu em 1935, em meio ao carnaval, quando as escolas de samba desfilaram pela primeira vez, ou seja, partiu ao som de música.

5.3.6. O ambiente histórico como elemento relevante

A produção e a direção de arte da minissérie procuram reconstituir cuidadosamente os objetos de época em cena. Para que a cidade fosse retratada de 1847 a 1935, detalhes como a mudança nos transportes, o surgimento da luz elétrica e as modas que fizeram parte do período foram mostradas. A iluminação mostrou a transição do óleo de baleia para o gás e por fim a energia elétrica. O personagem, Vagalume, demonstra essa evolução de forma romântica.

A escravidão aparece muitas vezes ao longo da minissérie, ainda que, em alguns momentos, de forma sutil como na cena em que o funcionário do Alcazar faz uma queixa, em que fala em sinhozinho, sinhazinha e chibata. As vedetes, que trabalham no Alcazar funcionam na trama como alívio cômico no drama da minissérie.

Apesar de ser uma obra que destaca elementos da arte e da cultura brasileira, a minissérie também apresenta discussões políticas e um cenário de guerra, com a abordagem da Guerra do Paraguai, em alguns capítulos da trama, o que simboliza uma trama como interesses que ultrapassam as questões musicais. Nas cenas em que a Guerra do Paraguai é retratada, armas foram alugadas de colecionadores, e alguns canhões foram fabricados em fibra, para facilitar o manuseio e transporte, já que os originais chegam a pesar mais de duas toneladas.

A minissérie apresenta a preocupação de Francisca com o próximo, sempre envolvida em causas políticas e sociais e tentando auxiliar aos amigos necessitados. A musicista se envolve nos pequenos problemas do cortiço onde mora, como o caso de um

marido que bate na esposa ou da moça que é violentada e acusada de provocar essa situação.

Assim como os problemas do cotidiano, também os problemas de ordem política têm a atenção de Chiquinha. A obra mostra a “revolta do vintém”, quando os bondes passam a ter a passagem um vintém mais caro. Tal revolta traz a ideia de que a abolição se aproxima e que é preciso lutar. Então Chiquinha vai para as ruas distribuir panfletos e acaba sendo presa. Na cadeia é reconhecida pelas outras presas como Chica Polca. Essa construção ficcional fortalece a imagem da musicista, ainda mais quando a minissérie mostra um grande grupo de artistas na porta da delegacia gritando o nome de Chiquinha e pedindo sua libertação.

A trama faz crer sempre em uma Chiquinha boa, justa e corajosa. Talvez não seja a heroína clássica, mas certamente é alguém cheia de virtudes e que mesmo quando erra, está buscando acertar. A prisão de Chiquinha gera sofrimento ao seu pai que é militar. Embora o pai não auxilie a filha, a câmera mostra os olhos marejados do coronel diante do pedido do neto para que liberte sua mãe. Apesar de duro nas palavras, o coronel mostra ternura no olhar. Esse tipo de construção narrativa busca mostrar o contrário do que está dizendo. Embora o texto seja negando o pedido do neto, a vontade do coronel expressa na cena é exatamente o inverso do que faz. Aspectos morais têm alta relevância nesse momento, e apesar do sentimento do pai pela filha, são mais fortes que o amor. Ainda assim, a trama retrata o major como um homem bondoso, embora muito severo, por meio desse tipo de construção narrativa.

Outra luta de Chiquinha trazida pela minissérie, na reconstrução ficcional da história de vida musicista é contra o preconceito e em favor da liberdade, mas não uma liberdade para alguns, e sim uma liberdade para todos. A obra mostra como a mulher, o negro e o artista eram discriminados e pouco valorizados em seus trabalhos. Chiquinha era todos: mulher, negra (apesar do seu branqueamento na obra) e artista.

A minissérie optou por uma atriz branca para representar o papel de Chiquinha. Não se procurou caracterizar a atriz para que parecesse mestiça, ainda que isso pudesse ter sido feito. Essa decisão se por um lado foge um pouco da realidade, por outro, trouxe uma Chiquinha com a aparência muito semelhante aos retratos pintados da musicista. Com isso, podemos inferir que o branqueamento de Chiquinha tenha sido feito pelos retratistas que a representaram, ou mesmo que apesar de filha de mulata, fosse muito

clara. Outra alternativa possível, é que a escolha de uma protagonista branca tenha se dado pelo alto índice de preconceito que ainda existe enraizado em nossa sociedade.

A busca pelo reconhecimento profissional e por uma maior valorização do artista são preocupações de Francisca, que sempre está ao lado da justiça, buscando ao longo da vida igualdade entre os sexos e as profissões. Um ponto interessante na minissérie que a aproxima da obra República é a trilha sonora. Músicas de Carlos Gomes são tocadas nas duas tramas, uma vez que, embora tenham abordagens diferentes, retratam o mesmo período histórico, sendo assim, a ambientação cultural da época é a mesma.

A obra traz como ângulo da narrativa televisual, essa possibilidade de contar uma história romanceada pela ficção com rastros históricos, tendo como fio condutor a vida de uma mulher, que se tornou representativa para a história cultural do país devido às composições musicais que criou. Chiquinha teve sua vida e sua obra retratadas numa trama de televisão por ter sido capaz de ocupar espaços na sociedade, antes ocupados apenas por homens. A maestrina, musicista e compositora ficou conhecida por seu trabalho e foi eternizada por sua música, que lhe valeu virar personagem de minissérie.

5.4. O QUINTO DOS INFERNOS

5.4.1. A Obra

Exibida em 2002, a minissérie *O Quinto dos Infernos*, teve 48 capítulos em que apresentou o panorama político cultural da época representada e recontou a história da chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, passando pela coroação de D. João VI, o dia do Fico e a independência do Brasil, até a morte de D. Pedro I. A obra que começa em 1785, com a chegada a Portugal da princesa espanhola Carlota Joaquina para se casar com D. João VI, acaba em 1834 com a morte de D. Pedro I.

A trama entrou para a mostra de minisséries históricas a serem estudadas dentro do grande tipo política. Apesar de tratar a história política do país com muito humor e enfatizar situações inusitadas e romances improváveis, a obra conta a história dos governantes do Brasil, narra a independência e outros importantes fatos políticos. Assim como as demais minisséries selecionadas, se enquadra em mais de um tipo, já que narra lutas, guerras e revoluções, como a guerra travada por D. Pedro I contra seu irmão, D.

Miguel, para recuperar o trono português e devolvê-lo à filha, Maria da Glória, futura rainha Maria II de Portugal.

A história narrada pela minissérie se divide em quatro fases: O poder em Portugal vira comédia no Brasil. Ainda bem que a história não é uma ciência exata. Independência, vida e morte na alcova imperial. Império de amor e de revoltas. Essas fases representam cada uma, uma das etapas da obra, a primeira fase equivale ao período que antecede a chegada da família real ao Brasil, os primeiros capítulos em que D. Pedro ainda é criança, e ao telespectador são apresentados os membros da família real, de forma satírica e um Portugal já decadente, paralelamente, as primeiras exageradas aventuras do Chalaça¹⁸; a segunda fase fica por conta dos anos em que D. João governa no Brasil, nesse período acontece a morte da Rainha Maria I e D. Pedro vive seus primeiros amores; a terceira fase apresenta-se quando D. Pedro assume o poder, dando o grito de independência e se tornando imperador, período em que conhece a Marquesa de Santos e inicia um tórrido romance; e a fase final, simboliza o período em que o império começa a sofrer oposição popular, época do segundo casamento de D. Pedro e seu retorno a Portugal.

Para escrever a minissérie *O Quinto dos Infernos*, o autor Carlos Lombardi se baseou em obras literárias que abordam ângulos não habitualmente explorados desse período histórico, como *O Chalaça*, de José Roberto Torero; *A Imperatriz no Fim do Mundo*, de Ivani Calado; e *As Maluquices do Imperador*, de Paulo Setúbal. O enredo da obra mostrou os bastidores da Independência do Brasil, começando com a vinda da família real, passando por suas impressões ao se deparar com o “quinto dos infernos”, até o retorno de D. Pedro I a Portugal, onde vai travar uma guerra contra o irmão D. Miguel pelo trono português.

O autor da minissérie mostra ao longo da obra, cuidados com detalhes históricos, que em princípio são irrelevantes para o entendimento da história, no entanto, são colocados no texto para dar realidade à narrativa. Entre os cuidados históricos que a obra apresenta, podemos citar a real admiração de D. Pedro I por Napoleão e o nome do cavalo do imperador: *Artigas*.

¹⁸ O Chalaça – Francisco Gomes da Silva, que futuramente será o secretário de D. Pedro I no Brasil.

5.4.2. Eixo dramático

Há um protagonismo evidente na trama. D. Pedro I é o grande protagonista, a personagem de destaque na narrativa, no entanto, outras figuras históricas que também fazem parte desse cenário ganham evidência na obra, entre elas: D. Carlota, D. João, D. Miguel, Leopoldina, Amélia, Domitila e Chalaça, sempre tendo em vista sua relação com D. Pedro I.

Os três livros tomados como base pelo autor enfocam cada um, uma personagem diferente. *O Chalaça*, traz a história de Francisco Gomes da Silva; *Maluquices do Imperador*, tem D. Pedro como centro da história e *A imperatriz do fim do mundo*, traz a história da segunda imperatriz do Brasil, Amélia. As três obras representam as etapas da trama e da vida de D. Pedro, afinal, todas são narradas a partir da relação das outras personagens com D. Pedro. O autor foi bastante fiel aos livros nos quais seu trabalho foi inspirado e apesar das brincadeiras e de um uso intenso do humor, a obra segue bastante próxima aos registros históricos sobre o período.

D. João VI é mostrado como medroso e glutão (o que já é um clichê em suas representações), mas está sempre bem vestido, é retratado como um homem bom, generoso e um bom pai. Além disso, gosta do Brasil. A firmeza que falta a D. João, contrasta com a personalidade firme de D. Pedro. No entanto, o rei, embora desajeitado, é simpático e em suas cenas são trabalhadas fortemente a comicidade. D. Maria, apesar de louca, tem uma boa relação como o neto (D. Pedro I) e aparece dando a ele conselhos sensatos, em seus momentos de lucidez, dizendo como deve ser um bom rei. D. Carlota apesar de retratada como uma “devoradora de homens” e conspiradora política, ama o filho e mostra-se nobre e austera em alguns momentos, como quando deixa Portugal para ir embora para o Brasil.

José Bonifácio, conhecido como patriarca da independência, tem pouco destaque na obra, que traz, como o grande libertador do Brasil, a figura histórica de D. Pedro. No entanto, o patriarca sempre que aparece é representado como digno, justo e correto. D. Miguel é representado como invejoso, medroso, histérico e apaixonado pelo irmão de forma incestuosa. Miguel quer destruir Pedro, porque quer ser Pedro. Plácido, personagem que faz parte de muitas cenas ao lado de D. Pedro, é simples e fiel ao amigo, está ao seu lado em todos os momentos importantes da trama. Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, na obra é o grande amigo e confidente de D. Pedro, estando com

ele em todos os momentos. Mulherengo, acompanha o amigo nas farras, esperto, sempre que pode tenta tirar alguma vantagem, mas seu carinho por D. Pedro é sincero.

Leopoldina é apresentada como gorda, feia e desengonçada. Apaixonada pelo marido é sempre doce, resignada e submissa, apoiando o príncipe em todas as suas decisões. Em contraste a Leopoldina, está Domitila (a Marquesa de Santos) que na trama é uma mulher intensa, linda, determinada e cheia de vontades. Representada como grande amor de D. Pedro, a marquesa tem uma paixão explosiva com o príncipe, entre brigas e muito desejo os dois seguem juntos até o final da trama. Amélia é a segunda imperatriz e a terceira mulher importante na vida de D. Pedro, trazida pela minissérie. A relação entre os dois é apresentada como boa e a Imperatriz também se apaixona pelo marido. Amélia, ao contrário de Leopoldina, não é submissa, tem ideias próprias e é apresentada como bela, forte, travessa e determinada - a grande rival de Domitila. Amélia ao chegar ao Brasil, tenta dar um novo ritmo a vida na corte e sofisticar as maneiras utilizadas no império. A Marquesa de Santos aparece na obra, sempre vestida com cores quentes, normalmente tons de vermelho e bordô, enquanto as imperatrizes usam cores claras, em especial D. Amélia, que o figurino abusa do branco.

A obra inicia com a chegada de Carlota no Palácio de Queluz. Apresenta-se logo em seguida a passagem do tempo e a menina Carlota se torna adulta. Essa transição se dá numa dança de castanholas. Em paralelo a bailes nos salões de Portugal, acontecem conversas sobre as invasões de Napoleão à Europa. Nesse momento, a personagem histórica de maior destaque é Carlota, que conspira e coleciona amantes, apesar de ter o Marquês de Marialva como seu grande amor.

A fuga para o Brasil é mostrada com muito tumulto. Pessoas correndo, móveis sendo carregados e todos querendo um lugar nos navios. A família real sai de Portugal abaixo de vaias, sendo chamados de ladrões e patifes, na ficcionalização apresentada pela obra. No entanto as figuras de D. Pedro, D. Maria e D. Carlota são apresentadas com um olhar de maior dignidade que os outros.

Ainda que demasiadamente satirizados, os personagens são pouco ridicularizados, salvo alguns momentos em que a busca pela comédia coloca a narrativa histórica de escanteio. Há uma recuperação da profundidade psicológica dessa personalidade histórica, pela inclusão de sentimentos e reações contraditórias, esses aspectos antagônicos de suas personalidades, acabam por aproximá-las dos telespectadores.

Há algumas indicações na trama que permitem crer que D. João tenha morrido envenenado pela esposa, por pequenas doses diárias de veneno. A obra também traz episódios hilários, envolvendo Carlota, como a dantesca cena da então rainha indo embora do Brasil e jogando ao povo seus sapatos, para não levar nem o pó desta terra.

A relação entre D. Pedro e Bonifácio é colocada pela minissérie como conflituosa, apesar da admiração mútua entre os dois. O principal motivo das discordâncias entre os amigos é Domitila, acusada por Bonifácio de tentar manipular D. Pedro em assuntos políticos. As observações de Bonifácio, em algumas cenas, parecem ser verdadeiras, pois a marquesa realmente tem conversas sobre assuntos políticos com o imperador.

O episódio da morte de D. Leopoldina traz sofrimento a D. Pedro, o que dados históricos indicam ser real. De acordo com a ficcionalização da história apresentada na obra D. Pedro foi um marido carinhoso, apesar da falta de paixão pela esposa, nutria por ela uma grande amizade.

Escândalos envolvendo o Chalaça, e outros com o nome da Marquesa, começam a incomodar D. Pedro, que a minissérie mostra como um governante honesto que começa a se sujar por causa dos amigos. A minissérie destaca que a queda do Primeiro Reinado se inicia com um atentado contra Bonifácio, do qual D. Pedro é acusado de ser o mandante, mas segundo a obra as acusações são injustas. A trama, no entanto afirma, que Domitila de fato recebia presentes de quem apresentava a D. Pedro, e servia de mediadora para contratos entre o governo e comerciantes. Na obra, quando o imperador se dá conta do que a amante faz, fica bastante incomodado.

Segundo a minissérie, quando Miguel dá o golpe e usurpa o trono da sobrinha, Carlota está ao seu lado e pretende reinar através do filho, que logo se livra da mãe. No Brasil D. Pedro diz que declarará guerra ao irmão, não pela filha, mas por Portugal. Tal atitude reafirma sua construção como soberano.

Em virtude de revoltas e protestos, D. Pedro abdica do trono em nome de seu filho, Pedro II e nomeia Bonifácio como tutor do menino. O imperador apresentado pela obra diz que não colocará o exército nas ruas contra seu povo e que prefere se retirar. No entanto, nas ruas os líderes das revoltas reconhecem a grande jogada política do monarca, ao renunciar em nome do filho.

Poucas cenas antes do fim da minissérie D. Pedro e Chalaça aparecem cavalcando e apostam uma corrida. Nesse momento há uma retomada dos melhores momentos da obra com uma música animada ao fundo, mesma usada como trilha sonora do imperador. Tal cena poderia servir de encerramento da trama, onde num céu azul apareceria a palavra fim. Desta forma, sem contrariar dados históricos inalteráveis, a obra não mostraria a morte de D. Pedro, pois acabaria antes disso acontecer. No entanto, essa não foi a decisão do autor, que mostra D. Pedro na cama, adoentado e prestes a morrer. A cena é triste, embora o imperador faça chistes com os amigos que o cercam nesse momento.

Chalaça afirma que com D. Pedro o Brasil foi feliz. Em seguida o monarca diz que não tem mais medo da morte, pois viu como vai ser e faz uma descrição de como seria o céu: “É um lugar lindo, cheio de sol, com o mar a bater gostoso e que se tem todo o tempo do mundo para não fazer nada, só brincar com nossos filhos.” Se observarmos a descrição do céu, veremos que é muito parecida com a descrição do Brasil, onde ficaram os filhos do imperador e para onde, segundo a condução dada a narrativa, D. Pedro desejava voltar.

A partir da ficcionalização da história proposta pela minissérie, o cotidiano de figuras históricas, antes apenas imaginado, passa a ser vivido, a partir da visualização da construção ficcional da história. Essa possibilidade de ter ao alcance dos olhos uma construção de como as coisas podem ter acontecido encanta, ao mesmo tempo, que ao humanizar figuras históricas cria-se um vínculo sentimental entre o personagem e o telespectador.

A última cena traz o Chalaça e D. Amélia jogando as cinzas de Pedro no mar. Sem que a palavra fim apareça, o grande final da minissérie, se dá com a mesma música da abertura e todo o elenco num desfile de escola de samba, onde Domitila é a madrinha da bateria e D. Pedro toca bateria. Onde D. João, D. Carlota, D. Miguel, a rainha D. Maria e as duas imperatrizes são destaques, onde Chalaça e sua amada são mestre-sala e porta-bandeira e onde todos que fizeram parte do elenco aparecem dançando felizes, só então a obra se finda. Como se fosse um enredo de carnaval. Esse tipo de encerramento reafirma o tom alegre da minissérie, em que o humor é o ingrediente principal. Como numa farsa, em que a intenção não é um deboche destrutivo, mas uma construção humorística da história, leve e colorida.

5.4.3. A figura do imperador

A transição de D. Pedro criança para adulto, ocorre no oitavo capítulo da minissérie, durante um banho de chuva, que inicia criança e acaba homem feito. No entanto, apenas podemos observar as mudanças no corpo do príncipe, já que o rosto não é focado pela câmera. Em cena seguinte, num ringue improvisado de luta, em zona pouco nobre da cidade, um belo jovem é mostrado, corpo e rosto, e alguém afirma tratar-se de D. Pedro, o príncipe herdeiro. Força e virilidade são mostradas na primeira imagem do príncipe adulto trazida pela minissérie.

Ainda criança, D. Pedro, mostra-se forte e cheio de personalidade. Não quer fugir de Portugal e enfrenta a mãe, dizendo que não vai agir como um covarde. A mãe afirma que antes de ser uma pessoa, ele é um príncipe e com essa frase convence o menino a embarcar.

A imagem de D. Pedro I, ainda que seja muito vinculada a sexualidade pela obra, é sempre positiva. Íntegro, honesto, forte, alegre, simpático, apaixonado pelo Brasil – ainda que bêbado e mulherengo, como qualquer jovem plebeu da época. D. Pedro I é retratado como apegado à avó, ao pai e até a própria mãe, que é retratada como uma articuladora política que passa a vida tramando em busca de conseguir o poder. Em passeios e conversas com a avó, D. Maria mostra-se lúcida nos conselhos que dá ao neto, para não acreditar em quem depende dele. A avó diz ainda a Pedro que um rei não pode fechar os ouvidos para seu povo e afirma que ele será um bom rei, pois tem um olhar determinado, indignação contra a injustiça e é suficientemente louco para ser um grande monarca. As qualidades de Pedro não são mencionadas por ele, mas pelas outras personagens que o cercam.

Na minissérie, na noite do velório da avó, D. Pedro está na orgia com mulheres, por não saber do ocorrido. No entanto a obra mostra que D. Pedro, no fundo é o único que sofre sinceramente a morte da rainha. Em uma cena do neto chorando ele fala ao amigo Plácido que a avó foi a única de sangue igual ao dele que o amou de verdade. A trama apresenta um estremecimento entre D. Pedro e seu pai, após a morte da rainha, mas logo voltam às boas.

Quando D. Pedro recebe D. Leopoldina no porto, chegada da Áustria, ela pergunta o que ele sentiu quando chegou ao Brasil e ele responde com a seguinte frase: “Eu amei, como se não viesse de Portugal e aqui tivesse nascido e para lá levado, roubado de

criança”. Essa afirmação fortalece o vínculo de D. Pedro com o Brasil e os laços de simpatia do público com o personagem.

D. Pedro e o Chalaça se conhecem, segundo a minissérie, em uma briga de bar, o que registros históricos apontam ter ocorrido mesmo de forma semelhante. Chalaça diz ao príncipe, logo que se entendem, que ele é jovem e sorri com a fartura dos pobres, o que reitera a imagem de simpatia e simplicidade de D. Pedro.

As conversas de D. Pedro com a mãe trazem frases de impacto. Durante um banho de mar entre mãe e filho, D. Pedro diz a Carlota que sempre admirou sua força. Já num momento de discussão entre os dois, o príncipe afirma: “Vou ser rei, e hoje tive certeza disso, porque vi que quero ser rei.”

D. Pedro é construído na trama como um pai amoroso e muito dedicado. Sofre com a morte de um filho seu com uma atriz de teatro por quem foi apaixonado antes casamento, e emociona-se com o nascimento da primeira filha, Maria da Glória.

A ficcionalização do primeiro encontro de D. Pedro com Domitila é bastante romanceada pela trama. Na obra, os dois encontram-se em meio a um banho de chuva e sem falar nada, fazem amor. A paixão tumultuada e avassaladora nutrida pelos amantes é representada na minissérie por algumas conversas apaixonadas. D. Pedro diz para Domitila que queria ser seu pai, seu marido, seu filho, enfim, todos os homens de sua vida. Tal frase vai ao encontro das cartas reais, registros históricos do romance entre o casal. Ao final das cartas que o imperador mandava para amante, costumava assinar, teu filho, teu pai, teu amante.... Também as inúmeras tentativas de rompimento entre o monarca e a marquesa são apresentadas ao público, embora o rompimento nunca se concretize por completo, outro ponto que as cartas factuais apresentam da mesma forma que a minissérie.

O episódio do “fico” retratado pela minissérie, descreve os acontecimentos a partir de uma ordem de D. João, por pressão das cortes, para que D. Pedro, embarque de volta a Portugal. D. Pedro se rebela e junta tropas. Diz que não aceita que o tempo volte atrás e que o Brasil volte a ser colônia de Portugal. Afirma que o povo é soberano e o povo quer seu príncipe, por isso decide ficar. O texto roteirizado pela obra e a construção ficcional desse momento histórico, enaltecem a coragem e a força de D. Pedro, sendo decisivo para a construção heróica, ainda que não um herói convencional, do personagem.

Em função das revoltas geradas pelo “fico”, Leopoldina foge com o filho mais novo, que acaba morrendo. A morte do primeiro filho homem de D. Pedro, mais uma vez traz emoção e humanização ao anti-herói, como um pai amoroso e sentimental.

A despedida de D. Pedro da mãe e do pai, quando esses retornam a Portugal, também são acontecimentos bastante trabalhados pela trama, no sentido de reforçar a imagem de bom filho de D. Pedro. Com a mãe a despedida se dá num banho de mar, com troca de frases de efeito em que os personagens se mostram semelhantes, nos defeitos e qualidades. Com o pai, a despedida acontece no quarto da Quinta, com troca de palavras carinhosas e de admiração, momento em que os dois choram e se emocionam.

A reconstrução fictícia da independência parece estar bastante próxima aos registros históricos. A obra mostra poucos homens e um pequeno riacho sendo o Ipiranga. A cena destaca a força de D. Pedro e ao fundo pode-se ouvir o hino da independência, composto pelo imperador.

A trama oferece aos telespectadores algumas faces, embora confirmadas por rastros históricos, pouco conhecidas do monarca. A minissérie mostra D. Pedro jogando capoeira e os ataques de epilepsia dos quais sofria. Além disso, a obra revive mitos, como o de uma passagem secreta, subterrânea que saia da Quinta. Tal passagem nunca foi desmitificada e de sua existência não há confirmação, porém, alguns indícios fazem crer que pode de fato ter existido.

Domitila é destrutada pela corte na trama e D. Pedro enfrenta todos para defendê-la e dá à amante o título do marquesa. O imperador decide casar com a paulista e segundo a ficcionalização apresentada pela obra, só desiste de seu intento em função de um atentado sofrido pela irmã da marquesa, do qual Domitila é acusada de ser a autora.

A dificuldade de D. Pedro encontrar uma noiva nobre, também é satirizada pela série, que narra os fatos de forma bem aproximada à realidade, embora bastante cômica. Registros históricos trazem as condições impostas pelo imperador para encontrar uma noiva, assim como relatam sua fama de “barba azul” e a calúnia espalhada de que sua primeira esposa faleceu vítima de um pontapé do marido. Tais fatos que possuem raízes históricas, são trabalhados pela obra e apresentado aos telespectadores.

Na trama, a notícia da morte de D. João abala Pedro, que diz que depois que se perde o pai não se pode mais errar, pois não há mais ninguém para limpar nossos

enganos. Nesse momento da narrativa D. Pedro é retratado como um sentimental, enquanto Miguel recebe a notícia com frieza e interessado apenas no destino do trono de Portugal.

A despedida de D. Pedro do Brasil, após a abdicação também busca emocionar os telespectadores com o grande amor do imperador pelo país por ele criado. No último banho mar, afirma ao amigo Plácido que a despedida é dolorosa e que o mar de Portugal não é como o do Brasil. D. Pedro afirma que o povo é uma amante caprichosa e que a ingratidão faz parte do ser humano. E diz que o amigo foi o único irmão que realmente teve.

Uma das últimas cenas de Pedro no Brasil é no ringue, mesmo ringue onde o personagem é apresentado ao público, quando inicia a fase adulta do protagonista. Diz que quer lutar e que os brasileiros guardem a imagem de um vitorioso, pelo menos nos ringues. Essa construção narrativa reafirma o Pedro simples e popular, amado por seu povo, que a minissérie constrói desde a primeira cena. Ainda o monarca é mostrado chorando por deixar o Brasil e relembrando os bons momentos vividos. Na obra, quando se despede do filho, para quem deixa o trono brasileiro, repete os conselhos dados a ele por sua avó D. Maria.

D. Pedro trava uma guerra contra o irmão, com apenas 10% dos soldados de que D. Miguel dispunha. Mesmo assim, com seu entusiasmo contagiante, sua força e estratégia militar, sai vencedor do combate. O D. Pedro da trama, após ganhar a guerra, liberta a mãe, que sempre tramou contra ele, e tinha sido presa pelo irmão D. Miguel. A esse manda para o exílio, provando ser clemente e generoso, mostrando mais uma vez, qualidades de herói.

A trama informa aos telespectadores, que após vencer a guerra em Portugal, D. Pedro recebe uma carta com um pedido oficial do Brasil para que volte. Ele não aceita e diz que nunca vai dar a chance de seu filho tornar-se seu inimigo. Diz que a carta será uma lembrança, mas que graças a Deus veio, pois ele precisava que viesse. Neste momento querem D. Pedro em Portugal e no Brasil.

O próprio elenco se mostra seduzido pela história e pelos personagens. Nos depoimentos dos atores ao final do DVD, Luana Piovani (Marquesa de Santos), André Mattos (D. João) e Érika Evantini (D. Leopoldina) são alguns dos integrantes do elenco que comentam sobre o fato de terem se “encantado” pelo personagem de D. Pedro I,

representado na obra por Marcos Pasquim. Ou seja, a construção ficcional de um simpático D. Pedro I apresentado pela minissérie fez com que os sentidos produzidos sobre essa figura histórica, fossem reconstruídos a partir da midiaticização da narrativa histórica proposta pela televisão.

A obra que tem 48 capítulos, em sua versão para DVD, foi editada. No entanto, ao comparar o texto original e o apresentado no DVD é possível perceber que as cenas com D. Pedro se mantêm (quase) que na íntegra, mesmo as cenas absolutamente ficcionais que trazem o personagem como centro. Essa escolha, mais uma vez reforça a ideia de que D. Pedro é a grande figura história da minissérie.

5.4.4. O humor: um ingrediente a mais na História

A obra é uma ficção, por isso, às vezes se dá ao direito de chegar à comédia rasgada, no entanto, alguns elementos históricos são muito bem representados, ainda que o tom de comédia possa encobrir isso. Alguns detalhes apresentados pela minissérie podem fazer o telespectador não conseguir distinguir sobre o que são fatos históricos, e o que faz parte da imaginação do autor. Um exemplo disso é o apelido de *Demonão*, dado a D. Pedro I por Domitila¹⁹, fato que parece fazer parte de criatividade do autor, mas é histórico, registrado nas cartas trocadas pelo casal na época do romance. Outro cuidado interessante tomado pelo autor é mostrar as fases de D. Pedro I, sem barba, com barba e sem barba novamente, respeitando os registros históricos para fazer essa construção do personagem.

O Quinto dos Infernos é uma obra legitimamente tropical. Muita luz e o colorido das cenas evidenciam o tom alegre da minissérie, a começar pelas cores muito vibrantes dos figurinos e seguindo pela claridade expressa em sua fotografia, mostrando em quase todas as cenas muito sol. Mesmo dramas da época, como a escravidão, são mostrados de forma leve, não tendo muito enfoque na obra, que apesar de ser uma espécie de aventura, com cenas de luta e ação, não tem quase cenas de violência. Nessa obra, todos os personagens fazem tudo: drama, romance, comédia, sexo. Não são exatamente vilões ou mocinhos, mas humanos. O autor usa uma narrativa audaciosa, irreverente e simples de contar ou entender.

¹⁹A Marquesa de Santos

A minissérie foi criticada por historiadores brasileiros e portugueses pela forma cômica de retratar os bastidores da independência do Brasil, além de conter um apelo excessivo à sexualidade. Integrantes da família real brasileira também se irritaram com a versão caricata proposta pelo autor de *O Quinto dos Infernos*, no entanto a obra teve grande sucesso de audiência.

A abertura da minissérie traz sua intenção de brincar com a história e o forte apelo sexual da obra, ou seria da própria história? Figuras animadas simbolizando as pessoas da corte, vestidas em trajes da época mostram as sacanagens que rondam o poder. A primeira imagem é de um castelo, em seguida pessoas andando rápido em direção ao navio onde embarcam. O navio começa a navegar mar a dentro, enquanto mapas mostram a transição da Europa, Portugal, para a América, Brasil.

Um sol intenso representa a chegada ao Brasil, e pessoas recepcionando o desembarque dos navios. A figura de um homem gordo sendo carregado por escravos aparece como numa caricatura de D. João. Em paralelo é mostrado que nos estábulos o sexo acontece sem maiores cerimônias. A câmera então mostra o interior do palácio e com mulheres andando, enquanto homens saem de baixo de suas imensas saias. Empregadas são agarradas por seus senhores e cenas de flagra de infidelidade são mostradas, onde o amante esconde-se dentro de uma roupa de ferro. A abertura se encerra com a escrita de *O Quinto dos Infernos*, sendo que a perninha da letra “Q” é representada por uma perna feminina, com uma roupa íntima da época, uma bombachinha com rendas e laços. Toda a trama de alguma forma é trazida para a abertura, em alguns momentos quase podemos visualizar as personagens centrais, mas toda essa encenação se dá através de bonecos, desenhos, figuras animadas.

A cada novo capítulo um narrador, que não é personagem, contextualiza os telespectadores dentro da história, narrado rapidamente o capítulo do dia anterior. Essa estratégia ajuda o telespectador a recapitular os momentos mais importantes da trama apresentada no dia anterior, já que a narrativa proposta pela minissérie é bastante dinâmica e perder um capítulo, nesse caso pode prejudicar a compreensão do que está se passando. Brigas e reconciliações acontecem num mesmo capítulo, assim como prisões e solturas. O ritmo de contar a história e a presença constante do humor nas cenas é um dos diferenciais da trama em relação às outras obras históricas selecionadas para esse estudo.

O título da obra já é uma brincadeira bem humorada com a história do Brasil. Não é A chegada da família real, mas O quinto dos infernos, que remete ao imposto pago de um quinto e a expressão “quinto dos infernos” para um lugar longe. Na minissérie, essa expressão é usada frequentemente por Carlota Joaquina, ao se referir ao Brasil. As lógicas que determinam o humor na minissérie acontecem mais no sentido de fazer piada com um assunto, que não precisa ser triste para ser sério. A ideia de rir dos acontecimentos históricos e dos representantes oficiais da realeza não desmerece o assunto ou as pessoas, ao contrário, aproxima o povo de sua história e de seus governantes.

5.5. A CASA DAS SETE MULHERES

5.5.1. A obra

Exibida em 2003 a obra recontou a história de uma famosa revolução do Rio Grande do Sul, e foi ao ar de 07 de janeiro a 08 de abril às 23h. Com 53 capítulos a minissérie falou sobre a Guerra dos Farrapos, seus heróis, suas vitórias e derrotas. A trama foi escrita baseada no romance homônimo da escritora gaúcha Letícia Wierzchowski, e sua exibição, gerou a produção de um livro com o roteiro. Walther Negrão e Maria Adelaide Amaral foram os autores da obra de ficção, adaptada para televisão. Devido à produção da minissérie televisiva, o romance de Letícia Wierzchowski, vendeu mais de 30 mil exemplares em três semanas.

Essa minissérie entrou para a mostra de obras a serem trabalhadas como integrante do tipo de minissérie histórica classificada como literárias, já que sua criação foi livremente inspirada em um livro homônimo. Como as demais obras estudadas, *A casa das sete mulheres*, contempla também outras classificações, e pode ser entendida como pertencente a outras categorias aqui descritas, uma vez que é uma obra que aborda lutas, guerras e revoluções e debate assuntos políticos importantes na formação do país.

A Casa das sete mulheres traz um panorama da situação política brasileira nos meados da década de 1830, período em que, muitas revoltas contra o império aconteceram por toda parte do Brasil. A história narrada pela minissérie, tem sua trama construída a partir da Guerra dos Farrapos, sendo que a obra inicia em 1835, um pouco antes de estourar a revolução e acaba com o fim da guerra. Depois da última cena, a voz

de Manuela (sobrinha de Beto Gonçalves e narradora da trama) informa sobre acontecimentos posteriores ao fim da guerra.

Em 1845, depois de inúmeras tentativas, finalmente a paz é assinada e o Rio Grande do Sul volta a fazer parte do Império do Brasil. Apesar da vitória das forças militares do Império, a Guerra dos Farrapos consolidou o Rio Grande do Sul como estado e como importante força política no país. Através da narrativa, a minissérie discutiu o papel das mulheres na sociedade e na guerra, além da formação cultural e geográfica do Rio Grande do Sul. Outro ponto importante abordado pela trama foi a questão dos negros e papel de destaque que tiveram na Guerra dos Farrapos.

A *Casa das sete mulheres* alcançou altos índices de audiência, sendo elogiada por sua fotografia, que ressaltava as exuberantes paisagens da serra gaúcha, e por suas cenas de batalha. Alguns historiadores, no entanto, criticaram a forma pela qual a minissérie retratou a Guerra dos Farrapos, idealizando o líder gaúcho Bento Gonçalves. Outro fato alvo de críticas foi a geografia do estado do Rio Grande do Sul apresentada pela minissérie, mostrando regiões que estavam a centenas de quilômetros de distância como se fossem próximas. Um exemplo, de como isso aconteceu, foi o caminho mostrado entre uma cidade e outra. A preocupação da trama não foi refazer o trajeto real entre as cidades, mas propor um caminho em que a natureza apresentada pela minissérie fosse mais exuberante e as paisagens mais belas do que a construção real possibilitaria.

Tanto a cenografia quanto o figurino e a produção de arte não tiveram uma preocupação rigorosa de reproduzir a época da minissérie, com exceção das cenas históricas. A composição estética da minissérie era feita para atender à direção, que priorizou o “tom mágico”. O suave das roupas das mocinhas da trama - Rosário azul, Manuela rosa, Mariana verde e Perpétua amarelo – dá o ar romântico da minissérie, que apesar de narrar uma guerra narra pelo viés feminino, cheio de amores, romantismo e pressentimentos.

A abertura da trama começa mostrando as sete mulheres juntas, ao mesmo tempo em que o título da obra aparece na tela. Em seguida, vão aparecendo cenas das personagens em destaque na trama, junto ao nome dos atores. Uma música de fundo que inspira um certo suspense e barulho de tiros, compõem a trilha sonora da abertura da minisséries. Antes mesmo da obra começar, algumas cenas que irão ao ar nos primeiros capítulos já podem ser acompanhadas através da seleção de imagens feita para a

abertura. Elementos simbólicos da cultura do estado também têm destaque na abertura, como o chimarrão e a bandeira do Rio Grande do Sul.

5.5.2. Eixo dramático

A obra inicia em 1835, dando um panorama da situação econômica e política do Rio Grande do Sul, através da voz de Manuela, sobrinha de Bento Gonçalves e a narradora da história. Imagens de paisagens são apresentadas, dando mostra da fotografia da trama, enquanto a narradora diz que a província de São Pedro do Rio Grande do Sul sofria com o abandono e os altos impostos. A trama apresenta um cenário em que o governo imperial, instalado no Rio de Janeiro, exigia tudo e não dava nada, sequer um presidente que zelasse pelos interesses dos gaúchos e respeitasse a dignidade do povo.

A minissérie se caracteriza por ter seu eixo dramático composto por uma multiplicidade de personagens centrais. Entre eles podemos destacar as sete mulheres que dão nome à série: Manuela, Perpétua, Mariana, Rosário, Caetana, Maria e Ana Joaquina (dona da estância), o famoso casal Garibaldi e Anita, os farrapos Bento Gonçalves, Canabarro, Teixeira Nunes (Gavião), Neto, Corte Real, Joaquim, Onofre Pires, entre outros, e o grande antagonista de Bento Gonçalves, Bento Manuel. A construção dos personagens busca sempre destacar seu heroísmo e bravura, enfocando características positivas dos comandantes farrapos e o regionalismo que perpassa a personalidade das figuras históricas apresentadas pela trama.

Bento Gonçalves é construído pela obra de ficção como o herói clássico, com todas as qualidades esperadas de um herói. Marido apaixonado e fiel, bom pai, comandante justo e generoso, carinhoso com a família, enfim, um dos grandes heróis da revolução, com um caráter irrepreensível. Bento Manuel, seu opositor direto, por desejar o amor de sua esposa, Caetana, é tido como um interesseiro, que não luta por ideais, mas pela causa que lhe dá mais proveito. Entre idas e vindas, por vezes luta junto com os farrapos, por vezes em campo adversário. Considerado por todos como um homem de sorte.

Garibaldi é um aventureiro, um idealista apaixonante, sedutor e sorridente, que conquista todos com seus sonhos com sua coragem. Feitos heróicos dão destaque à personagem, como os barcos construídos por ele e apelidados de Frotilha da Morte, pelos imperiais; o bem sucedido ataque às tropas de Moringue, importante general

caramuru e a travessia dos lanchões, levando os barcos para Laguna, que apesar do mau tempo enfrentado, da perda de um barco num naufrágio e da morte de alguns companheiros, foi um sucesso. Ousadia e destemor marcam as ações do mais famoso herói da revolução

Anita é a grande heroína da trama, uma mulher que não se subjuga, que sonha com justiça e liberdade e luta por seus sonhos. Corajosa e guerreira Anita conquista a admiração e o amor de Garibaldi, as afinidades entre os dois os aproximam e os tornam companheiros. Toda a tropa admirava Anita, ela fazia parte das histórias, assim como Garibaldi, estava junto nas derrotas e vitórias

Manuela, narradora e personagem destaque entre as sete mulheres, que esperam a vida passar na estância da Barra, vive em volta com pressentimentos e visões sobre o futuro das que vivem na estância e de seus homens que lutam na guerra. Corajosa, inteligente e delicada, a Manuela ficcionalizada pela trama é calorosa e reservada.

As outras jovens que vivem na casa com Manuela são suas irmãs Rosário e Mariana e sua prima, Perpétua. Rosário é romântica e obstinada, Mariana moleca e audaciosa e Perpétua dedicada e contida. Entre as mulheres mais velhas que estão na estância temos Maria, mãe de Manuela e irmã de Bento que é amargurada e de mal com o mundo. Ana Joaquina, irmã de Bento e dona da estância onde as sete mulheres estão vivendo que é doce e bondosa com todos. E a bela Caetana, esposa de Bento, fiel e apaixonada, uma mulher alegre. Ainda numa estância próxima, vive Antônia, a outra irmã de Bento, jovial e bem-humorada, não está entre as sete mulheres, mas em muitas cenas se une com essas para confraternizar. Todas as mulheres da família de Bento Gonçalves retratadas pela obra são fortes e decididas, no entanto não há comprovação histórica sobre o grau de verossimilhança dessa informação, que provavelmente faça parte da licença poética dos criadores da trama.

Entre os heróis farroupilha destacados pela trama, Canabarro é apresentado como truculento e desordeiro, Corte Real, Teixeira Nunes e Neto, são sempre exaltados como bravos comandantes cheios de coragem e ideais. Onofre Pires, que é uma figura mais conflituosa, por vezes são apresentados seus defeitos, por outras suas virtudes. A ostentação dessas personagens na obra, elabora um sentido de que os “bons” da história eram os farrapos, já que seus guerreiros são retratados como íntegros, justos e honrados. Mesmo Canabarro, que tem a personalidade mais turva entre os comandantes farroupilhas, é tido como valoroso guerreiro e incapaz de traições, embora tenha levado

a fama de desleal, a obra o defende nesse sentido. Ou seja, a leitura que se pode fazer dos heróis farroupilhas é que eles eram os “mocinhos” da guerra que atravessou uma década.

5.5.3. Visão feminina da guerra

A primeira ação dramática significativa da trama é a mudança das mulheres da família de Bento Gonçalves para Estância da Barra. A decisão de mudar acontece após um ataque dos soldados imperiais às sobrinhas de Bento. A partir dessa mudança, que acontece antes da guerra estourar, é que o isolamento das sete mulheres inicia, sendo quebrado apenas pelas visitas esporádicas das tropas farroupilhas.

A minissérie se desenvolve a partir de uma visão feminina, trazida à tona pelas personagens que representam as mulheres da família de Bento Gonçalves, líder dos farrapos. Ao mesmo tempo em que a descoberta do amor e as relações de amizade são narradas por Manuela, a personagem também, escreve em seu diário as vitórias e derrotas das tropas dos farrapos contra o império, narrando as privações e dificuldades de uma guerra e a importância de *pelear* na vida dos homens.

A primeira trama de amor que corta a obra é o amor entre Rosário e o capitão caramuru Estevão. Em seguida a minissérie apresenta aos telespectadores o amor de Manuela e Garibaldi. Depois é a vez de Perpétua se apaixonar por Inácio, um homem casado. A última das moças a encontrar seu amor é Mariana, que se apaixona por um peão, mas até isso acontecer, pensa estar apaixonada por vários dos heróis farroupilhas que frequentam a estância.

Durante os dez anos de guerra a vida de todas as mulheres da casa se transforma, juntamente com a história do Rio Grande. As anotações de Manuela vão conduzindo essas mudanças e traçando um histórico da guerra, entrecortado por histórias de amor, ciúme, amizade e esperança. A minissérie narra muitas histórias que correm em paralelo a guerra, uma delas é o amor de Garibaldi e Anita, retratado pela obra, juntamente com a importância da participação do casal na revolução.

A trama destaca a coragem e bravura de Anita, dentro da narrativa da própria Manuela em seu diário, onde escreve que Anita era extraordinária, habilidosa no manejo de armas leves e capaz de direcionar um canhão para atingir seu alvo. A primeira batalha em que Anita e Garibaldi guerrearam juntos foi em um combate na Baía de

Imbituba, contra a equipada armada imperial, após a luta, na construção ficcional da história proposta pela minissérie, Garibaldi diz à Anita que ela é a mulher da sua vida.

Anita põe seu amor por Garibaldi acima das convenções e age como se nada tivesse a perder, apesar de ser casada. Anita e Garibaldi são unidos por um ideal e partem para guerra com a mesma alegria de quem parte para uma festa, segundo os relatos de Manuela. Os dois são extremamente apaixonados pela causa dos povos, a causa da liberdade.

Os amores apresentados pela obra, todos são fortes, intensos, avassaladores, tendo destaque o amor de Anita e Garibaldi, construído em meio à guerra e baseado na admiração e o amor de Caetana e Bento, que simboliza o casamento perfeito, feito no céu, como mencionado em uma das cenas.

“Tempo de guerra é tempo de espera para as mulheres” afirma Manuela. Mariana diz que queria ser homem, pois os homens são livres para *pelear*, se embriagar e se divertir com as chinas. Manuela fala que inveja a liberdade das chinas, que vão para onde querem e não para onde as mandam, como as mulheres de família. Essas três colocações mostram bem o papel feminino naquele contexto, um papel de espera e passividade.

As lutas propostas pelos farroupilhas em busca da liberdade e da igualdade se estendiam aos escravos, mas não às mulheres. Essas deveriam continuar cativas e algumas cenas da trama trazem a opressão que as mulheres da família de Bento eram submetidas e o alto preço pago por Anita por ousar ser livre como os homens.

Há uma personagem, que encara a liberdade da mulher de forma mais próxima à visão contemporânea. Joana, filha bastarda do coronel Onofre, diz ao pai que o destino de uma mulher que pode se sustentar com seu próprio trabalho é um destino abençoado. Onofre Pires, por sua vez, diz que mulher só pode ser esposa, criada, barregã ou freira, retratando a visão machista dos homens da época.

Quando Anita engravida não pensa em ficar para trás, diz que quer continuar lutando ao lado de Garibaldi e confessa a sua tia “não vou ficar aqui chocando esse filho”. Essa posição diante da maternidade traz toda independência da guerreira, que mesmo grávida participa de batalhas e sendo feita prisioneira foge cavalgando por dias, até se juntar novamente ao exército farroupilha.

A minissérie firma-se no amor, no ideal romântico e dentro desse panorama traz traços históricos sobre personagens reais. A guerra transtorna os amores e suas intensidades, dando dimensões maiores aos acontecimentos. Esse viés dramático que a guerra traz é apresentado pela trama, com histórias de paixões avassaladoras, em que cada encontro pode ser o último, já que a guerra não dá certezas.

As atrocidades da guerra são narradas por Manuela, enquanto Garibaldi contabiliza os mortos e sofre com a perda dos amigos de toda uma vida. O diário de Manuela serve como registro da vida daquelas mulheres que em tempo de guerra ficam a esperar seus homens, mas também se mostra um registro das batalhas e da valentia dos guerreiros farroupilhas.

A obra ficcionaliza e romantiza o nascimento de Menote, filho de Anita e Garibaldi. Numa liberdade criativa e poética permitida pela ficção, Manuela faz o parto da rival Anita, numa cena comovente em que a ficção se impõe sobre qualquer rastro histórico de realidade.

5.5.4. A cultura gaúcha e outros fatos em destaque

Festas, danças e música típica e o hino riograndense são destaques na obra. A trama leva ao Brasil um pouco da história do Rio Grande. Ainda que de forma ficcional, é uma oportunidade do povo brasileiro conhecer uma história que também é sua, embora seja tratada de forma particular no estado do Rio Grande do Sul.

Neto, um grande guerreiro farroupilha, é quem proclama a república riograndense, em meio a frases de efeito como “Vivemos com a arma na mão defendendo as fronteiras, somos os primeiros a *pelear* e os últimos a depor as armas e o império nem veste nossos soldados.” Ou “Por que carregamos a bandeira de um império que nos oprime?” A minissérie propõe que a república riograndense era um desejo do povo, que se fez realidade por meio da coragem e ousadia de Neto.

Em 1936, Bento Gonçalves é feito prisioneiro pelos comandantes caramurus. É preso na fortaleza Santa Cruz, no Rio de Janeiro, depois é transferido para a fortaleza de Lages ainda no Rio e só então vai para o forte de São Marcelo, em Salvador, de onde consegue fugir, indo à nado até uma pequena embarcação. Segundo a minissérie, Bento Gonçalves era maçom e tinha muita gente interessada em ajudá-lo, para que voltasse ao

sul e continuasse a chefiar a revolução. Bento retorna ao sul como um herói, com direito a festa em Piratininga

Garibaldi, Canabarro e Teixeira Nunes comandam a vitória e a tomada de Laguna. Quando as tropas farroupilhas chegam na cidade são recebidas com festa. Esse é o momento, segundo a trama, em que Anita e Garibaldi se vêem pela primeira vez, apenas uma troca de olhares. A receptividade aos farroupilhas em Santa Catarina dura pouco, logo os ânimos se exaltam em função da proximidade de Anita (então um senhora casada) e Garibaldi e por conta dos desmandos de Canabarro, confiscando os bens de quem discorda do governo.

Há um episódio nefasto apresentado pela trama, que é um saque ordenado por Canabarro e executado por Garibaldi em uma cidade rebelde de Santa Catarina. Sobre o saque Garibaldi disse, muito tempo depois, em suas memórias, que nenhum dia deixou mais tristemente marcado sua alma do que a visão dantesca daquela cidade sendo saqueada.

A escravidão é tratada de forma bastante particular pela obra, sem grande destaque. Há negros na estância da família de Bento, mas são tratados como empregados e não como escravos, embora sejam. As questões da escravidão só são expostas de maneira mais reflexiva quando falam dos lanceiros negros e quando a abolição se torna uma impossibilidade para assinar a paz. Em uma determinada cena, há uma manifestação dos escravos em prol de suas liberdades e quando esse direito lhes é assegurado por Corte Real, palavras em dialeto africano são repetidas pelos cativos, na certeza da liberdade de seu povo através da revolução farroupilha. Na guerra, a bravura de alguns soldados negros, lhes conferia patentes importantes, como de capitão.

A obra mostra estancieiros, médicos, advogados, homens cultos, pegando em armas para defender os ideais da república riograndense, mostrando que era uma guerra onde pessoas com dinheiro lutavam ao lado dos farrapos, além dos muitos negros em busca de suas liberdades.

Uma cena dramática na minissérie, é a queima dos barcos republicanos por Garibaldi, sendo que ele mesmo construiu os barcos. Após ser derrotado em uma batalha e perder o porto de Laguna, o capitão é obrigado a incendiar os barcos, apesar do sofrimento.

Um ataque dos caramurus a família de Bento Gonçalves, provavelmente ficcional, mostra a bravura e a resistência das mulheres daquela família e reitera o amor de Bento Manuel por Caetana, que é quem acaba salvando a casa do ataque das tropas imperiais. Bento Manuel, que passa a obra entre idas e vindas, de um lado ao outro da revolução, retorna para o lado dos farrapos a pedido de Caetana, mais uma vez, como prova de seu amor pela mulher do presidente da república riograndense.

A chegada das tropas farroupilha a Lages é festiva, Garibaldi, Anita e Teixeira Nunes são recebidos como heróis na cidade. Ao mesmo tempo em que problemas no cerco de Porto Alegre, com Neto e Canabarro, são expostos pela trama. Segundo os comandantes, indisciplina e deserção por parte dos soldados complicam a manutenção da república. Bento Gonçalves não manda recursos a suas tropas porque não pode mandar o que não tem. Nessas horas o apelido de farrapos fazia todo sentido, já que sem saída para o mar, cada vez os farroupilhas ficavam mais pobres.

Lendas gaúchas são apresentadas pela série, como a da Teiniaguá, ou a Salamanca do Jarau. Conhecida lenda que conta a história de uma princesa moura que se transformara em bruxa, e que teria vindo em uma urna de Salamanca, na Espanha, e acabou indo morar em uma caverna no Cerro do Jarau. A Teiniaguá, segundo a lenda, também assumia a forma de uma lagartixa com a cabeça de fogo, e era chamada de Diabo Vermelho. Termos regionais e palavras vindas do castelhano também são utilizadas pelos personagens, buscando mostrar a linguagem da época, falada na região sul do Brasil.

O império quer a paz, mas a causa dos negros impede que a paz seja possível. A obra mostra que a abolição desejada pelo Rio Grande do Sul não era aceita pelo império e cada comandante farroupilha pensava de um jeito quando o assunto era o tratado de paz.

O povo, em 1840, já não lutava mais por ideais e desejava a paz. Bento Manuel não queria aceitar o comando de Neto e tinha inveja de sua posição e popularidade. Em função disso, acaba não acatando as ordens de Neto e sendo expulso do exército farroupilha. Na minissérie, o repúdio da tropa a Bento Manuel era tanto, que os soldados gritavam “tudo tem perdão, só Bento Manuel não”.

Ainda em 1840, Bento Gonçalves vai para Viamão e assume as tropas do exército farroupilha. O general é aclamado pelos seus companheiros ao largar o gabinete e

retornar aos campos de batalha para o maior encontro de tropas já visto. Muitas foram as vezes que os comandantes farroupilhas pensaram que a guerra estava no fim e que aquela seria a última e decisiva batalha, segundo a ficcionalização proposta pela minissérie.

Nesse grande encontro de tropas, segundo a trama, Bento recua, é indeciso e muito previdente, o que acaba por desapontar os outros comandantes e os soldados, todos prontos para atacar o exército inimigo. Os homens queriam lutar, mas a indecisão de Bento impediu o confronto e fez com que sua imagem como comandante ficasse abalada. E um ditado corresse o Rio Grande “Bento Gonçalves não tem sorte”

Em Taquari perdeu-se uma pasta onde constavam as reais condições da república riograndense e os contatos secretos do Rio Grande do Sul com o Uruguai. Existia um pacto de apoio mútuo entre os governos, que permitia aos gaúchos escoarem suas mercadorias pelo porto de Montevideú, para assim retornarem ao Rio Grande do Sul como se fossem produtos uruguaios.

Madalena Aguilar era quem ajudava Bento no Uruguai. A obra dá a entender, que apesar de terem sido amantes (antes de Bento casar), naquele momento os negócios entre eles eram apenas políticos, embora provavelmente esse ponto seja ficção, tal construção narrativa reforça a ideia de Bento como bom marido e herói clássico.

A necessidade de um porto levou os revolucionários à batalha de São José do Norte. Segundo a trama, apesar da marcha penosa, sob o frio e a fome, em direção à cidade, todos se mantinham firmes. Segundo o relato de Manuela em seu diário, Teixeira Nunes, Garibaldi e Bento Gonçalves eram como baluartes, o vento não os envergava, nem o frio, nem a fome.

A obra narra que após a vitória em São José do norte, houve um saque na cidade, movido pela fome e pelo frio dos soldados literalmente em farrapos. O império começou a retomar o poder na cidade e para não matar civis e não colocar fogo no vilarejo, Bento Gonçalves resolveu abandonar a cidade. A vitória, então se transformou em derrota e Bento pagou por essa escolha com seus sonhos, segundo descreve Manuela em seu diário.

Os termos de paz de Álvares Machado eram razoáveis para com os farrapos e a paz era útil para todos e necessária, já que por mais que lutassem a república não triunfaria. Já se iam 5 anos de guerra e privações. Anita e Garibaldi sentiam-se cansados

e com vontade de dar segurança ao filho. Rosseti, grande revolucionário italiano, também sabia que a guerra era vã.

Enquanto se discutia a paz, Moringue atacou de surpresa em São Simão. Anita fugiu com o filho de poucos dias à cavalo, numa situação extrema, fugindo da morte. Anita e Garibaldi, ainda em 1840, desligam-se do exército farroupilha e deixam o Rio Grande Sul.

A trama mostra cavalos sendo sacrificados para aplacar a fome dos soldados. Falta de alimento, morte, privações, o frio e a fome, eram os piores inimigos das tropas farroupilhas. O relato da guerra através de cartas, comove as mulheres com o sofrimento de seus homens.

Em 14 de novembro de 1844, pouco antes do fim da revolução, Canabarro e Teixeira Nunes foram atacados, totalmente de surpresa, pelos imperiais. Muitos que estavam sob o comando de Canabarro fugiram, mas o corpo de lanceiros negros ficou. Lutaram junto ao Gavião (apelido de Teixeira Nunes) aquela que seria sua última batalha. Segundo Manuela relata em seu diário, lutaram bravamente, como que possuídos por deuses africanos. Das centenas de negros das tropas farroupilhas sobraram muito poucos para contar a história. A narrativa de Manuela prossegue dizendo que houve quem afirmasse que o ataque foi proposital, já que a questão dos negros sempre atrapalhava as negociações de paz. Teixeira Nunes morre ao lado de seus lanceiros, sendo de todos os comandantes, quem mais acreditou na palavra liberdade. Em função dessa batalha, Canabarro levou a fama de traidor.

Em março de 1845, com a frase “a guerra civil acabou” se encerra a guerra, a república riograndense e o sonho de quem lutou por ela por quase dez anos. Amores fortes e desencontrados, pelo tempo, pela vida e pela morte. Uma guerra sem vencedores, onde todos perderam, até os vencedores perderam.

A cena mostra imperiais e farrapos, cada tropa de um lado. Após a paz ser assinada, a tropa imperial grita vivas ao imperador e a integridade do império, enquanto do lado farroupilha, os soldados gritam vivas ao Rio Grande e vivas a paz e a liberdade, mostrando de forma sutil que as diferenças continuavam a existir mesmo com o fim da guerra.

6. UM OLHAR SOB A PRODUÇÃO A PARTIR DAS ENTREVISTAS

“A linguagem é sempre particularizada e suas influências são importantes para a distinção das falas. Aliás, um dos mais relevantes alertas diz respeito à necessidade de não tratar os depoimentos como se fossem todos iguais.”

(MEIHY, 2002, p.129)

Esse ponto do trabalho se desenvolve a partir dos dados coletados nas entrevistas realizadas, com integrantes das minisséries, como autor, produtor e elenco. A partir da visão desses sujeitos envolvidos com a obra, buscamos uma reflexão sobre como a história se pessoaliza a partir da construção ficcional de figuras históricas, gerando assim a “humanização” desses personagens.

As entrevistas partem de uma pauta com 06 questões que se desdobram em sub questões, no caso dos produtores e autores: e uma pauta de 08 questões base que também se desdobram em outras menores no caso do elenco. As perguntas e respostas obtidas durante as conversas foram retrabalhadas na forma de texto síntese, como será apresentado a seguir. O critério para essa elaboração corresponde a deslocar os pontos que foram enfatizados pelos entrevistados a partir das perguntas feitas. Sobre esses destaques fazemos apreensões para a pesquisa, no sentido de buscar relacionar a fala dos sujeitos envolvidos com as obras, e a observação direta das minisséries, desenvolvendo inferências que nos apontam ângulos interpretativos entre as entrevistas e as tramas. Esse componente tentativo, da explicação pela melhor hipótese, buscado pelas inferências, leva em consideração instâncias interpessoais e sua relação com instâncias mediatizadas.

6.1. Francisco Alencar: a história do historiador

A história é sempre a versão dos fatos a partir do olhar de quem conta. A própria história admite a existência dessa multiplicidade de olhares. Se a história admite uma possível ficcionalização dos acontecimentos reais, as minisséries históricas, mais que admitir a ficção, assumem o eixo da criação de imaginários em suas produções.

Diferente do que, possivelmente, pensaria um autor leigo, para um historiador envolvido na criação de uma obra de ficção, a produção de uma minissérie de conteúdo

histórico é fruto de um momento histórico específico, avalia o historiador Francisco Alencar²⁰, que participou da produção das minisséries históricas *Abolição* e *República*.

A apresentação das minisséries mostrou uma posição mais crítica da história do que o habitualmente visto em versões oficiais, retratando, por exemplo, a luta dos escravos nesse período, e não apenas o processo de abolição oficial. A obra buscou mostrar que na base do povo negro havia muita gente com força de expressão e isso foi uma novidade, em termos de produções sobre esse período histórico.

Alencar fala que na época da produção das minisséries estava se consolidando o processo da chamada abertura democrática e que o país começava a se livrar das amarras da ditadura, por isso, segundo o historiador, havia uma demanda de mais inteligência, de se rever a história de uma maneira mais crítica, de abandonar um pouco a história patriótica, oficial, que a ditadura tanto enfatizou.

Ao falar, dos motivos que despertaram o interesse, no autor e diretor, por produzir, especificamente, as minisséries de que participou, Alencar afirma que em seu entendimento essas minisséries que tiveram um conteúdo reflexivo maior, ou seja, a procura de uma visão mais analítica da história. As tramas expressaram uma demanda maior do próprio público telespectador por uma televisão um pouquinho mais aberta, um pouquinho mais crítica. *“E aí o Avancini, que era um excelente diretor, que tinha essa sensibilidade, resolveu para além de todas as capacidades cênicas e dramaturgas que ele tinha, buscar também um conteúdo histórico maior e chamou a mim, ao Joel e a outras pessoas para assessorá-lo, inclusive em pesquisas lingüísticas das línguas dos povos negros que vieram para o Brasil. Foi um trabalho muito bem feito, muito preparado e eu fiquei muito feliz de poder colaborar.”*

Sobre a busca por documentos, para a construção das obras ficcionais, Alencar diz que primeiro foram buscados e examinados os documentos históricos mesmo, desde registros da escravidão, documentos de origem portuguesa, até os relatos do próprio império brasileiro e jornais da época. Já quanto à caracterização de cada personagem histórico interpretado nas obras, diz não se recordar de como tudo aconteceu.

Embora as minisséries sejam obras de ficção, o historiador acredita que tiveram um bom estofamento histórico, *“com a licença poética de uma obra de ficção, com a*

²⁰ Entrevista concedida à pesquisadora, pelo historiador e produtor, dia 13 de agosto de 2010 (pessoalmente).

liberdade de criação que a obra de ficção exige.” Alencar diz que as obras tinham escopo histórico para não falar sandices nem fantasiar demais. *“Essa era uma preocupação constante, por isso mesmo nós fomos chamados, só para isso, para não deixar criar uma novela, portanto muito mais ilusão do que alusão a realidade.”*

Alencar conta que as minisséries buscaram construir a história a partir dos fatos históricos e não dos personagens. Isso se deu, segundo ele, muito pela contribuição dos historiadores na produção que entendem melhor esse processo. *“A história não é movida por heróis, por figuras centrais emblemáticas, quase míticas, mas sim por processos, por relações sociais, por grupos e classes, conflitos com interesses divergentes.”*

Segundo o historiador, houve ênfase para não se fazer a história de um super-herói, e admite que talvez essa escolha tenha sido a responsável pela baixa audiência. Sobre a sedução provocada pelas histórias biográficas, Alencar diz que as pessoas estão acostumadas, até hoje, reiteradamente, a pensar nos personagens centrais, nos super-heróis que saem da história em quadrinhos e entram na telinha e o que nos move e comove é sempre algum personagem. Esses personagens, segundo o historiador, podem ser fabulosos, cruéis, sedutores, apaixonantes, e são fios condutores da história. Mas retoma que a ideia das minisséries era criar uma ficção histórica mesmo. Ou seja, eram minisséries de processos históricos, que tinham seus líderes, mas não super-heróis ou galãs. Esse desejo de falar dos processos é indicado pelos próprios títulos das obras. *“Não é princesa Isabel, a redentora, é **Abolição e República.**”*

Continuando a falar da importância dos processos na construção da história, Alencar afirma que transferir o protagonismo das obras para uma figura anônima foi uma escolha. Segundo o historiador, o objetivo dessa escolha foi mostrar, que não é, exclusivamente, o comandante, o general, o grande chefe político, capitão de indústria que fazem a história, mas que a história também é feita pelo operário, pelo soldado raso, pelo Zé ninguém, pela Maria anônima, esse foi o sentido da escolha. E ressentir-se dizendo que pode ser que isso não tenha dado glamour, paixão, ritmo. *“Eu me lembro, de gente falando... é muito lenta, muito devagar, muito negro na tela.”*

Embora Alencar admita, um certo, sentimento, não de frustração segundo ele, mas de insuficiência, quanto à repercussão das obras, diz que as tramas foram um marco, porque dentro daquele contexto histórico, elas mudaram o padrão de minissérie.

No entanto, não tiveram o condão de mudar a visão historiográfica predominante no Brasil, não fizeram a revolução cultural que o historiador imaginou que pudesse fazer.

Ao se referir ao fato das minisséries não terem sido produzidas em DVD, como a grande maioria das obras da Rede Globo, Alencar faz a seguinte consideração: “*Vamos pensar na lógica do mercado, se ela não teve muita audiência, ela portanto não teria muitos compradores hoje.*” No entanto, para o historiador, a explicação de que a obra foi muito pedagógica e por isso não teve audiência é discutível. “*Se ela era mais pedagógica, didática, educativa, em tese, deveria ser de mais fácil compreensão. Eu acho que há um viés da televisão, que explora elementos de sentimentalismo, do emocionalismo mais raso, da dramaturgia piegas, do heroísmo que a concepção dessas minisséries não incorporava, exatamente porque entrou a concepção do historiador*”

Alencar vê as obras de uma forma romântica. Apesar de criticar o sentimentalismo, em sua fala, estão marcados elementos emocionais, sonhos de um historiador. Fica claro que desejava que as minisséries tivessem uma força poderosa, que por vezes a têm, não apenas de divulgar movimentos populares, mas de despertar consciência. Alencar imaginou que talvez as minisséries fossem impulsionadoras de uma reflexão histórica, que trouxesse esclarecimento, e assim, por meio de debates na sociedade, seria possível uma ressignificação da história oficial.

A ideia é louvável e faz sentido, no entanto é importante lembrar que a reflexão, num meio televisivo pode vir disfarçada, através da sedução de um personagem. Uma obra televisiva que não tem o cuidado de seduzir, se sustenta no máximo por 04 capítulos, como foi o caso das minisséries e não cativa a audiência. Em certa medida, criando personagens mais simpáticos, talvez fosse possível chamar a atenção de mais telespectadores, mantendo a obra no ar por mais capítulos e fazendo circular uma ideia mais crítica da história, que por meio de romances poderia ter sido melhor absorvida.

O perfil da minissérie “**Abolição**” é diferente do perfil de maior parte das tramas históricas em circulação na emissora. Essa obra não foi marcada pela pessoalização, como normalmente acontece. Podemos dizer que as narrativas televisuais não exigem heróis “oficiais”, mas exigem heróis - personagens por quem o telespectador possa torcer. A produção da minissérie se recusou a aceitar a princesa Isabel como heroína da abolição, e mais, não produziu nenhum herói para o processo da abolição, ao contrário, mostrou que foi um processo sem um herói, e com muitos heróis anônimos, que deram a vida pela causa da liberdade. Assim, a obra tratou de um anônimo, apresentando ele

como um ser humano, com defeitos e qualidades e não como um herói de um movimento que foi coletivo. A história é construída, em *Abolição*, a partir de um viés “sócio-político” e não através de um viés “individuado”, como acontece na maior parte das obras.

6.2. Joel Rufino: o historiador da história

As minisséries *Abolição* e *República* narram processos históricos que foram a abolição da escravatura e a proclamação da república. A apresentação das obras mostrou uma posição mais crítica da história, retratando, por exemplo, a luta dos escravos nesse período, e não apenas o processo de abolição oficial, assim como a república como um golpe militar sem a participação popular.

Joel Rufino²¹, historiador e doutor em Comunicação, nos revela que uma das razões de ter participado da produção das obras históricas *Abolição* e *República* foi o desejo que tinha de escrever para televisão, outro motivo citado por Rufino foi sua amizade com o diretor das minisséries, Walther Avancini. E embora diga que o tema não foi o que o moveu, admite que razões históricas também contribuiriam em sua decisão de participar de tais produções.

As obras que midiaticizam a história através da narrativa audiovisual são releituras contemporâneas da história, a partir da visão dos produtores das tramas. Como são obras audiovisuais, essas narrativas nos possibilitam uma releitura (com imagens) a partir da criação proposta por quem escreveu as obras. A linguagem, os tons dos figurinos, a atitude dos personagens, são indícios do tipo de clima que as cenas buscam passar aos telespectadores e o tipo de releitura da história que tais obras propõem.

Sobre a tendência de expor a história na mídia, o historiador diz que é importante não perdermos de vista a distinção entre história acadêmica e midiática. E continua falando sobre esse interesse da mídia por temas históricos: “A *história midiática vem ganhando muita força de uns 15, 20 anos pra cá. Então há um número muito grande de biografias, há um número relativamente grande de romances históricos, então é uma tendência geral, a mídia, a televisão entrou nessa tendência.*

²¹ Entrevista concedida à pesquisadora, pelo historiador e produtor, dia 12 de agosto de 2010 (pessoalmente).

Mas sempre lembrando que é a história midiática, leve, de massa, com os atrativos da literatura e da novela de massa.”

Para Rufino essa tendência de recorrer à história talvez ocorra porque a própria cultura de massa cria uma sensação de vazio, insatisfação, futilidade e essa sensação tem que ser preenchida com algum conteúdo, então se recorre a história, transformando a história em história midiática. “*No entanto o conteúdo oferecido é um conteúdo sem conteúdo, um conteúdo de massa*”.

Rufino fala que desde o começo ele e Wilson Aguiar, autor da obras, tiveram a preocupação não com a verdade, mas com a verossimilhança. Nem tudo apresentado é verdadeiro, mas é verossímil, ou seja, faz sentido. Para o historiador, quando se cria uma obra de ficção, já se pensa em determinados atores, segundo ele o ator faz parte da criação do personagem. Sobre a escolha de um personagem fictício para ser o protagonista das obras, Rufino defende que um contexto histórico, uma realidade histórica, se mostra melhor através de um personagem desconhecido, da criatura que não deixou seu nome registrado, do anônimo, do que do personagem consagrado, do que vulto histórico. O tempo histórico, segundo Rufino se mostra mais através de anônimos, de insignificantes, do que de vultos históricos consagrados, já que para o historiador, os dois são inventados, imaginados, ao mesmo tempo em que um é tão real quanto o outro.

Rufino diz que as obras tinham um departamento de pesquisa que cuidava da linguagem, e diz que muitos livros foram consultados para produzir as obras. O historiador cita um livro de sua autoria, intitulado de *Quem fez a República*, e a obra *Os últimos anos da escravidão no Brasil* que foram base para as minisséries. Segundo ele, ambas as obras enfocaram a história a partir de personagens anônimos.

Quanto à audiência, Rufino diz que foi baixa, no entanto, as razões ele não pode afirmar, já que qualquer afirmação seria pura especulação. O historiador diz que as minisséries não tiveram caráter didático ou pedagógico e segundo ele, didatismo é um crime em uma obra ficcional televisiva.

Há duas maneiras de ver a proclamação da república, segundo Rufino, uma é entender o fato como um golpe de estado conservador para evitar o pior, já que o império estava extremamente desgastado. A outra maneira é ver a república como um sintoma de uma transformação histórica, então ela teria sido muito mais que um golpe

de estado, teria sido um ajustamento, uma mudança de etapa. Essas duas maneiras se complementam, segundo Rufino, já que o 15 de novembro foi um golpe e a passagem de monarquia para república foi um fato mais profundo, uma mudança de etapa histórica.

Quanto à construção feita do imperador D. Pedro II pelas minisséries, o historiador diz que ele e Avancini tinham em comum, um certo desprezo pelo vulto histórico, pelo personagem histórico, pelo presidente, pelo imperador, pela grande figura. “*Ele era um bobo coroado, como são todos os coroados, bobos no fundo.*” Segundo o Rufino, Gilberto Freire define muito bem D. Pedro II, dizendo que ele já nasceu velho. No entanto alguns personagens históricos lhes são mais simpáticos e cita Carlota Joaquina com sua rebeldia.

Quanto à batida do tambor e o barulho da chibata que cortam as cenas, Rufino diz que esse casamento entre imagens e áudio foi feito pelo diretor das obras e comenta não lembrar desse detalhe de sonoplastia. Sobre a baixa audiência, o historiador diz que talvez a pouca divulgação do trabalho tenha sido uma das causas e mesmo que as obras tenham sido consideradas didáticas e pedagógicas, não houve essa intenção na produção das mesmas.

O historiador, que ajudou também a construir o texto e os personagens fictícios das obras, principalmente, em ***República***, diz que as minisséries nasceram para ele como um romance, como novelas, como ficção. E segundo Rufino, em literatura o interessante é trabalhar o secundário. O historiador tem dois romances históricos publicados sobre o tema, um intitulado ***Abolição*** e o outro ***República***. As obras foram escritas juntamente com as minisséries e ampliam um pouco a visão apresentada pela versão televisiva. A produção das obras literária e televisiva se deu em parceria, ou seja, a construção de ambos os textos caminharam juntas.

A construção biográfica das obras não interessava à produção, por isso o enfoque priorizou o fato histórico. A *Semana Ilustrada*, importante jornal abolicionista da obra, foi um dos cenários em que as histórias narradas nas minisséries se passaram. Segundo Rufino é importante frisar a postura de Avancini como um diretor crítico e que as duas produções quiseram chamar a atenção para a possibilidade de olhar a história por um buraco e não através da grande cena. Além disso, o historiador ressalta a importância da ficção na reconstrução do fato histórico, da imaginação e da verossimilhança apresentada pelas obras.

A fala de Rufino traz indícios de que ele buscou dar foco à ficção e não ao histórico. Desde o início de seu discurso, quando diz que sempre quis escrever para televisão. No entanto o fato de estar escrevendo sobre um fato histórico tão relevante, certamente mexeu com seu lado historiador. Por mais que tenha tentado abandonar a seriedade do tema e fazer divagações sobre as relações de poder que impulsionaram as decisões históricas, fica visível a mão do historiador na produção das obras.

Apesar de não ter buscado nenhum didatismo, as obras foram descritas no livro da emissora como didáticas, possivelmente por traços do historiador na reconstrução ficcional dos fatos. O desprezo às figuras históricas, mencionado por Rufino, talvez tenha sido o elo perdido entre as minisséries e a audiência. As figuras históricas precisam ser humanizadas nas produções televisivas, para serem amadas ou odiadas pela audiência. Deixar esses personagens fora de foco, nas sombras da história, pode ser arriscado e resultar no desinteresse dos telespectadores pela narrativa, como aconteceu no caso das minisséries

Assim como aconteceu em *Abolição, República* também construiu sua trama por um viés “sócio-político”. O fato das duas obras terem a mesma equipe de produção justifica essa escolha. As tramas se destacam das demais, por sua forma de abordar a história, e os índices de audiência, mostram que esse tipo de produto televisual não fez sucesso junto aos telespectadores. Isso talvez justifique, o fato de até hoje as tramas não terem sido produzidas em DVD. O perfil assumido pelas minisséries não investiu em heróis, e se preocupou em mostrar a história não como um fato isolado, mas como um processo com vários acontecimentos envolvidos.

6.3. Carlos Lombardi: da gestação ao nascimento de um personagem

“Gostei da ausência de heroísmo e grandes acontecimentos e de perceber que tudo que aconteceu era produto de um mar de pequenos e muitas vezes contraditórios interesses humanos.” Essa frase de Carlos Lombardi²², expressa bem sua intenção ao escrever a obra *O Quinto dos Infernos*. Não por acaso, a obra usa o humor como caminho para rever a história do Brasil.

²² Entrevista concedida à pesquisadora pelo autor, dia 11 de agosto de 2010 (pessoalmente) e através de conversas telefônicas e via e-mails.

Criar um personagem não é fácil. Construir uma personalidade, com defeitos e virtudes, preferências e características físicas definidas é uma tarefa que exige imaginação e pesquisa, para que o personagem ficcional pareça real por meio da verossimilhança. Quando falamos de criar um personagem real, a partir de rastros históricos, dando ênfase a sua densidade psicológica e a fatores não revelados pela historiografia oficial, a tarefa de criação ou recriação, fica ainda mais complexa, já que há uma liberdade controlada nesse tipo de produção.

Lombardi ao escrever a minissérie *O Quinto dos Infernos*, segundo o próprio autor, fez entretenimento interessante e não oficial a partir de fatos da história brasileira. A ideia era falar de personagens reais, que estiveram no poder ou perto dele, e ao mesmo tempo revelar dados históricos desconhecidos do grande público, sem perder o foco da diversão. Para tanto, o autor diz que acabou mergulhando numa boa pesquisa sobre quem eram os “verdadeiros” D. Pedro, D. Leopoldina, D. Carlota Joaquina, etc.

Lombardi, autor de *O Quinto dos Infernos*, nos fala um pouco desse processo de criação de personagens e como isso ocorreu na minissérie histórica por ele escrita. O autor começa suas observações sobre a obra, a partir das motivações que despertaram nele o desejo de escrever. *“Resolvi escrever O Quinto por várias razões. Sempre gostei de romances históricos. Com o tempo, me tornei um leitor voraz de Gore Vidal, tanto de seus romances históricos, que formam um painel (fora de ordem) da história do estado americano (sendo que considero os melhores BURR e WASHINGTON DC, que são o primeiro da saga e o último respectivamente, apesar dele não ter escrito a saga na ordem cronológica) como de seus romances satíricos (Kalki, Ao Vivo do Calvário). Achei que poderia ser divertido encontrar algum momento da história do Brasil para fazer uma tentativa semelhante.”*

Sobre o tom de comédia que perpassa toda a narrativa da minissérie, segundo Lombardi não foi uma decisão a priori, mas aconteceu na medida em que ia se aprofundando na história, já que segundo o autor, os próprios acontecimentos propiciavam esse tipo de tratamento. *“Não decidi a priori que seria uma comédia – minha primeira ideia foi falar sobre o Brasil holandês. Mas aos poucos fui me fixando na independência do Brasil. Nunca gostei do filme Independência ou Morte, que era mal resolvido artisticamente e representava a visão da história do Brasil dos militares – foi feito no governo Médici. O que mais me incomodava era o tom solene e grandioso que parecia próximo daquelas peças de teatro feitas na escola primária. Comecei a*

pesquisar o processo que começava, para mim, na partida da família real de Portugal quando este foi invadido pelas tropas napoleônicas. E vi que contar o processo todo como uma comédia não seria difícil, já que havia passagens ridículas o tempo todo. Resolvi escrever uma minissérie em tom de ‘dramédia’, indo para o ridículo quando a situação o proporcionava e para o melodrama onde julgasse adequado.”

O autor fala da sua forma de escrever a minissérie misturando realidade e ficção, restos históricos e sua imaginação. Diz que um dos pontos que buscou representar na obra foi a juventude - tanto de D. Pedro, como de D. Miguel e da Marquesa dos Santos - já que tais personagens eram bastante jovens quando foram figuras tão decisivas na história de um país. E não eram senhores como os representados por Tarcísio e Glória no filme *Independência ou Morte*. Ao falar sobre essa iniciativa Lombardi diz que a proposta pareceu bastante nova e inusitada para a direção. Para algumas pessoas, nova e inusitada demais. Quando entregou os primeiros roteiros, houve atitudes bastante opostas “rolando” entre os que os analisavam, *“havia quem adorava e quem detestava.”*

Quando o autor refaz o caminho da construção física e psicológica dos principais personagens históricos apresentados pela minissérie, mostra quais elementos destacou nessa reconstrução ficcional da história. Lombardi começa falando do personagem de D. João VI e diz que achou uma injustiça as críticas, dizendo que ele havia ridicularizado demais a figura do monarca.

Segundo o autor, a construção ficcional de D. João VI no filme *Carlota Joaquina* havia o incomodado muito, uma vez que no roteiro do filme, D. João VI foi apresentado como um rei de republiqueta de bananas, que fazia tudo que o Império de então mandava. O autor diz que essa interpretação da história era tão infantil e superficial - apegada a mitos caros a esquerda muito didática e muito simplista - quanto à versão dos generais amantes dos mitos uniformizados. *“Minha pesquisa indicou que, se por um lado D João VI tinha hábitos de limpeza difíceis de engolir e jeitos e trejeitos que o aproximavam facilmente de uma caricatura, sua forma de exercer o poder foi mais esperta do que essa leitura que era apenas um servo do Império externo.”*

Segundo Lombardi, D. João, ao que tudo indica, tinha consciência que reinava sobre um reino decadente, que já havia deixado para o passado seus melhores tempos. O monarca ia se fazendo de desentendido ou de hesitante, quando na verdade tentava ganhar preço e cobrar mais caro por seu posicionamento.

O autor segue falando da construção ficcional de D. Pedro I, e diz que criou um D. Pedro razoavelmente realista. *“Ele era uma figura arrebatadora em sua simplicidade, nada esnobe no seu jeito exagerado e passional”*. Lombardi sabia que o público ia se identificar com o personagem de D. Pedro I, a afirmação feita pelo autor a seguir, confirma isso: *“Sabia que o público ia gostar tanto de suas aventuras amorosas (que diz a pesquisa eram mais numerosas ainda do que as que eu dava espaço no roteiro) como de sua identificação com os costumes brasileiros. D. Pedro, um português, foi o primeiro herói populista brasileiro.”*

Carlota Joaquina, segundo Lombardi, também foi construída através de pesquisas, embora no quesito físico não tenha buscado a realidade, já que a atriz que interpretou a personagem tinha um metro e oitenta e a figura histórica, conforme registros, era de baixa estatura. No entanto, a construção psicológica da personagem buscou retratar o que segundo o autor era a personalidade de Carlota. Lombardi diz que D. Carlota Joaquina era uma mulher de muitas facetas, que misturava arrogância e ousadia, e que ia de amável a insuportável em segundos, como procurou retratar na minissérie.

O autor que diz ter buscado aproximar-se da realidade afirma: *“Claro que não me limitei à pesquisa o tempo todo. Inventei algumas coisas com gosto. Romantizei um pouco a relação de D. Pedro com Domitila (que terminou melancólica e vulgarmente na realidade, o que seria bastante decepcionante para o público) e simplifiquei acontecimentos que poderiam ter sido melhor explorados. Mas sei que fui fiel à base de cada um dos personagens reais – e os personagens que inventei, em geral, eram a soma de vários outros mencionados nas obras que adaptei ou nos historiadores em que me baseei.”*

Em termos de produção, um dos cuidados que o autor de *O Quinto dos Infernos* diz que teve foi o de ter um revisor que corrigisse os excessos modernos do texto, principalmente, segundo ele, em termos de diálogo. *“Sei que não escrevi um texto absolutamente correto em termos de época, mas tentei fazer com que ele fosse compreensível e não muito distante do português coloquial do século XIX”*.

Lombardi diz que em termos de cenografia, figurinos e produção de arte, o trabalho tentou ser bastante realista – apesar do Paço, reproduzido no Projac, não ser perto do mar. O autor relata que o cais e o mar foram colocados posteriormente na

imagem – e tudo do Paço e do cais foi gravado em separado, junto ao mar. O ponto fraco da recriação, segundo Lombardi foi a falta de vegetação do Projac.

Quanto às críticas, muito o autor tem a falar, já que apesar da ótima audiência, a minissérie foi bastante criticada. Diz que muitas críticas foram sobre os detalhes, algumas justas, outras equivocadas. Para Lombardi, a imagem que muita gente tem do passado é muito mais européia e sobrevestida do que era a realidade dos trópicos. E diz que os banhos de mar nus que tanto Carlota como D. Pedro tomavam, fizeram parte da realidade histórica.

O autor não acha que as críticas que recebeu foram todas pelos mesmos motivos, nem que quem o criticou não entendeu sua intenção. No entanto, diz que as críticas mostraram a dificuldade que muita gente, na cultura do país tem, de colocar na mesma frase as palavras seriedade e comédia. *“Como se bom humor fosse parente obrigatório da burrice. Isso não é falta de entendimento do meu trabalho. É falta de entendimento da vida.”*

Por outro lado, Lombardi diz que algumas críticas que recebeu foram muito justas e acertaram em apontar várias falhas do seu trabalho. Mas essas evidentemente não o ofenderam. *“Ninguém inteligente se incomoda com críticas justas – costume ter pouca paciência, porém, com preconceito e simplismo.”*

Quanto às reclamações, inevitáveis, dos herdeiros da família real brasileira, Lombardi lembra que duraram apenas até entrar no ar o capítulo 08 quando houve uma passagem de tempo e a minissérie pulou do D. Pedro menino para D. Pedro adulto. A partir dessa colocação, impossível não falarmos sobre um D. Pedro I tão simpático criado pelo autor. *“Fiz isso objetivamente. Precisava de alguém que fosse cativante – assim teria espaço tanto de ter um bom anti-herói como poderia mostrar alguns dos defeitos de D. Pedro sem que me ‘torrassem’ a paciência.”*

A lógica televisiva também levou à criação mais psicológica e simpática de D. Pedro I. Segundo o autor, como estava escrevendo para tevê, uma obra que ia se estender por três meses, precisava de alguns personagens empáticos em quem o público pudesse “se colar”.

Apesar da aprofundada pesquisa histórica e dos cuidados com produção e cenografia da obra, o autor deixa claro em sua fala que a minissérie é uma obra de ficção. *“O Quinto é ficção histórica, ou seja, tem muito da realidade, mas não a*

substitui nem a encerra”. Segundo Lombardi, a partir da minissérie e seu modo peculiar de contar a história, acredita que pode ter provocado, em alguns telespectadores, a vontade de saber mais, e com isso eles foram remetidos às obras literárias usadas para a adaptação de ***O Quinto dos Infernos***. “*Não tenho remorso algum em relação ao que fiz diferente da realidade. Não sou um historiador nem um educador, sou um roteirista que misturou realidade e ficção.*”

Lombardi frisa que adorou escrever a minissérie. “*Adorei o **Quinto** que foi ao ar, repito como o trabalho mais gostoso que fiz e o considero meu melhor texto.*” E conclui dizendo que uma das coisas que lhe dá muito prazer, é ver que uma obra como *1822* – um *best-seller* de História, segundo ele, escrito bem depois da minissérie – afirme e confirme muitas coisas ele escreveu.

As observações de Lombardi, sobre a minissérie, mostram uma preocupação em contar a história de uma forma diferente. Essa intenção do autor de abandonar o olhar comumente lançado sobre as figuras históricas e procurar entender cada personagem a partir de suas singularidades, ilumina a construção narrativa da trama. A ausência de heroísmo e as ambigüidades presentes na personalidade de cada um dos personagens, retratam a preocupação com o ser humano e o desprezo pela solenidade com que figuras históricas costumam ser descritas.

Lombardi ao revelar dados históricos desconhecidos do grande público, traz à tona uma outra história, uma história que não costuma ser contada. A obra dá ênfase à diversão, mas nem por isso deixa de narrar situações políticas importantes. O fato de ter buscado ser fiel à base dos personagens reais, não o restringiu em sua construção psicológica, ao contrário, o autor partiu do que pesquisou para inferir o que não está escrito. Criou assim, um D. Pedro cativante, porque percebeu que todos os relatos, de diferentes autores sobre esse personagem, mostram que ele tinha algo de especial, que era uma figura intensa e encantadora, apesar dos rompantes de sua personalidade, ou justamente por isso.

Outra intenção do autor, a partir da minissérie foi produzir uma visão mais brasileira da família real e desmitificar a ideia européia e sobrevestida, que a história oficial levou séculos construindo. Essa intenção atingiu seu objetivo, pelo menos para quem acompanhou o desenrolar da trama. A força dos personagens construídos pela minissérie deu um outro sentido a velha história, emprestando leveza a fatos políticos já conhecidos.

6.4. Wolf Maya: palavras do diretor

Wolf Maya²³, diretor geral da minissérie, diz que o cenário e a cenografia da obra foram dignos de uma grande produção televisiva. Para o diretor, a trama buscou contar de novo uma velha história, de forma mais leve, com base no humor. Wolf diz que o projeto era difícil e desafiador e a trama era audaciosa e despretensiosamente simples, ao mesmo tempo em que era pretensiosa.

A visão do diretor passa, de certo modo, o tom da minissérie. De fato a obra era audaciosa e simples, ao abordar a história por um viés inovador e provocativo. Por um lado a comédia e as várias cenas de sexo desconfiguram a historicidade, por outro uma pesquisa detalhada sobre fatos reais e o perfil dos personagens históricos, emprestaram verossimilhança histográfica à trama.

6.5. Marcos Pasquim: Dom Pedro I sob o olhar de seu intérprete

Dar vida a uma figura histórica é diferente de interpretar um personagem fictício. O intérprete de D. Pedro I na minissérie *O Quinto dos Infernos*, o ator Marcos Pasquim²⁴, contribui para nossa reflexão com suas impressões a cerca dessa experiência, ao falar do desafio de emprestar sua imagem a um personagem real e histórico, que, de algum modo, é conhecido por todos os brasileiros.

Ao iniciar suas observações sobre as minisséries históricas, Pasquim começa dizendo que o personagem apresentado pela minissérie *O Quinto dos Infernos* era diferente da construção pessoal que ele tinha da figura histórica de D. Pedro I. “A ideia que eu tinha de D. Pedro, não é aquele D. Pedro que a gente fez, eu acho que D. Pedro não era tão carismático como a gente fez, acho que D. Pedro era mais ranzinza, mais agressivo, mais imperativo.” No entanto, ressalta que adorou representar o personagem e diz que o Brasil queria ver esse anti-herói carismático e apaixonado pelo Brasil, o que segundo seu interprete, ele realmente era.

O ator, através de sua fala, reitera a ideia de que a densidade psicológica das personagens históricas construídas pelas minisséries é importante para a compreensão de fatos políticos representativos para a construção do Brasil enquanto nação, com a

²³ Dados retirados do depoimento do diretor (2002) gravado no DVD da minissérie.

²⁴ Entrevista presencial concedida à pesquisadora pelo ator, dia 12 de agosto de 2010 (pessoalmente).

seguinte afirmação: *“Aquele cara que a gente vê na escola que levantou a independência ou morte, a gente só vê em foto, aquela foto só e uma historinha mais ou menos. Quando a gente vê a coisa andando, ou o personagem falando, a gente cria aquilo na nossa mente”* E isso, segundo o ator é importante.

Pasquim retoma a ideia de que se fosse criar um D. Pedro, não seria aquele que nós vimos na minissérie, mas como criou a partir de um texto do qual não foi autor, ou seja, criou um D. Pedro a partir da visão do autor Carlos Lombardi, sobre essa figura histórica, gostou da criação. E complementa dizendo que se envolveu com o personagem na época em que a obra foi produzida e que se a ideia que ele tinha de D. Pedro era outra, antes da minissérie, passou a acreditar no D. Pedro criado por Lombardi.

O intérprete de D. Pedro I lista alguns fatos históricos que tiveram destaque na trama escrita por Lombardi e que o tocaram de maneira particular. Segundo Pasquim, a cena da independência foi incrível de fazer *“As cenas históricas que vimos, normalmente, em quadros mostram uma guarda real enorme atrás dele, e isso não aconteceu. Foram realmente só três ou quatro soldados que estavam junto com ele e isso eu acho relevante”*.

Outros pontos históricos apresentados pela obra e destacados por Pasquim foram a construção ficcional do dia do Fico, a morte de Leopoldina, primeira esposa de D. Pedro I e a abdicação do trono brasileiro em nome do filho D. Pedro II.

Ao falar da aparência da figura histórica de D. Pedro, Pasquim acredita que a construção feita pela minissérie se aproximou da realidade. Segundo o ator as pessoas acreditavam que nos quadros pintados na época, os pintores modificavam um pouco a imagem de D. Pedro, fazendo seus cabelos menos anelados e mais claros. *“E eu como tenho os cabelos anelados... o próprio Lombardi, as pessoas da arte, da pesquisa, acharam que eu era bastante parecido.”*

A forma com que D. Pedro I é apresentado por seu próprio intérprete, mostra como a reconstrução ficcional de uma figura histórica coloca em indagações do presente a partir de rastros do passado. O ator, ao relatar suas impressões sobre esse personagem antes e depois de interpretá-lo na minissérie, nos alerta para as possíveis releituras que as obras ficcionais de cunho histórico apresentadas pela televisão nos oferecem. Ou seja, a midiaticização da narrativa histórica reflete em diferentes graus de

afetação em cada telespectador, dependendo do contexto em que cada um está inserido, uma vez que a partir das minisséries, os telespectadores têm a possibilidade de estar diante da representação de uma realidade histórica produzida sob um olhar ficcional por meio da televisão.

As marcas na fala de Pasquim mostram que o ator não imaginava o monarca por ele vivido daquela forma. Pasquim tinha uma visão mais fechada, embasada no perfil da historiografia oficial. Um homem menos simpático, mais autoritário. No entanto, a construção ficcional convence o ator, que passa a defender o personagem e a se identificar com a figura histórica. A importância dada por Pasquim à reconstrução dos fatos históricos na tevê e a identificação que vai surgindo entre o ator e a figura histórica de D. Pedro, reforçam essa hipótese. Não se pode negar que o grau de afetação do ator pelo personagem é visível, bem como a relação entre a história oficial e a história ficcional, uma relação que se contrapõe em alguns aspectos e se completa em outros.

6.6. Lauro César Muniz: um admirador de Chiquinha

Lauro César Muniz²⁵ inicia sua fala afirmando que sempre achou fantástica a figura da Chiquinha Gonzaga, sempre foi fascinado por essa mulher tão à frente do seu tempo. Mas, diz que não esperava fazer essa minissérie. Lembra que foi Daniel Filho quem o chamou para o trabalho e pediu que tivesse a mesma estrutura de uma telenovela: envolvimento, ganchos e até escalação do elenco. A obra teve a mesma maneira de gravação da telenovela, começou a ser exibida antes de estar pronta. *“Achei a minissérie um prato cheio para falar de feminismo e abordar historicamente uma figura notável como a Chiquinha”*.

O autor fala que infelizmente, nosso país é carente de um estudo mais profundo da nossa história, que a história é abordada superficialmente, sem observar a dialética, sem contrapor opiniões ou fazer uma análise mais rigorosa. *“É sempre contada como se fosse uma história linear, com fatos definidos e acabados, o que é empobrecedor”*. Lauro conta que quando se tem a oportunidade de pegar um fato histórico e transportar para dramaturgia, você ganha a possibilidade de trazer as contradições todas, porque a dramaturgia vive das contradições. *“Em função de Chiquinha ter vivido muitos anos, deu para pegar um leque histórico muito bom. Contrapor ideias, ter dois, três lados de*

²⁵ Entrevista concedida à pesquisadora pelo autor, dia 22 de novembro de 2011 (pessoalmente).

um fato abordado em cada momento histórico, isso é um grande ganho.” O autor fala que depois da minissérie a obra de Chiquinha voltou a ser visitada em vários níveis e o DVD da obra foi muito bem vendido.

Para Lauro, colocar Chiquinha na imagem do país, como uma precursora já foi um grande feito, um grande ganho. O autor também estudou personagens históricos para contextualizar a história da musicista. *“Eu gosto muito de história, entender o presente, sondando as raízes. Qualquer trabalho em televisão sobre o passado, sobre as raízes é importante, pois traz a história para uma grande massa”.*

Para escrever uma obra de ficção baseada em acontecimentos históricos, certos cuidados precisam ser tomados. *“É preciso seguir parâmetros, as pessoas com que ela se relacionou, tudo isso eu fui extremamente fiel. A única coisa que eu romanceei foi a história dela com Carlos Gomes. Eu tinha informações de que tinha tido algo mais profundo entre os dois e conhecendo a Chiquinha bastante, como eu já conhecia naquele momento, uma mulher fogosa, amoral para época, e sendo também o maestro Carlos Gomes, um homem dado a mil aventuras românticas, eu achei que podia aproximar os dois pra valer, numa relação mais profunda, eu achei que tinha tudo a ver. Não há testemunhas de que aquilo foi verdade, mas também ninguém me disse que não era.”*

O autor diz que o bonito nos personagens, como o pai de Chiquinha, é sua construção psicológica. A obra mostra que ele toma consciência do que está fazendo, se casa com a mãe da musicista e a assume como esposa. *“Era um militar muito rígido, parente distante de Caxias, que é obrigado a prender a filha, com quem ele não falava. Temperamento ultraconservador.”* Lauro fala da dualidade, jogo de contradições, que segundo ele é o bonito da dramaturgia, que traz os detalhes.

A grande diferença entre a narrativa histórica e a ficção é o detalhe. Ou seja, a história não está preocupada como era o cabelo da Chiquinha, só mencionava que ela usava uma fita, mas os detalhes dessa fita não importavam, mas para ficção isso é importante. *“Quando a gente parte de um livro que tem poucos detalhes, o detalhe a gente tem que criar a partir da ficção, da imaginação. É esse detalhe que enriquece a narrativa e enriquece a figura histórica também.”*

O autor conta como teve acesso ao material sobre Chiquinha, que fontes de pesquisa usou. E diz que leu muitas coisas, jornais da época, partituras, e que recebeu

dos parentes da musicista, cartas, *“uma documentação linda. A família dela acompanhou a minissérie com todo interesse e trocavam ideias comigo. A recepção dos familiares foi muito boa.”*

Lauro conta que nas reconstituições históricas para ficção, tem uma coisa meio mediúnica. *“Eu não sou religioso não, mas existe uma coisa meio estranha, quando você está ligado numa personagem, numa personalidade, quando você começa a trabalhar, você leu tanto sobre ela, escreve tanto sobre aquela situação que começa a ter uns lampejos, ideias que vem, que se impõem a você, e você escreve um pouco acreditando que aquilo seja verdade e às vezes, até confirma que é. É que você fica tão tomado pela personagem, que é tão forte, que você entra numa intimidade muito grande com ela.”*

Sobre os filhos de Chiquinha, o autor conta que algumas pessoas lhe perguntavam por que fez assim. E Lauro respondia, eu não fiz assim, quem fez foi a Chiquinha, foi assim. Mas Lauro defende Chiquinha *“ela apenas se defendia num mundo masculino. Eu a absolvi, paixão eu acho, a gente se apaixona pelo personagem.”*

A frase “Chorei e sofri” é o epitáfio de Chiquinha que, segundo o autor, na juventude e na meia-idade não era nada religiosa, no entanto, na velhice, tornou-se extremamente religiosa. Irreverente com os costumes da época, no fim da vida, mais conservadora.

Lauro fala com paixão da musicista, diz que ela era muito arrojada, tinha um talento fabuloso, que não apareceu na juventude, mas na idade madura. Psicologicamente, o que mais fascina o autor é mesmo essa coisa que ela corajosamente se colocou como modo de vida, em que a liberdade é total. *“Ela não se prendia a nada, ela era uma mulher livre, absolutamente livre. Ela não se afinava nem com os casamentos, ela tinha dificuldade de se afinar com as pessoas por quem ela se apaixonava, porque ela não conseguia ser muito fiel, ela foi fiel ao João Batista, mas foi traída por ele. Ela foi uma grande artista, mas ela tem uma coisa de egocentrismo, que acompanhou a vida dela. Ela pensava nela, na liberdade dela, no seu ego, mas não é só ela, todo grande gênio, e ela beira a genialidade.”*

Lauro em sua entrevista se declara fascinado por Chiquinha. Essa paixão dá o ritmo e o tom da obra, uma biografia romanceada em que Chiquinha é a grande heroína.

A relação do autor com a personagem, no caso da minissérie Chiquinha Gonzaga, aproxima-se de alguma coisa mediúnica, em que o envolvimento entre o criador da trama e a figura histórica está em profunda harmonia.

As reconstituições históricas para ficção têm a função, segundo Lauro, de trazer a história para grande massa através da dramaturgia. O autor demonstra em sua fala que sua obra busca apresentar as contradições que fazem parte do processo histórico. Na costura entre narrativa histórica e ficção, Lauro busca focar no detalhe, uma vez que acredita que o país é carente de um estudo profundo de história, que fuja da linearidade.

6.7. Gabriela Duarte: para sempre Chiquinha Gonzaga

Para a atriz, Gabriela Duarte²⁶, que viveu a personagem Chiquinha Gonzaga, na primeira fase da minissérie, a importância das minisséries históricas é quase cultural e até pedagógica. A atriz destaca que o país, infelizmente, não nos oferece a educação dos sonhos e que nós conhecemos pouco sobre nosso passado e nossa história. *“A televisão não é só entretenimento, ela tem uma função a mais, a função de ser um catalisador... um nicho onde se pode contar e traduzir coisas culturais.”*

Gabriela entende que, como entretenimento as minisséries históricas têm todos os ingredientes de uma obra ficção que cria e desperta o interesse do público. E tem um elemento extra: a realidade. *“É diferente vermos uma história que sabemos que aconteceu, que é real, que não é só uma obra de ficção.”*

Gabriela fez aula de piano, para dar postura à pianista, que era popular e autodidata, não uma pianista erudita. A atriz estava saindo de uma novela quando foi chamada para interpretar a maestrina e teve apenas 15 dias para se preparar. Usou como apoio as pesquisas sobre a vida da musicista feitas pela emissora, fez aulas de piano e violão, e apesar do pouco tempo, a preparação foi intensa. Talvez pelo pouco tempo para compor a personagem, Gabriela ousou usar sua intuição e isso deu uma verdade genuína à interpretação.

Para a atriz, a grande responsabilidade de fazer algo real, é que não é um personagem de criação, mas um personagem que existiu, então é preciso buscar se aproximar da realidade dessa pessoa. Antes da trama, admite que não conhecia quase

²⁶ Entrevista concedida à pesquisadora pela atriz, dia 12 de julho de 2012 (pessoalmente).

nada sobre Chiquinha, até porque era muito jovem. Depois de viver a musicista, descobriu uma mulher apaixonante, com uma força diferente, que vinha de sua alma, já que a sociedade em que vivia não a autorizava ser do jeito que era, e mesmo assim ela não se subjugava.

Após a minissérie, Chiquinha Gonzaga virou uma pessoa mais conhecida, mas pela força e pela importância dela para música, poderia ter sido mais popularizada. Depois que viveu a história, Gabriela passou a se interessar por tudo que vê a respeito da maestrina “*eu acho que me sinto um pouco ela.*”

A atriz destaca a Guerra do Paraguai como fato histórico mais intenso, da primeira fase da trama, que retrata a vida de Chiquinha. O entorno histórico e o momento pessoal vivido pela musicista é de profunda tensão. “*Essas cenas eram muito extenuantes.*” Chiquinha era muito livre, não se inseria naquele contexto machista, ela se identificava com a cultura africana, que era mais livre. As questões relacionadas à escravidão também são um ponto histórico destacado por Gabriela.

Há poesia na caracterização, e com um trabalho cuidadoso do figurino, é possível aproximar atriz e personagem. Diz Gabriela ao falar de sua identificação física com a maestrina. Psicologicamente, conta que aprendeu muito com Chiquinha, e diz que encontrou uma força que ela não tinha. Gabriela fala que chegou a julgar a decisão de Chiquinha largar os filhos, mas entendeu que nada segurava Chiquinha. “*Ela tinha um sentido muito forte de seguir, de ir em frente, de buscar o que queria, de não ter amarras.*”

Sobre a questão dos filhos, Regina Duarte²⁷, que também viveu Chiquinha na minissérie diz que o marido (e a família do marido) usava os filhos como uma forma de aprisionamento, de manipulação. Então, a escolha não se dava em função dos filhos, que ela sabia que estariam bem criados. “*Se ela se submetesse, não seria uma boa mãe. Quando você se empobrece para ser uma boa mãe, é uma mentira. Para ser uma boa mãe você tem que ser autêntica e rica, que aí você tem muito mais a dar.*”

Gabriela se vê como fã da obra, achou genial a maneira com que a minissérie foi escrita. Diz que até hoje e talvez por toda a vida, nada substituiu a cena do capítulo final

²⁷ Essa colocação de Regina está entrecortando a fala de Gabriela porque foi assim que aconteceu. Durante a entrevista de Gabriela, que aconteceu na casa de Regina, a atriz passou pela sala e ao ouvir o que falávamos, fez uma intervenção em defesa de Chiquinha. Por isso achei mais honesto fazer essa interferência no relato, para deixar claro, justamente, a conexão e a cumplicidade entre a personagem e a atriz.

da minissérie, em que Chiquinha aparece sentada na cama, nas três fases (Gabriela, representando a musicista jovem, Regina, representando a idade adulta e Regina maquiada, representando a velhice de Chiquinha). *“Na cena ela está morrendo, mas fala de vida, de alegria. A personagem idosa diz para as jovens irem aproveitar o carnaval.”* Para Gabriela esse final é coerente, poético, e uma maneira linda de falar da morte.

6.8. Regina Duarte: identificação com as ideias da musicista

Para a atriz Regina Duarte²⁸, que viveu a personagem Chiquinha Gonzaga, a televisão pode desempenhar vários papéis na sociedade, um deles é o de informar e resgatar temas da nossa história, dos nossos costumes. A contribuição das minisséries históricas, dessa maneira, é educativa. *“É a forma de muita gente que não tem acesso e possibilidade de aprendizado e conhecimento da nossa história, do nosso passado, das nossas riquezas culturais, poder através da televisão, que entra na casa das pessoas, chegar a conhecer isso tudo que sempre contribui para o aprimoramento do ser humano e da sociedade como um todo.”*

Regina diz que a sua preocupação foi ser o mais fiel possível as indicações do autor. E que por mais que quisesse imitar Chiquinha, as informações que tinha sobre a musicista eram poucas, raras e escassas. Diante disso o que restava para atriz era criar o seu personagem, a sua Chiquinha, que na verdade era totalmente baseada nas informações que o autor lhe passava.

Regina leu as biografias de Chiquinha. A atriz acha que os dados biográficos dela eram muito importantes, principalmente, sobre as razões do seu comportamento e em que tonalidades ela se portava socialmente. *“Se ela agia assim ou assado, eu não poderia imitar, porque não tinha esses dados, diferentes de personagens mais recentes, que o ator tem chance de ver em filmes e documentários, se movimentando, falando... No meu caso eu vi pouquíssimas fotos, seria impossível dar uma verossimilhança no sentido de querer imitá-la.”* Regina começou a imaginar uma Chiquinha que foi elaborando dentro de si, criada a partir da sua sensibilidade. Além disso, teve Gabriela, que interpretou a personagem na primeira fase, como uma referência. *“Foi ela (Gabriela) que realmente deu o tom para a personagem”*.

²⁸ Entrevista concedida à pesquisadora pela atriz, dia 13 de julho de 2012 (pessoalmente).

Antes de protagonizar a minissérie, Regina diz que não sabia quase nada sobre a musicista, apenas o nome soava familiar. *“Era um nome que eu já tinha ouvido, já tinha lido, mas nunca tinha me interessado em conhecer detalhes dessa mulher.”*

Regina fala que Chiquinha tem um carisma, uma história carismática, uma trajetória carismática, que mobiliza muito as pessoas. Além disso, afirma que a minissérie foi muito bem realizada. Considera que a escolha do autor, e a paixão com que ele se entregou a pesquisa e a elaboração dessa história, que ele escreveu sozinho, foi um diferencial da obra, que deu uma unidade a história. *“Quando os autores se cercam de colaboradores você percebe que em alguns momentos as coisas não parecem vindas da mesma fonte. E ali não.”*

Ao falar da escolha do elenco, Regina diz que o fato de ser mãe e filha fazendo esse personagem deu uma unidade para essa mesma mulher em fases diferentes, e que isso foi um toque especial na produção. *“Eu acho que foi um acerto a Gabriela fazer e eu fazer também, no sentido de que a gente deu uma continuidade, um DNA ao personagem.”* A produção da trama foi muito bem cuidada. A pesquisa feita sobre o repertório musical, a reprodução de época, em questão de cenário, figurino e o fato da tevê Globo ter investido no envelhecimento da personagem formam elementos de destaque da obra.

Chiquinha era a única mulher na assinatura da abolição. Segundo a atriz, isso deve ter ocorrido porque Chiquinha era uma batalhadora que foi, provavelmente, convidada a estar lá, por lutar pela causa da abolição. Regina relembra de cenas da musicista panfleteando, horrorizada com a violência, já que ela era contrária à violência.

Regina acha que a caracterização feita pela obra se aproximou da realidade. *“Foi um trabalho que procurou se aproximar, embora pelas fotos a gente não tinha muita coisa em comum do ponto de vista externo. Do ponto de vista interno, de postura, forma de pensar, agir, defender a liberdade, a própria liberdade e a do outro eu tenho uma identificação imensa com ela, muito grande, como se fossemos parente, irmãs de ideias”.*

Chiquinha era uma mulher livre, ela tinha padrões éticos e morais, mas dentro disso tinha uma liberdade de decidir sobre a própria vida. *“Ela fez opções, graves, sérias, principalmente, em relação aos filhos e eu acho que o que a levou a isso foi que é melhor ser uma mãe feliz e realizada, do que uma mãe reprimida, infeliz,*

amargurada.” Porque, segundo a atriz, uma pessoa ressentida com os caminhos que a sua vida toma, pode fazer muito mais mal a um filho do que uma mãe ausente, mas bem, feliz. *“Eu sempre acho que melhor uma mãe feliz do que uma mãe amarga, triste, pesada infeliz, que pode ser muito mais prejudicial que a própria distância, com tanto que a criança saiba que possa contar com ela em algum momento de extrema necessidade.”*

Regina fala que o filho criado por Chiquinha tem um caráter mais ético, porque foi criado na base da sinceridade. *“O que importa não é o que você diz ou impõe, mas como você vive, esse é o exemplo.”* Para atriz, Chiquinha passava uma dignidade de postura na vida, de franqueza e de sinceridade, e isso foi muito forte, e marcou muito os filhos. A cena da obra mais relevante para Regina foi o encontro das três gerações, um pouco antes de morrer. *“Eu acho que o encontro das três um pouco antes da morte dela, quando ela vê que está delirando e se reencontra com ela mesma nas duas fases anteriores na juventude e na maturidade. Aquilo para mim foi um das coisas mais belas que já vi, belas, poéticas, tocantes, emocionantes”.*

A atriz fala também de um conjunto de cenas, que revelam bem a personalidade da maestrina. *“Eu gosto muito da relação dela com o Joãozinho, quando começa, ele insiste, ela não quer, acha um absurdo aquele menino se apaixonar por ela. Ela acha que é alguma coisa com a compositora, com a pessoa jurídica, não física. No início ela não quer, e é bonito como o Lauro, em poucos capítulos, quatro ou cinco capítulos, ele transformou uma coisa absolutamente, insólita, improvável, numa coisa absolutamente natural. Dois seres humanos que se precisam para crescer, para ser feliz, se completam. Ele fez tão bem a ela e ela fez tão bem a ele, e isso é raro. E não importa a idade que se tem, e ficaram juntos até a morte dela ele ficou adulto e homem ao lado dela.”*

6.9. Jayme Monjardim: o diretor geral

As obras *Chiquinha Gonzaga* e *A casa das sete mulheres* tiveram como diretor geral Jayme Monjardim²⁹. Quanto à minissérie *Chiquinha Gonzaga*, o diretor destaca o trabalho de maquiagem que foi feito para transformar a atriz, Regina Duarte, em uma

²⁹ Dados retirados dos depoimentos concedidos pelo diretor. No DVD da minissérie *A casa das sete mulheres* (2003) e no Programa Faixa Comentada sobre *Chiquinha Gonzaga* (2008).

senhora de 87 anos. Jayme fala que essa transformação foi um dos grandes desafios da trama e que trouxe credibilidade para obra.

Segundo o diretor, o segredo das “grandes obras” televisivas está na escalação do elenco e num bom texto. E para Jayme, *Chiquinha* se tornou uma obra tão especial devido à cumplicidade entre atores, autor e direção. Em especial, destaca a profunda cumplicidade entre as atrizes que dividiram o papel título. *Regina e Gabriela Duarte fizeram um trabalho de continuidade que transmitiu muita verdade aos telespectadores, até pelo fato de serem mãe e filha.*

Jayme teve a ideia de usar o arquivo de fotos antigas do Rio de Janeiro e dar vida às imagens, para contextualizar a época. Assim como, a escolha da produção de cenas de guerra à noite também foi um trabalho da direção da trama. Esse tipo de cuidado, fez da obra um sucesso que se estendeu para além da dramaturgia.

Quanto à minissérie *A casa das sete mulheres*, Jayme fala do conceito da obra. Diz que a trama teve um padrão específico, em estilo, em enquadramento e que isso trouxe um equilíbrio estético. O diretor frisa a importância da trilha sonora para construir esse trabalho de coesão que traz o “encantamento” das cenas.

O sucesso do tema histórico, segundo Jayme, acontece porque desperta a curiosidade das pessoas a ideia de que aquela história realmente aconteceu. E os temas pouco conhecidos, como a Guerra dos Farrapos, podem ser ainda mais explorados. O próprio diretor reconhece que ele mesmo não sabia que o povo gaúcho foi formado por tropeiros, por isso, destaca a importância do processo de adaptação do histórico para a ficção, de forma bem estruturada, que possa trazer algum tipo de conhecimento sobre história.

Queria que as pessoas vivessem a minissérie, para que isso acontecesse foi preciso trazer o humano por traz das figuras históricas. *Dar uma cara ao personagem, com uma imagem pouco conhecida é sempre um desafio, pois estamos trabalhando com o novo.* No entanto, Jayme diz que atores pouco conhecidos dão credibilidade, fazem o público embarcar na história porque nunca viram aquele rosto em outra obra televisiva, parece mais real. Essa afirmação do diretor é, de certa forma, contraditória já que para obra *Chiquinha Gonzaga*, defendeu a escolha de grandes atores já conhecidos e consagrados pelo trabalho que desenvolvem.

A principal dificuldade, em *A casa das sete mulheres*, segundo Jayme, foram as cenas de batalha, com muitas pessoas e muitos cavalos. Relembra que na cena dos lanchões, construídos por Garibaldi, para atravessar os barcos pelos campos, a chuva, não era ficcional. Um temporal se fez real, e se por um lado trouxe perigo para as gravações, por outro, deu uma força de verdade e beleza à cena.

6.10. Maria Adelaide Amaral: um romance histórico

Maria Adelaide Amaral³⁰ diz que a minissérie *A casa das sete mulheres*, foi uma obra do acaso, que em abril de 2002 recebeu o livro, mas não deu muita importância, até que em junho recebeu uma ligação dizendo que a minissérie *O capitão mouro*, que ela tinha escrito havia sido cancelada devido ao alto custo. Então conta que olhou para estante e viu o livro de Leticia e sugeriu que fizessem a minissérie *A casa das sete mulheres*. Quando Maria Adelaide disse do que se tratava o livro, ficou sabendo que Walther Negrão estava pesquisando sobre o Rio Grande do Sul e sugeriu que ele fosse seu parceiro.

A autora diz que sabia desde que tinha escrito *A muralha*, que o povo brasileiro é carente de informações sobre sua própria história e está sempre pronto a acolher esse tipo de narrativa. “*Eu tenho muito orgulho de que todas elas (A Muralha, Casa, JK, Um só coração) tenham despertado o interesse da academia.*”

A autora conta que sempre falou que era uma historiadora frustrada, então trabalhar com temas históricos é um prazer. Maria Adelaide fala que pode ficcionar, desde que haja verossimilhança e isso não inclui apenas os fatos históricos, mas as características dos personagens. “*Bento Manuel, por exemplo, foi escolhido como vilão porque seu comportamento antes e ao longo da Guerra dos Farrapos apontava para isso. Garibaldi até hoje é conhecido como o herói dos dois mundos. Bento Gonçalves foi o grande herói solitário, muito feliz no casamento, mas com pouca sorte na guerra.*”

A autora lista alguns dos livros consultados, que segundo ela foram muitos. *Os varões assinalados* de Tabajar Ruas, várias biografias de Garibaldi e Anita, entre elas a de Ivone Capuano e Paulo Markun, obras de Assis Brasil sobre as lendas e mitos do Rio Grande do Sul e livros específicos sobre a República Farroupilha.

³⁰ Entrevista por e-mail, concedida à pesquisadora pela autora, dia 10 de outubro de 2011.

Maria Adelaide fala que ressaltou na trama a paixão de Manuela por Garibaldi, a história de Anita e sua atuação na guerra dos farrapos e de um modo geral as tramas amorosas das mulheres da família de Bento Gonçalves, que estão muito bem desenhadas no romance de Letícia. A autora fala que por se tratar de um épico foi enfatizado o heroísmo de Bento, Garibaldi e Anita. O destemor e sentido de abnegação de Manuela, a resistência para suportar desilusões e adversidades das mulheres da casa. E, em primeiro plano o amor em tempo de guerra, que gerou uma audiência que ultrapassou em muito as expectativas.

Maria Adelaide apresenta-se como uma historiadora frustrada. Retoma a ideia apresentada por todos os autores entrevistados de que o povo é carente de informações sobre sua própria história e está pronto a acolher esse tipo de narrativa. Para a autora, trabalhar com temas históricos é um prazer, talvez pela possibilidade de alterar alguns aspectos pouco admiráveis da história, ou mesmo pela satisfação de conhecer e apresentar figuras históricas representativas para a construção política, social e cultural do Brasil.

Nas afirmações da autora é possível perceber um encantamento pelo ficcionalizar que a minissérie televisiva permite, podendo romancear não apenas os fatos, mas os personagens históricos. A obra escrita por Maria Adelaide destaca o heroísmo, o destemor e a resistência para suportar desilusões, transformando uma história impessoal de guerra, numa histórica singular de paixões.

6.11. Walther Negrão: um olhar sobre a guerra

Quando o autor Walther Negrão³¹ iniciou a escrita da minissérie *A casa das sete mulheres*, ele tinha acabado de escrever o roteiro de um filme ("O preço da paz") sobre a invasão dos Maragatos a Curitiba. Conta que por essa época estava embrenhado com a história do Rio Grande do Sul. Foi quando Letícia, autora do livro que serviu de base para trama, mandou o original de seu livro para ser analisado pela direção da Globo, para ver se daria uma novela ou uma minissérie.

Segundo Walther a direção artística (Mario Lúcio Vaz) passou para ele os originais. *Li e aceitei imediatamente adaptar a obra. Estava preparando a adaptação quando o livro foi lançado, Maria Adelaide Amaral o leu e - sem saber do meu trabalho*

³¹ Entrevista por e-mail, concedida à pesquisadora pelo autor, dia 17 de outubro de 2012.

- *propôs uma adaptação. Então decidimos trabalhar "a quatro mãos" e cumprimos juntos essa missão.*

Na opinião de Walther, a importância de uma minissérie abordar temas históricos se justifica porque a história do Brasil é pouco conhecida pelos brasileiros. Por isso, o autor acha que qualquer momento marcante de nosso passado merece estar na tevê, que é um veículo capaz de atingir um número muito maior de público do que aquele que frequenta as salas de aula.

Walther frisa que escrever uma obra de ficção baseada em acontecimentos históricos exige cuidados para não violentar os fatos históricos. Mas também diz que exige ousadia para dar ao espetáculo uma narrativa que desperte e mantenha o interesse do público durante toda a exibição.

Segundo o autor, foram muitos os livros consultados por ele, além da obra de Letícia. Desde biografias de Garibaldi, Bento Gonçalves, Bento Manoel, até dicionários específicos da "fala gaúcha" da época. Ou seja, a parte mais histórica da trama, ficou por conta dele.

Esses cuidados com a história geraram uma grande audiência, maior até do que era esperado pela produção. Walther acredita que a obra final, com direção do Jayme Monjardim, apresentou muita qualidade, por isso ganharam prêmios e até hoje a minissérie é lembrada com saudade pelo público.

Sobre as características psicológicas dos personagens centrais destacadas pela obra, o autor afirma que cada personagem tinha o seu perfil psicológico específico, e que todos tinham originalmente ou adquiriram - graças ao trabalho brilhante dos atores - as características necessárias para tornar essas figuras históricas humanizadas, criando uma relação de proximidade com os telespectadores. *Todos os personagens eram muito reais. No entanto, o mais verdadeiro para mim foi o absoluto amor de Manoela por Garibaldi.*

7. ESTUDO DA CIRCULAÇÃO DAS OBRAS

“Tento organizar estas páginas por temas ou por épocas, mas isso me parece quase um artifício, já que a memória vai e vem...”

(ALLENDE, 2004, p.174)

Para o estudo da circulação, selecionamos duas das cinco minisséries analisadas. A observação do que circulou se deu a partir de dois processos diferentes. Essa decisão buscou diversidade de tipos de circuito, sendo assim, as obras escolhidas para esse procedimento de análise foram: *Chiquinha Gonzaga*, por ter circulado de forma diferenciada, por meio de outro programa, que nos permite observar um modo televisivo de retomada do produto; e *O Quinto dos Infernos*, por ser a obra mais polêmica das cinco analisadas e por isso mesmo, tendo gerado mais artigos na mídia, sendo a maioria deles criticando a trama, o que nos possibilita observar uma circulação jornalística crítica, paralela à exibição da minissérie.

É preciso que fique claro que, na obra *Chiquinha Gonzaga* percebemos a circulação como uma reapropriação da história, uma reciclagem cultural, por meio do programa *Faixa Comentada*, do Canal Futura, que rerepresentou a minissérie e ampliou sua abordagem no que diz respeito à música, à história e aos bastidores da televisão. Já na trama apresentada pela obra *O Quinto dos Infernos*, a circulação que observamos partiu de críticas de tevê, veiculadas na mídia impressa durante a exibição da obra³².

Esse olhar sobre a circulação das minisséries buscou perceber como o produto recebe “leituras”, destacando fatos e personalidades históricas ressignificadas partir de sua reconstrução televisiva. Ou seja, como as minisséries são recebidas em determinados ambientes interpretativos.

Para entendermos o conceito de circulação e sua aplicação na mídia, alguns autores serão basilares. Entre eles, José Luiz Braga (2006) que aborda a temática da circulação no livro *A sociedade enfrenta sua mídia*. Para o pesquisador a circulação é própria do sistema de resposta social e se manifesta na sociedade contemporânea, frequentemente (mas não exclusivamente), em forma de crítica. É um terceiro sistema

³² Mídia Impressa, jornais e revistas. A base inicial de busca partiu do site Memória Globo (<http://memoriaglobo.globo.com/>), sendo ampliada. O site menciona junto à síntese da minissérie, os principais artigos veiculados sobre a obra. A mostra da circulação não buscará abranger tudo o que circulou, mas compor uma mostra rica pela diversidade de abordagem.

de processos midiáticos que corresponde à atividade de resposta da sociedade em interação com os produtos midiáticos, ao lado do sistema de produção e do sistema de recepção.

Essa circulação se dá, segundo Braga, porque, quando o interesse ultrapassa o que a mídia mostra há uma tendência de fazer seguir adiante a comunicação, pelo compartilhamento de interpretações e reelaborações. A reapresentação das minisséries é uma forma de circulação. Uma circulação que parte de um produto pronto para criar um outro produto. Toda circulação parte de um ponto já existente e cria sempre algo novo, pois ao circular, impressões são incorporadas ao produto primeiro, trazendo novas formas de perceber.

O programa *Faixa Comentada*, além de reapresentar a obra, amplia sua abordagem, através de entrevistas com autor, produtor, diretor e elenco, além de outras pessoas envolvidas na obra e especialistas em literatura, história, produção de tevê, etc. Ou seja, o programa “age sobre” a obra, e é nessa perspectiva que ultrapassa a relação de simples recepção, buscando informações sobre o modo de fazer, as expectativas da minissérie e seus sentidos por parte dos criadores.

Com a midiática há um atravessamento entre os campos sociais estabelecidos, o que oferece a possibilidade de construção de vínculos entre campos opostos, como a produção e a recepção. Braga (2011), em *Circuitos versus Campos Sociais*, nos diz que o processo de circulação se apresenta de várias maneiras. Pode ir desde a reposição do próprio produto para outros usuários (reapresentação das minisséries) - modificado, como no *Faixa Comentada* - até a elaboração de comentários, textos publicados ou conversa. Ou simples reapresentação – caso limite, em que o mesmo produto volta à cena, com a única modificação de que agora se oferece à memória, como uma segunda leitura, um “Vale a pena ver de novo”, em que o título do programa já solicita esse segundo olhar.

Para o autor, quando há uma retomada de ideias, geramos outros produtos, que podem estar em sintonia ou contraposição com o produto primeiro. Ao falar dos circuitos de circulação, Braga diz que cada ação comunicacional participa de múltiplos circuitos, compostos por momentos de diálogos, momentos “especializados”, momentos solitários e momentos tecnodistanciados difusos. Esses momentos se atravessam o tempo todo no processo, em que o produto circula, ao mesmo tempo em que há uma circulação de falas sobre o produto.

7.1. Reapresentação: um dos braços da circulação

Ao serem reapresentadas, as minisséries voltam a circular na sociedade, a mídia comenta, as pessoas comentam... Certamente, a repercussão da própria circulação, quando da primeira exibição, é um dos fatos que leva determinadas obras a serem reapresentadas várias vezes, enquanto outras nunca são reexibidas.

A Rede Globo, além de reapresentar minisséries em sua grade de programação, cede as obras para outras emissoras de canais fechados, com as quais tem vínculo, para que repassem em sua programação obras antigas. Entre os canais que reapresentam minisséries da Rede Globo estão os canais: Futura, Multishow e Viva.

O Canal Futura e o programa *Faixa Comentada* são um destaque da circulação, enquanto elemento de reapresentação, já que, como foi dito, não se limita a apenas reapresentar as obras, mas, como o próprio nome diz, comenta. A minissérie *Chiquinha Gonzaga*, foi reapresentada duas vezes consecutivas.

O programa *Faixa Comentada* estreou sua primeira temporada em 20 de outubro de 1997 e reexibiu as seguintes obras: *Memorial de Maria Moura*, *O Tempo e o Vento*, *Agosto*, *O Primo Basílio*, *Anos Rebeldes*, *Tenda dos Milagres* e *Grandes Sertões Veredas*. Em 2000 o programa viveu sua segunda temporada, que iniciou em 24 de abril. Nessa época as obras reapresentadas foram: *Incidente em Antares*, *Anarquistas Graças a Deus* e *Lampião e Maria Bonita*. Na terceira temporada, iniciada em 19 de dezembro de 2007, o programa trouxe ao ar as obras: *A invenção do Brasil*, *A muralha* e *Chiquinha Gonzaga*. Esse programa, até 2008 teve seus episódios exibidos de segunda a sexta-feira às 21h30. Na última temporada, que aconteceu em 2012, a minissérie apresentada foi *Mad Maria* e o horário de exibição foi alterado para 23h.

O programa *Faixa Comentada*, se dividiu em duas fases. Uma fase com uma abordagem mais didática, onde o programa era produzido e apresentado no formato aula. As obras apresentadas eram interrompidas durante sua exibição para explicações de professores, historiadores e outros especialistas. A abordagem ampliava os aspectos históricos e literários, mas não falava sobre a produção de tevê. Essa fase compreendeu a primeira temporada que iniciou em 20 de outubro de 1997 e apresentou sete obras e a segunda temporada do *Faixa Comentada*, que estreou em 24 de abril de 2000 e exibiu três obras.

A segunda fase do programa abarcou a terceira e a quarta temporada, sendo que a terceira temporada teve início em 19 de dezembro de 2007, e exibiu três obras e a quarta temporada foi ao ar em 2012 e exibiu apenas uma minissérie. Nesse período (terceira e quarta temporada) o programa mudou seu formato, preocupando-se em revelar os bastidores das tramas e não fazer as explicações didáticas atravessando as obras, mas realizando um programa com abertura e blocos explicativos depois de cada intervalo, apresentados pelas atrizes Camila Morgado e Taís Araújo, respectivamente. No entanto, é importante ressaltar, que a discussão histórica continuou acontecendo, ainda que de uma forma diferenciada.

O programa *Faixa Comentada*, em sua nova versão, além de ensinar sobre história e literatura, também ensina como se faz televisão, desde a produção até figurino e preparação de atores, exibindo o *making off* das produções com entrevista com autores, diretores e atores que participaram da obra.

Para entender melhor o funcionamento do programa, enquanto elemento de circulação e reciclagem cultural realizei uma entrevista³³ semi-estruturada, com oito questões centrais que se subdividiam em outras menores³⁴, com o coordenador do programa, Leonardo Machado³⁵. A decisão de realizar essa entrevista foi tomada, na intenção de entender a abordagem do programa, a partir da visão do coordenador.

Essa abordagem empírica buscou observar as lógicas que o *Faixa Comentada* seguiu para determinar o processo de reconstrução da narrativa histórica. Nesse caso, nossa abordagem não está observando a criação da minissérie, mas sua ampliação através circulação do programa.

Para tanto, foi preciso descobrir como a seleção das obras e a abordagem do conteúdo foi feita pela produção do programa. A hipótese inicial era de que o tema histórico seria o fio condutor de união entre as obras reapresentadas pelo programa em sua última fase. No entanto essa hipótese foi refutada, quando Leonardo falou que a escolha das obras a serem reapresentadas partia mais da Rede Globo, do que da coordenação do programa *Faixa Comentada*, já que a emissora disponibiliza apenas algumas séries para o Canal Futura. A escolha, desta forma acaba, sendo, em parte,

³³ Entrevista concedida à pesquisadora, pelo coordenador, dia 05 de maio de 2009.

³⁴ Ver pauta da entrevista em anexo.

³⁵ Coordenador do Programa *Faixa Comentada* e analista de conteúdo do Canal Futura. Integra a equipe de Conteúdo e Desenvolvimento de Projetos. Graduado em Produção Editorial pela UFRJ e especialista em Gestão do Conhecimento pela UFRJ, supervisiona o conteúdo do site e de produções do Futura.

aleatória, mas sempre preocupada com uma reexibição que amplie a abordagem e desenvolva o senso crítico dos telespectadores.

Segundo Leonardo, o público que assiste o Canal Futura tem um perfil diferente, do telespectador comum que assiste minisséries, é mais crítico, mais interessado em aprender, um perfil empreendedor. Por isso, as informações trazidas pelo programa têm que oferecer mais do que uma reprise da obra.

Entre os vários temas abordados na entrevista que fizemos com o coordenador do programa estavam: as mudanças no formato do programa, a fronteira entre os aspectos ficcionais da série e situações reais vividas pelas personagens e a relação dos receptores com o *Faixa Comentada*, ou seja, a circulação do programa. Entre as mudanças no formato do programa, segundo Leonardo, o *Faixa* divide-se em dois momentos, um momento mais aula e outro momento mais bastidores.

A primeira fase do *Faixa*, não foi assistida por mim. O relato, a seguir, parte das informações trazidas pelo coordenador do programa em sua entrevista. É importante ressaltar que antes mesmo de iniciar o curso de doutorado o programa despertou meu interesse. Assisti atentamente alguns capítulos da minissérie *A Muralha* e a exibição, quase na íntegra, da obra *Chiquinha Gonzaga*, que foi reapresentada duas vezes consecutivas. Na época, nem pensava em trabalhar com a minissérie e meu olhar foi mais de leiga do que de pesquisadora sobre o assunto.

A primeira fase do programa priorizava a reapresentação da obra com interrupções para explicações sobre história e literatura. De forma bem didática, buscando repetir o formato sala de aula. A segunda fase, não deixou de lado as reflexões sobre história, mas trouxe o *making off* como elemento novo. O programa buscou, a partir do acionamento da memória das pessoas envolvidas na produção, recontar como foram as filmagens, a preparação dos atores, o cuidado com o figurino e com os cenários, etc. Nessa fase, os bastidores da obra foram reconstruídos, com entrevistas atuais de atores, diretores e figurinistas. As interrupções ocasionais na exibição das obras foram substituídas por um programa organizado em três blocos, onde após a cena ser apresentada, no bloco seguinte, se fala sobre ela.

É interessante que nesse tipo de circulação proposta pelo programa, o próprio processo televisual entra em cena. Esse modo autorreferencial é relevante, pois mostra uma circulação produzida a partir de algo antigo, criando um novo produto. Há uma

reciclagem do que já havia sido apresentado, num processo autorreferencial de circulação do que já se tinha para a produção de outras reflexões sobre o tema.

Na primeira fase o *Faixa* mostrou como as minisséries se apropriavam de conteúdos históricos e literários e como alteravam esses conteúdos ficcionalmente. Na fase dois, além do aspecto histórico, o universo televisivo é apresentado. Já não são mais comentários apenas, mas a produção de outro produto, que relata como são construídas cenas de época na tevê. A preparação dos atores, a reconstrução de cenários, os fatos baseados em documentos históricos e a licença poética dos autores das tramas.

Leonardo diz que essa segunda fase do programa é mais interessante, porque amplia a abordagem de forma menos escolar e mais aprofundada. Trata-se de uma outra aprendizagem com uma lógica mais midiática do que pedagógica. Onde o passado é julgado a luz de uma nova era.

Para o coordenador do programa, o *Faixa Comentada* possibilita que aspectos reais e ficcionais fiquem mais claros para o telespectador. Através de entrevista com historiadores, alguns fatos são apontados com reais e outros como construções fictícias do autor, que poderiam bem ter acontecido daquela forma, mas nenhuma evidência indica que tenha acontecido assim.

O *Faixa Comentada*, segundo seu coordenador, mostra como os personagens históricos são ficcionalizados nas minisséries. Leonardo diz que diferente de outros programas do Futura, com o *Faixa Comentada* nenhuma pesquisa de audiência foi feita para observar a circulação das obras. No entanto, o programa motivou os telespectadores, e o Canal recebeu muitos telefonemas de receptores dizendo que estava sendo muito bom rever as séries³⁶, ainda mais com comentário de atores e especialistas sobre história, música, religião, etc. dependendo do tema tratado pela obra.

O coordenador do programa justifica a falta de contato da produção do *Faixa* com os receptores por dois motivos: primeiro porque o programa não pode fazer uma pesquisa para ver qual minissérie os telespectadores gostariam de rever, pois não sabe se a Globo liberaria essa obra. Segundo, porque o programa, em seu novo formato, não tem muitas mudanças viáveis para serem feitas – pelo menos dentro da perspectiva que

³⁶ Neste momento entra a questão da circulação, não só de A (produção) para B (recepção), mas como Braga diz, de B para A. Ou seja, o programa age sobre um produto que já está construído e produz algo novo. Aqui se trata de um elemento intermediário, uma outra produção sobre a primeira produção. As questões referentes à circulação nesse caso, são diferente das questões geradas pelo produto inicial, uma vez que a circulação observada é de um novo produto, produzido a partir do primeiro.

o coordenador tem do programa. Mesmo assim, diz que a popularidade do *Faixa* é tão grande que chegaram a rerepresentar uma minissérie, ***Chiquinha Gonzaga***, duas vezes seguidas, devido a pedidos dos telespectadores, via e-mail e telefonemas.

Outros ângulos reveladores foram citados por Leonardo durante a entrevista. Um deles recai sobre importância que a produção do programa dá aos cuidados com a reexibição das séries, procurando fazer uma abordagem que amplie, verdadeiramente, as possibilidades de reflexão dos telespectadores e não apenas um “*vale a pena ver de novo*”. Enquanto a Rede Globo rerepresenta suas tramas antigas no horário da tarde, com o título de *vale a pena ver de novo*, o *Faixa* quer trazer novidades para que o telespectador perceba que ver de novo, possibilita ver além.

Outro ponto destacado pelo entrevistado está na dualidade da relação, minisséries e aprendizagem, e no cuidado do canal para tentar ensinar, sem se tornar cansativo, mas de forma envolvente e interessante.

7.2. A circulação de *Chiquinha Gonzaga* no programa no *Faixa Comentada*

O programa *Faixa Comentada* possibilitou observar um outro tipo de circulação, que se dá a partir da rerepresentação, da revisão do que já foi visto, e de um aprofundamento histórico, cultural e midiático sobre o assunto. A minissérie ***Chiquinha Gonzaga*** trouxe aos telespectadores um leque de informações extras sobre a trama.

As impressões sobre o modo como a minissérie circulou no programa e a partir dele, são consequência de uma observação leiga da trama, como já mencionado. Há quatro anos, sem intenção de pesquisa assisti a circulação da minissérie no programa. Hoje, para a descrição a seguir, aciono uma memória residual daquela época.

Além da memória, quando realizei a entrevista com o coordenador do *Faixa Comentada*, tive acesso a alguns documentos sobre as tramas. Folhas soltas, que encontrei sobre a mesa de uma das salas da fundação onde o canal funciona. Nessas folhas, que pedi para trazer comigo, há o roteiro de perguntas e entrevistados para alguns capítulos de ***Chiquinha Gonzaga*** e alguns de *A Muralha*. Através desse material é possível refazer o percurso de produção do programa que traz a tona obras antigas e fatos passados sob um novo prisma.

Além disso, em julho de 2012, retornei a sede do Canal Futura, no Rio de Janeiro, onde tive acesso a 39 fitas do programa *Faixa Comentada* referente a minissérie *Chiquinha Gonzaga*. Sendo 38 capítulos comentados, com entrevistas e um especial sobre a obra. Ao reassistir esse material, pude perceber melhor o tipo de circulação pretendida pelo *Faixa Comentada*.

O programa parte de entrevistas para explorar elementos não trabalhados na obra. Atores como Regina Duarte, Gabriela Duarte e Odilon Wagner foram entrevistados, além do autor Lauro César Muniz, o diretor Jayme Monjardim, o musicólogo Ricardo Cravo Albin, a produtora de arte Tiza Oliveira, o historiador Joel Rufino dos Santos, o cenógrafo José Cláudio, o historiador Carlos Gabriel Guimarães e o músico Marcos Viana entre outros profissionais que contribuíram para ampliar a discussão suscitada pela minissérie. Todas as entrevistas foram produzidas especialmente para o programa, ou seja, apesar da série ser de 1999, as entrevistas eram atuais, gravadas em 2007. Os depoimentos eram individuais, mesclados com cenas que possibilitavam maior desenvolvimento, e esse desenvolvimento ocorria através da fala de atores e especialistas.

O *Faixa Comentada* ampliou o debate sobre as situações ficcionais da trama, fazendo um paralelo entre os fatos que tem registro histórico e o que foi licença poética ou “sacada” criativa do autor. O programa se propôs a discutir, entre outras cenas, a entrada de Chiquinha na Igreja, para casar-se com Jacinto, enquanto olha para JB, onde a marcha nupcial parece mais uma marcha fúnebre; a sequência da noite de núpcias de Chiquinha; a cena que Jacinto bate a tampa do piano nas mãos da musicista; o piano chegando no acampamento da Serra da Mantiqueira onde Chiquinha foi morar com JB; e a ruptura do casamento de Chiquinha e JB, após uma traição, quando moravam na fazenda em Minas Gerais.

Em todas as sequências de cenas trabalhadas pelo programa, foi esclarecido pelo autor o que era registro e o que era ficção. Essa discussão, sobre como a ficção se constrói a partir do que existe e intuindo sobre o que não se sabe, mostrou que o ficcional, na minissérie *Chiquinha Gonzaga* esteve embasado em possibilidades reais. O autor buscou se aprofundar na personalidade da musicista para imaginar como ela teria reagido a determinadas situações e que histórias íntimas ela pode ter vivido sem que nunca tenha havido qualquer registro que comprove isso. O autor fala da

transformação da personalidade em personagem, no momento em que se traz o íntimo, os detalhes, através da criação do ficcional, com base no que pode ter acontecido.

O programa ainda falou sobre a escolha do elenco e o braqueamento de Chiquinha, que na verdade era bem morena e filha de uma mulata. O diretor falou ao *Faixa* sobre o desafio de dirigir uma saga que tem duas fases, com elencos diferentes sem perder o fio narrativo. A importância de Chiquinha para a música popular do país e a relevância de suas composições para a cultura e a arte também foi um elemento aprofundado pelo programa, assim como questões políticas da época como a revolta do vintém e a mudança do império para república.

A relação entre Chiquinha e Carlos Gomes foi mais um eixo de destaque trazido em comentários pelo programa, possibilitando ao telespectador aprender sobre música e sobre seus ícones. O *Faixa* ainda aprofundou o conhecimento do telespectador sobre quem foi Joaquim Calado e sua importância para música brasileira e falou também da formação musical de Chiquinha.

O programa apresentou ao público o gênero burleta (uma opereta cômica), a partir do qual a narrativa parte, como um gênero dramático-musical e falou sobre as vantagens e desvantagens de contar uma história biográfica desta forma. O programa contextualizou o nascimento do “choro” no Segundo Reinado e a importância do maestro Henrique Alves de Mesquita para a música brasileira.

Ao comentar a trama o *Faixa* trouxe esclarecimento sobre determinados ângulos da história. Contou como era a publicação de partituras no Brasil imperial, o que recebiam os músicos e como se deu a mistura de gêneros cultos e afros que compuseram a musicalidade brasileira. A obra abriu espaço para comentar o maxixe, gênero do qual Chiquinha se tornou grande compositora.

As explicações feitas por musicólogos, figurinistas e historiadores buscam sempre passar conhecimento. Assim como a recriação dos cenários. A Rua do Ouvidor foi recriada pela obra e a confeitaria da trama foi inspirada na Confeitaria Colombo, com influência francesa, e contou até com doces de época.

A minissérie quando recircula, mostra as condições de vida dos músicos e compositores nos anos iniciais da carreira e fala da importância do “*O Abre Alas*” para os rumos do carnaval no Brasil. A trama possibilitou aprofundar a discussão sobre a

censura e o quanto essa é danosa para o país, e também suscitou o interesse por fotografia e arte, a partir da evolução das técnicas trazida pela minissérie.

A circulação da série reacendeu o interesse pelo tema e isso despertou para leitura de obras sobre a musicista, sobre história e sobre a formação da música popular brasileira. O autor, Lauro César Muniz, comenta que até o túmulo de Chiquinha voltou a ser visitado com a exibição da minissérie, e sua reexibição tornou a captar olhares para a história da maestrina. Prova disso, foram os telefones recebidos pelo Canal Futura, que fizeram a minissérie ser reapresentada duas vezes seguidas.

Questões sobre a luta e os resultados do abolicionismo, sobre o movimento abolicionista e suas ligações com o movimento republicano e a importância de figuras históricas como José do Patrocínio, foram trazidas para a discussão pelo programa, que através do historiador Joel Rufino dos Santos, esclareceu alguns aspectos dessas questões.

O programa *Faixa Comentada* fez a minissérie *Chiquinha Gonzaga* circular novamente, nove anos após sua exibição. Essa circulação ampliou a abordagem da trama e possibilitou rever o que já tinha sido visto e ver o que não tinha sido mostrado. O programa usou a minissérie para falar da necessidade de uma obra de época ser fiel ao espírito do tempo que retrata. Apesar de infidelidades cometidas pela ficção, os figurinos, a cenografia, os fatos históricos que ocorrem, paralelamente, a vida de Chiquinha e a chegada do progresso, com os bondes e com a luz elétrica, foram cuidados que trouxeram ao telespectador o realismo da época apresentada pela trama. Tiza de Oliveira falou para o programa sobre o imenso trabalho de produção de arte, reproduzindo fachadas e interiores do Rio de Janeiro imperial.

A obra mostrou a transformação da luta pessoal de Chiquinha em uma causa maior pela liberdade, quando por amor a João Batista ela efetivamente tomou sua primeira atitude a favor do abolicionismo. O programa possibilitou fazer um paralelo entre a paixão de Chiquinha por um homem e a paixão pela música, indicando que formavam uma só força irresistível para ela.

A reexibição da minissérie no programa começa dizendo que a obra fez tanto sucesso, que compensou os anos que Chiquinha Gonzaga ficou esquecida. O programa destaca os pontos altos da trama, como o cuidadoso trabalho de maquiagem que foi feito

para dar credibilidade de que a atriz, Regina Duarte, tivesse 87 anos, como a personagem que estava representando.

É interessante ver, como ao longo do *Faixa* os atores vão se posicionando, frente às atitudes dos personagens. Odilon Wagner fala das contradições do militar Basileu, pai de Chiquinha. Diz que a filha e o pai se pareciam muito, pois os dois tinham a alma libertária e relembra que seu personagem rompeu com a família para casar-se com uma mulata, em 1847, quando Chiquinha nasce. Essa afirmação do ator, “dá gancho” para a fala do historiador Rufino, sobre a raridade de casamentos interracialis no século XIX.

As falas dos atores se dão sempre na tentativa de explicar os personagens, assim como as entrevistas dos especialistas, como músicos, historiadores e equipe de produção, buscam contextualizar e esclarecer sobre a época representada. As colocações têm sempre um tom explicativo, e não buscam polemizar, mas exaltar o que a trama trouxe de positivo para o povo brasileiro.

Após relatar alguns tópicos abordados pela trama, sobre a vida e a obra de Chiquinha e ampliados pelo programa *Faixa Comentada*, podemos perceber quais são as ações realizadas por esse tipo de circulação proposta pela reapresentação de uma minissérie. Há uma reinvenção de uso do produto já conhecido.

No programa *Faixa Comentada*, as lógicas da circulação buscam um tipo de aprendizagem, por isso, as entrevistas trazidas não querem polemizar, mas esclarecer. Os depoimentos são sempre buscando o lado positivo do que é mostrado e mesmo as oposições a produção ocorrem de forma amena. A fala de Rufino, sobre o branqueamento de Chiquinha, por exemplo, não acontece de forma agressiva, mas numa perspectiva que busca a educação. Ou seja, a intenção do historiador é lembrar as origens negras de Chiquinha, destacando que o branqueamento é ficcional, sem com isso questionar a escolha do autor ou a “verdade” transmitida pela obra. O programa se propõe assim, por meio de uma reapresentação da trama e de entrevistas, reler a história já trabalhada na minissérie pelo viés da atualidade.

O programa fala de uma renovação política e estética que a minissérie propõe. Afirma que muitos conheciam a marchinha *Abre Alas*, mas que foi a televisão que tornou Chiquinha Gonzaga conhecida a partir da minissérie homônima. Na circulação da trama, anos depois, há um destaque pelo *Faixa Comentada* para a descoberta de uma heroína brasileira que encantou a produção da obra.

O programa traz dados históricos não relatados pela trama, como o fato da musicista ter feito mais de duas mil músicas. E afirma que o segredo da obra foi a escolha de um bom elenco aliado a um texto de qualidade. Os depoimentos mostram autor, diretor e elenco, todos apaixonados pela força e o talento da personagem tema.

Esse tipo de circulação, proposta pelo programa, dá ênfase para o trabalho de figurino e cenografia, que recriou a cidade do Rio de Janeiro da época. Registros de Marco Ferrez, fotógrafo, foram usados na minissérie. As imagens mostraram o fim do império e o início da república.

O *Faixa Comentada* mostra como os fatos ganharam vida através da animação de fotos do passado. Do nascimento da indústria à passagem do império para república. Também traz curiosidades da produção das cenas, como o fato da sequência da Guerra do Paraguai ter sido filmada de noite, por causa do uso do fogo, que trazia um efeito mais bonito. O fio narrativo da trama mistura fatos biográficos com lendas sobre a figura de Chiquinha. Romances de Machado de Assis e Aloísio de Azevedo inspiraram os diálogos, num clima híbrido entre o musical e o histórico.

O processo de circulação tem como suas lógicas básicas trazer para o debate fatos lançados pela mídia. No entanto, o processo proposto pelo *Faixa Comentada*, ao repor em circulação uma minissérie antiga, tem uma proposta diferenciada. O programa seleciona cenas, enfoca personagens e interpreta fatos. Esse movimento se dá na perspectiva de esclarecer dúvidas, descortinar a história, trazer conhecimento ao telespectador. Ao trazer à luz, determinados fatos de forma mais aprofundada, é oferecido ao público uma possibilidade a mais de reflexão sobre o tema apresentado na trama. Mesmo que algumas cenas e personagens sejam favorecidos, em função de outros, as escolhas não parecem buscar esconder falhas, mas revelar os pontos da trama que permitem desdobramentos históricos, literários e de ação comunicacional.

7.3. O Quinto dos Infernos na mídia

O outro processo de circulação observado foi um acompanhamento dos principais textos veiculados na mídia produzidos sobre a trama. Abaixo há uma lista de 13 matérias que trataram da minissérie *O Quinto dos Infernos* na mídia impressa brasileira. Grande parte dos textos, estão no site memória globo, outros foram buscados na internet, a maioria foi veiculada na época em que a minissérie foi ao ar, outros fazem

parte de uma circulação atual, mostrando que a obra não se extingue, e permanece circulando na sociedade, enquanto despertar algum tipo de interesse.

Um dos treze textos observados não tem autoria e um é uma entrevista, em que o entrevistador é o jornal. Os outros onze são textos opinativos assinados. A seleção de artigos analisados está composta por um conjunto de diferentes textos que abordam diversos ângulos. Jornais, sites, observatório e revistas serviram de base para a busca por matérias sobre a minissérie. A intenção inicial dos textos era fazer uma crítica de tevê, mas em algumas matérias vemos ofensas pessoais ao autor e a atuação dos atores.

Poderíamos inferir que as comemorações dos 200 anos da chegada da família real ao Brasil podem ter sido uma forma de reacender o interesse pela minissérie, assim como a reexibição da trama no canal Multishow, nas comemorações do ano do Brasil na França. No entanto essa hipótese não se confirma se observarmos que não há nenhum texto de 2008, nem de 2005, época dos referidos eventos.

Porém a minissérie é associada às comemorações dos 200 anos, quando se observa que o D. João representado na avenida por uma escola de samba é o mesmo ator que viveu o personagem na minissérie. As matérias não trazem aprofundamento ou discussão sobre a trama, mas a mencionam. O mesmo ocorre com o ano do Brasil na França, onde a obra é citada como parte das comemorações, mas não fazem uma reflexão sobre o tema. Essa observação da circulação da minissérie não tem a pretensão de abarcar tudo o que circulou sobre a obra desde a época em que a minissérie foi ao ar, mas de mapear impressões diversas que a trama causou na imprensa.

Quadro II – Matérias observadas na circulação

- MARTHE, Marcelo. “**Além do glutão**” In: Veja, 06/02/2002;
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos “**Carlota Joaquina no piscinão de Ramos**” In: (www.no.com.br), 10/01/2002;
- “**Corte do barulho**” In: IstoÉ, 23/01/2002;
- “**Laurentino Gomes prepara ‘1889’, livro para fechar trilogia de sucesso sobre a Independência do Brasil**” In: <http://www.rondoniagora.com> 16/05/2011;
- MENDES, Ebenezzer de, “**História e humor na sala de aula**”. In: Agência EducaBrasil, 2002;
- CORRÊA, Elena. “**Nova versão da ‘grande família’ real com cenas impróprias**”

para menores” In: O Globo, 10/01/2002;

- **Historiadores reprovam a nova série da Globo.** In: O Estado de São Paulo, <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020109p5598.htm> 09/01/2002;
- BRASIL, Ubiratan. **“O impetuoso que o país precisava”** In: O Estado de São Paulo, 05/09/2010;
- REIS, Leila. **"O Quinto dos Infernos tem muitos pecados"**, In: Estado de São Paulo, 13/01/2002;
- COUTO, Bruno. **“O rei e sua coxa de frango: uma análise da sátira O Quinto dos Infernos”** In: Observatório da Imprensa, 16/01/2002;
- GOULART, Gabriela. **"Peladões para todos os lados"**, copyright Jornal do Brasil, 10/01/2002;
- DUNDER, Karla. **"Quinto dos Infernos, pornochanchada histórica"** In: O Estado de S. Paulo, 10/01/2002;
- NÊUMANNE, José **"Quem fundou o Brasil"**, In: O Estado de São Paulo, 27/02/2002;

A partir dessa lista de matérias, fizemos uma observação texto a texto mapeando os principais pontos abordados. Como relata Braga (2006) duas características básicas se destacam: a atualidade (gênero vinculado ao presente) e a estrutura do texto (contar/comentar a obra). Algumas matérias focam-se nos personagens centrais, outras nos atores, outras falam da estrutura e ritmo da trama. Em quase todos os textos há uma preocupação com o que está sendo veiculado e sua relação com a “história oficial”. Abaixo segue uma breve síntese do que cada texto aborda, o material na íntegra encontra-se em anexo.

O texto **Além do glutão**, veiculado pela Revista Veja faz um esclarecimento histórico da figura de D. João VI, a partir da minissérie. Diz que no *Quinto dos Infernos*, sempre que o personagem de D. João VI aparece há uma “esculhambação” em cena. Afirma que chamar a viagem da família real para o Brasil de fuga é uma gafe. O texto ainda fala que Carlota Joaquina traiu o marido e levanta a suspeita de que ela tenha envenenado D. João VI.

O texto **Carlota Joaquina no piscinão de Ramos** elogia a inteligência e o humor da trama, mas não se preocupa com a qualidade histórica da minissérie. Embora faça uma crítica elogiosa à leveza da obra, diz que tudo o que Lombardi sabe sobre a história aprendeu no filme de Carla Camurati.

Em **Corte do barulho**, veiculado na IstoÉ, o texto diz que a trama abusa do erotismo e ridiculariza as figuras históricas. Diz que a visão caricata de D. João VI irritou os integrantes da família real. Afirma que de histórico a obra não tem nada, apesar disso reconhece a alta audiência que a obra teve.

No texto **Laurentino Gomes prepara '1889', livro para fechar trilogia de sucesso sobre a Independência do Brasil**, que foi veiculado em 2011, o autor fala em entrevista sobre a construção de D. Pedro I, através da história brasileira e cita a minissérie após nove anos, dizendo que o D. Pedro de *O Quinto dos infernos* construiu uma imagem de inconsequente, boêmio.

A matéria **História e humor na sala de aula** faz uma crítica sem qualquer traço de humor da trama. Ao contrário, o entrevistado, Elias Thomé Saliba, que dá suas impressões sobre a minissérie é bastante agressivo e pejorativo com a obra, dizendo que a minissérie não faz rir e tem o intuito de denegrir a monarquia.

A matéria **Nova versão da 'grande família' real com cenas impróprias para menores**, se preocupa com a minissérie como um todo, falando das cenas, da atuação do elenco, das intenções do autor, trilha sonora e da incrível audiência. O texto faz considerações sobre a minissérie sem emitir nenhum juízo de valor e quando há posicionamento é favorável ao trabalho realizado pela minissérie.

O texto **Historiadores reprovam a nova série da Globo** faz várias críticas do primeiro capítulo da minissérie. Diz que a obra é uma propaganda enganosa, pois anuncia que vai contar a história com humor e isso não acontece. A matéria fala mal da trilha sonora, mas elogia a escolha do elenco.

O texto **O impetuoso que o país precisava**, traz o lançamento do livro 1822 e retoma a trajetória de D. Pedro I, numa entrevista com o autor. A matéria fala da minissérie *O Quinto dos Infernos* como um local em que a imagem de D. Pedro começa a se recuperar, sendo apresentado pela obra como um tipo simples e mais humano.

O texto **O Quinto dos Infernos tem muitos pecados**, traz críticas fortes à minissérie. Acusa a obra de falta de originalidade, chama a trama de pornochanchada, ofende o autor e a atuação dos atores da obra e chama a minissérie de brega. Como a audiência da obra é muito boa, classifica como burro o telespectador que gosta de assistir *O Quinto*.

No artigo **O rei e sua coxa de frango: uma análise da sátira ‘O Quinto dos Infernos’** não há uma preocupação em fazer juízo de valor, mas falar dos mitos construídos acerca de alguns personagens históricos. Para isso o texto toma como base as versões históricas contemporâneas e fala da minissérie como uma maneira irreverente de contar a história.

No texto **Peladões para todos os lados**, a autora acusa a minissérie de pecar pelo excesso. Critica o texto de Lombardi e surpreende-se com o alto índice de audiência que a trama alcançou no primeiro capítulo.

No texto **Quinto dos Infernos, pornochanchada histórica**, há depoimento de vários historiadores, sempre no sentido de falar mal da trama. Pornochanchada, recheada de silicone e homens nus é como os historiadores descrevem a obra. Além disso, falam que a minissérie traz ideias e versões equivocadas da história, o que segundo eles, é preocupante para educação do povo brasileiro.

Quem fundou o Brasil, busca fazer indagações sobre o perfil das figuras históricas de D. João VI e Carlota Joaquina, questionando-se sobre o que é verdade e o que é inventado sobre esses personagens. O texto diz que essa discussão torna-se mais oportuna em função da minissérie, que segundo a matéria está mais uma vez achincalhando a imagem do rei, numa tentativa de se livrar da própria responsabilidade (da emissora Rede Globo) pela avacalhada dos costumes nacionais.

O texto, **Carlota Joaquina no piscinão de Ramos**, busca elogiar o tipo de narrativa construído pela minissérie, no entanto sua colocação sobre o conhecimento histórico do autor desmerece a qualidade da obra. As matérias, **Além do glutão** e **Corte do barulho**, buscam fazer uma defesa ao personagem de D. João. O mesmo busca o texto **Quem fundou o Brasil**, com a diferença que esse último, embora critique a trama, traz dados para que o leitor possa conhecer melhor as figuras históricas e não apenas ranço crítico.

A grande maioria dos textos se baseia apenas no primeiro capítulo da minissérie para fazer suas considerações. Nenhuma trama com 48 capítulos deveria ser julgada pelos erros e acertos do primeiro episódio. Outra colocação recorrente nos textos diz respeito ao índice de audiência da minissérie. Alguns textos apenas mostram-se surpresos com a alta aceitação entre os telespectadores, outros chamam a audiência da

trama de burra. Os textos recentes parecem ter mais consciência do que a minissérie mostrou: de um lado um D. Pedro boêmio e inconsequente, de outro o impetuoso que o país precisava.

É inegável que Lombardi quis brincar com a visão sobrevestida que os brasileiros têm das figuras históricas. Cenas de sexo fizeram parte de quase todos os capítulos. No entanto não se pode dizer que a fama de D. Pedro, em suas biografias históricas seja de um homem casto. Ignorar que a obra traz uma profunda pesquisa histórica não é só desconhecimento, mas preconceito com o humor.

A circulação da obra por meio das críticas de tevê produzidas sobre a minissérie mostrou que, como afirma Braga (2006), quando se trata de telenovelas e séries, a narrativa não é tão observada como na crítica cinematográfica. A ênfase dos comentários é o comportamento dos personagens, analisados como modelos positivos ou negativos, numa lógica dos comportamentos humanos e não na lógica das estruturas dramáticas. Ou seja: o comentário aceita a lógica televisual. Os personagens históricos destacados pelos textos são: D. João VI, Carlota Joaquina e D. Maria I, até porque D. Pedro I só passa a ser polêmico depois de adulto e isso ocorre no capítulo 08 da minissérie.

O comentário sobre o comportamento de alguns personagens permite passagens para o comportamento dos atores e atrizes. Dentre os personagens ficcionais, o enfoque foi em Manuela, vivida, por Danielle Winits. Os comentários sobre Manuela se dão no sentido do excesso de exposição sexual da personagem. Quanto aos personagens históricos, as críticas são sempre na forma como são apresentados ao público. Segundo os textos, ridicularizados pelo autor da trama.

O fato da circulação se basear no primeiro capítulo, nos mostra que o objetivo dos textos é cobrir o lançamento da minissérie e não observar como a história está sendo recontada pela televisão. Se os críticos, por um lado, querem instigar o leitor a deixar de acompanhar uma trama considerada por eles ruim, por outro lado e ao mesmo tempo, esses críticos tão negativos instigam o telespectador a assistir a obra, já que estão provocando polêmica sobre o assunto. As críticas televisivas observadas aqui, também buscaram comparar a minissérie *O Quinto dos Infernos* com outras tramas, especialmente com *Os Maias*, que seria uma espécie de contraponto a forma com que a obra foi produzida.

Como destaca Braga (2006) a apreciação crítica sobre televisão tem muito de “impressionístico” e em grande parte o julgamento pode ser relacionado ao gosto crítico de quem produz o texto. As lógicas oferecidas pelas matérias apresentadas, brevemente, acima, parecem ter o objetivo de atribuir valores à trama.

Se levarmos em conta que a crítica filtra informações, uma boa crítica de tevê deveria conhecer o fato histórico, conhecer os produtos audiovisuais que já trabalharam com o tema, entender os ângulos específicos da narrativa televisual e observar o que é inovador na trama. Apesar disso, as críticas observadas não seguem esses parâmetros. A intenção dos textos não é se aprofundar no fato histórico e sua midiaticização, mas fazer circular as impressões sobre o primeiro capítulo da trama, da forma mais impactante possível.

Assim, as “falas” sobre televisão parecem resvalar, ora para um lado (comentários e referências diretas de fruição e de gosto subjetivo), ora para outro (comentário ou análise crítica, entretanto em chave de distanciamento). (BRAGA, 2006, p.253)

Para o pesquisador, os casos de comentário sobre televisão que envolvem ao mesmo tempo um olhar crítico e uma preocupação com a fruição não parecem ter sido suficientes até o momento. Braga (2006), afirma que se comenta uma novela menos em função de um interesse narrativo, temático ou estético, e mais porque esteja começando ou terminando, em alta ou baixa audiência.

Pelo que vimos nos textos acima, com as minisséries acontece o mesmo. O grande motivo que leva os críticos a escrever é a estréia da trama, sendo que o desenvolvimento da história não é narrado por esse gênero. Outro ponto alto, que gera matéria, são as questões de audiência. Muito do que se fala de televisão no meio impresso tem o interesse de divulgação do produto televisivo, o que justifica o foco na estréia e na audiência alcançada pela trama.

Dentre as observações feitas a partir dos textos sobre a minissérie *O Quinto dos Infernos* e da leitura dos capítulos: *Crítica jornalística de cinema* e *Crítica jornalística de televisão?* podemos afirmar que uma boa crítica sobre uma minissérie deve compreender as lógicas predominantes na trama e não assumir posições apriorísticas baseadas apenas no primeiro capítulo. Ou seja, a crítica que esperamos ler não é uma

análise superficial e preconceituosa, mas um comentário elegante sobre a obra, que mesmo contrário e irônico seja de bom gosto e bem humorado, e sobretudo elucidativo, estimulando o leitor/ telespectador a elaborar suas próprias perspectivas.

PARTE

III

CONCLUSÕES

8. OBSERVAÇÃO TRANSVERSAL

“O que parece fascinar os jornalistas e comentadores em geral é o comportamento humano – ‘real’ transmitido, ficcionalizado, ou produzido pelo próprio programa.”

(BRAGA, 2006, p.260)

As minisséries históricas são produções que partem de um acontecimento real para a construção ficcional de suas narrativas. Através de rastros históricos, encontrados em registros e documentos, as obras propõem a midiatização de fatos e personagens históricos. Num veículo popular como a televisão, o histórico se articula com a ficção. Essa transposição se dá com a perda de alguns elementos históricos e com a criação de novas versões.

Há nas minisséries, que buscam contar episódios da trajetória política e cultural de uma nação, uma costura entre história oficial e romance histórico. Essa costura vai tecendo a ficção televisiva, baseada em um acontecimento real, mas que transborda esse acontecimento. A dinâmica televisiva dá movimento à histórica, construindo releituras que estimulam o debate, já que uma das características da televisão é trazer os temas para o centro das discussões, dando visibilidade.

Alguns traços se repetem nas cinco minisséries trabalhadas, outros são ângulos específicos que cada obra aborda. Para o desenvolvimento de inferências, além dos estudos sistematizados, recorreremos também à intuição, no sentido proposto por JUNQUEIRA e BACCEGA (2008, p.10) e a nossa própria experiência como telespectadores, complementada por dados dos produtores coletados nas entrevistas.

8.1. Entrelaçamento entre autores, conceitos e as tramas

Com a ficcionalização e a possibilidade de dar rostos a figuras históricas, personalidades e realidades históricas, antes apenas imaginadas, através de relatos, ganham visibilidade, com o advento das imagens (BORELLI, 2006, p.12). Essa ideia de poder presenciar através da televisão, o que não é mostrado na história oficial, faz das minisséries um veículo de entretenimento e aprendizagem, de um povo que está

disposto a receber aquilo que lhe é oferecido, ou seja, um povo que quer falar sobre história, é só ser convidado a isso pela mídia.

Os ângulos da grande história da nação, oferecidos pelas obras, possibilitam algum tipo de aprendizagem, em que várias versões vêm à baila na recontextualização do passado no presente. As versões escolhidas, por quem conduz a narrativa ficcional, buscam capturar o interesse do público, o que pode ser observado na escolha dos atores que vivem os personagens históricos. Essa escolha pode priorizar atores consagrados e queridos pelos telespectadores, ou lançar atores desconhecidos, que são apresentados pela minissérie, para parecerem mais reais. Quando isso ocorre, muitas vezes, há uma vinculação, por parte do público, do ator com a figura histórica.

Certamente, a produção das minisséries está atenta para relacionar ao “fazer de conta” da história ficcionalizada a competência da emissora no “fazer as contas”, assegurando cativar o telespectador como caminho básico para obter retorno financeiro. Mas, no processo, as obras trazem conteúdos referencializados na cultura brasileira e legitimados na literatura nacional. Com esse tipo de construção ficcional, baseada na realidade histórica, por vezes, a ficção pode ser absorvida como realidade e a realidade ser vista via ficção (MELO e GOMES, 2006 p.03). As minisséries contribuem para uma noção de verdade, não mais com a exatidão da descrição, mas sim, como elaboração de sentido, seja ele inventado na liberdade da imaginação ou descoberto na ordenação do real (GAGNEBIN, 2005, p.68).

As cinco obras estudadas vão em busca do não vivido para dar sentido ao vivido, onde o tempo presente se explica numa lógica que cruza história e ficção. Nessas releituras o passado é glamourizado, os padrões de beleza e os comportamentos sociais dos personagens refletem, muitas vezes, sensibilidades e problemáticas contemporâneas, e não as questões da época representada (GASTAL, 2006, p.112). Isso acontece, porque assim se está criando vínculos de identificação entre as obras e os telespectadores.

As tramas, ainda que de forma diferenciada umas das outras, têm por objetivo contar a história, passar o sentimento e as emoções daquele momento, daquele personagem. A construção das narrativas se dá numa fusão entre um fato privado e os acontecimentos históricos, onde uma história privada é engrandecida e torna-se extraordinária, tendo como pano de fundo um grande acontecimento histórico (FABRIS apud GILI, 2000, p.11).

As minisséries compõem uma imagem das figuras históricas que o povo reconhece com familiaridade e guarda no coração. Lissovski e Mattos (2006, p.06) propõem que, na teledramaturgia nacional, as virtudes apresentadas pelos personagens são as mesmas do povo brasileiro, ainda que em grau superlativo. Podemos perceber a validade dessa busca de sintonia na composição da personalidade de D. Pedro I, em *O Quinto dos Infernos*. A trama não atribui a ele virtudes excepcionais, pelo contrário, mostra a figura histórica como uma pessoa comum, com defeitos e qualidades, assim como o povo brasileiro.

Uma questão que se fez presente durante todo o desenvolvimento desse estudo e que não poderia ser deixada de lado agora é a mistura de ficção e realidade que as minisséries propõem. A polêmica sobre o real e a ficção, o acontecimento histórico e o acontecimento ficcionalizado, parece trilhar no sentido de produzir uma interpretação fixa, até certo ponto determinista dos acontecimentos e da história (FEITOSA, 2010, p.03). A questão aqui não é identificar se o discurso produzido é ou não verdadeiro, se o fato aconteceu ou não da maneira que a teledramaturgia apresenta. A preocupação é compreender como um produto audiovisual de ficção, que tem como objetivo o entretenimento, produz sentidos e significados sobre nosso passado nacional. Feitosa (2009, p. 76) afirma que os próprios telespectadores apontam a teledramaturgia, especialmente as minisséries como lugar de conhecimento sobre a história do Brasil.

A partir da observação empírica, podemos dizer que essa questão, que relaciona ficção e realidade, é trazida pelos críticos das tramas e pelos próprios atores que vivem o personagem histórico. É provável que isso ocorra na tentativa de ser fiel aos fatos passados, ou seja, mesmo fazendo ficção, quando os acontecimentos “contados” partem de histórias reais há um compromisso com o fato, com a “verdade”.

Por isso, ao questionar se determinada figura foi desta ou daquela maneira, estamos buscando entender as razões de como a história aconteceu. Ao entendermos o motivo de algumas atitudes, passamos a conhecer melhor os heróis e heroínas que construíram esse país, e que agora pessoalizados começam a fazer sentido para nós.

Vimos que as narrativas televisivas constroem suas tramas a partir de vestígios históricos, consultados junto à historiografia oficial. Os autores fazem uso de uma estrutura histórica que compõe os cenários, os figurinos e o fio narrativo. Por meio dessa ambientação é criada a história pessoalizada de personalidades públicas, representativas para música, política ou economia do país. Esse preenchimento de

lacunas da história através da licença poética permitida pela ficção propõe uma releitura do passado a partir de uma visão do presente sobre os fatos.

Por meio das minisséries históricas de diferentes tipos: literária; política; lutas, guerras e revoluções; comemorativas ou arte e cultura – é possível reviver acontecimentos históricos. A construção de uma memória histórica por meio de obras de ficção produz uma memória desfocada, pois alguns ângulos são ampliados, enquanto outros são minimizados, esquecidos ou inventados. Mesmo assim, a aproximação de temas históricos do debate contemporâneo devolve os acontecimentos para um local de reflexão.

Ao reconstruir uma memória de algo que muitas vezes não existe, de forma colorida e em movimento, está se produzindo algum tipo de conhecimento. Um momento inicial de percepção da história para pessoas leigas, que reconhecem na personalidade histórica um indivíduo com quem se identificam e a partir dessa identificação passam a conhecer a figura histórica. É um conhecimento de formação coletiva, de referência, de valoração da história e das figuras históricas, uma percepção que mesmo quando superficial, cria uma referência, um conhecimento de referência histórica. Ou seja, ontem eu não sabia nada sobre Chiquinha Gonzaga e hoje, a partir da minissérie, sei. Sei que essa mulher existiu, que foi revolucionária e que compôs várias músicas. Pode ser um conhecimento superficial e baseado na ficção, mas existe, alterou o estado inicial de desconhecimento.

As minisséries históricas funcionam como um espaço de articulação e disseminação sobre a história do país, por isso podem ser consideradas um lugar de memória. A contemporaneização dos fatos históricos a partir da produção de minisséries televisivas, muitas vezes se dá por meio de um personagem, como vimos nas tramas estudadas. Essa identificação criada com o presente a partir da ficção, capta a narrativa histórica, construindo outras realidades, através da midiaticização dessa narrativa.

Eco (1989) fala do espelho como fenômeno limiar que demarca fronteiras do simbólico, que serve de prótese que pode diminuir ou aumentar o que vemos. Essa condição de fronteira entre o que aconteceu, os registros que temos do que aconteceu, e o que está sendo criado com base nos fatos registrados, é uma situação que pressupõe uma realidade a partir de elementos. Há a criação de uma realidade histórica por meio da ficção, que por vezes aumenta e por outras diminui os acontecimentos. Verdadeiro e

confiável, nesse caso, não corresponde a um acontecimento efetivo, e sim a verdade da enunciação (ECO, 1984, p. 187).

Depois de todo o trajeto percorrido tentando entender as motivações e as distintas formas de contar a história do Brasil na televisão, alguns aspectos destacam-se como mais relevantes. A possibilidade de recriar a intimidade das figuras históricas é um ângulo que aproxima os personagens dos telespectadores, já que um dos campos de maior interesse para a história social é a vida privada (TESCHE, 2006, p.02). Na tentativa de reconstituir a história que a história não conta, a narrativa televisiva faz uma escolha ficcional que justifica a tomada de decisões significativas para o futuro do país.

Outro aspecto que ganha visibilidade na tese, é a questão da aprendizagem mediada pelo processo de midiaticização da história nas minisséries. Esse aprender nas tramas de ficção depende das competências de edição dos telespectadores e do conhecimento sobre o assunto que esses já possuem (BRAGA, 2002, p.08). A ressignificação do passado no presente, possibilitada pelas minisséries históricas, se dá por meio da vivência de cada indivíduo, ou seja, das experiências pessoais que cada um carrega consigo. Já que boa parte do que aprendemos sobre o passado nos é transmitido por meio da televisão, não podemos ignorar a aprendizagem que obtemos através das minisséries, uma vez que a história é contada por essas obras de ficção num outro tempo.

Há uma mudança no padrão do herói biográfico, que deixa de focar os homens de ação para se fixar nos ídolos do entretenimento (ORTIZ 1988, p.150). No entanto, a reconstrução histórica continua se firmando em biografias de figuras conhecidas, que são reapresentadas, nas obras de ficção como heróis de seu tempo. Apesar de baseada em registros históricos, as minisséries são “recheadas” de acontecimentos ficcionais, suposições de como algumas situações podem ter ocorrido. Essas construções se baseiam na época vivida e no que se sabe sobre a personalidade do personagem representado na trama. Desta forma, é possível a cada capítulo revelar algo novo, e manter o suspense a cada episódio.

Biografias contadas com humor e leveza. Mesmo pessoas importantes não se envergonham de inserir em suas autobiografias o relato de algum chiste (FREUD, 1938, p.10). A história biográfica e anedótica é a menos explicativa, mas a mais rica do ponto de vista da informação (VEYNE, 1998, p.26). As considerações lançadas pelos autores nos falam dessa forma “informal” de contar a história que a televisão propõe. Essa

possibilidade que as minisséries históricas trazem de ir além dos fatos, de mostrar os acontecimentos sob o olhar de um personagem, de criar encontros, de romancear acontecimentos, de dar graça e movimento, sem deixar de dizer o que aconteceu. As minisséries partem de indícios do real, por isso são uma ficção controlada. No entanto são entretenimento, por isso podem e devem ser leves e divertidas.

Muitas vezes as tramas trazem as tensões sobre os próprios indícios históricos, mostrando diferentes interpretações para um mesmo caso, e como a fala de um personagem pode contradizer a fala de outro. Quando esse tipo de narrativa acontece, normalmente, não busca dizer com quem está a razão, mas dar ao telespectador a possibilidade de refletir sob mais de um prisma – mostrar a existência de pontos de vista diferenciados de uma mesma realidade histórica.

As minisséries históricas nos permitem compreender o que os outros sentem a partir da projeção do que sentimos (MORIN, 1986, p.134). Quando me coloco no lugar de um determinado personagem divido com ele seus dramas, conflitos, desejos e paixões, consigo assim, de forma mais clara entender as atitudes e decisões desse personagem.

8.2. Ângulos transversais

Alguns ângulos de observação perpassam todas as obras, outros se destacam em uma trama e não são contextualizados em outra. Destacamos, aqui, quatro questões gerais buscando perceber como são tratadas, nos diferentes casos de nosso *corpus*: a questão feminina; os modos de referência à história política; o cotidiano na intimidade; as lutas em que são ambientadas as narrativas.

A questão da posição feminina é um ponto recorrente nos casos estudados. Em *Abolição*, a líder dos escravos é uma mulher e a lei áurea é assinada por uma mulher. Em *A casa das sete mulheres*, a visão da história parte do olhar feminino. Em *Chiquinha Gonzaga*, um dos grandes motes da obra são os preconceitos sofridos pela musicista por causa de sua condição de mulher, numa sociedade em que só os homens tinham direito à opinião. *O Quinto dos Infernos*, não aborda declaradamente a questão feminina, mas retrata mulheres fortes e bem resolvidas, mulheres contemporâneas. *República* é a obra em que a questão feminina aparece com menos destaque, resumindo-se a conflitos que tangenciam a narrativa. No entanto, em determinado

momento da trama é mencionado em conversa entre os personagens que um dos problemas para um terceiro reinado é o fato da herdeira do trono ser uma mulher, o que explicita a cultura machista da sociedade.

Ao observar essas cinco obras, podemos dizer que as representações femininas propostas pelas minisséries, estão sempre mais próxima da realidade contemporânea, em que as mulheres são independentes e ousadas. A ideia de mocinhas mais comportadas e abnegadas não interessa retratar, porque não haveria identificação com o público, ou mesmo porque, as mulheres interessantes da história, que são recriadas ficcionalmente já se pareciam com as mulheres atuais, e por isso estavam à frente de sua época. Mas ao mesmo tempo, historicamente, se evidencia assim que tais “mulheres fortes” encontravam em sua época um ambiente em que o mais comum eram as mulheres submissas. Perpassa, portanto, algumas dessas narrativas, uma informação cultural sobre períodos históricos que se distinguem dos atuais. Se entendermos que um dos benefícios básicos do conhecimento histórico é a percepção das diferenças que viabilizam uma compreensão melhor do tempo presente, pelo menos um projeto comparativo pode se estabelecer aí, como estímulo de reflexão – logo, de aprendizagem. Essa perspectiva vale, igualmente, para os demais ângulos transversais e ainda para aspectos específicos de cada minissérie.

As cinco obras trabalhadas trazem elementos da história política do país, desde *Abolição* e *República*, que narram dois momentos importantes de transformações sociais, políticas e culturais do país, passando por *Chiquinha Gonzaga*, que contextualiza sua trama em meio às mudanças políticas e artística da sociedade brasileira na segunda metade do século XIX e o início do século XX.

Em *O Quinto dos Infernos*, apesar da forma satírica com que a história é contada, há muita fidelidade aos rastros históricos da época, e é possível saber por meio da obra, como foi a saída dos portugueses da Europa, sua chegada ao Brasil e como era a vida da monarquia na corte durante o primeiro reinado. *A casa das sete mulheres* devolve ao Brasil a história do estado gaúcho, trazendo ao centro da narrativa a revolução farroupilha, os motivos políticos que levaram a tal revolta, e como se fez a paz, após dez anos de guerra.

As minisséries *Abolição* e *República* apresentam o processo político sem se deter em nenhuma figura em especial. *A casa das sete mulheres* e o *Quinto dos Infernos* apresentam vários representantes da política nacional, expondo na trama as

características pessoais desses personagens. Em *Chiquinha Gonzaga*, o panorama político é bastante trabalhado, mas aparece como pano de fundo da história que está sendo contada.

Outro eixo que perpassa a cinco obras é a imaginação, na criação da intimidade do cotidiano dos personagens reais. Esse vínculo sentimental criado por esse cotidiano imaginado, e a partir das minisséries, vivido, é um importante ângulo. Em *A casa das sete mulheres*, a centralidade não está só na revolução farroupilha, mas também no doméstico, do cotidiano feminino e das emoções da narrativa. É a criação de um vínculo sentimental que garante sentido de autenticidade a essa narrativa. A criação da intimidade do cotidiano serve de vínculo com a realidade do espectador – e com a tendência forte do conhecimento e da experiência contemporânea de cotidianidade e de foco no comportamento individual.

Em *Chiquinha Gonzaga*, a formação do próprio indivíduo está ancorada na vida em sociedade. A biografia de Chiquinha aponta aspectos importantes de uma lembrança compartilhada do passado, por meio da memória da musicista. As referências à memória, que intervêm na escritura do passado e que encontra o seu sentido no presente. As imagens apresentadas pela obra são aquelas acionadas pela memória da protagonista, de sua própria vida. Em *Chiquinha Gonzaga*, a narrativa prefere dar ênfase à construção psicológica da personagem do que à elucidação política da época, deixando o drama individual prevalecer sobre o panorama coletivo daquele momento.

Nas minisséries *Abolição e República*, ao contrário das outras tramas, o aspecto da “pessoalização” é deixado de lado. Não há uma busca por aproximar o telespectador das figuras históricas. Esses personagens só aparecem nas obras de maneira formal, assinando documentos, lendo cartas, ou em ocasiões festivas. A intimidade desses personagens não é desvendada, eles aparecem somente nos momentos em que não podem ser deixados de lado, já que uma história oficial mostra a existência dessas figuras históricas. Em *Abolição e República*, o que importa é o não oficial, o comum, o povo. As histórias que movem a trama são histórias ficcionais, com base nas pessoas que viveram aquele período de transformações que as minisséries retratam.

O cuidado com a semelhança entre o ator e a figura histórica pode acontecer, como o D. Pedro I, de *O Quinto dos Infernos*, ou ser ignorada, como a Carlota Joaquina da mesma minissérie, ou o nosso Bento Gonçalves, que está longe de se parecer com a imagem real do líder dos farrapos.

A biografização apresentada em *Chiquinha Gonzaga* ou a humanização de D. Pedro e Bento Gonçalves, em *O Quinto dos Infernos* e *A casa das sete mulheres*, simplesmente não interessa em *Abolição* e *República*. Por outro lado, o processo social mais difuso e a perspectiva de setores sociais relevantes são pessoalizados em personagens modelares, que expressam valores e posições por seu comportamento. Assim, embora não haja “biografia” (de personagem histórico), há ainda pessoalização, comportamento individual, etc. Talvez as obras percam em identificação com o telespectador, mas certamente ganham em diferencial, pois fazem uma visada da história, com foco na figura desconhecida, que é tão real e tão construída como as figuras históricas que conhecemos.

Abolição é uma obra que entrou para mostra como lutas, guerras e revoluções. Embora as outras quatro minisséries relatem alguma guerra ou revolução, nenhuma das outras tramas têm um sentido de luta tão forte quanto *Abolição*. Na minissérie há uma profunda valorização dos ritos religiosos africanos, ao mesmo tempo, que a decadência do sistema escravocrata é apresentado.

República também apresenta uma luta, que acontece de forma silenciosa e onde as armas são apenas sugeridas, num golpe para derrubar a monarquia. *A casa das sete mulheres* é a obra que traz mais cenas de guerra, através da Revolução Farroupilha, onde muito sangue foi derramado na luta por igualdade. *O Quinto dos Infernos* mostra a guerra entre os irmãos D. Pedro e D. Miguel pelo trono português. Na minissérie *Chiquinha Gonzaga* acompanhamos as trincheiras da Guerra do Paraguai e o sofrimento de Chiquinha ao ter que ir com o marido para a guerra.

A minissérie *República* entrou para a mostra como uma obra comemorativa. Além dela, *Abolição* também tem esse viés. As duas foram produzidas no centenário da abolição da escravatura e da proclamação da república. É interessante que apesar de “comemorativas” são obras que buscam refletir sobre esses processos e não comemorar uma data de forma festiva.

Abolição apresenta a importância do povo no processo de abolição. Duas correntes populares impulsionam a luta por liberdade. De um lado homens livres, negros e brancos, intelectuais e assalariados. De outro, cativos e quilombolas. Uma mistura de forças que culmina numa pressão popular que leva a assinatura da Lei Áurea. *Abolição* é uma trama que faz pensar, que nos leva a questionar situações atuais e que destaca durante toda narrativa a força do negro e o poder feminino. *República* é uma

obra densa, que apresenta o fim da monarquia e o golpe militar. A minissérie mostra uma monarquia arcaica e uma república despreparada e impopular e revela que o governo monárquico era tão fraco quanto o golpe militar que o derrubou.

Chiquinha Gonzaga entrou para a mostra como minissérie que tematiza arte e cultura em sua narrativa. No entanto a trama também tem um forte mote político, já que a protagonista está envolvida com os movimentos políticos da época. A obra ainda abrange lutas, guerras e revoluções, já que mostra Chiquinha envolvida em vários conflitos e enfoca especificamente a Guerra do Paraguai, da qual a musicista fez parte, acompanhando seu marido. Na minissérie, a história da vida de Chiquinha é contada ao mesmo tempo em que vai sendo apresentada a história do país. A abordagem biográfica faz um paralelo entre vida e música.

O Quinto dos Infernos está nessa mostra como categoria de minissérie política e *A casa das sete mulheres* entra como obra literária. No entanto ambas relatam lutas, sendo que *A casa das sete mulheres* tem com eixo narrativo a Guerra dos Farrapos e aborda muitas questões políticas em sua trama, dando inclusive um panorama sobre a relação do Rio Grande do Sul com os países vizinhos. Como vimos, as questões de lutas e revoluções é uma modalidade que perpassa as cinco tramas trabalhadas.

* * *

Para uma percepção dos modos de construção do ritmo de cada minissérie, examinamos dois elementos de sua produção. Um deles é a abertura da minissérie, o outro é referente ao eixo dramático sob o qual a obra se firma.

Quanto à abertura, podemos afirmar que no que diz respeito às cinco minisséries estudadas, a partir da forma com que trama é apresentada temos indícios do estilo, do ritmo e dos rumos que a história irá tomar. *Chiquinha Gonzaga* tem uma abertura clássica e musical, no estilo de um romance de época. Em *O Quinto dos Infernos* o colorido e o tom de comédia já estão retratados na abertura. *Abolição*, assim como *República*, já apresentam na abertura o ritmo de tensão e contestação das tramas. *A casa das sete mulheres* tem uma abertura onde as primeiras cenas da minissérie são apresentadas. Nesses pequenos *flashes* da história já é possível ver que teremos pela frente guerra e romance, além belas imagens de natureza.

Sobre o eixo dramático das tramas, temos três tipos diferentes: foco no processo através de personagens anônimos, ênfase num personagem central histórico e

multiplicidade de personagens centrais. *Abolição* e *República* mostram uma mesma forma de organizar a história. As duas obras se firmam cada uma em quatro personagens centrais, sendo dois anônimos e duas figuras históricas, sempre com destaque maior para as pessoas do povo.

Chiquinha Gonzaga e *O Quinto dos Infernos* têm a mesma lógica de construção dramática. Embora uma seja biográfica e a outra não, as duas minisséries se desenvolvem a partir de um personagem central: Chiquinha Gonzaga e D. Pedro I. Tudo o que acontece nas tramas só tem importância, na medida em que são fatos importantes para esses personagens, seja por motivos pessoais ou políticos.

A casa das sete mulheres tem uma multiplicidade de personagens importantes: as mulheres e os heróis farroupilha, somando um total de dezoito personagens relevantes para a História, sendo todos personagens reais, ainda que ficcionalizados pela minissérie. Em função de tantos personagens, tramas paralelas ocorrem enredadas à história principal. Podemos mapear pelo menos oito tramas que fazem parte do enredo: a guerra e a história de cada uma das sete mulheres da casa que acontecem misturadas com a guerra.

8.3. As minisséries históricas pelo viés dos entrevistados

As entrevistas apresentadas seguem um padrão reportagem, utilizado como processo para estimular e captar indícios, bem diferente de um levantamento sistemático baseado em categorias. Por isso, tentamos agora garimpar e articular pistas para complementar os processos e as lógicas da matriz “minissérie histórica”.

Os atores que viveram os personagens históricos nas minisséries nos mostram um grau de envolvimento diferente dos autores ou diretores da trama. Primeiramente, há uma forte tendência por parte dos intérpretes de defender os personagens que viveram na ficção. Por isso, em suas falas, muitas vezes, justificam um comportamento do personagem, fora do que é esperado e julgado como certo, ou confessam a identificação com a figura histórica que viveram na ficção.

Regina, ao falar da escolha de Chiquinha, em deixar os filhos para seguir seus sonhos diz: “*se ela se submetesse (ao marido) não seria uma boa mãe. Quando você se empobrece para ser uma boa mãe, é uma mentira.*” Gabriela, que também viveu Chiquinha, em sua fala assume: “*acho que me sinto um pouco ela*”. Pasquim, ao falar

de D. Pedro I revela: “*Acharam que eu era bastante parecido com ele (D. Pedro I)*”. Essas declarações dos atores são pistas interessantes do grau de envolvimento com os personagens históricos e reforçam a questão da construção psicológica dos personagens e da humanização das figuras histórica suscitada pelas minisséries.

Esse posicionar-se dos atores é também uma pista do grau de envolvimento que um ator tem com o personagem que interpreta. No caso de personagens reais, é comum uma curiosidade maior pela vida dessa pessoa e não é raro o ator se surpreender com experiências vividas pelo personagem e não imaginadas anteriormente.

Pasquim confessa que não sabia que D. Pedro I lutava capoeira, tocava piano e compunha hinos, como o da independência. Chiquinha também foi uma descoberta para Regina e Gabriela, e para todo o Brasil, já que era uma figura pouco conhecida da população em geral. No entanto, descobrir quem foi essa pessoa revolucionária, para as intérpretes de Chiquinha, foi uma experiência diferente, onde elas encontraram semelhanças de ideias e valores com os defendidos por Chiquinha. Isso justifica a necessidade dos atores explicarem as atitudes dos personagens e essa profunda identificação entre ambos.

Essa parceria, essa cumplicidade que se constrói entre atores e personagens é justamente o que passa verdade, o que dá verossimilhança à relação entre a figura histórica e seu intérprete. Pasquim diz que o D. Pedro I apresentado na trama era o anti-herói carismático que o país queria amar. Em alguns momentos fala que não imaginava o imperador assim, ao mesmo tempo em que defende que D. Pedro I era apaixonado pelo Brasil, com uma convicção e uma intimidade de quem conhece muito bem o imperador. Outro fato curioso, é que a “mosca” que o ator deixou como barba não foi um pedido do autor ou da direção, tão pouco uma observação feita a partir de registros históricos, a escolha foi pessoal, intuitiva por parte do ator e confirmou uma realidade histórica, ou seja, D. Pedro I, por um período realmente usou uma “mosca” como barba.

Essas ambigüidades, de em princípio não imaginar a história assim, e em seguida defender a história construída pela minissérie, ou de criar uma identificação profunda com o personagem de se fazer íntimo, capaz de saber quais características da figura histórica são autênticas, são ângulos que revelam a imbricação entre ator e personagem, ficção e realidade, ângulos que mostram a harmonia da recriação histórica.

É certo que para interpretar um personagem real, assim como para viver um personagem fictício, os atores se preparam, leem estudam, pesquisam sobre a realidade que cerca aquela situação. Por isso, não é surpresa o relato das atrizes de que fizeram aula de piano e violão ou de que leram as biografias escritas sobre Chiquinha. Ou a fala de Pasquim afirmando que participou de workshops sobre o tema e que fez aulas de capoeira e esgrima. O ingrediente extra usado na caracterização de figuras reais é que surpreende e que traz naturalidade e identificação entre ator e personagem. É a intuição que os atores desenvolvem na hora de viver histórias reais, que como vimos, dá “vida” e um charme especial a essas produções, uma vez que esses partem do que estudaram sobre a figura histórica para inferir o que não está escrito.

Gabriela descobriu em Chiquinha uma mulher apaixonante, com uma força diferente e depois da minissérie se interessa por tudo que vê sobre a pianista. Regina, na falta de informações sobre a musicista, usou as indicações do autor, leu e criou a partir de sua sensibilidade. Pasquim se envolveu muito com a figura histórica de D. Pedro I na época em que a obra foi produzida.

Essas afirmações mostram a mistura de envolvimento, intuição e estudo que fazem dos atores que vivem personagens reais catalisadores e referenciais para se pensar como o real interfere no ficcional e como se faz ficção a partir da realidade. A questão da importância das tramas históricas como dispositivos de aprendizagem é uma constante que perpassa a fala de autores, produtores e atores. Todos os entrevistados citam o ensinar e aprender história como a grande razão das minisséries e o grande ganho dos telespectadores.

As falas que seguem ilustram como a questão da aprendizagem se destaca nas colocações sobre a matriz “minissérie histórica” feita pelos entrevistados. Alencar diz que as minisséries das quais fez parte da produção, trazem uma visão mais analítica da história com conteúdo histórico. Rufino afirma que as produções recorrem à história, porque existe uma sensação de vazio que diminui se for preenchido com história. Mas para o historiador esse preenchimento é uma ilusão, pois o conteúdo é de cultura de massa, ou seja, um conteúdo sem conteúdo.

Lombardi diz que o interessante da minissérie histórica é poder falar de personagens que estiveram no poder ou perto dele e ao mesmo tempo revelar dados históricos. Wolf fala da possibilidade de contar de novo uma velha história, enquanto

Pasquim vê na minissérie histórica uma possibilidade de instruir o povo brasileiro, de ampliar o que a gente aprende na escola.

Lauro afirma que temos um país carente de um estudo mais profundo de história, e que a história é abordada, normalmente, de forma superficial e sem contrapor opiniões. Já as dinâmicas televisivas, possibilitam que as opiniões contrárias sejam expostas e debatidas através das minisséries. Gabriela vê as obras históricas com um importante sentido de aprendizagem, quase cultural e pedagógica. Para Regina as tramas históricas informam e resgatam a história da nação, através da televisão que tem o poder de entrar na casa das pessoas.

Jayne afirma que há uma curiosidade em saber mais, quando os telespectadores têm a informação de que aquela história realmente aconteceu, por isso é importante explorar temas históricos, que, muitas vezes, são pouco conhecidos. Maria Adelaide diz que povo brasileiro é carente de informações sobre sua própria história e por isso está sempre pronto a acolher esse tipo de narrativa, de matriz histórica. Walther fala que a história do Brasil é pouco conhecida pelos brasileiros, e que as minisséries são uma maneira de levar conhecimento e entretenimento ao público.

A partir das afirmações dos entrevistados sobre a matriz minissérie histórica, há um importante destaque para a questão da aprendizagem, como é possível perceber. Isso nos dá pistas de que independente do tipo de minissérie e da forma como a trama reconstrói os acontecimentos, existe sempre um foco na relação aprender e ensinar, quando a televisão propõe a mediação da narrativa histórica.

Ao falar da construção dos personagens nas minisséries, Alencar diz que a história não é movida por heróis, mas por processos, por relações sociais. No entanto, admite que o que nos move e comove é sempre algum personagem. Rufino, por sua vez, afirma que o tempo histórico se mostra mais através de anônimos do que de vultos históricos consagrados, que justifica as escolhas feitas pelos produtores nas minisséries *Abolição* e *República*.

Lombardi, em *O Quinto dos Infernos*, se preocupa em apresentar na minissérie a juventude de figuras históricas representativas para país, assim, desconstrói vultos históricos e cria uma proximidade entre os telespectadores e os personagens. Essa escolha narra a história pelo viés de figuras oficiais e, no entanto, desoficializa tais

figuras ao contextualizar a juventude e a inconsequência dos personagens, o que gera identificação por parte de público.

Lauro tem uma relação de paixão com a personagem de Chiquinha. É interessante como seu envolvimento com a personagem é intenso e profundo. Maior que a cumplicidade entre atores e personagens, e mais íntima, que a relação dos outros entrevistados envolvidos na produção das tramas com as outras figuras históricas. A razão? Muitas. Chiquinha é a única obra biográfica. Chiquinha é uma só, enquanto nas outras obras há mais personagens para dar atenção. Lauro estabeleceu laços com os descendentes de Chiquinha. Enfim, como o próprio autor fala, “*reconstituições históricas para ficção tem uma coisa meio mediúnica*”.

Diante disso, fica claro que Lauro apresentou a pianista como uma heroína brasileira. Essa escolha não compromete a trama, pelo contrário, dá ao público alguém por quem torcer, torna o telespectador cúmplice das aventuras vividas por Chiquinha. Além da musicista, a autor apresenta outros personagens históricos relevantes, mas sempre contextualizados na vida de Francisca.

Maria Adelaide enfocou o heroísmo dos personagens. A autora diz que tem prazer em conhecer e apresentar figuras históricas para o povo, mesmo personagens já conhecidos podem ser vistos por outro prisma. Ao focar a resistência para suportar desilusões e o destemor dos personagens, Maria Adelaide cria uma visão desses vultos históricos que quase os compara a “super-heróis”.

Quando Walther fala da minissérie *A casa das sete mulheres*, diz que o importante é não “violentar” os fatos históricos e conseguir construir uma narrativa que desperte interesse durante todo o período de exibição, no caso dessa obra específica mais de 50 capítulos. Para isso, o autor reforça a importância da relação entre ator, personagem e telespectador. Segundo Walther, a caracterização psicológica dos personagens aliada a atuação dos atores é o que humaniza as figuras históricas e cria vínculos entre a trama e o público.

Jayne ao falar das minisséries históricas de que fez parte, diz que para que as pessoas se vejam nas minisséries é preciso trazer o humano por trás de cada figura histórica. Na verdade, apesar de cada trama ter escolhido uma forma de contar a história, todas, de alguma forma, seguem essa tendência, seja destacando as qualidades de cada personagem ou os defeitos, as cinco obras buscam humanizar.

8.4. O transbordamento das obras por meio da circulação

As minisséries são narrativas sobre um acontecimento histórico que se somam a outras falas sobre o tema e circulam na sociedade contemporânea consolidando uma versão da história social, política e cultural do país. Para Feitosa (2009) a mídia narra o passado histórico, para explicitar determinadas conclusões sobre o fato, já que é um lugar privilegiado para a produção e disseminação de um discurso memorial hegemônico. Ou seja, a mídia se constitui num espaço de reiteração de um discurso sobre a história, que contribui para a constituição de uma memória social.

O transbordamento das obras televisivas através da circulação é uma transição, que acontece quando as obras são apresentadas, quando são reexibidas e sempre que são comentadas. Esses comentários podem acontecer através de críticas de tevê, de entrevistas e matérias na mídia impressa, televisiva ou sites, e de conversas que acontecem nas redes sociais, na mesa de um bar com amigos ou junto à família, enquanto a trama é exibida. Isso para citar só algumas formas de circulação de uma obra televisiva como uma minissérie. Como é possível perceber através deste breve panorama, a circulação se dá por meio de vários processos e não é possível mapear todo esse mar de informação sem que alguma coisa nos escape aos olhos.

Por isso, nosso olhar sobre a circulação se fixou em duas tramas, sendo que cada uma sob um aspecto específico e distinto. As duas perspectivas enfocadas foram: a reapropriação da história, por meio do programa *Faixa Comentada* que propõe uma reciclagem cultural que cria um produto novo a partir da minissérie *Chiquinha Gonzaga*, e as críticas de tevê que apresentaram a reação da mídia sobre a minissérie *O Quinto dos Infernos* na época de sua exibição. É interessante notar que são dois modos distintos de entender a circulação: um mais simples, baseado na circulação que acontece no momento que a obra vai ao ar, por meio da mídia impressa, como uma forma de divulgar a trama, indicar ou criticar, e outra, mais complexa, que se dá por meio de uma reapresentação da minissérie, anos mais tarde, associada a um projeto de reflexão histórica, que transforma a circulação da trama em um novo produto.

O programa *Faixa Comentada* é uma forma de circulação que produz um novo produto, numa espécie de reciclagem cultural. Pelo fato da obra não ser atual, mas ser atualizada - por meio das entrevistas que falam de história, literatura, música, política e

costumes da época - o programa é um tipo de circulação que estimula o debate sobre a obra, sobre a figura histórica e sobre o período retratado na ficção.

A questão da aprendizagem se evidencia nesse aspecto, já que a minissérie é explicada pelo programa, que traz as falas dos entrevistados sempre buscando esclarecer dúvidas. O *Faixa Comentada* é uma forma de contar a história de maneira mais explicativa e aprofundada, e por fazer esse trabalho anos depois da trama ir ao ar pela primeira vez, há uma reflexão, por parte de atores, autor e toda a equipe de produção, promovida, justamente, pela passagem de tempo.

Já a circulação por meio das críticas que foram observadas na tese, enfocaram, basicamente, o primeiro capítulo da minissérie e foram na sua maioria bastante severas com o autor e sua forma de contar a história. Não nos cabe julgar se foram justas ou injustas, apenas estar atentos para o fato das críticas de televisão, que circulam entre públicos variados em âmbitos diversificados, centrarem suas observações sobre uma obra de mais de 40 capítulos, baseadas apenas no que é apresentado no primeiro episódio.

Essa forma de circulação mais clássica e menos aprofundada que acontece nos textos impressos sobre uma obra televisiva busca, em síntese, comentar os pontos positivos e limitações de cada trama. Nas críticas de televisão, como afirma Braga (2006) o principal é compreender as lógicas predominantes, e não assumir posições apriorísticas.

Dentro da questão da aprendizagem, esse tipo de circulação é relevante. É uma leitura válida, no sentido de perceber como as minisséries estão sendo entendidas por críticos especializados. No entanto, essa circulação serve apenas de eixo para observarmos a partir de que ângulos está sendo proposto pensar a trama. Apesar disso, estamos livres para debater e fazer a obra circular sobre outros aspectos, destacando outras cenas e personagens, que irão circular nas mesas de bar, nos elevadores e nas salas de espera, mesmo que a crítica especializada não fale sobre isso, pois uma das características da circulação é, justamente, esse transbordamento.

8.5. Aprendizagem e vinculação

Essa tese estudou a produção de minisséries históricas não apenas para perceber os tipos de tramas que estão sendo produzidas, ou para ver sob que perspectiva a

história está sendo contada. Buscamos perceber como a história é contada pela televisão e o que essa midiaticização de narrativa histórica nos oferece. O resultado nos apontou dois eixos basilares que sustentam as minisséries históricas, que é a sua importância enquanto elemento de aprendizagem e a vinculação criada entre os telespectadores e os personagens históricos por meio dessas narrativas.

As questões que envolvem aprendizagem e vinculação perpassam todas as tramas. Aparecem na observação das minisséries, nas falas dos entrevistados, na circulação das obras e despontam como ângulos principais para responder o problema que move essa pesquisa.

A aprendizagem através das minisséries se dá, quando no momento inicial da trama temos o “grau zero”, de percepção histórica, ou uma percepção social leiga. Nesse momento em que o conhecimento é nenhum ou limitado, a ficção é uma aliada para contextualizar a época, a situação ou o acontecimento narrado. Através da ficcionalização é possível despertar interesse pela história e usar a minissérie como “mola” que impulsiona pesquisas, leituras e o aprofundamento sobre os temas históricos.

A vinculação entre os telespectadores e as minisséries históricas acontece porque a história contada pela televisão, na maioria das vezes, chega pelo ângulo do comportamento pessoal. Esse comportamento pessoal pode ser trabalhado biograficamente – como, por exemplo, no caso de *Chiquinha Gonzaga*; pela mostra de atitudes de relacionamento entre pessoas, e entre estas, e os fatos e circunstâncias abordados – como em *A casa das sete mulheres*; por um misto de ângulos biográficos e de construção de personalidade – como no caso do D. Pedro em *O Quinto dos Infernos*; ou ainda como comportamento pessoal de “anônimos” que representam toda uma classe social – como em *Abolição* e em *República*.

Essa forma de narrativa dá possibilidade, ao telespectador de reconhecer no personagem histórico um outro “eu” – uma pessoa com desejos e inseguranças, como acontece numa história de vida. Esse tipo de construção cria laços de cumplicidade entre o personagem e telespectador, que passa a participar de suas aventuras e se comover com seus dramas. A vinculação acontece por meio da intimidade criada pela televisão entre o telespectador e a figura histórica. Essa identificação desoficializa a história através de uma narrativa que apresenta acontecimentos oficiais de forma “leve” e estimulante.

As minisséries históricas contam a história nacional dando movimento e cor aos fatos narrados. Assim, produzem narrativas que funcionam de acordo com as dinâmicas televisivas. O contexto político e cultural de uma determinada época é mostrado no processo de seleção dos acontecimentos, no entanto, não podemos esquecer que alguns aspectos ganham destaque e relevância, enquanto outros são esquecidos. Ao iluminar alguns fatos em detrimento de outros, a história passa a ser entendida sob outra ótica e sob uma perspectiva contemporânea.

Pela possibilidade de ficcionalizar e atualizar os registros da história oficial, as tramas constroem narrativas que mesclam ficção e realidade. É nesse processo de ficção controlada que as minisséries contam e recontam a história da nação. Montagens, recortes e colagens, embaralhamento de fatos e criação de heróis e heroínas fazem parte da maneira encontrada pela mídia de falar de história.

Essa forma de contar a história proposta pelas tramas acontece a partir da humanização dos personagens. Os fatos passam a ser vistos não como registros isolados, mas dentro de uma dinâmica pessoalizada. Ou seja, fazem sentido para o público na medida em que fazem sentido para as figuras históricas.

Podemos dizer que ao construir uma intimidade ficcionalizada dos personagens históricos a televisão dá ao povo uma chance de ser cúmplice da história. As obras possibilitam uma aproximação entre o público e as figuras históricas, que passam a ter sentimentos, crenças e medos. Essa densidade psicológica construída serve de elo entre a história e a sociedade.

E assim a história nacional vai sendo contada, vai sendo vista, ouvida, debatida e apreendida. Nesse processo, o que importa não é o que se ensina, nem o que se aprende, porque isso varia de pessoa para pessoa, em função do grau de envolvimento com a trama e com os fatos narrados. O interessante é observar que a midiaticização da narrativa histórica está fazendo alguma coisa, está trazendo para a sociedade uma outra versão dos acontecimentos, uma chance de rever o que já foi visto, ou de conhecer o que ainda não se conhecia.

As cinco obras trazem em suas narrativas aspectos relevantes para a história do país. Por isso, não podemos deixar de observar os tipos de aprendizagem que essas minisséries propiciam. De um jeito mais impactante, mais romântico ou mais divertido, todas as tramas nos fazem pensar sobre história. *Abolição* e *República* utilizam uma

linguagem mais séria. São obras curtas e interligadas, que contam um processo histórico, como se estivéssemos “espiando” pelo buraco da fechadura, ou seja, vendo tudo o que se passa “de fora” do acontecimento.

Chiquinha Gonzaga conta uma história pessoal, que se cruza com a grande história. Na minissérie, acompanhamos a abolição, a república, a Guerra do Paraguai, a revolta do vintém e o surgimento da luz elétrica, tudo sob o ponto de vista de Chiquinha, tudo a partir da ótica pessoal dessa personagem. Nossa visão da história oficial acaba “contaminada” pela visão da pianista.

O Quinto dos Infernos é uma obra que reconta a história de muitos personagens importantes para a construção política do Brasil, com enfoque no humor. A trama consegue mais do que fazer rir, nos dá elementos para pensar sobre o quão ridículas algumas situações podem ser, a ponto de se tornarem cômicas. Há um enfoque no personagem de D. Pedro I, mas a minissérie nos permite rever fatos históricos pelo viés de outros personagens também, entre eles D. João VI.

A casa das sete mulheres tem um modo romântico de recontar fatos importantes da história. A obra traz a emoção feminina ao narrar uma guerra que durou dez anos. O desejo por liberdade inspira os personagens da trama, que devolve ao Brasil a história do Rio Grande do Sul, muitas vezes pouco conhecida.

A força dos personagens históricos nas tramas dizem muito sobre as intenções de cada minissérie. *Abolição e República* não dão grande enfoque para as figuras oficiais da história e quando apresentam esses personagens, não procuram ressaltar suas qualidades. Princesa Isabel, D. Pedro II e Deodoro da Fonseca têm em comum o fato de serem vacilantes, fracos, alienados e temerários diante do futuro. Mesmo quando tomam uma atitude de bravura, o olhar é de dúvida, receio. As cenas que antecedem a proclamação da república e a cena seguinte a assinatura da Lei Áurea, reforçam essa tendência.

Chiquinha Gonzaga constrói uma heroína. Uma mulher que vive o amor e que acha que só o amor justifica as decisões da vida. Ela é forte, justa, corajosa, e os erros que comete são absolvidos pelo tempo. Chiquinha vive bastante, por isso tem tempo para se arrepender. A construção da narrativa permite essa redenção por parte da protagonista, já que a pianista tem a chance de rever sua vida aos 87 anos, e repensar sobre o que devia ter sido feito diferente. Chiquinha é a clássica heroína, que encontra

na época em que vive sua maior oposição. Não é a mocinha sofredora, que passa a trama chorando, mas alguém que batalha e supera as dificuldades da vida com bons amigos e boa música.

O Quinto dos Infernos cria personagens históricos com qualidades e defeitos. Apresenta pessoas contraditórias, ora boas, ora ruins. Mostra, através de Chalaça, o malandro que quer se dar bem, mas que preza alguns valores, como a amizade. Todos os personagens da trama fazem tudo, do humor ao drama. D. Maria é louca e sensata, D. João é bobo e esperto, D. Carlota Joaquina é boa e má, D. Leopoldina é inteligente e ingênua e D. Pedro I é um homem com qualidades extraordinárias e muitos defeitos. Assim como nós, as figuras históricas construídas pela minissérie não são lineares, por isso é fácil nos identificarmos com elas, assim como ao longo da trama conseguimos justificar o comportamento dos personagens.

Apesar da construção de todos os personagens históricos da obra seguirem a mesma lógica, a lógica da humanização, a figura história de D. Pedro I é um item a parte. O ator tem luz, carisma e um sorriso, que empresta ao personagem sem reservas. O D. Pedro da ficção é jovem, alegre, inconsequente e arrebatador. O imperador criado pela trama é contagiante, na fala do autor, do ator que viveu o personagem, dos colegas de cena. Quando a minissérie volta a circular na mídia, hoje em dia, é por conta a impetuosidade do D. Pedro criado por Carlos Lombardi.

A casa das sete mulheres constrói os personagens históricos de maneira mais linear. Cada personagem é apresentado em suas particularidades e sua conduta segue mais ou menos um mesmo padrão. Apesar de serem heróis mais clássicos, a trama dá densidade psicológica a essas figuras, ou seja, com isso podemos nos identificar com seus sentimentos e acompanhar seus dilemas e inquietudes.

Essas diferentes formas de construir os personagens históricos nos mostram as intencionalidades de cada obra. Com cada minissérie aprendemos história de uma forma, cada uma quer ensinar um tipo de história. Esse tipo de aprendizagem está ligada a nossa relação com as figuras oficiais envolvidas nos acontecimentos narrados. É através delas, que os fatos se recompõem midiaticamente, passam a fazer sentido, e voltam a ser debatidos na sociedade. É importante lembrar que nosso conhecimento prévio sobre o assunto e as nossas experiências pessoais vão interferir na leitura que faremos das tramas e do que será possível aprender a partir das delas.

Em certo sentido, as minisséries históricas nos ensinam sobre a sociedade como a ficção ensina: criando uma perspectiva para “ver” e refletir sobre questões que são históricas. Não só porque podem ser referidas a certos fatos comprovados, mas sobretudo, porque tratam de questões relacionadas a esses fatos que eram (e ainda são) importantes para o cenário social. Ao oferecer uma referência histórica, mesmo que indireta, as tramas dão profundidade e relevância para que se possa pensar, refletir e tomar como base, para entender quem somos, e que posições tomar em relação a tais questões.

9. REFLEXÕES PÓS-PROCESSUAIS

“Eis o que é a nostalgia: uma dança lenta e circular. As lembranças não se organizam cronologicamente, são como fumaça, de tal modo mutantes e efêmeras, que se não tratarmos de registrá-las no papel desaparecerão no esquecimento...”

(ALLENDE, 2004, p.27)

É difícil chegar ao fim, a sensação de nostalgia é inevitável. Essa pesquisa que durou quase quatro anos foi movida por paixão. Cada descoberta foi estimulante, cada leitura foi prazerosa, cada entrevista realizada foi comemorada. Durante a produção da tese minhas expectativas iam sendo, diariamente, superadas, sempre de forma positiva. A parceria maravilhosa com meu orientador, o acolhimento de cada entrevistado ao tema, a cumplicidade com os colegas e os longos debates que, frequentemente, extrapavam o ambiente de sala de aula.

Posso dizer que em cada dia desse período de quase quatro anos estive imersa nesse estudo, sendo que por vezes havia quase uma fusão entre pesquisadora e objeto de pesquisa. Ouvia entrevistas enquanto fazia academia, ouvia o cd das minisséries enquanto dirigia, colocava como pano de fundo do meu computador os personagens históricos das tramas, nos momentos livres, lia todos os livros históricos sobre o período narrado nas obras, além dos livros que serviram de base para produção das tramas, assisti as minisséries muitas vezes, a ponto de saber alguns diálogos de cór. Todas essas atitudes em busca de um *insigth* e de uma profunda sintonia com o tema, mas antes que alguém pense que era “penoso”, admito que me divertia muito. No entanto, todo esse envolvimento me fez muito íntima, muito próxima do meu objeto de estudo, por isso, mesmo sabendo que o final desse ciclo é o início de um próximo, há uma profunda sensação de nostalgia.

Após quase quatro anos imersa em meu objeto de trabalho, aprimorando leituras, debatendo textos em fóruns de discussão e vivenciando o dia-a-dia da pesquisa empírica, muitos pontos foram observados. Esse percurso começou muito antes de eu iniciar o doutorado, quando assisti a apresentação de um texto do professor Adayr Tesche no ALAIC de 2006. A partir daquele dia passei a pensar como a história

política e cultural do país era contada na televisão. Com o início do doutorado, em 2009, surgiram as primeiras descobertas sobre o tema e as disciplinas cursadas nesse período me permitiram ampliar o ângulo de visão e contemplar o todo, por meio de um fragmento desse universo.

Quando iniciamos uma pesquisa, a grande dificuldade é delimitar o que de fato é o problema, pois são muitas as indagações que surgem ao longo do processo e na ânsia de desvendar “tudo”, às vezes acabamos nos perdendo no caminho. Mas o importante é que logo recuperamos o rumo, com a ajuda preciosa do orientador e de tantos outros professores que sempre que solicitados acenam com uma nova possibilidade a seguir.

Parto daqui para dizer que hoje estou segura de ter desvendado o grande problema dessa tese, que era descobrir como os diferentes tipos de minisséries históricas, produzidas pela Rede Globo contam a história nacional. Para responder essa questão, dividi a pesquisa em três partes.

A primeira parte dessa tese trouxe a descoberta do tema. Apresentou a problematização e a matriz minissérie histórica, e levantou perspectivas de como esse dispositivo faz a mediação da narrativa histórica. Para tanto, explicitou a organização dos processos metodológicos desenvolvidos para chegar ao objeto de estudo, partindo do total de tramas já produzidas para chegar às cinco obras trabalhadas nessa pesquisa.

O quadro teórico desse estudo foi construído nesse momento, acionando conceitos e autores para refletir sobre os tensionamentos que o objeto nos lançava. Foi um período de idas e vindas, em que as convicções eram poucas e as dúvidas constantes. Como estudar? Quantas minisséries? Quais minisséries? De que forma? Observar o quê?

A segunda parte do trabalho foi o estudo dos casos. Esteve focada no desenvolvimento empírico da pesquisa e foi o momento de perceber movimentos que apontavam para a resposta da questão problema. Essa parte da tese foi o momento em que as minisséries foram analisadas, as entrevistas com produtores, autores e atores foram realizadas e o processo de circulação foi observado.

Foi a fase mais longa de toda a trajetória. Iniciou nos primeiros meses do doutorado e só acabou no final de novembro de 2012. As entrevistas e a análise das minisséries, desenvolvidas nessa parte da tese, foram a chave para encontrar a resposta para a pergunta que moveu essa investigação.

As entrevistas foram fundamentais para destacar o elo de ligação que existe entre atores e personagens e para levantar uma questão que foi muito relevante para esse estudo que é a relação de aprendizagem que a minissérie traz. Através das entrevistas foi possível perceber como se constrói a midiatização das narrativas históricas e como as dinâmicas televisivas apresentam essas releituras contemporâneas da história.

A análise das obras destacou ângulos que nos possibilitou perceber como a história é contada. Vezes com foco nos vultos históricos, outras com foco nos anônimos. Através de relatos biográficos ou de processos históricos. Através da análise das tramas, observamos como acontece a humanização dos personagens através da construção de uma densidade psicológica. A análise ainda falou do tensionamento entre ficção e realidade e apresentou as minisséries históricas como um híbrido, uma ficção controlada por rastros históricos.

A terceira parte desse estudo apresentou as conclusões. As inferências que o trabalho possibilitou e a tentativa de traçar linhas transversais entre as tramas. Foi o momento em que buscamos responder a pergunta que impulsionou a tese. A terceira parte dessa pesquisa é o fim e um novo início, que acontece por meio das descobertas. Fechou-se um ciclo, ao mesmo tempo, que se inicia outro, com outras indagações, muitas vezes, suscitadas justamente pelas respostas encontradas ao longo da trajetória que se finda.

Acredito que as minisséries históricas são uma tendência e continuarão a ser produzidas, cada vez mais, numa tentativa de preencher o vazio de conteúdo que existe na televisão brasileira. Essas obras, ainda que sejam conteúdo midiático trazem informação sobre a cultura e a política da nação em épocas passadas. São releituras que possibilitam uma redescoberta de processos históricos e de personagens marcantes na formação da identidade do país. Há uma busca por parte dos autores por produzir esse tipo de trama, assim como há uma resposta positiva dos telespectadores sobre esse tipo de entretenimento.

A humanização dos personagens históricos e a ideia de mostrar a história por um viés pessoalizado, em que fatos históricos fazem sentido na medida em que fazem sentido para o personagem, também parece uma tendência. Esse tipo de narrativa cria vínculos de intimidade e cumplicidade entre personagens e telespectadores.

Acredito que esse estudo de tese poderá contribuir para desencadear um processo reflexivo sobre as minisséries históricas a partir dos dados apresentados e do convívio entre pesquisadora e sujeitos entrevistados, numa troca de experiências. Os resultados obtidos com o trabalho de campo possibilitarão traçar os pontos vitais na produção das tramas. Desta forma as produções históricas poderão oferecer aos telespectadores um produto cada vez mais preocupado com questões de aprendizagem vinculadas ao entretenimento, contribuindo assim com uma inserção cada vez maior do conteúdo de história nas obras televisivas.

REFERÊNCIAS

- ALLENDE, Isabel. **Meu país inventado**. 3ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 2ªed. São Paulo: Papiros, 2002.
- BACHELARD, Gaston. **A epistemologia**. Lisboa: Ed. 70, 1981
- BACHELARD, Gaston. **A noção do obstáculo epistemológico**. In: BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa – pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henri. A duração e o método. In: **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERTAUX, Daniel. **Los relatos de vida**. Perspectivas etnosociológica. Barcelona: Edions Bellaterra, 2005.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. **Harry Potter – produção, consumo e estratégias de entretenimento**. XVI Compós, Curitiba: junho de 2007.
- BOURDIEU, Pierre. Compreender. In: BOURDIEU, Pierre. (coord.) **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BRAGA, José Luiz. **100 casos de pesquisa empírica. Análise Performativa**. Paper. São Leopoldo: PPGCOM/ UNISINOS, 2009.a.
- BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia**. São Paulo: Paulus, 2006.
- BRAGA, José Luiz. **Aprendizagem versus Educação na Sociedade Mediatizada**. Revista Geraes – Estudos em Comunicação e Sociabilidade, Belo Horizonte, PPG Comunicação/UFMG, nº 53, 2002.
- BRAGA, José Luiz. **Comunicação disciplina indiciária**. São Leopoldo, 2008.
- BRAGA, José Luiz. **Comunicação é aquilo que transforma linguagens**. Rio de Janeiro, Revista ALCEU, v.10, nº20, jan/jun, 2010.
- BRAGA, José Luiz. **Circuitos versus Campos Sociais**. São Leopoldo, 2011.
- BRAGA, José Luiz. **Mediatização: a complexidade de um processo social**. São Leopoldo, Revista do Instituto Humanitas Unisinos, nº289, ano IX, 2009.b.
- BRAGA, José Luiz. **Sobre “mediatização” como processo interacional de referência**. GT Comunicação e Sociabilidade, XV Compós, Bauru: Junho de 2006.
- BURKE, Peter. **História e Teoria Social**. São Paulo: Unesp, 2002.
- BURKE, Peter. **Visto y no visto – el uso de la imagem como documento histórico**. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2005.
- CALADO, Ivanir. **Imperatriz no fim do mundo: memórias dúbias de Amélia de Leuchtemberg**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

- ECO, Umberto. **Lector em Fábula**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta. Formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 9ª edição, 2005.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ª edição, 1989.
- ECO, Umberto. Tevê: a transparência perdida. In: ECO, Umberto. **Viagem na irrealdade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FABRIS, Mariarosaria. **Valerio Zurlini: primeiro e segundo planos**. XVII Compós, São Paulo: Junho de 2008.
- FAUSTO NETO, Antonio. **Mediatização: prática social, prática de sentido**. Paper. Bogotá: Seminário de Mediatização, 2006.
- FAUSTO NETO, Antonio. **Olhares sobre a recepção através das bordas da circulação**. XVIII Encontro Compós. Belo Horizonte: Junho de 2009.
- FEITOSA, Sara Alves. **Minissérie de reconstituição histórica e discurso memorial hegemônico na construção de uma memória social da nação**. Revista ECO-POS, América do Norte, 1228 07, 2009.
- FEITOSA, Sara Alves. **Teledramaturgia de Reconstituição Histórica Estratégias na Produção de Efeito de Verdade**. XXXIII Intercom. Caxias do Sul, Setembro de 2010.
- FIUZA, Sílvia Regina de Almeida. (Coord) **Dicionário da TV Globo**. V1: Programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003;
- FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. V. VIII, tradução James Strachey. New York: Random House, 1938.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Ste aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999a.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumo cultural em América Latina**. Colômbia: Convenio Andrés Bello, 1999b.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguales y desconectados – mapa de la interculturalidad**. Barcelona: Gedisa, 2004.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **La globalización imaginada**. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GASTAL, Susana. **Alegorias Urbanas: o passado como subterfúgio**. Campinas: Papyrus, 2006.
- GOMES, Laurentino. **1808**. São Paulo: Planeta, 2007.
- GOMES, Laurentino. **1822**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- GOMES, Pedro Gilberto. **Esboço para o Projeto de Pesquisa para 2010. Buscando o objeto para encontrar a metodologia (ou fenomenologia da mediatização)**. Texto para discussão no seminário. Reprodução restrita ao seminário de pesquisa, 2009.

- HABERMAS, Jürgen. **O caos da esfera pública**. Caderno Mais! Folha de São Paulo. 18/08/2006.
- HOBBSBAWM, Eric. **Sobre a História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- KILPP, Suzana. **Ethnicidades televisivas**. São Leopoldo: Unisinos, 2006.
- JUNQUEIRA, Antonio Hélio, BACCEGA, Maia Aparecida, **O processo da construção da imagem do receptor pelo enunciador na comunicação persuasiva**. XVII Compós, São Paulo: Junho de 2008.
- LEAL, Ondina Fachel. **A leitura social da novela das oito**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- LIMA, Luiz Costa. **Teorias da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- LINS, Consuelo. MESQUITA, Cláudia. **Crer, não crer, crer apesar de tudo: a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira**. COMPÓS: Belo Horizonte, 2008.
- LISSOVSKY, Mauricio, MATTOS, Beatriz J. de. **Imagem fotográfica e imaginário social**. XV Compós, Bauru: Junho de 2006.
- LOBO, Narciso. **Ficção e Política – o Brasil nas minisséries**. Manaus: Valer, 2000.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de et.al. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo. **Aula Inaugural**. São Leopoldo: Unisinos, 2009.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios as mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2ª edição, 2003.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Políticas de la comunicación y la cultura: claves de la investigación. In: **Documentos CIDOB, Dinámicas Interculturales**. Barcelona, 2008.
- MATTELART, Armand ; MATTELART, Michele. **O carnaval das imagens. Ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Loyola, 2002.
- MELO, Cristina T. Vieira, GOMES, Isaltina Maria A. M. **Ciência e religião em telenovelas – diálogos de surdos**. XV Compós, Bauru: junho de 2006.
- MORIN, Edgar. O método, vol. III. **O conhecimento do Conhecimento**. Lisboa: Europa-América, 1986.
- NAPOLITANO, Marcos. **Como usar a televisão na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 1999.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PAIS, José Machado. **Sociologia da vida quotidiana**. Lisboa: ICS, 2007.
- PEIRCE Charles S. **A fixação da crença**. Disponível em http://www.lusofilosofia.net/peirce_a_fixacao_da_crenca.pdf
- PESAVENTO, Sandra Jatagy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PINTO, Milton José. **Comunicação e Discurso. Introdução à análise de discurso**. São Paulo: Hacker Editores, 1999.

- POPPER, Karl R. **O Conhecimento Objetivo**. São Paulo: EDUSP, 1975.
- RAMONET, Ignácio. Uma Gran Mutación. In **La post-televisión**. Barcelona: Icaria Editorial, 2002. p.07-32.
- REIMÃO, Sandra. **Livros e Televisão: correlações**. São Paulo: Cotia, 2004.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. Experiência, modernidade e campo dos media. In: **Reflexões sobre o mundo contemporâneo**. SANTANA, R. N. Monteiro. (org.) Teresina: Revan, 2000.
- SANTOS, Boaventura Sousa. Ciência e senso comum. In: SANTOS, Boaventura Sousa. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Porto: Edições Afrontamento, 1989.
- SANTOS, Boaventura Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas gerais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura Sousa, MENESES, Maria Paula (orgs). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- SCHEINER, Tereza Cristina. **Museologia e Interpretação da Realidade: o discurso da História**. In: ICOFOM - ICOM Interational Council of Museums. Munich/Germany and Alta Gracia/Córdoba/Argentina: 2006 p.52-75.
- SODRÉ, Muniz. **A antropológica do Espelho – uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis, Vozes, 2001.
- SODRÉ, Muniz. **Eticidade, campo comunicacional e midiatização**. In MORAES, Denis. Sociedade Midiatizada. Rio de Janeiro: Mauad, 2006
- TESCHE, Adayr. **A midiatização da história nas minisséries da Globo**. In: Unirevista, vol.1, nº 3, ALAIC, São Leopoldo, 2006.
- TESCHE, Adayr. **Alguns apontamentos para compreender o midiático**. Paper. São Leopoldo: PPGCOM/ UNISINOS, 2005.
- VERÓN, Eliseo. Conversación sobre el futuro. In: VERÓN, Eliseo. **Espacios Mentales: efectos de agenda**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2000.
- YIN, RK. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ANEXOS

ANEXO I – Reprodução (na íntegra) das 13 críticas observadas na tese

TEXTO – 01

http://veja.abril.com.br/060202/p_106.html

Além do glutão

Dom João VI era uma caricatura ambulante. Mas não diga isso perto de um historiador sério

Marcelo Marthe



Imagem de dom João, a figura histórica: reinado reavaliado

Toda vez que dom João VI entra em cena na série *O Quinto dos Infernos*, da Rede Globo, a esculhambação atinge um nível crítico. O personagem é glutão. Além de comer até nove frangos por dia, carrega coxinhas nos bolsos. Ele é medroso. Mal sua mulher, a irascível Carlota Joaquina, começa a falar mais grosso, dom João se esconde debaixo da cama e choraminga o bordão: "Ai, Jesus!". Ele também é tolo e hesitante – do tipo que se deixa manipular por conselheiros piores que víboras e é incapaz de tomar decisões. Mas será que o dom João VI da vida real só tinha mesmo defeitos?

Estereótipos como esses, cristalizados ao redor da imagem do monarca português, têm seu fundo de verdade. Em sua biografia, há indícios de que ele era de fato um governante inseguro. Gostava de se cercar de figuras autoritárias, que nem sempre lhe prestavam assessoria sincera. Também não se poderia dizer que fosse um exemplo de elegância. "Baixo, gordo, sanguíneo, tinha de aristocrático as mãos e pés muito pequenos, mas de vulgar as coxas e pernas muito grossas mesmo em relação à corpulência, e sobretudo um rosto redondo sem majestade nem sequer distinção", descreve o historiador Oliveira Lima em seu clássico *Dom João VI no Brasil*. Hoje, no entanto, sabe-se que esses traços negativos foram superdimensionados com objetivos

políticos. A "difamação" tem duas fontes de origem. Nasceu em Portugal, onde os liberais que lutavam contra o absolutismo no século XIX procuraram "sujar" a memória de tudo que lembrasse o antigo regime. E vem do Brasil, onde as chacotas coincidem com a campanha pela República, que também procurava varrer do mapa os valores da realeza.

Mas já é tempo de trazer à tona o "outro lado" de sua majestade. Nos últimos anos, o período que vai do início de sua regência, em 1792, até sua morte, em 1826, tem despertado interesse renovado nos acadêmicos portugueses. "Muito disparate já se disse sobre dom João VI. Chegou a hora de reconhecer nele um estadista que realizou boas proezas e conduziu com sucesso um país que passava por momentos conturbadíssimos", diz o historiador José Subtil, da Universidade de Lisboa, um entusiasta do governo joanino. Dom João não fora preparado para ser rei. Teve de assumir o leme devido à morte de seu irmão mais velho, dom José, e à loucura da mãe, a rainha dona Maria I. Para complicar, a coroa portuguesa tinha de se equilibrar entre forças antagônicas. A França de Napoleão Bonaparte ameaçava invadir o país caso ele não abrisse mão de seus negócios com a Inglaterra. Isso era impensável na prática, já que Portugal tinha total dependência dos ingleses. Enquanto isso, dentro do reino crescia o embate entre absolutistas e defensores do liberalismo, inspirados pelos ideais da Revolução Francesa. O temperamento evasivo do monarca caiu à perfeição naqueles tempos delicados. Parecia pender ora para um lado, ora para o outro, e com isso continha os ânimos mais exaltados. "Ele tinha inimigos por todos os lados, mas sabia conduzir bem o jogo", diz Subtil.

Divulgação



Dom João, na série *O Quinto dos Infernos*: Ai, Jesus!

Classificar a vinda da família real para o Brasil de "fuga" – como se viu em *O Quinto dos Infernos* – é também uma gafe. A operação não teve nada de impensada. No século XVII, pouco depois de Portugal restaurar sua independência perante a Espanha, o padre Antônio Vieira defendia idéia parecida. Cinquenta anos antes de dom João levá-la a cabo, o marquês de Pombal também chegou a cogitar a transferência da sede do reino para o além-mar. Com a vinda dos Bragança e um séquito de 20 000 pessoas para o Rio de Janeiro, evitaram-se duas calamidades anunciadas. Dom João escapou da deposição e do aprisionamento pelas tropas francesas. Ao mesmo tempo, impediu-se que as colônias ficassem ao deus-dará, sob risco inclusive de desagregação.

Historiadores e humoristas concordam num ponto, porém: Carlota Joaquina foi a maior cruz na vida do rei. Além de traí-lo à luz do dia, a megera acalentava ambições políticas e semeava a cizânia. Em 1805, tentou dar um golpe, alegando que dom João havia enlouquecido. Mais tarde, no Brasil, instigou o plano expansionista de tomar o poder em Buenos Aires e ser coroada rainha daquela região. Conta-se que dom João se manteve a princípio calado – se desse certo, não só ampliaria seu território como se livraria do estorvo conjugal. Devido à pressão inglesa, no entanto, cortou as asas da mulher. Em 2000, cientistas exumaram as vísceras de dom João VI e comprovaram uma suspeita antiga: ao que tudo indica, ele morreu envenenado por arsênico. Não se exclui a hipótese de que uma certa integrante da família tenha cometido o crime.

TEXTO – 02

"Carlota Joaquina no piscinão de Ramos" (www.no.com.br), 10/1/02

Joaquim Ferreira dos Santos

"Vai entender os críticos! Reclamavam em 2001 que a minissérie *Os Maias* era arrastada demais. Que dava sono. Reclamam agora que *O quinto dos infernos*, no mesmo horário, é trêfega. Que os peitos da Daniele Winits se comportam serelepes e sem sentido como a baladinha 'Rain drops keep falling on my head' tocando a cada cena de briga como em *Butch Cassidy*. Ô raça!

O quinto dos infernos, de Carlos Lombardi, uma farsa em torno da família real portuguesa fugindo de Napoleão, é o primeiro sinal em 2002 que a Globo está disposta a dar boas gargalhadas e espanar o mofo com inteligência. Mais novidade com tamanho gosto de verão só no piscinão de Ramos.

Onde os críticos, eternamente chocados com o bumbum do Humberto Martins, só vêm a repetição de *Uga-Uga* há uma Carlota Joaquina travestida de Madame Butterfly – e falando portunhol! Débora Duarte, a única personagem dramática em cena, ganhou evidentemente o nome da fadista – é a Amália. Mais divertida só a candidatura do Raul Jungmann.

O clichê evidente seria o samba do crioulo doido. Mas não se vê nada tão engraçado na Sapucaí desde que as escolas de samba optaram por desfiles que reproduzem as célebres matérias pagas da revista *Manchete* louvando a pujança dos estados brasileiros. O besteiro de época chega à televisão repleto de citações, mas não é preciso perceber que os cabelos encaracolados, o sangue escorrendo dos lábios da Carlota Joaquina menina, remetem de imediato para a estranha Carrie, de Brian de Palma. Para rir basta perceber a chanchada da Carlota Joaquina trintona (Betty Lago) simulando ataque de raiva e jogando jarros, que jamais se quebram, todos já de plástico em 1800, contra as paredes.

O texto de Lombardi, a direção do núcleo de Wolf Maia e a luxuosíssima participação dos atores deixam em todas as cenas algum motivo para uma boa risada. 'Percebi seus olhos percorrerem meu corpo, mas em sua mesa não era aceito' – diz o camponês Francisco Gomes descrevendo o assédio sexual que sofria da proprietária das terras. O texto é propositalmente pomposo. O ator é o incrível Humberto Borges. Alguns artistas seguem o método do Actor's Studio de Nova Iorque. Humberto aprendeu tudo com Tarcísio Meira.

O quinto dos infernos optou pelo mais perigoso dos gêneros cômicos, aquele que ri de si próprio. Os peitos da Daniele Winits aparecem boa parte do tempo para fora do vestido, mas são usados no tamanho que lhe deixaram copos e copos de silicone – uma gag cômica. Eles já foram tão vistos, são tão absurdos, que ninguém se excita mais. Viraram nas mãos de Lombardi o mesmo que os dentes do Fernando Henrique no traço do Aroeira – uma caricatura engraçada. Por mais louca que seja, por mais que tenha aquele pintinha Marilyn em cima do grande lábio superior, à direita de quem chega, Daniele parece ter entendido rapidamente a brincadeira e está muito bem. Sua personagem é uma pobre coitada que vive sendo estuprada pelo padrasto, um tarado escarrado tirado do *Fitzcarraldo* do Herzog.

A Globo começa o ano avacalhando com a História do Brasil e com a sua própria cara – e isso, dentro da maior inteligência, técnica e bom gosto, era tudo que precisava ser feito para chutar de volta o bode de 2002 para cima dos napoleões invasores do Morumbi. Sem essa, por exemplo, de perseguir o baianês escorreito como em *Porto dos Milagres*. Em *O quinto dos infernos* fala-se um pouquinho com sotaque português e outro tanto ao gosto do ator. No texto, a mesma coisa. Construções em mesóclises lusas, ao mesmo tempo em que adentra ao gramado global, por duas vezes no primeiro capítulo, o chulo popular para mulher-prostituta-na-luta, duas sílabas.

Depois das sombras que se moviam ao mesmo tempo sôfregas e lentas em *Os Maias*, depois que a lolita Anita recusou a Sukita e botou fogo rodrigueano na família – eis que as minisséries voltam surpreendentemente na contramão e esculhambam com a pose do horário. A cena de Humberto Borges e Daniele Winits dentro do tonel de uvas, alguma coisa entre o soft-erotismo dos programas de televisão do grupo Playboy e a pornochanchada da Boca do Lixo reescrita pelo olho feminino da Marluce, já pode ser considerada um clássico. Há tantos bumbuns e seios de fora como em *Uga-uga*. Mas sem lascívia. Dessa vez só provocam os músculos da gargalhada.

A televisão brasileira usa *O quinto dos infernos* para comentar como estava ridícula em sua obsessão de ser sacana e, segundo o ibope dos primeiros dias, vai se reencontrar com o público e a inteligência. A história de Carlota Joaquina e D. João é um detalhe. Tudo o que Carlos Lombardi parece respeitar da integridade factual do período foi o que aprendeu através do filme de Carla Camuratti, e por isso tantas coxinhas saindo do bolso do nobre. O que importa é o exercício de um humor raro na televisão. Uma mistura espetacular de gêneros, onde um hino dos musicais da Broadway serve para apresentar os letrados e, no pique de Maria Louca ordenando que os portugueses passem a andar nus, nada tem a ver com nada. Nonsense de primeira.

No quarto de Carlota Joaquina uma armadura cai de súbito e mostra, pelo traseiro, que lá dentro, da armadura, tem mais um amante nu da ninfa. Já seria uma cena engraçada, porque o espectador quando chegou no quarto só sabia da existência de um outro homem, que saiu pela janela com a aproximação do marido traído. Já seria um bom esquete, mas quando a trilha sonora começa a sublinhar a cena tocando 'I've got you under my skin', de Cole Porter, aí a coisa passa a ficar não só engraçada como muito inteligente – e isso, por mais que o Malan apareça no *Jornal Nacional* explicando a economia brasileira com um novo corte no cabelo, não acontece a toda hora na televisão."

TEXTO – 03

http://www.terra.com.br/istoe-temp/1686/artes/1686_corte_barulho.htm

ARTES & ESPETÁCULOS

23/01/2002

Televisão

Corte do barulho

O quinto dos infernos causa polêmica ao abusar do erotismo e ridicularizar figuras históricas

Celso Fonseca

Na terça-feira 15, o capítulo da minissérie global *O quinto dos infernos* lembrou os velhos tempos da pornochanchada. Quase a um só tempo, a inocente camponesa Manuela – vivida pela voluptuosa Danielle Winitts – foi estuprada pelo padrasto, por um batalhão de soldados franceses e, mesmo depois de tantas mazelas, encontrou fôlego para entregar-se pela primeira vez ao namorado, o aventureiro Chalaça (Humberto Martins). Durante o périplo sexual, a azarada Manuela disse ter aprendido a diferença entre “a dor e o amor”. A rima é pobre, mas o português é quase castiço, como quer o autor Carlos Lombardi. Afinal, a trama dita de época se passa no século XIX e traz como pano de fundo um pedaço importante da história do País. Foi quando a corte portuguesa desembarcou no Rio de Janeiro, chegada em 62 navios, trazendo no comando o rei dom João VI, divertidamente vivido por André Mattos. Só que o coitado vem sendo apresentado sem nenhum resquício de nobreza. Apenas como um glutão covarde e marido traído.



A visão caricata de dom João VI irritou integrantes da família real brasileira e historiadores. O príncipe dom Francisco de Orleans e Bragança – bisneto da princesa Isabel – alerta que “dom João nunca foi bobo” e não à toa se tornou um dos únicos monarcas europeus a não sucumbir ao expansionismo de Napoleão. Para não se chatear, o príncipe dom Francisco tem ignorado a minissérie, ainda que venha recebendo informes escandalizados de amigos. “Dizem que é uma pornochanchada com cenas quase explícitas.” Maria Luisa Albiero Vaz, mestre em história social pela Universidade de São Paulo (USP), é outra que se decepcionou. “De história não tem nada. A reconstituição cai no clichê e há um apelo sexual exagerado. Parece uma *Malhação* qualquer.” Segundo ela, é impossível que dom João VI, criado para ser um rei absolutista e formado num ambiente da corte de Portugal – uma potência colonial – fosse tão aparvalhado.

Para Lombardi, toda a polêmica é falsa. “Estamos em janeiro, o famoso mês de falta de assunto na mídia”, comentou secamente. Contra seus argumentos há, inclusive, uma disposição da Justiça em averiguar os excessos. A comissária Valéria Fernandes, da 1ª Vara da Infância e Juventude, recebeu inúmeros telefonemas indignados, falando do erotismo exagerado e da participação de crianças em cenas impróprias. Como Valéria não assistiu à minissérie, encaminhou à Rede Globo um ofício pedindo cópias do programa, para depois, quem sabe, punir a emissora. Mas a Globo não colhe apenas dissabores. Na mesma terça-feira 15, *O quinto dos infernos* registrou 30 pontos na medição do Ibope. Números promissores para um canal que terminou 2001 sob o impacto de derrotas para *Casa dos artistas*, do SBT. Só que, ao contrário do programa da rival, preferiu dispensar o edredom. ■

TEXTO – 04

História e humor na sala de aula

Ebenezer de Menezes, da Agência EducaBrasil

Sempre utilizando exemplos humorísticos em suas aulas, o professor Elias Thomé Saliba, livre-docente do departamento de História da USP (Universidade de São Paulo), pode ser a pessoa mais autorizada a fazer algum comentário sobre *O Quinto dos Infernos*, série da Globo que foi apresentada aos telespectadores brasileiros como uma versão bem-humorada de nossa história.

Com 12 anos de trabalho no ensino médio, doutorado em História pela USP e vários estudos e artigos sobre a representação humorística, inclusive com um recente título, *Raízes do riso* (Cia das Letras, 2002), Saliba considera inútil apontar “erros” históricos em obras ficcionais. Ele entende que “as invenções podem ser historicamente criativas”.

Nesta entrevista, o professor faz algumas críticas à minissérie de Carlos Lombardi, mas acima de tudo ajuda a desvendar a atividade de historiador como uma interrogação racional do passado em função das inquietações do presente, e que pode ser muito divertida.

A minissérie *O Quinto dos Infernos*, da Globo, foi apresentada como uma versão bem-humorada da História do Brasil. Diante disso, que prejuízos poderíamos ter na sala de aula junto aos alunos?

Elias Thomé Saliba — Por apresentar-se como uma “versão bem-humorada” nenhum prejuízo. Mesmo estudando seriamente a história do Brasil há anos, sempre a achei muito divertida, por que ela sempre alternou momentos solenes, sérios, importantes (e violentos) com momentos de puro escraço. A série da Globo é só escraço, daí porque ela sequer é capaz de fazer rir, porque o cômico brota do contraste, de um brusco desvio nos significados originais. Sempre utilizei exemplos humorísticos nas minhas aulas de história – incluindo caricaturas e imagens divertidas. Pesquisei durante quatro anos para escrever um livro inteiro sobre a representação humorística na história brasileira (*Raízes do riso*, Cia. das Letras, 2002) e um capítulo sobre a dimensão cômica da vida privada na república brasileira (*História da vida privada no Brasil*, vol. 3, Cia. das Letras).

Considera importante um professor de história do ensino médio, por exemplo, acompanhar uma minissérie como *O Quinto dos Infernos* para poder fazer a crítica junto aos alunos? Em quê o professor deve ficar atento?

Elias Thomé Saliba — O professor pode acompanhar, se resistir... Eu mesmo não consegui acompanhar, achei fraca e decepcionante a produção: falta um eixo narrativo mínimo e, assim, num roteiro desarticulado, não há como avaliar o cenário histórico. A emissora anunciou que a série se baseia nos relatos ficcionais, sendo uma “adaptação livre” de *O Chalaça*, de José Roberto Torero, *A imperatriz no fim do mundo*, de Ivani Calado, e *As maluquices do imperador*, de Paulo Setúbal. Conheço as três narrativas e posso afirmar que a minissérie fica muito aquém destas obras. Com um pouco de complacência, poderíamos tentar desculpá-los, alegando que Carlos Lombardi – o autor da série – tenha optado pela estrutura do *folhetim*. Mas é um folhetim de muito mau gosto, longe até daqueles produzidos no passado*. Entretanto, é bom dizer que os três

relatos ainda se basearam noutras narrativas ainda marcadas pelo tom ideológico de propaganda republicana com difusos intuitos de denegrir a monarquia. Pouco pode ser aproveitado pelo professor, a não ser que utilize outros relatos ou narrativas mais contextualizadas, objetivando o confronto.

D. João VI, por exemplo, é apresentado como sendo uma criatura apática, sem opinião e covarde. Quais equívocos históricos a minissérie comete com essa percepção? Podemos apontar outros equívocos?

Elias Thomé Saliba — Vamos deixar algo bem claro: acho inútil apontar “erros” históricos em obras ficcionais, porque as invenções podem ser historicamente criativas e, afinal, a História não é monopólio dos historiadores. Dificilmente, na corte afrancesada dos Bourbons ou dos Braganças se permitiria dançar à flamenca. O clima “colorido” e luxuoso da corte também nos parece longe da realidade. Neste aspecto, lembre-se que o cenário da corte no filme *Rainha Margot* parece-nos mais apropriado. Mas tudo isto são detalhes superficiais, que se resolveriam com uma boa consultoria, afinada com cenógrafos competentes. O mais grave é que o cenário histórico inteiro é tão superficial que a maioria dos episódios caberia em qualquer contexto e em qualquer época. São muitos os estereótipos. O estereótipo é um dos recursos do humor e absolutamente necessário à caricatura. Caricaturistas brilhantes como J. Carlos, Raul Pederneiras ou - na atualidade, um Loredano - sabem muito bem disso. Mas, o estereótipo em exagero acaba com a complexidade da história, que é, afinal, a complexidade da vida humana. A caricatura (de *caricare*, “carregar, acentuar, exagerar, ampliar certos aspectos do personagem retratado”) pode servir de elemento narrativo da história, desde que consiga, através do exagero e do contraste, trazer (ou sugerir) elementos do contexto histórico mais geral. D. João foi, de fato, um glutão compulsivo, de comportamento hesitante e ambíguo, esperando que as coisas se definissem para, então, tomar decisões. Mas, bem ou mal, este perfil de sua personalidade não possibilitou que ele sobrevivesse num cenário histórico complicadíssimo? O cenário envolvia a decadência e crise da monarquia portuguesa na dramática conjuntura bélica napoleônica, as pressões inglesas e, depois de 1808, a sobrevivência do Estado português no Brasil. À despeito dos traços ambíguos de sua personalidade (ou até, por causa deles), D. João foi um personagem central de um processo de independência muito peculiar à história brasileira, que articulou um pacto conciliador com as elites, interiorizou a estrutura do Estado português no Brasil e manteve unido o território da América portuguesa. É possível aprender aí parte essencial da história brasileira: o aparelho de Estado organizou-se (e se impôs) *antes* da constituição de uma sociedade civil organizada e as elites (exceto em conjunturas críticas, como a Revolução Pernambucana em 1817, e os conflitos posteriores a 1820) articularam-se nos momentos mais difíceis – aqueles que prenunciavam uma forte ruptura social. 1822 foi um destes momentos, e D. Pedro I, outro personagem caricaturado na série – como estouvado, mulherengo e pouco afeito à política – estava lá, como representante simbólico do Estado para catalisar os acordos das elites e os pactos políticos que aparavam os conflitos regionais. Obviamente, outros personagens importantes, como o Conde dos Arcos ou o próprio José Bonifácio, *instruíram* D. Pedro na saída política do 7 de setembro – mas, por que isto não pode fazer parte da caricatura?

O preço (social) que o país pagou esta peculiar história da *fundação* do Estado Nacional Brasileiro pode ter sido alto, mas *tudo foi parte da história que realmente aconteceu*. Se a série fosse uma aula de história, sem outros recursos senão os puramente verbais, seria

muito chata, mas, por que não introduzir isto através de uma seqüência, artifício narrativo ou, utilizando, como instrumentos, as próprias suscetibilidades (ou taras) dos personagens? O público não sairia ganhando e não seria provocado a buscar mais informações?

Que abordagem os professores de história (ensino médio e fundamental) poderiam fazer junto aos alunos para evitar a assimilação de preconceitos, ou pelo menos para contribuir com uma visão mais crítica sobre a montagem televisiva?

Elias Thomé Saliba — Respondi de forma muito longa a questão anterior e acho que já indiquei uma outra abordagem histórica do tema. Os professores podem operacionalizar a comparação crítica introduzindo outros relatos ficcionais (comparando, por exemplo, a ficção de Torero com a série televisiva) ou até mesmo outros exemplos fílmicos como *Carlota Joaquina* (1985) ou *Xica da Silva* (1976). No limite, os alunos poderiam ser incentivados a produzir pequenas narrativas, desde que o quadro geral seja indicado e compreendido. A narrativa histórica, quer esteja imbuída de ficção televisiva ou da busca da verdade, é subjetiva mas, ainda assim, os fatos continuam lá, esperando serem desenterrados pela melhor narrativa, que, sem dúvida, será aquela que melhor conseguir reatar os laços do passado com o tempo presente. E, neste caso, a história é uma interrogação racional – e acrescento, para mim, muito divertida – do passado em função das nossas inquietações do presente.

Há um certo consenso entre educadores sobre a concorrência sofrida pela escola, principalmente com relação à mídia eletrônica. O que pensa sobre o assunto tendo em vista o ensino de história? Como o ensino de história (ensino médio e fundamental) poderia ser mais atrativo para competir com a mídia?

Elias Thomé Saliba — As coisas não devem ser colocadas em termos de competição! Pobre do professor, eternamente mal pago, destilando na sala de aula sua impotência em relação à força da mídia! A educação tem outra finalidade. Na tevê tudo é banalizado e des-hierarquizado e visa produzir uma espécie de amnésia estrutural, quase sempre – exceções são raríssimas! – beneficiando o consumo. O educador deve ter compromisso com valores. Não é possível discutir este assunto vasto neste espaço. O profissional de História deve esforçar-se por quebrar esta espécie de amnésia estrutural, procurando mostrar, ao máximo, *como as imagens são produzidas*. Eu sei que o professor de história, um profissional já mal formado no mundo da grafosfera (ou seja, da escrita) tem dificuldades enormes para trabalhar no mundo da videosfera, mas todo o seu esforço, mesmo no ensino fundamental, deve ser no sentido de mostrar que o mais importante no visual, seja por que meio for, é o fato de que as imagens na tela tenham sido colocadas lá por alguém. As imagens não são feitas gratuitamente, mas por alguém que ganha a vida fazendo imagens e que obedece a um certo número de regras e limitações. Assim, em quaisquer situações, temos de mostrar como as imagens são produzidas. Claro, que nas faixas etárias menores, temos que trabalhar com as compreensões mínimas. Neste sentido, roteiro, movimentos de câmera, enquadramentos, trucagens, montagens... Enfim, tudo o que diga respeito à linguagem cinematográfica ou da televisão, ou ao contexto no qual a imagem foi produzida – são dados imprescindíveis. Claro que a forma não é tudo. Neste caso, o professor pode selecionar, dentre tais elementos “técnicos”, aquilo que é indispensável para a compreensão do próprio conteúdo das imagens. O ideal é que, no planejamento, as imagens e os filmes sejam incluídos não apenas em função do seu conteúdo, mas

também colocados numa certa seqüência que objetiva, ensinar, desde o seu nível mais elementar, algo da linguagem e das técnicas de produção da imagem.

* Olavo Bilac e Pardal Mallet escreveram *O Esqueleto*, em 1890 – reeditado em 2001 pela Editora Casa da Palavra – narrativa que se passa na mesma época da série *O Quinto dos Infernos*, e na qual D. Pedro é personagem principal, ao lado de alcoviteiros e rufiões internacionais. É história mirabolante, escrita com o intuito propagandista republicano de denegrir a monarquia. Mas os episódios, muito bem pensados, e contextualizados, constituem uma caricatura inteligente das elites palacianas e da forma conspiratória como elas se utilizam da personalidade *mau-caráter* de D. Pedro I. voltar

Saiba mais

Professores interessados em aprofundar questões abordadas nesta entrevista podem consultar os seguintes artigos:

SALIBA, Elias Thomé. “Experiências e representações sociais: reflexões sobre o uso e o consumo das imagens”. In *O saber histórico na sala de aula*, org. por Circe Bittencourt. São Paulo, Editora Contexto, 1997, pp.117-127. (5ª Edição em 2001).

_____. "A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica". In Bruzzo, Cristina e Falcão, P.R. (orgs), *Lições com cinema-coletânea*, 2ª ed. São Paulo, FDE-Secr. Estado da Educação, 1993, pp.87-107.

_____. "Robôs, dinos e outros simulacros: o limiar da utopia no cinema e na história". In *Revista de Cultura Vozes*, n.1, jan.-fev.- 1994, ano 88, vol. 88, pp.52-64.

_____. “As imagens canônicas e o ensino de história”. In *Sinopse. Revista de Cinema*. N.7. S. Paulo, Hedra/Cinusp, 2002.

TEXTO – 05

<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020109p5598.htm>

Quarta-feira, 9 de Janeiro de 2002, 16:39 | **Online**

Historiadores reprovam nova série da Globo

A família real portuguesa nem ameaçou vir para o Brasil e a nova minissérie da Globo já desagradou a historiadores portugueses e brasileiros. "Pornochanchada" foi a palavra usada por vários dos entrevistados pela reportagem para definir o primeiro capítulo de *O Quinto dos Infernos*, de autoria de Carlos Lombardi, que foi ao ar na noite de terça-feira, num capítulo supostamente especial. Até a trilha, que recorre a músicas contemporâneas (como Marilyn Monroe cantando *My Heart Belongs to Daddy*, de Cole Porter), alerta para a idéia de que não se pode confiar na reconstituição histórica da série - recheada de muito silicone e homens nus.

O único que conseguiu encontrar algum elogio para o programa foi o secretário-geral do Conselho da Comunidade Luso-Brasileira, Paulo Machado: "Pelo menos um mérito não pode ser negado: a Rede Globo reuniu para a novela um elenco de primeiríssima

qualidade." Mas foi um pequeno afago, depois muita crítica: "No meu entender, trata-se de uma publicidade enganosa; a Globo, em suas chamadas, anunciou que faria 'uma versão bem-humorada da história do Brasil'; pelo menos no primeiro e enfadonho capítulo, não houve história e muito menos humor." Para Machado, O Quinto ficaria melhor se fosse feito pela turma do Casseta & Planeta.

Segundo Mary del Priore, professora da Universidade de São Paulo e autora de História das Mulheres no Brasil (Contexto), "o episódio presta-se à caricatura, pois se inspira na bibliografia republicana e positivista do fim do século 19 que, para afirmar a identidade do novo regime, enxovalhou o anterior". Ela diz ainda que, "emprestando um pretexto histórico, no caso a vinda da Família Real portuguesa ao Brasil (1808), a série apenas vende ao espectador mais uma pornochanchada global".

Elias Tomé Saliba diz que a minissérie estrelada por Danielle Winnits (Manuela), Betty Lago (Carlota Joaquina) e Humberto Martins (Francisco Gomes, o Chalaça) repete, com seu apelo excessivo à sexualidade, "erros de Carlota Joaquina", de Carla Camuratti, sem se aproveitar das qualidades do filme. O Quinto, segundo a emissora, faz uma adaptação livre dos livros O Chalaça, de José Roberto Torero, A Imperatriz no Fim do Mundo, de Ivani Calado, e As Maluquices do Imperador, de Paulo Setúbal. Saliba afirma que "o resultado fica muito aquém dessas obras".

De acordo com Rui Rasquilho, diretor do Instituto Camões, órgão cultural ligado à Embaixada de Portugal, a série "é um divertimento sem reconstituição histórica": "O autor abraçava os personagens, sem os contextualizar." Ele pergunta: "Será que os brasileiros não se envergonham de fazer uma coisa dessas?" Na sua opinião, a minissérie propaga idéias e versões equivocadas da história, "o que é preocupante para a educação do povo brasileiro".

José Jobson de Arruda, autor de Brasil-Portugal - História - Agenda para o Milênio (Edusc), considera O Quinto a versão brasileira do filme norte-americano Debi e Lóide. "Um lixo televisivo, uma chanchada da pior espécie." Segundo ele, torna-se, assim, difícil julgar tanto a caracterização dos personagens quanto o conteúdo da trama. "Os adultos com boa formação conseguem entender a brincadeira, mas, para os jovens e adolescentes, a imagem distorcida pode ficar como referência, até porque o humor facilita a apreensão da história." Na sua opinião, a Globo, por seu alcance, "tem uma responsabilidade social" e não poderia estar "prestando esse desserviço à educação". Arruda defende que "a imagem de d. João VI como indeciso", explorada por Carlos Lombardi, é equivocada: "D. João VI foi um sábio, que soube usar a astúcia da neutralidade para lidar com as pressões exercidas pelas potências França e Inglaterra."

Mary del Priore acrescenta: "D. João VI podia não ter o padrão global de beleza, mas foi um soberano que muito fez pelo Brasil: fundou a Imprensa Régia, o Banco do Brasil e trouxe a missão francesa, responsável por transformações nas artes; espero que entre uma mordida e outra na coxinha de galinha se diga isso ao espectador."

Renato Pinto Venâncio, co-autor do Livro de Ouro da História do Brasil, acha que escolhas menos óbvias (e problemáticas do ponto de vista histórico) por parte do autor poderiam interessar mais ao público. Ele cita, por exemplo, o fato de d. João ser adepto de algumas modas românticas, como o piquenique: "Logo que chegou, chocou a

sociedade do Rio de Janeiro por comer na grama e com as mãos, um hábito dos escravos - o que resultou na sua imagem de glutão e desajeitado."

Também Carlota Joaquina, crê Venâncio, poderia ter recebido um tratamento mais profundo. "Ela não era apenas um furor uterino; foi uma articuladora política importante, cuja ação ficou conhecida como carlotismo." Causava problemas para a diplomacia portuguesa (afinal de contas, ela era espanhola) e era uma mulher avançada para seu tempo: andava a cavalo, dava tiro de canhão e já tinha uma imagem negativa na corte portuguesa, por conta de sua relativa independência. "Na República, essa imagem negativa virou caricatura."

TEXTO – 06

"Nova versão da 'grande família' real com cenas impróprias para menores", *O Globo*, 10/1/02

Elena Corrêa

"Ah, se os portugueses que aqui desembarcaram lá pelos idos de 1808 tivessem aprendido a achar graça deles mesmos, teriam sido muito mais felizes. E teriam se sentido no Paraíso e não no 'quinto dos infernos', expressão usada por Carlota Joaquina que dá título à minissérie que estreou anteontem na TV Globo, logo após *O clone*.

Como nunca é tarde para recuperar o bom-humor, o autor Carlos Lombardi e o diretor de núcleo Wolf Maya já mostraram no primeiro capítulo que vão recontar a história da vinda da família real para o Brasil pincelando com tintas fortes as situações de comédia e as muitas, muitas cenas eróticas. Com certeza, quem se surpreendeu com os índios pelados de *Uga uga* (última novela de Lombardi) vai ficar ainda mais perplexo com o desfile de seios turbinados e corpos sarados. Sem falar nas cenas de sexo que pipocam em todos os blocos.

Trilha sonora bastante ousada para a época

Mas, apesar dos seios turbinados saltitantes de Danielle Winits e do bumbum — e muito mais — de Humberto Martins à mostra, a grande vedete da noite foi mesmo a trilha sonora. Sem qualquer compromisso com a época, pode-se ver, em pleno século XIX, personagens tendo como tema músicas nacionais e internacionais modernas.

O refrão 'Mas logo teus olhos disseram que não, e o sol penetrou no meu coração', na voz de Ney Matogrosso, valorizou as cenas vividas por Danielle Winits. A atriz, por sinal, não fez feio no momento de mostrar o sofrimento de sua personagem, a camponesa Manoela, que é estuprada pelo padrasto, Juvêncio (Paulo Gorgulho). Mas foi Débora Duarte quem roubou toda a dramaticidade do primeiro capítulo. Apesar de, na verdade, ter sido o único momento de drama, a atriz, que faz Amália, mãe de Manoela, deu um show na cena em que apedrejou a filha, não acreditando ter ela sido atacada por seu marido.

E o que dizer da interpretação da pequena Raissa Medeiros no papel de Carlota Joaquina quando tinha 10 anos? A menina não se intimidou e mostrou talento diante de feras como Eva Wilma (Maria, a louca) e Cássio Gabus Mendes (Dom João jovem). O ator, aliás, nos dez minutos em que apareceu mostrou mais uma vez que é craque em comédia. No que foi substituído à altura por André Mattos, o Dom João mais velho.

Já Betty Lago fez uma Carlota Joaquina adulta tão audaciosa quanto a pequena Raissa. E a dobradinha com André Mattos funcionou perfeitamente. Os dois viveram um dos momentos mais engraçados da noite: Carlota e Dom João dançando ao som de uma música árabe. Intérprete de uma espanhola, Betty mereceu ter como tema a ópera 'Carmen', de Georges Bizet.

E não há como não voltar à trilha sonora. Quem não lembra de 'Raindrops keep falling on my head', de Burt Bacharach, que embalou o filme *Butch Cassidy*? Pois foi esta canção que deu um toque diferente às situações vividas pelo Chalaça de Humberto Martins. Como em *Uga uga*, o ator mais uma vez incorporou o herói-garanhão-engraçadinho-pelado.

Bruna Lombardi ganhou uma chegada holywoodiana. Só que de carruagem. A primeira impressão foi a de que ela faria uma versão louca da personagem de Cláudia Ohana em 'As filhas da mãe', mas logo se viu que Branca será artilosa e formará uma dupla divertida com o jornalista Camargo (Pedro Paulo Rangel).

Enganou-se quem pensou que vinha aí mais uma minissérie de época como todas as outras. Já que o horário permite, Lombardi vai ousar nas cenas de sexo. E parece que o público gosta. A média de audiência na estréia foi de 37 pontos. No mesmo mês, ano passado, o primeiro capítulo de *Os Maias* teve 32 pontos, e o de *Presença de Anita*, 31, em agosto. A audiência de *O quinto dos infernos* só não superou a média da estréia de *A muralha*: 44 pontos em janeiro de 2000."

TEXTO – 07

"O Quinto dos Infernos tem muitos pecados", Estado de S.Paulo, 13/1/02

Leila Reis

"Há setores de criação da Globo que têm muito a aprender dentro de casa, com quem sabe mais. É o caso dos que se metem a fazer comédia. Se fosse um pouco mais esperto, o pessoal envolvido na produção da minissérie *O Quinto dos Infernos*, que estreou essa semana, iria observar o trabalho do núcleo Guel Arraes, responsável pelas melhores peças do gênero na TV (*Auto da Compadecida*, *A Invenção do Brasil*, *A Comédia da Vida Privada*, só para citar algumas), para não cometer tantos pecados. O primeiro deles é a falta de originalidade. Carla Camurati já fez melhor galhofa com a vinda da família real para o Brasil no filme *Carlota Joaquina* (que nem é tão bom) e a série *A Invenção do Brasil* (transformada no longa-metragem *Caramuru*) interpretou melhor a gênese da cultura brasileira na TV.

Excluindo qualquer juízo de valor em relação à leitura da História do Brasil - o autor Carlos Lombardi deixa claro que se inspirou 'livremente' em alguns livros e, como dono do texto, ele tem o direito de contar sua história como bem quiser -, *O Quinto dos Infernos* é over até não poder mais.

O excesso começa pela ostensiva exibição de seios, derrières, bíceps e tríceps. Não por acaso, os mais críticos classificaram a minissérie na estréia como uma pornochanchada - gênero do cinema nacional que, nos anos 70, misturava comédia e um erotismo um pouco mais explícito.

A tosca construção dos personagens é capaz de derrubar artistas de incontestável talento: é de doer assistir à maravilhosa Eva Wilma fazendo a caricatura da caricatura de D. Maria, a Louca, ou Cássio Gabus Mendes no papel do parvo d. João VI jovem. É capaz também de piorar quem já não é lá muito bom, como é o caso de Betty Lago, que faz uma Carlota Joaquina histriônica, que não consegue fazer-se entender pelo telespectador por causa ao seu portunhol mal articulado. Ou de Danielle Winnitz que nem em sonho convence como uma virginal donzela. Ou de Humberto Martins (o canastrão que só fala entredentes) sobrecarregado pela responsabilidade de ser o protagonista sem ter os atributos para tal. O ritmo frenético da trama - fugas, disfarces, quedas de telhados e dentro de tonéis de uva - talvez sirva para desviar a atenção do público das fragilidades da minissérie, mas não disfarça a sua breguice. Que trilha musical mais esdrúxula foram arrumar para o herói Chalaça - Raining Keep Drops on My Head? Seria parte do humor?

Nesse amontoado de equívocos, poucos se salvam. Surpreendentemente uma das melhores interpretações foi a da garotinha Raíssa Medeiros no primeiro capítulo, como a infante Carlota Joaquina. E de Heitor Martinez que, logo a seguir, foi substituído por José Wilker (Marquês de Marialva). Há de ressaltar-se também Pedro Paulo Rangel, como o falido Camargo, pai da bela Branca (Bruna Lombardi), cujo talento supera a ruindade de qualquer trama.

O mais curioso é que a minissérie estreou bem com 37 pontos de média no Ibope (na Grande São Paulo) e se manteve acima dos 30 no capítulo seguinte mesmo tendo ido ao ar uma hora mais tarde. Teve melhor desempenho do que a antecessora (e sofrível) *A Presença Anita*, de Manoel Carlos, que registrou 30 e 25 pontos de média nos dois primeiros capítulos.

Ainda mais curioso é a desandada que a Globo está dando em um gênero (séries e minisséries) em que sempre se superou, colecionando prêmios a cada edição. *Os Maias*, *A Muralha*, *Memorial de Maria Moura*, *Anos Dourados*, *Anos Rebeldes*, *Desejo*, *Hilda Furacão*, *O Tempo e o Vento* são produções que provocam nostalgia no telespectador. Coisa que *O Quinto dos Infernos* não vai conseguir. Pelo menos entre o público um pouco mais exigente."

TEXTO – 08

O rei e sua coxa de frango: uma análise da sátira O Quinto dos Infernos

Por Bruno Couto

Este artigo tem como objetivo desconstruir e problematizar o enfoque dado pela mídia, na minissérie "O quinto dos infernos", onde apresenta de forma sátira a presença da família real portuguesa no Brasil. O artigo irá buscar analisar os mitos construídos acerca alguns personagens históricos, tendo como base de discurso desconstrutivo das versões históricas contemporâneas.

A perspectiva historiográfica proposta pelos Annales, e uma nova transformação da ótica tradicional da história, portanto a noção de documento e fontes tendem a se ampliar dentro destas novas propostas historiográficas. Tal tendência promoveu uma aproximação da história com outras disciplinas, no âmbito de desenvolver um método que se adeque as novas produções historiográficas, sendo que inserido e vinculado às novas propostas o discurso "a história se faz com documentos escritos" acaba que sendo criticada e redefinida .

Para aqueles que ouviram o aos apelos dos Annales, logo mudaram a ótica de suas análises, tendo como suporte metodológico, uma infinidade de fontes, tais com : audiovisuais, iconográficas, objetos materiais, documentos impressos etc. Sendo que tal proposta vinculada a modelos metodológicos de análise crítica, colocando as novas fontes num processo de autenticidade e adequação a produção historiográfica.

Marc Bloch e Lucien Febvre, os fundadores dos Annales, conclamaram em 1929 os historiadores saírem dos seus gabinetes e farejarem, tal como o orge da lenda, "a carne humana", em qualquer lugar onde pudesse ser encontrada por quaisquer meio. Para os historiadores que ouviram o apelo de Bloch e Febvre, o texto ganha contornos mais amplos, incluindo toda a produção material e espiritual humana: e preciso trabalhar. (CARDOSO. MAUAD.1997,P.401)

A proposta dos Annales de utilizar novas fontes e viável, mas, contudo requer uma gama de análise para que a mesma de fato viabilize a construção histórica , e não apenas torne o trabalho historiográfico em um emaranhado de publicações e pesquisas, visando a todo o momento a quantidade e descartando a qualidade,e não tendo um método específico que possa contribuir para a crítica de sua produções. Jose Carlos reis observa que :

"O historiador não pode se resignar diante de lacunas na informação e deve procurar preenche-las. Para isso, usará documentos não só de arquivos, mas também um poema, quadro, um drama, estatísticas, materiais arqueológicos" (Reis, 2001 p.77.).

Este artigo tem como objetivo analisar a minissérie, sendo uma produção audiovisual e passiva de análise, "O quinto dos infernos" e uma minissérie, tendo vindo ao ar em 08 de janeiro de 2002 a 29 de março de 2002 ,escrita por Carlos Lombardi, com direção de Wolf Maya.

Contou de maneira irreverente e engraçada, a vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808. Uma história sobre os bastidores da Independência do Brasil, contada de maneira cômica e com muita aventura.Tudo começa em 1785, com a chegada da pequena espanhola Carlota Joaquina a Portugal para casar-se com D. João, já em 1808, após muita indecisão, D. João VI resolve transferir a corte para o Brasil, para fugir dos ataques e do poderio bélico de Napoleão Bonaparte. No Brasil, o rei D. João VI e sua mulher, a esquentada Carlota Joaquina criam os filhos Pedro, Miguel e Maria Teresa

que convivem com as loucuras da avó, D. Maria, "louca", e tentam se adaptar às diferenças de hábitos da colônia. O tempo passa e Pedro terá muitas mulheres, mas somente duas oficiais: D. Leopoldina, e após sua morte, a bela Amélia. Passarão pela sua vida turbulentas paixões, como amante mais famosa do Brasil, Domitila de Castro Canto e Melo, a Marquesa de Santos. O dom de Pedro para a paixão deve ser hereditário, já que sua mãe Carlota Joaquina, preza o sangue espanhol que tem e também mantém vários amantes, não se importando em humilhar o marido sempre que pode. Segundo Mary Del Priore, "o episódio presta-se à caricatura, pois se inspira na bibliografia republicana e positivista do fim do século 19 que, para afirmar a identidade do novo regime, enxovalhou o anterior". (DUNDER.2002,p.1) a diz ainda que, "emprestando um pretexto histórico, no caso a vinda da Família Real portuguesa ao Brasil (1808), a série apenas vende ao espectador mais uma pornochanchada global". (DUNDER.2002,p.1) Podemos perceber a posição da historiadora perante a minissérie e de um certo repúdio perante a versão utilizada pela mídia. A minissérie traz a tona à figura de Dom João VI um tanto que enxovalhada. Mary Del Priore acrescenta:

D. João VI podia não ter o padrão global de beleza, mas foi um soberano que muito fez pelo Brasil: fundou a Imprensa Régia, o Banco do Brasil e trouxe a missão francesa, responsável por transformações nas artes; espero que entre uma mordida e outra na coxinha de galinha se diga isso ao espectador.'(DUNDER.2002,p.1)

Outro que trabalha a imagem de D.João VI, e Gilberto freire em seu livro Sobrados e Mucambos traz uma análise um tanto que contraditora de Mary Del Priore, acredito eu sendo a influência sofrida pelo regime republicano pois retrata a imagem do monarca um tanto que parecida com a minissérie.

A presença no rio de janeiro de um príncipe com poderes rei; príncipe aburguesado, porcalhão, os gestos moles, dedos quase sempre melados de galinha, mas trazendo consigo a coroa;trazendo a rainha, a corte, fidalgos para lhe beijar a mão gordurosa mas prudente.(FREIRE.1936,P.54)

Freire acaba que por sustentar o ponto de vista da sátira , na qual o monarca e visto como um comilão, que não importa com a situação política do Brasil. O enredo proposto pela mídia, traz a tona a figura de um monarca indeciso, que vive um casamento de fachada com a rainha Carlota Joaquina, e que a todo momento tem que resolver os problemas amorosos de seu filho ,o futuro imperador do Brasil, e ainda escapar das armações de Carlota, que conspira contra ele, pretendendo destrona-lo e assumir o poder.

Contudo Renato Pinto Venâncio, co-autor do Livro de Ouro da História do Brasil, acha que escolhas menos óbvias (e problemáticas do ponto de vista histórico) por parte do autor poderiam interessar mais ao público. Ele cita, por exemplo, o fato de D. João ser adepto de algumas modas românticas, como o piquenique: "Logo que chegou, chocou a sociedade do Rio de Janeiro por comer na grama e com as mãos, um hábito dos escravos - o que resultou na sua imagem de glutão e desajeitado."(DUNDER.2002,P.1)

Arruda defende que "a imagem de D. João VI como indeciso", explorada por Carlos Lombardi, é equivocada: "D. João VI foi um sábio, que soube usar a astúcia da neutralidade para lidar com as pressões exercidas pelas potências França e Inglaterra." (DUNDER.2002,P.1).

A posição administrativa de D.João, e repleta de críticas muitos tem em mente que os tratados de 1810, no qual D. João concedia benefícios e sancionava algumas restrições alfandegárias aos ingleses, estava sob a base de temor do monarca perante a nação inglesa. Contudo é importante analisar que "as regalias que D. João concedia com uma mão ao comércio estrangeiro, procurava restringir com a outra, que estendia aos portugueses" (COSTA.1973,P.77).

O alvará de 28 de setembro de 1818 declarou livre o comércio de quaisquer gênero não vedados. Pouco tempo depois, a 19 de novembro, um decreto determinou que as embarcações que não pertencesse a portugueses, estabelecidos nos estados portugueses, navegados por mestres a três quartas partes de vassallos do rei de Portugal, não seriam admitidas a importar nos portos de Portugal, Brasil, ilhas dos Açores, Madeira, Cabo Verde, Portos da Costa Ocidental, ilhas adjacentes sujeitas a coroa, produções manufaturadas da Ásia, China, ou qualquer porto ou ilhas nacionais ou estrangeiras além do cabo esperança e mares do sul. (COSTA.1973,P.77).

A política de D.João se assemelha bastante com a política econômica da Inglaterra no período de Oliver Crower, quando suas medidas, contribuíram para que a Inglaterra exercesse sua hegemonia. No entanto podemos observar o quanto que D. João se empenhava para manter uma economia favorável em favor dos portugueses.

Desde 1808 D.João oscilava entre a necessidade de liberalizar a economia, de acordo com as tendências da época e as exigências britânicas, o que levava a aceitar as tendências da época e as exigências britânicas, o que levava a aceitar os princípios do livre-cambismo, e a necessidade de manter numerosas restrições indispensáveis à proteção dos interesses portugueses, o que o leva a tomar disposições nitidamente mercantilistas. Adotar em toda extensão os princípios do liberalismo econômico significaria destruir as próprias bases as quais se apoiavam a coroa. Manter inato o sistema colonial era impossível nas novas condições. (COSTA.1973,P.79).

No entanto o que pode ser analisado na minissérie é que D.João não passava de uma marionete nas mãos dos ingleses, sendo que de forma um tanto que desligada das atividades políticas do Brasil, sempre as voltas de D.Pedro e seus "rabos de saias", outra preocupação que deixa o rei um tanto que estarecido e as intrigas causadas pela sua esposa Carlota Joaquina, na minissérie estar sempre a conspirar para que seu filho Miguel tome o trono e para que D. João invada a cisplatina para que ela possa representar a corte espanhola pois sendo ela a única representante dos espanhóis no Brasil. A minissérie traz imagens e ações que criam uma visão sátira um tanto que distorcidas dos acontecimentos e análises atuais, ao ser trabalhada a figura de Carlota Joaquina, não analisam toda a sua ousadia e determinação exploram o seu lado sexual, e sua ânsia por homens. Apenas criticar a minissérie como difusora de uma imagem distorcida da família real, seria uma infelicidade, pois autores como Oliveira Lima em seu livro D.João VI, retrata Carlota Joaquina com traços um tanto que peculiar da minissérie, quando ele cita: " os traços convencionalmente feminino de dona Carlota era o amor das jóias e vestidos, o franco pelo luxo.nela não havia meiguices de mulher"(Lima.1996,P.178). Podemos ressaltar que Oliveira Lima tem um discurso histórico um tanto que parecido com o da mídia que destaca a figura de Carlota Joaquina com um desejo sexual um tanto que a florido e insaciável. O autor analisa sua desenvoltura quando a descreve "a natureza de fato enganou-se fazendo com tal alma desta filha dos Bourbonns uma mulher" (Lima.1996,P.177). Sendo que discurso de

Oliveira sustenta o que na minissérie Carlota usava como jargão "há se tivesse nascido homem", fazendo alusão para a figura de D.João que segundo ela não passava de "frouxo" que temia os ingleses.

Outra personagem que se envolveu pelo clima tropical do Brasil, contribuído para as pesquisas e o desenvolvimento das ciências naturais e as artes, foi Leopoldina, a arquiduquesa da Áustria que vem pra o Brasil para poder se casar Don Pedro I, sendo que a minissérie retrata ela como sendo um tanto passiva e não abre espaço para mostrar ou até mesmo falar de sua contribuição, retratando ela como uma conformada com as traições do marido, uma pessoa dócil, afável, sendo que, que as suas relações com Jose Bonifácio são praticamente nulas, o seu envolvimento no processo de independência do Brasil em momento algum fala de sua participação e o quanto foi de grande valia.

Parece que as tendências naturalistas da princesa, ou quisá, a sua própria iniciativa gerou o projeto de trazer no seu séqüito uma missão de cientistas e artistas que explorassem o país desconhecido.(FAUSTO.2004.P,124).

Com Leopoldina veio Pobi um dos mais ilustres cientistas, que é considerado o explorador de Goiás, do qual foi o primeiro a registrar e extraordinária riqueza mineralógica e faunística. Este é apenas um nome entre muitos que temos Von Martius e Von Spix, Mikan, Naterer entre outros, zoólogos, entomólogos, botânicos, médicos artistas que vieram na comitiva da arquiduquesa D.Leopoldina.

Podemos contudo perceber que há lacunas que precisam ser preenchidas na minissérie, e que a forma sátira como foi abordada contribuiu para que o imaginário e a falha historiográfica presente na história do Brasil continuassem a serem repassadas, sem nenhum compromisso e responsabilidades, onde o lado cômico e erótico sobrepôs o ponto histórico e crítico, confirmando o que por tempos perpetuou na escola tradicional, um modelo de análise acritica, que para uma gama de pessoas leigas o posicionamento distorcido acaba que por gera uma colocação de verdade absoluta. Segundo José Jobson de Arruda, "Os adultos com boa formação conseguem entender a brincadeira, mas, para os jovens e adolescentes, a imagem distorcida pode ficar como referência, até porque o humor facilita a apreensão da história." (DUNDER.2002,P.1).

Na sua opinião, "a Globo, por seu alcance, "tem uma responsabilidade social" e não poderia estar "prestando esse desserviço à educação"(DUNDER.2002,P.1).

De acordo com Elena Correa: "Enganou-se quem pensou que vinha aí mais uma minissérie de época como todas as outras. Já que o horário permite, Lombardi vai ousar nas cenas de sexo. E parece que o público gosta. A média de audiência na estréia foi de 37 pontos. No mesmo mês, ano passado, o primeiro capítulo de Os Maias teve 32 pontos, e o de Presença de Anita, 31, em agosto. A audiência de O quinto dos infernos só não superou a média da estréia de A muralha: 44 pontos em janeiro de 2000."(CORREA.2002,p,1)

No entanto o horário em que a minissérie foi ao ar é um tanto que excludente, sendo os programas de tv que passavam ou que passam neste horário investe em discursos culturais, e discursos políticos que visam à construção do discurso intelectual, não sendo o meu objetivo e exaltar tais programas, mais apenas usa-los como comparativos de análise.

A minissérie no entanto mostrou, a história do Brasil um tanto que de forma deturpa de acordo com a análise de alguns historiadores que vão contra o posicionamento da minissérie, e alguns que tem o discurso parecido com o da mídia, e o caso de Gilberto Freire, quando defende o posicionamento da figura de D.João VI como sendo um comilão.

Portanto e preciso que o historiador utilize a fonte Audiovisual para uma análise ou discursão ou ate mesmo como metodologia de ensino tem que tem um certo cuidado, sabendo fazer a critica certa para com a sua fonte, procurando alguma obras e análises de historiadores, para fundamentar seu discurso pois a fonte audiovisual vem complementar o discurso histórico.

Bibliografia

CERTEAU, Michel de. a escrita da história. São Paulo, forense universitária, 2007.

COSTA, Emilia Viotti da. Introdução ao estudo da emancipação política do Brasil. In: corpo e alma do Brasil : Brasil em perspectiva (org) CARDOSO, Fernando Henrique. 6º ed, São Paulo 1973.

CARDOSO, Flamarion Cardoso. MAUAD, Ana Maria. historia e imagem: Os exemplos da fotografia e do cinema. In: Domínios da história.(orgs) CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo. Rio de Janeiro:campus, 1997.

DUNDER, Karla. Quinto dos infernos, pornochanchada histórica, copyright o estado de São Paulo, 10/01/02.

FAUSTO, Boris. II O Brasil monárquico, o processo de emancipação. 11º ed. rio de janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

FREYRE, Gilberto. Sobrados e Mucambos. Rio de Janeiro. Liv. José Olympio Editora, 2ª edição, 1951, p. 1095-1150.

LYRA, Maria de Lurdes Viana. Memória da independência: marcos e representação simbólicas. In: revista brasileira, vol 15, nº 29. São Paulo, ANPHU, contexto 1995.

LIMA, oliveira. D.João no Brasil. 3º ed. Rio de janeiro. Topbooks, 1996.

LAKATOS, Eva Maria. Fundamentos da metodologia científica. -5º.ed.- São Paulo: Atlas, 2003.

Anais eletrônicos

<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp160120029.htm>. Acesso em 18/10/2007 as 9:30.

TEXTO – 09

"Peladões para todos os lados", *Jornal do Brasil*, 10/1/02

Gabriela Goulart

"Peladões de *Uga uga*? Presente. Mulheres em sensuais banhos de rio como em *Pantanal*? Estão lá. Piadinhas com o tamanho da potência masculina, típicas das chanchadas? De perder a conta. Caricaturas com personagens da História do Brasil,

como no filme *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati? Tem. Referências *mudernas*, com som pop embalando cenas de época, no melhor estilo do filme *Moulin rouge?* Aos montes. Um clima pornô-soft, com musiquinha de fundo e tudo? Nossa, como tem. Cabe tudo no lotação que leva para *O quinto dos infernos* da TV Globo. Com exceção de muitos pares de seios e alguns traseiros masculinos, nada fica de fora da minissérie que estreou terça-feira, às 22h30. Pelo contrário, sobra coisa. Peca-se pelo excesso. Dá para rir? Dá, às vezes. Se bem que se esta pergunta estivesse nos diálogos da trama do autor Carlos Lombardi, algum personagem responderia: ‘não dou, não dou, não dou’.

A Carlota Joaquina de Betty Lago seria forte candidata a fazer a gracinha. Difícil para o telespectador seria entender seu sotaque, misto de português, italiano e espanhol. O D. João VI de André Mattos também poderia ser o autor, se não estivesse sempre com a boca cheia das manjadas coxas de galinha que tira dos bolsos (em *Carlota Joaquina* já era assim o tempo todo). Como define a própria Carlota, seu marido é um ‘*mierda*, um *mierdão* enorme’.

Tão grande quanto foi a audiência do primeiro capítulo de *O quinto dos infernos*: média de 37 pontos. A chanchada/pastelão de Lombardi deixou para trás a ousadia de *Presença de Anita*, última minissérie exibida pela Globo, que, além de muita polêmica, registrou 30 pontos na estréia.

Ritmo - Número que, depois da fracassada reconstituição histórica de *Os Maias*, deve estar fazendo a direção da Globo rir até da piada mais sem graça. No primeiro capítulo de *O quinto dos infernos*, aliás, ficou evidente que o fantasma da minissérie dirigida por Luís Fernando Carvalho ainda ronda pela emissora. Em vez do ritmo lento, optou-se pela agilidade quase frenética.

Em 45 minutos, morreram o rei de Portugal e o príncipe herdeiro D. José, D. Maria enlouqueceu, Carlota Joaquina levou para sua cama boa parte da guarda da Família Real, D. Pedro, ainda menino, deu sinais de que será um taradão, a Manoela de Daniele Winits passou por duas tentativas de estupro e balançou as próteses de silicone como nunca e o Chalaça de Humberto Martins exibiu-se, nu, de costas e de frente, em ângulos da revista *G Magazine* - e terminou o capítulo caindo de boca em um cacho de uvas estrategicamente localizado entre as pernas de Manoela.

Mesmo assim, na proposta de chacota histórica, a canastrice do ator *funcionou* - como se diz habitualmente. Humberto Martins está para *O quinto dos infernos* como Alexandre Frota para *Casa dos artistas*, do SBT. É ruim, mas é bom. Já Daniele Winits não convenceu muito como a virgem derrotada pela volúpia exagerada de seu corpo. No fim das contas, suas formas chamaram mais atenção que o conteúdo.

Tanta atenção quanto o caráter duvidoso dos personagens. Na História contada em *O quinto dos infernos*, todo mundo é picareta, dá algum golpe, engana alguém. D. João, Carlota Joaquina, Marialva (José Wilker), Chalaça. Até os especialmente criados para a trama, a bela Branca (Bruna Lombardi) e seu pai, o jornalista Camargo (Pedro Paulo Rangel). Livre adaptação dos livros, a minissérie vale uma olhada pelo ritmo dos diálogos - estilo de Lombardi -, que mistura sacadas ao humor bem popular. Pode pegar. Pode até virar *cult*."

TEXTO – 10

"*Quinto dos Infernos, pornochanchada histórica*", *O Estado de S.Paulo*, 10/1/02

Karla Dunder

"A família real portuguesa nem ameaçou vir para o Brasil e a nova minissérie da Globo já desagradou a historiadores portugueses e brasileiros. 'Pornochanchada' foi a palavra usada por vários dos entrevistados pelo Estado para definir o primeiro capítulo de *O Quinto dos Infernos*, de autoria de Carlos Lombardi, que foi ao ar na noite de terça-feira, num capítulo supostamente especial. Até a trilha, que recorre a músicas contemporâneas (como Marilyn Monroe cantando *My Heart Belongs to Daddy*, de Cole Porter), alerta para a idéia de que não se pode confiar na reconstituição histórica da série - recheada de muito silicone e homens nus.

O único que conseguiu encontrar algum elogio para o programa foi o secretário-geral do Conselho da Comunidade Luso-Brasileira, Paulo Machado: 'Pelo menos um mérito não pode ser negado: a Rede Globo reuniu para a novela um elenco de primeiríssima qualidade.' Mas foi um pequeno afago, depois muita crítica: 'No meu entender, trata-se de uma publicidade enganosa; a Globo, em suas chamadas, anunciou que faria 'uma versão bem-humorada da história do Brasil'; pelo menos no primeiro e enfadonho capítulo, não houve história e muito menos humor.' Para Machado, *O Quinto* ficaria melhor se fosse feito pela turma do Casseta & Planeta.

Segundo Mary del Priore, professora da Universidade de São Paulo e autora de *História das Mulheres no Brasil* (Contexto), 'o episódio presta-se à caricatura, pois se inspira na bibliografia republicana e positivista do fim do século 19 que, para afirmar a identidade do novo regime, enxovalhou o anterior'. Ela diz ainda que, 'emprestando um pretexto histórico, no caso a vinda da Família Real portuguesa ao Brasil (1808), a série apenas vende ao espectador mais uma pornochanchada global'.

Elias Tomé Saliba diz que a minissérie estrelada por Danielle Winnits (Manuela), Betty Lago (Carlota Joaquina) e Humberto Martins (Francisco Gomes, o Chalaça) repete, com seu apelo excessivo à sexualidade, 'erros de *Carlota Joaquina*', de Carla Camuratti, sem se aproveitar das qualidades do filme. *O Quinto*, segundo a emissora, faz uma adaptação livre dos livros *O Chalaça*, de José Roberto Torero, *A Imperatriz no Fim do Mundo*, de Ivani Calado, e *As Maluquices do Imperador*, de Paulo Setúbal. Saliba afirma que 'o resultado fica muito aquém dessas obras'.

De acordo com Rui Rasquilho, diretor do Instituto Camões, órgão cultural ligado à Embaixada de Portugal, a série 'é um divertimento sem reconstituição histórica': 'O autor abraçava os personagens, sem os contextualizar.' Ele pergunta: 'Será que os brasileiros não se envergonham de fazer uma coisa dessas?' Na sua opinião, a minissérie propaga idéias e versões equivocadas da história, 'o que é preocupante para a educação do povo brasileiro'.

José Jobson de Arruda, autor de *Brasil-Portugal - História - Agenda para o Milênio* (Edusc), considera *O Quinto* a versão brasileira do filme norte-americano *Debi e Lóide*. 'Um lixo televisivo, uma chanchada da pior espécie.' Segundo ele, torna-se, assim, difícil julgar tanto a caracterização dos personagens quanto o conteúdo da trama. 'Os

adultos com boa formação conseguem entender a brincadeira, mas, para os jovens e adolescentes, a imagem distorcida pode ficar como referência, até porque o humor facilita a apreensão da história.' Na sua opinião, a Globo, por seu alcance, 'tem uma responsabilidade social' e não poderia estar 'prestando esse desserviço à educação'. Arruda defende que 'a imagem de d. João VI como indeciso', explorada por Carlos Lombardi, é equivocada: 'D. João VI foi um sábio, que soube usar a astúcia da neutralidade para lidar com as pressões exercidas pelas potências França e Inglaterra.'

Mary del Priore acrescenta: 'D. João VI podia não ter o padrão global de beleza, mas foi um soberano que muito fez pelo Brasil: fundou a Imprensa Régia, o Banco do Brasil e trouxe a missão francesa, responsável por transformações nas artes; espero que entre uma mordida e outra na coxinha de galinha se diga isso ao espectador.'

Renato Pinto Venâncio, co-autor do *Livro de Ouro da História do Brasil*, acha que escolhas menos óbvias (e problemáticas do ponto de vista histórico) por parte do autor poderiam interessar mais ao público. Ele cita, por exemplo, o fato de d. João ser adepto de algumas modas românticas, como o piquenique: 'Logo que chegou, chocou a sociedade do Rio de Janeiro por comer na grama e com as mãos, um hábito dos escravos - o que resultou na sua imagem de glutão e desajeitado.'

Também Carlota Joaquina, crê Venâncio, poderia ter recebido um tratamento mais profundo. 'Ela não era apenas um furor uterino; foi uma articuladora política importante, cuja ação ficou conhecida como carlotismo.' Causava problemas para a diplomacia portuguesa (afinal de contas, ela era espanhola) e era uma mulher avançada para seu tempo: andava a cavalo, dava tiro de canhão e já tinha uma imagem negativa na corte portuguesa, por conta de sua relativa independência. 'Na República, essa imagem negativa virou caricatura.' (Colaborou Haroldo Ceravolo Sereza)"

TEXTO – 11

QUINTO DOS INFERNOS

José Nêumanne

"Quem fundou o Brasil", *O Estado de S. Paulo*, 27/02/02

"João, filho de Maria e irmão de José, não tinha o physique du rôle de um herói (que o filho Pedro tinha de sobra): branquelo, bochechudo, feio, tímido, tristonho e gorducho, foi sempre retratado com um olhar entre mortiço e lúbrico, sem nunca exibir aquele brilho altivo, próprio dos campeões. Maria, a mãe rainha, era louca e, após a morte do herdeiro, José, coube-lhe reger sem reinar até ela morrer na América distante, onde foi aclamado el-rei Dom João VI. As maledicências de sua corte atravessaram o Atlântico e dois séculos. Das alegadas diferenças físicas entre seus nove filhos surgiu a imagem de um rei traído pela mulher, a feia e temperamental espanhola Carlota Joaquina. A imagem sem majestade, caricata até, se completa com a fama de glutão: consta que sempre carregava coxas de frango, seu acepipe favorito, nos bolsos engordurados do casaco.

Até que ponto essa imagem é justa ou injusta nunca se saberá, embora ela já tenha sido contestada por uma obra clássica (sua biografia escrita por Oliveira Vianna) e a correspondência do rei com a rainha tida como adúltera fosse de uma ternura imprópria para um casal que teria vivido às turras.

Nunca se saberá se os boatos que viraram história tinham fundamento ou se não passavam de intrigas cortesãs, próprias das sociedades ociosas e assustadas, como o era a portuguesa na virada do século 18 para o 19, à sombra cruenta do corso à frente dos poderosos e sanguinários exércitos franceses. Tudo isso, apimentado pela natural ojeriza republicana à Coroa e pela imaginação de escritores como João Felício dos Santos, cujo perfil da rainha terminou virando a última palavra sobre a espanhola que colecionava amantes e detestava o Brasil.

Mas há fatos históricos que não podem ser negados. Hoje já se reconhece que a fuga da corte portuguesa para o Brasil foi a melhor fórmula de o Estado português sobreviver ao conflito entre ingleses e franceses pelo controle da Europa. Se o lance resultou da tibieza ou de uma hesitação doentia de Sua Majestade pouco importa. Importa é que ele resultou magistral. Não apenas pela oportunidade de fugir do alcance das tropas de Bonaparte, mas principalmente por permitir a Portugal perpetuar-se e fortalecer-se no outro lado do oceano.

Já que o país que resultou dessa jogada, o Brasil, disputa hoje um lugar de mais destaque como líder dos países emergentes, depois do discurso do presidente Fernando Henrique na Assembléia Francesa e das vitórias obtidas pela diplomacia na Organização Mundial do Comércio, talvez tenha chegado a hora de elevar Dom João VI ao panteão dos heróis da Pátria, com importância idêntica à conferida a dois Pedros: o capitão das caravelas Pedro Álvares Cabral, que desembarcou em praias baianas, e seu filho Pedro de Alcântara, que se rebelou contra as cortes lisboetas às margens de um riacho paulista.

Se Pedro Álvares Cabral o descobriu e Pedro de Alcântara o tornou independente, Dom João VI, de certa forma, fundou o Brasil. Afinal, sua decisão de atravessar o mar e instalar a sede da Coroa do lado de cá, afrontando tradições, preconceitos e mesmo a lógica comum, foi completada com uma série de obras de sua lavra, sem as quais teria sido mais difícil o Brasil se livrar da condição colonial: abriu os portos, fundou o Banco do Brasil e trouxe para cá missões de cientistas europeus de renome. De volta a Portugal, reconheceu a independência proclamada por Pedro.

Quem duvidar disso pode observar as posições que Brasil e Portugal ocupam no contexto internacional contemporâneo e verificar se Dom João VI foi, ou não foi, um estadista de muito talento, muita sensibilidade ou muita sorte, que fez a coisa certa no momento certo, tirando proveito de uma situação adversa para dar a volta por cima com um estilo do qual os brasileiros sempre se orgulharam muito.

Essa discussão torna-se mais oportuna agora, pois a Rede Globo leva ao ar a minissérie O Quinto dos Infernos, uma vez mais achincalhando a imagem do rei, numa provável tentativa sub-reptícia de se livrar da própria responsabilidade pela avacalhação dos costumes nacionais de um tempo a esta parte, fabricando falsas raízes históricas para ela. Não devemos nos enganar: por mais devassa que possa ter sido a rainha Carlota Joaquina ou mais néscio que Dom João VI tenha mostrado ser, eles têm muito menos responsabilidade pela disseminação da ética do inferninho no Brasil do que o veículo

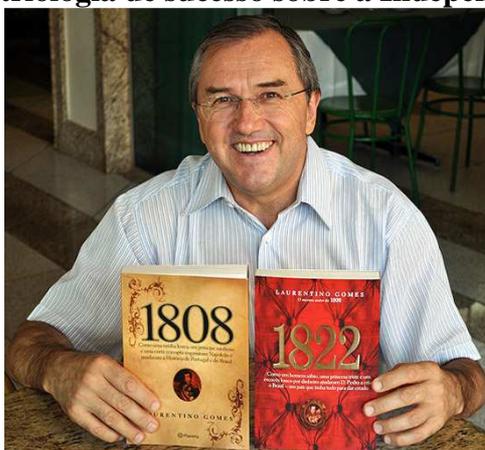
que os detrata. Os brasileiros de boa-fé devem levar em conta que o pai do primeiro imperador tem mais responsabilidade pelo País sério, que se faz respeitar cada vez mais pelos parceiros mundiais, do que pelo afrouxamento dos laços morais, pelo qual a cupidez mercantilista dos barões da comunicação eletrônica é muito mais culpada do que eles ousam confessar. (José Nêumanne, jornalista e escritor, é editorialista do Jornal da Tarde)"

TEXTO – 12

GERAL

Segunda-feira, 16 de maio de 2011

Autor está em Rondônia - Laurentino Gomes prepara "1889", livro para fechar trilogia de sucesso sobre a Independência do Brasil



Com 1 milhão e 100 mil livros vendidos com as obras "1808" e "1822", o jornalista e escritor Laurentino Gomes participa nesta segunda-feira à noite do projeto “Sempre um Papo” na Faculdade São Lucas. Apreciando desde a sexta-feira passada a cidade de Porto Velho, o autor de "1808" e "1822" retrata a fuga da Família Real Portuguesa para o Brasil e o processo de independência brasileiro. Uma terceira obra, 1889, sobre o terceiro reinado fecha a trilogia de sucesso, que elevou Laurentino Gomes a categoria de escritores mais lidos e prestigiados do Brasil. O lançamento deve acontecer em 2013. O escritor recebeu o Rondoniagora na manhã de hoje e falou sobre pontos curiosos sobre os dois livros.

Rondoniagora – Enquanto a maioria dos alunos aprende nas escolas que Dom Pedro se apresentou como herói, inclusive com indumentária apropriada, no momento do grito de independência, o senhor desnuda o mito, provando que na verdade, ele tava com dor de barriga e montado em uma égua, sem valor comercial, naquele ato tão solene.

Laurentino Gomes – A História é uma disciplina fascinante porque os acontecimentos e os personagens do passado são reais, não mudam mais. Mas a História continua a mudar o tempo todo da forma como nós olhamos esse passado. Existe uma manipulação do passado, construção e desconstrução que geralmente obedece a necessidade político-ideológica de cada momento que vem em seguida. Dom Pedro I é um caso típico de

manipulação do passado. No final da Monarquia, era apresentado como herói épico, pai do D. Pedro II. Depois na época da República, começa o trabalho de desqualificação do personagem, um herói mulherengo e boêmio. Na História recente, o Dom Pedro aparece na pele de Tarcísio Meira (Independência ou Morte) como um herói marcial. Na redemocratização, de novo uma reconstrução do personagem com Marcos Pasquim (Quinto dos Infernos), um inconseqüente, boêmio, etc.. Para o jornalista, o desafio é tirar esse cipóal, as camadas geológicas que se sobrepõem ao personagem real. Observar que existe um mito, como e porque é um mito.

Rondoniagora – O senhor conta com riqueza de detalhes cada aspecto daqueles momentos de libertação do País.

Laurentino Gomes - Sou jornalista há mais de 30 anos de profissão. Tenho experiência em jornais e revistas. Claro que chegar a verdade absoluta dos fatos é complicado. É até uma questão filosófica. O que é a verdade, até Pôncio Pilatos perguntou a Cristo. A reportagem quando consulta vários nomes e documentos, usa o bom senso, o jornalista tem que ser sensato, para não embarcar em canoas furadas. Quanto mais pesquisa, mais perto da verdade você chega. Você precisa ser transparente com o leitor, internauta, revelar quais fontes e métodos da pesquisa. Já existe um estudo grande da academia e universidades sobre fontes. É preciso usar o bom senso e usar como baliza o conhecimento que a academia já produziu sobre o assunto.

Rondoniagora – A sua pesquisa foi tão minuciosa, talvez venha daí a explosão de vendas.

Laurentino Gomes – Verdade. O ‘1808’ vendeu 750 mil exemplares. E o ‘1822’ outros 350 mil.

Rondoniagora - Como chegou a essas fontes? E é possível observar uma diferença entre o primeiro e o segundo.

Laurentino Gomes - Esses detalhes apuramos em cartas e documentos originais da época, além de livros de História de outros escritores. Extraímos informações das cartas do arquivista Real (Luis Joaquim dos Santos Marrocos). Não misturo ficção com não-ficção. É um livro de História do Brasil pela perspectiva do Brasil, uma linguagem mais acessível, explico até números. Quando Joaquim (arquivista Real) fala que comprou um escravo por 98 mil réis, não posso deixar esse número para o leitor decifrar, faço uma comparação com a paridade da Libra Esterlina, que dá entre 10 a 12 mil reais. Em ‘1822’ quando falo da festa de casamento com Leopoldina, que custou 1 milhão de Florins, descobri que um par de sapatos em Viena custava 5 Florins. Com esse dinheiro daria para calçar toda população de 200 mil habitantes. Agora você tem razão. Tem diferença entre os dois livros. O primeiro é bem mais humorado, pitoresco, mais engraçado; o segundo é mais crítico até porque o Brasil ficou mais complexo, polêmico, poderia ter abolido a escravidão, mas não o fez. Dom Pedro tinha um discurso liberal, mas na prática era autoritário, fora os escândalos com a Marquesa de Santos.

Rondoniagora – Inclusive, o senhor faz uma crítica em relação ao analfabetismo que era imposto a grande parte da população.

Laurentino Gomes - São Paulo, por incrível que pareça, o número de pessoas alfabetizadas chegava a 2,5% dos homens adultos. Se extrapolar para população brasileira inteira, 99% do povo era analfabeto naquela época. Enquanto os Estados Unidos até os negros já sabiam ler porque eram obrigados a freqüentar a igreja protestante e ler a Bíblia.

Rondoniagora – E há uma diferença descomunal entre o processo de independência norte-americano e o brasileiro.

Laurentino Gomes – O processo de liberdade dos Estados Unidos é o inverso do nosso. O povo era alfabetizado por causa da Igreja Protestante, que obrigava as pessoas a lerem a Bíblia, inclusive os escravos. As 7 principais universidades já existiam. E tinha a herança anglo-saxônica, acostumada a enfrentar o rei. Foi uma sociedade organizada que rompeu com a metrópole e criou o estado debaixo pra cima. Enquanto no Brasil, 99% do povo é analfabeto, formada por escravos e negros completamente a margem de qualquer oportunidade num cenário de completa dominância do latifúndio com provinciais rivais entre si.

Rondoniagora – Some-se esse quadro nebuloso, a ânsia voraz por riqueza de Portugal.

Laurentino Gomes – Saiu um livro do jornalista mineiro Lucas Figueira, chamado Boa Ventura, a Correria do Ouro no Brasil, que o ouro e o diamante nos transformaria na época numa das nações mais ricas do mundo. Mais de 1mil toneladas de ouro foram levadas daqui. E o curioso é que não ficou em Portugal, comprou com esse ouro riqueza e luxo para uma Corte que queria se parecer com a Corte de Paris e Madri. Esse ouro passou por Portugal e foi para França e Holanda. A coroa Portuguesa, tentando mostrar prestígio, comprou mármore carrara e fez um dos maiores palácios do mundo, o Palácio de Mafre.

Rondoniagora – E o terceiro livro, do que se trata?

Laurentino Gomes - Estou agora pesquisando para lançar o livro '1889' sobre o Segundo Reinado. Pretendo fechar uma trilogia de datas para explicar a construção do estado brasileiro no século 19. A consequência é '1822', é quase impossível entender a independência do Brasil sem estudar a corte no Rio de Janeiro. A partir daí começa a República. O encontro do discurso com a prática é de 26 anos para cá. É uma república muito jovem. Tenho 2 anos para pesquisar, devo lançar o livro em 2013.

TEXTO – 13

O impetuoso que o país precisava

1822 mostra como D. Pedro teve a coragem necessária para declarar a independência brasileira

05 de setembro de 2010

Ubiratan Brasil - O Estado de S.Paulo

Ao realizar sua pesquisa, Laurentino Gomes ficou seduzido pelo imperador D. Pedro I, figura quixotesca que, se confirmou a fama de mulherengo e de autoritário, também exibiu a coragem necessária para declarar a independência, revelando ideais liberais e dons culturais. Sua força sustentou a integridade do País, como relata o jornalista na continuação da entrevista.

Foi o uso do autoritarismo que garantiu a independência?

Sim, foi um projeto que não se viabilizou pelo que hoje consideramos via democrática: a execução foi autoritária, com D. Pedro dissolvendo a Constituinte e outorgando a Constituição de 1824, mesmo ano em que interveio na Confederação do Equador, prendendo e exilando seus participantes. Curiosamente, foi um processo executado a ferro e a fogo, mas sob um discurso liberal - D. Pedro admirava Napoleão e os filósofos da época, mas, na prática, era autoritário. Ou seja, um soberano absoluto.

Se as revoluções separatistas fossem vitoriosas, o Brasil não teria o atual tamanho?

Acho que seríamos uma espécie de Mercosul português, com a língua unindo esses novos territórios. Essa ideia de dar uma noção de identidade cultural a uma colônia de enorme dimensão territorial veio com o Marquês de Pombal que, em meados do século 18, proibiu o tupi e impôs a língua portuguesa. Assim, na época da independência, o idioma já estava consolidado. Então, eu diria que a América portuguesa poderia ter se dividido em até cinco países mas hoje seríamos uma comunidade de nações de língua e cultura portuguesas na América.

Fale um pouco sobre a figura de D. Pedro.

Impossível passar incólume a D. Pedro. Foi como um meteoro que cruzou o céu de Portugal e do Brasil, uma força viva da natureza, que amou com a mesma intensidade amigos desqualificados, cavalos, mulheres, filhos. Um homem com um discurso liberal mas índole autoritária e, principalmente, a pessoa certa para comandar aquele momento histórico - imagine se D. João VI tivesse ficado no Brasil e fosse obrigado a enfrentar as dificuldades de 1822. Ele teria adiado decisões e o resultado seria outro. Já D. Pedro foi intempestivo, proclamando a independência às margens do riacho do Ipiranga, um local deserto e repleto de cupinzeiros. Ele não conseguiu esperar a chegada a São Paulo onde poderia anunciar a decisão. Era um homem temerário em suas decisões mas tinha o perfil do líder que o Brasil precisava na época, pois não havia tempo para se pensar. D. Pedro se envolveu em enormes conflitos políticos, que mudaram profundamente os rumos da história do Brasil e de Portugal. E morreu muito cedo, com 35 anos, deixando dois soberanos no trono: D. Pedro II aqui no Brasil e D. Maria II em Portugal.

Como a imagem dele mudou ao longo do tempo?

Ele passou para a História de forma muito desqualificada. Com a República, por exemplo, houve valorização de revoltosos como Tiradentes e uma desconstrução da figura de D. Pedro, relegado a um mulherengo. Ele só voltaria a se recuperar durante o regime militar, que ressaltou sua face rígida, de comandante, e, mais recentemente, com a minissérie Quintos dos Infernos, em que Marcos Pasquim interpreta um tipo mais simples e humano.

E a relação dele com a Marquesa de Santos?

Ela foi a grande paixão de D. Pedro. Trocaram cartas apaixonadas, às vezes com linguagem chula. Era uma mulher muito ambiciosa e os dois pagaram caro pelo romance. D. Pedro caiu em desgraça com a morte da mulher, D. Leopoldina, pois ela era adorada pela população, que apedrejou a casa da Marquesa naquele dia. Também surgiram acusações de tráfico de influência e de corrupção contra ela a ponto de o imperador expulsá-la da Corte para se casar com D. Maria Amélia. Depois, ela veio para São Paulo, onde se casou com o Brigadeiro Tobias de Aguiar e terminou como grande dama - o poeta Castro Alves se apresentou em seu solar. Ou seja, não era uma aventureira como se pensava.

Por falar em D. Leopoldina, ela encorajou D. Pedro a proclamar a independência?

Na verdade, são dois elementos que atuaram como propulsores ao jovem príncipe que, em 1822, estava com 23 anos. Um é o José Bonifácio, homem de vasto saber, grande experiência e que compartilhava com D. Pedro um espírito aventureiro. Ele exerceu grande influência sobre o futuro imperador. A outra é Leopoldina, mulher preparada para servir ao Estado, com um senso político muito aguçado. Embora nascida em uma corte absolutista, ela rapidamente se converteu à ideia de independência do Brasil. E, aliada a Bonifácio, Leopoldina exerceu uma pressão decisiva sobre os atos de D. Pedro naquele ano.

CRONOLOGIA

Fatos da era de revoluções

1798

Nascimento de D. Pedro

O futuro imperador do Brasil nasce em 12 de outubro, no Palácio de Queluz, em Portugal, no mesmo quarto onde morreria 35 anos mais tarde.

1808

Chegada da família real

A corte portuguesa de D. João VI desembarca no Brasil fugida das tropas de Napoleão Bonaparte.

1815

Promoção

D. João promove o Brasil à condição de Reino Unido com Portugal e Algarves.

1817

Rebelião

Tropas de D. João VI sufocam uma revolução republicana em Pernambuco.

1820

Exigência

Revoltados com a permanência da família real no Brasil, portugueses exigem sua volta na que ficou conhecida como Revolução Liberal do Porto.

1821

Regente

D. João VI e a família real voltam a Portugal depois de 13 anos vivendo no Rio de Janeiro. No mesmo ano, D. Pedro é nomeado príncipe regente do Brasil.

1822

Independência

No dia 9 de janeiro, D. Pedro decide permanecer no Brasil, contrariando ordens das cortes portuguesas. E, no dia 22, proclama a independência.

1824

Constituição

O imperador outorga a primeira constituição brasileira, uma das mais liberais do mundo.

1831

Retorno

D. Pedro abdica do trono brasileiro e volta a Portugal.

TRECHO

"A correspondência entregue pelos dois mensageiros a D. Pedro na colina do Ipiranga refletia esse momento máximo de confronto entre Brasil e Portugal. Uma carta...

...da princesa Leopoldina recomendava ao marido prudência e que ouvisse com atenção os conselhos de José Bonifácio. A mensagem do ministro dizia que informações vindas de Lisboa davam conta do embarque de 7.100 soldados que, somados aos seiscentos que já tinham chegado à Bahia, tentaram atacar o Rio de Janeiro e esmagar os partidários da Independência. Diante disso, Bonifácio afirmava que só haveria dois caminhos para D. Pedro. O primeiro seria partir imediatamente para Portugal e lá ficar prisioneiro das cortes, condição na qual já se encontrava seu pai, D. João. O segundo era ficar e proclamar a Independência do Brasil, "fazendo-se seu imperador ou rei".

"Senhor, o dado está lançado e de Portugal não temos a esperar senão escravidão e horrores", escrevia Bonifácio. "Venha Vossa Alteza Real o quanto antes, e decida-se, porque irresolução e medidas de água morna (...) para nada servem, e um momento perdido é uma desgraça". Uma terceira carta, do cônsul britânico no Rio de Janeiro, Henry Chamberlain, mostrava como a Inglaterra analisava a situação política em Portugal. Segundo ele, já se falava em Lisboa em afastar D. Pedro da condição de príncipe herdeiro como punição pelos seus repetidos atos de rebeldia contra as cortes constituintes. A carta de Leopoldina, a mais enfática de todas, terminava com uma frase que não deixa dúvida sobre a decisão a ser tomada: "Senhor, o pomo está maduro, colhe-o já!"

(...) Pela descrição do padre Belchior não houve sobre a colina do Ipiranga o brado "Independência ou Morte", celebrizado um século e meio mais tarde pelo ator Tarcísio Meira, no papel de D. Pedro em filme de 1972. O famoso grito aparece num outro relato, do alferes Canto e Melo, registrado bem mais tarde, quando o acontecimento já havia entrado para o panteão dos momentos épicos nacionais."

http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20100905/not_imp605427,0.php

ANEXO II – Pauta da Entrevista

Leonardo Machado (coordenador do Programa *Faixa Comentada*)

- 1) Como surgiu a idéia de reapresentar minisséries ampliando sua abordagem ficcional e buscando a participação de profissionais envolvidos com a obra para recontar essa história? Por que todo esse cuidado de reexibição e apenas um “vale a pena ver de novo”?
- 2) Há um objetivo expresso pelo programa de tornar o telespectador mais escolado na TV ou de estimular uma fidelização aos programas da emissora (minisséries)? Você considera que, com as entrevistas do *Faixa Comentada* os telespectadores se tornariam mais críticos, mais exigentes?
- 3) Quais os objetivos do *Faixa Comentada*, ou expectativas com relação ao telespectador? O que os produtores consideram que estão oferecendo? Eles pensam em algum tipo de aprendizagem do telespectador?
- 4) Em algum momento, houve uma pesquisa junto aos telespectadores antes da reapresentação, para saber qual minissérie prefeririam assistir novamente? E depois, durante a apresentação da obra no *Faixa Comentada*, foi feita uma pesquisa com os receptores para saber o que estavam achando do programa, ou mesmo um levantamento da audiência que o programa tem tido?
- 5) Como funciona essa reconstrução das obras pelo programa? Já que as minisséries já foram exibidas há algum tempo, como é que o *Faixa Comentada* faz para reunir autor, diretor, elenco, figurinistas, cenógrafos, historiadores, etc?
- 6) Quantas minisséries já foram reapresentadas até hoje pelo programa? Quais os critérios de escolha da obra? O fato de tematizarem sobre a história tem sido um elemento decisivo nesta seleção, já que as três últimas obras reapresentadas são minisséries históricas?
- 7) Quais os critérios que levam o programa a escolher determinadas personagens como foco central e não outras? Ou melhor, como é feita a seleção das pessoas que irão participar dessa reconstrução do programa, já que são uma pequena amostra diante do número de pessoas que estiveram envolvidas com a obra quando ela foi produzida? Há algum tipo de dispositivo para o acionamento da memória dessas pessoas, como reassistir a minissérie antes de ser entrevistado?
- 8) Qual a próxima minissérie que o programa *Faixa Comentada* pretende exibir? Por quê? O Programa *Faixa Comentada* nunca pensou em exibir a minissérie “O Quinto dos Infernos”? Por quê?

ANEXO III – Cruzamento entre datas das minisséries e da história**LINHA DO TEMPO (150 anos de história)**

1785 1808 1822 1834 1835 1845 1847 1888 1889 1935

A thick blue horizontal arrow pointing to the right, spanning the width of the page below the year labels.**O Quinto dos Infernos (49 anos)**

1785 – Casamento de D. João VI com Carlota Joaquina

1808 – Chegada da família real ao Brasil

1822 – Independência do Brasil

1834 – Morte de D. Pedro I

A casa das sete mulheres (10 anos)

1835 – Início da Revolução Farroupilha

1845 – Fim da Guerra dos Farrapos

Chiquinha Gonzaga (87 anos)

1847 – Nascimento de Chiquinha Gonzaga

1935 – Morte de Chiquinha Gonzaga

Abolição (1 ano)

1888 – Abolição da Escravatura

República (1 ano)

1889 – Proclamação da República