

## CAPÍTULO 2.6.

### A literatura e a história nas minisséries brasileiras

#### Literature and history in Brazilian minisséries

Veronica Eloi de ALMEIDA<sup>145.)</sup>

#### Resumo

As imagens estão presentes no cotidiano de forma cada vez mais intensa. No Brasil não é difícil perceber o apego e o apreço que suscitam a televisão, o cinema, e recentemente a internet. O objetivo desta pesquisa é refletir sobre a literatura e a história na construção da identidade brasileira, através da televisão. A metodologia incluiu a pesquisa sobre o “Dicionário da TV Globo” (2003) que contempla 20 anos de minisséries. A história contada aborda a formação da cultura brasileira, que evoca um país diverso, cujos personagens principais não são as pessoas comuns, mas as exceções e os vultos históricos. A apropriação da literatura pela televisão provoca o senso comum que separa em fronteiras rígidas a produção cultural. Ao recontar a história do Brasil, a televisão parece se remeter ao passado tentando compreender quem são os brasileiros na atualidade, e assim participa da disputa de sentidos relacionados à identidade brasileira.

Palavras-chave: audiovisual, literatura, história, identidade brasileira.

#### Abstract

Images are present in everyday life in an increasingly intense way. In Brazil it is not difficult to perceive the attachment and appreciation that television, cinema, and recently the internet arouse. The objective of this research is to reflect on literature and history in the construction of Brazilian identity, through television. The methodology included research on the “Dicionario da TV Globo” (2003) which covers 20 years of miniseries. The story told addresses the formation of Brazilian culture, which evokes a diverse country, whose main characters are not ordinary people, but exceptions and historical figures. The appropriation of literature by television provokes a common sense that separates cultural production into rigid borders. When recounting the history of Brazil, television seems to refer to the past, trying to understand who Brazilians are today, and thus participates in the dispute over meanings related to Brazilian identity.

Keywords: audio-visual, literature, history, brazilian identity

<sup>145)</sup> Doutora em Sociologia (IFCS/UFRJ/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/Universidade Federal do Rio de Janeiro); Professora do Mestrado em Novas Tecnologias Digitais na Educação (UniCarioca/Centro Universitário Carioca) e do Ensino Básico, Médio e Técnico (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro). Brasil. E-mail: veronicaeloi(at)hotmail(dot)com



## 1. Introdução

No Brasil a construção da identidade brasileira foi um projeto político e cultural iniciado após a Independência (1822), que foi desenvolvido, sobretudo, no século XIX. Tratava-se de um projeto político que envolvia a criação de instituições que desempenhariam funções atribuídas ao Estado. Contudo, para que este fosse legitimado, a esfera cultural deveria ser envolvida, ou seja, a construção do Estado se unia à criação de símbolos e tradições com os quais os sujeitos se identificariam, e formariam uma comunidade, uma nação.

Como a nação é uma construção artificial, o apelo ao romantismo na literatura foi de suma importância na busca de argumentos que justificassem a identificação dos habitantes da ex. Colônia Portuguesa com a nova nação (Ricupero, 2004). Logo, a nação brasileira não resulta de um passado imemorial, mas de um conjunto de tradições inventadas pelos agentes letrados reunidos em torno do Estado, que desejavam tornar o Brasil independente não apenas na esfera política, mas também em termos culturais. Por isso, para pensar a formação da identidade brasileira foi preciso beber nas fontes da literatura de autores como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar, em suas construções sobre o brasileiro.

O século XIX foi marcada pela associação entre literatura e identidade brasileira, e pela criação de laços comuns de pertencimento à nova nação. Mas, foi no início do século XX que o Modernismo passou a contribuir também neste sentido, ou seja, na formação de um sentido cultural específico à realidade brasileira, valorizando aquilo que seria autenticamente nacional. Por isso, artistas como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, dentre outros, se destacaram na busca de uma arte nacional, antropofágica da cultura do outro se preciso. Na mesma época, a partir das décadas de 1920 e 1930 o Pensamento Social Brasileiro também buscou demarcar as razões da singularidade brasileira e as bases de sua identidade comum, com autores como Gilberto Freyre (2006), Sérgio Buarque de Holanda (2002) e Euclides da Cunha (1998).

Entretanto, os anos 1950 trouxeram uma ruptura na produção científica das ciências sociais que alterou significativamente esta área de pesquisa dirigida para a construção da identidade brasileira. Mobilidade social, imigração, meio rural e meio urbano começaram a fazer parte das temáticas estudadas em uma tentativa de entender os problemas do Brasil da época, que destacavam as questões sociais em comum com outros países (Villas Bôas, 2007). Não houve um projeto uníssono, mas, pode-se afirmar que parte dos autores da sociologia da década de 1950, passaram a compreender o Brasil pela sua igualdade e universalidade e não tanto pela sua singularidade ou diferença relativamente a outros países.

A televisão chega ao Brasil na década de 1950 e trinta anos depois de um longo caminho na direção de uma produção nacional, a teledramaturgia da Rede Globo – principalmente por meio das minisséries – procurou ocupar o lugar de portadora simbólica da identidade brasileira. Por isso, a teledramaturgia tomou para si a tarefa de unir e tornar público aquilo que supostamente identifica os brasileiros.

No processo de construção simbólica da identidade brasileira através da teledramaturgia, a literatura não ficou em segundo plano, pois foi exatamente a partir da adaptação de obras literárias – especialmente no que tange às minisséries – que ela se estruturou,



atualizando a tradição folhetinesca e suas categorias afetivas do melodrama. Portanto, a forma pela qual as minisséries da Rede Globo representaram o Brasil não constituiu uma ruptura com as narrativas nacionais anteriores, mas uma reatualização a partir de outros “territórios de ficcionalidade” (Borelli, 2001, p. 34).

O objetivo deste artigo é refletir sobre o papel da literatura e da história na construção da identidade brasileira, através das minisséries da televisão. Mas, antes, serão observadas as raízes culturais das minisséries e o contexto de sua criação.

## 2. As “novelas-verdade”

A telenovela ou novela é o produto de uma série de transformações iniciadas com o folhetim e com o melodrama no século XIX, passando pela radionovela que se espalhou pelos países ibero-americanos até ser adaptada para a televisão segundo o padrão das *soap-operas*<sup>146</sup>) norte-americanas.

O folhetim, que surgiu na França no século XIX, consistia em histórias em capítulos, escritas no rodapé dos jornais, com clímax diário, para provocar o interesse e a adesão do leitor no dia seguinte (Kornis, 2003). O criador do folhetim foi o jornalista francês Émile de Girardin, que apostou no potencial de formação de um público leitor burguês, conforme afirma Marlyse Meyer:

Aproveitando-se da mania ficcional, que os gabinetes de leitura cada vez mais numerosos testemunhavam, Girardin, mais um sócio – que haveria de pirateá-lo imediatamente –, lança em 1836 um jornal cujo rodapé publica-se um fragmento de um romance já conhecido, que ‘haverá de continuar-se amanhã’ (Meyer, 1998, pp. 13-14).

Despertando a curiosidade do público burguês, Girardin investiu na vendagem de um jornal mais barato, com tiragem apenas por assinatura. Desse modo, os enredos deveriam durar pelo menos o tempo de uma assinatura anual (Meyer, 1998). Os enredos tinham um tema desencadeador da história e tramas paralelas a ele, que corriam num clima ao mesmo tempo lento e rápido; daí a preferência por ação e aventura, muitos diálogos, poucas descrições e repetições que constituíam o novo leitor e o levavam a acompanhar o romance iniciado (Meyer, 1998).

Na década de 1840 surge um novo gênero de ficção em prosa, no qual “a capa e a espada” são seus artífices, criado no rodapé dos jornais franceses daí se espalha mundo afora (Meyer, 1998, p. 14).

No Brasil, por conta da instalação da Corte Portuguesa (1808), muitos romances e folhetins começaram a ser traduzidos, sobretudo os franceses, e foram importantes para a formação de romancistas. Por isso, Meyer buscou compreender como as matrizes europeias, onde se incluíram os folhetins, constituíram uma “partícula elementar irrefutável

---

<sup>146</sup>) A denominação soap opera (ópera de sabão) surgiu nos Estados Unidos, na década de 1930 quando os melodramas transmitidos pelo rádio e depois pela televisão (1950) eram patrocinados pelas indústrias de produtos higiênicos, como a Colgate/Palmolive e a Cessy Lever. Sobre as soap operas, ver Ortiz (1988).



da construção da cultura brasileira” (Meyer, 1998, p. 09).

O melodrama é um pouco anterior ao folhetim e surgiu em 1800, após a Revolução Francesa, época em que os teatros foram reabertos para o grande público, que se distraía com a clareza dos textos e com o apelo ao sentimental. O melodrama possui uma estrutura tripartite, com um antagonismo como situação inicial, uma violenta colisão e um desfecho que representa o triunfo da virtude e a punição do vício (Frauser, 1982). Grosso modo, o melodrama se assenta na vitória do bem sobre o mal.

No Brasil esta estrutura melodramática tripartite se mantém nas novelas e minisséries com a apresentação dos personagens, desenvolvimento e desenlace. Entretanto, as minisséries fazem uso das matrizes literárias europeias de forma reatualizada. Do folhetim observa-se a narração contada por partes, onde a trama se desenvolve nos “próximos capítulos”, e a ficção se apresenta com elementos do cotidiano, que por sua vez também definem o melodrama. A estrutura que apresenta um conflito durante a trama que tende a se resolver até o final da história também está presente nas minisséries, mas de forma diferenciada. Isto porque a ênfase nos acontecimentos históricos ou baseados em factos reais pode indicar que nem todos os conflitos serão resolvidos. Ainda que beba nas fontes da estrutura melodramática, ou seja, na vitória do bem e na punição do vício, as minisséries que se pautam na história e nos acontecimentos reais podem romper com esta estrutura e não apresentar a resolução de conflitos ou um “final feliz” para os seus personagens.

Por ser em parte produzida antes de ser veiculada, as minisséries sofrem menos interferência da audiência, ao contrário das telenovelas, em os autores podem mudar os rumos da narrativa, para se acomodarem ao gosto do público. Isto porque a novela é escrita durante o período em que vai ao ar, então a possibilidade de interlocução entre o autor e o público é maior. Em função disso, a novela pode ser influenciada pelos anunciantes, movimentos sociais, censores, dirigentes de emissoras, críticos etc. (Hamburguer, 2011).

Embora não se possa comparar as produções da televisão brasileira com outras da América Latina, em comum entre elas há a temática do romance, porém, a teledramaturgia no Brasil explora outros territórios de ficcionalidade ou gêneros ficcionais, que incluem a comicidade, a aventura, a narrativa policial, o fantástico e o erotismo (Borelli, 2001), além de uma preocupação em demasia de tornar a ficção mais próxima da realidade. Talvez o sucesso das novelas brasileiras tanto no território nacional quanto no exterior possa ser entendido pela mistura destes gêneros ficcionais à narrativa melodramática, que se apresentam tanto como dimensões universais, capazes de ativar mecanismo de projeção e identificação, quanto podem ser dirigidas a diferentes segmentos do público: jovens, adultos, crianças, homens, mulheres, etnias e estratos sociais (Borelli, 2000). Ainda que as histórias de amor movam as narrativas das minisséries, o sentimentalismo é equilibrado, não havendo tanta ênfase no mesmo. Como muitas minisséries se baseiam em narrativas literárias e na história, os excessos sentimentais podem ser mais contidos do que nas telenovelas.

A novela está presente no Brasil desde a criação da TV, na década de 1950, mas somente na década seguinte o formato se tornou diário, com 25-499 Ocupado (1963), de Tito Miglio na TV Excelsior. O primeiro sucesso de audiência veio no ano seguinte com a adaptação da radionovela O Direito de nascer, do cubano Félix Caignet, adaptada por Tei-



xeira Filho e Talma de Oliveira na TV Tupi. A TV Globo foi criada em 1965, com o patrocínio do grupo norte-americano *Time Life*. Entretanto, desde que foi criada, houve forte interesse numa produção televisual genuinamente brasileira, pois a emissora produzia 60% de sua programação. Investindo na venda do tempo para a publicidade como um todo e não mais em programas isolados, a TV Globo foi se expandindo e comprando outras empresas falidas ou com dificuldades financeiras (Campedelli, 1985).

A inovação em termos de teledramaturgia só aconteceu em 1968, na TV Tupi, em que o autor Bráulio Pedrosa cria a telenovela *Beto Rockfeller* (1968-1969), substituindo expressões rebuscadas, próprias das adaptações, por diálogos mais coloquiais, narrando as peripécias do anti-herói que dava título à obra. A partir deste momento tem início na história da telenovela brasileira uma preocupação constante em narrar os factos mais próximos da realidade. Deixando de lado as adaptações de romances do século XIX e dos filmes hollywoodianos, na década de 1970 a Rede Globo investe no mesmo formato de teledramaturgia iniciado pela TV Tupi. De acordo com Lopes (2002, p. 9)

É a ruptura com o modelo representado pela novela *Sheik de Agadir* (Globo, 1966), com seus personagens com nomes estrangeiros vivendo dramas pesados, diálogos formais e figurinos pomposos, ambientados em tempos e lugares remotos, para o paradigma da novela brasileira que foi sendo construído a partir da novela *Beto Rockfeller* (Tupi, 1968). Este paradigma trouxe a trama para o universo contemporâneo das cidades grandes brasileiras, o uso de gravações externas, introduziu a linguagem coloquial, o humor inteligente, uma certa ambiguidade dos personagens e, principalmente, referências compartilhadas pelos brasileiros. Sintonizou ansiedades liberalizantes de um público jovem, tanto masculino, quanto feminino, recém-chegado à metrópole, em busca de instrução e integração nos polos de modernização.

Na década de 1970 o Brasil passava pelo processo de modernização, que foi cooptado pelas narrativas televisivas, que traziam assuntos pertinentes ao período, como o incentivo ao consumo (Lopes, 2002). Por outro lado, também a partir desta época incorpora-se às tramas um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens e são incluídos nos textos narrativos, os dramas familiares, os factos políticos e culturais, tendo início as “novelas-verdade”, que transmitem um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida “real”, conforme ressalta Borelli (2001, p. 11). Sobre este viés realista as novelas se estruturam até hoje e as minisséries irão intensificá-lo mais ainda, ao se apropriar da história do Brasil.

As minisséries têm dois tipos de roteiro: os que são readaptados da literatura de ficção e os roteiros originais elaborados por escritores contratados. Uma vez que em linhas gerais o roteiro é uma história contada em imagens, que passa por vários estágios para atingir determinado fim, sendo ressaltado que a literatura pode ser um dos elementos utilizados pelo roteirista no seu percurso para contar uma história. No caso das minisséries, a literatura está realmente muito presente. Mas o roteirista também pode usar a música, a fotografia, o teatro, a dança e a pintura (Furtado, 2003).

Há diferenças entre os roteiros de novelas e minisséries. Uma das principais diferenças é o tempo de duração das histórias. Atualmente, enquanto as novelas duram cerca de oito meses, sendo exibidas de segunda a sábado, as minisséries duram três meses, e são exibidas de terça a sexta-feira.

Além disso, segundo Daniela Stocco (2008), comparadas às minisséries, as telenovelas abordam preferencialmente contextos mais próximos do cotidiano, e investem no *marketing social*, enfatizando causas sociais no enredo das novelas com a finalidade de formar a opinião dos telespectadores sobre temas como o racismo, a adoção de bebês por pais homossexuais, o alcoolismo, dentre outros.

As novelas fazem parte da grade de programação da Rede Globo desde sua criação em 1964. Somente em 1982 foram criadas as minisséries. Na época, a emissora exibia novelas até 22 horas e, em seguida, apresentava seriados estrangeiros. Com a criação das minisséries, a emissora substituiu filmes e seriados norte-americanos por minisséries nacionais, com o objetivo de 'abrasileirar' ainda mais a sua produção. Aliás, desde a década de 1970 através das novelas, a emissora havia dado início a esse processo, substituindo as adaptações de textos hollywoodianos por autores nacionais. Portanto, a produção das minisséries marca o que pode ser denominado como uma segunda fase no "abrasileiramento" da teledramaturgia.

Em 1984 foi criada a Casa de Criação Janete Clair, projeto de autoria do dramaturgo Dias Gomes, viúvo da famosa autora de novelas que dá título ao projeto, e que tinha o apoio de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, vice-presidente de Operações da Rede Globo e do recém diretor da Central Globo de Produção na época, Daniel Filho. Com a finalidade de aperfeiçoar a teledramaturgia, através da descoberta de novos autores, os dramaturgos da emissora, autores e críticos de textos da teledramaturgia deveriam rever os rumos das produções das novelas e minisséries (Kornis, 2001).

A partir das discussões entre os autores na Casa de Criação, ficou estabelecida a criação de minisséries centradas nas fases da história do Brasil, e com isso se reafirmaria o objetivo da emissora de tratar de temas brasileiros numa linguagem realista (Kornis, 2003). Além disso, a tendência de abordar temas brasileiros numa linguagem realista, presente na Rede Globo na década de 1970, fazia jus ao momento da emissora, cuja gestão mantinha boas relações com as esferas do poder. A emissora foi beneficiada com a criação de um sistema de telecomunicações, com a permissão da política de integração nacional, defendida pelo governo militar (Kornis, 2003). Contudo, este é apenas parte do contexto de criação das minisséries, uma vez que foi neste período que a emissora, por outro lado, contratou escritores ligados aos partidos de esquerda, como Dias Gomes, que possuíam um projeto nacional-popular de atingir o grande público através da televisão.

Através da substituição de filmes estrangeiros pelas minisséries, a segunda fase do abrasileiramento da televisão, coincidiu com o período de abertura política do país, caracterizado, grosso modo, pelo processo de transição do Regime Militar de 1964 para uma ordem democrática, que ocorreu entre meados da década de 1970 e o ano de 1985.

As minisséries se caracterizam pela experimentação no que diz respeito à linguagem e pelo extremo cuidado na produção (Dicionário da TV Globo, 2003). Neste sentido, elas representam para a Rede Globo uma nova proposta de linguagem dentro da teledramaturgia brasileira. As produções vão da opereta ao realismo fantástico, passando pela comédia e pelo drama, sendo estes últimos os mais explorados.

Embora representem inovação na produção audiovisual da televisão e na própria tele-



dramaturgia, devido à utilização de recursos do cinema de ficção e do documentário, as minisséries retomam a proposta que surgiu com a novela, na década de 1970, de se aprofundar nas condições históricas e sociais através de seus personagens. Por isso, as minisséries não se detêm nos romances apaixonados, mas buscam além disso, se reapropriar da história, ressaltando a identidade brasileira.

De 1982 a 2003 foram produzidas 56 minisséries, segundo o período coberto pelo “Dicionário da TV Globo” (2003), que contém as sinopses das minisséries, e foi utilizado como fonte de pesquisa deste trabalho. A seguir serão observadas parte do material colhido para a pesquisa de tese de doutorado sobre a construção da identidade brasileira através das minisséries (Almeida, 2012).

### **3. A literatura nas minisséries brasileiras**

A maioria das minisséries foram adaptações da literatura (32 de 56 minisséries). Há uma recorrência de autores imortais da Academia Brasileira de Letras e de outros autores consagrados. Mas o projeto de criar séries nacionais não deixou de fora autores brasileiros, cujos textos originais foram criados especialmente para as minisséries (23 de 56).

Ao longo de 22 anos, a maior parte das 56 minisséries, ou seja, 33, tiveram como referência obras literárias, peças teatrais e filmes. Jorge Amado é o autor com maior número de romances adaptados com: Tenda dos milagres (1985), Teresa Batista (1992), Dona Flor e seus dois maridos (1998) e Pastores da noite (2002). Em seguida com duas minisséries cada um, estão Néelson Rodrigues com Meu destino é pecar (1984) e Engraçadinha...seus amores e seus pecados (1995); Érico Veríssimo com O Tempo e o vento (1985) e Incidente em Antares (1994), e Eça de Queiroz, com O primo Basílio (1988) e Os Maias (2001). O português Eça de Queiroz, o argentino Mempo Giardinelli (Luna Caliente, 1999) e o francês André Roussin (La Mamma, 1990) são os únicos autores estrangeiros que tiveram obras adaptadas para as minisséries brasileiras. Dito de outro modo, há uma preferência por títulos nacionais e escritores consagrados e, mais conhecidos do grande público.

É possível que a crítica à cultura de massa feita pela Escola de Frankfurt, especialmente por Adorno e Horkheimer (1980) tenha gerado uma grande receção por parte dos pesquisadores e, ao invés de atraí-los para este objeto de estudo, pode ter os afastado.

Enquanto a cultura popular é frequentemente associada a identidades culturais regionais e nacionais, a alta cultura se relaciona às elevações do espírito, e a cultura de massa é associada ao kitsch, como algo degradante e falso, com adesqualificação dos seus produtos. Mas, o kitsch é uma atitude, um fato social e está presente em vários movimentos estéticos, inclusive nos considerados mais eruditos para Moles (1996), que deixa de lado as dicotomias para mostrar este arranjo estético em várias esferas culturais.

Muitos autores de minisséries são cineastas ou escritores de teatro, dado que é indicativo de algo que é recorrente na TV, ou seja, o entrecruzamento das três esferas de produção cultural: cultura popular, alta cultura e cultura de massa.

Refinamento e vulgaridade são termos utilizados para sintetizar a oposição entre alta cultura e cultura de massa, mas para Muniz Sodré (1986), a distinção entre as esferas culturais está no fato de que a cultura de massa necessita de adaptação às classes po-



pulares para atender ao seu caráter industrial, mercadológico, que por sua vez não é de meritória. Além disso, a cultura de massa também é criativa e não depende da criação da cultura elevada ou de uma adaptação de seu código necessariamente.

Cultura popular, erudita e cultura de massa se hibridizam nas minisséries e são oferecidas ao telespectador, que muitas vezes vai às fontes das minisséries adaptadas, já que os livros adaptados para as minisséries normalmente têm as vendas aumentadas com a exibição da minissérie homônima<sup>147)</sup>.

A produção audiovisual das minisséries envolveu mais de oitenta pessoas, entre adaptadores e autores, sendo uma minoria composta por mulheres. Muito embora o senso comum durante muito tempo tenha dito que novela é “coisa de mulher”, a nossa pesquisa mostra que novela é “coisa de homem”, cujas narrativas, por sua vez, versam sobre mulheres emancipadas e heroínas. Mas, a julgar pela condição da mulher na produção audiovisual da televisão brasileira, sobretudo como autoras das minisséries, há ainda muito a se conquistar neste campo de atuação.

Andreas Huyssen (1997, p. 43) reconstrói a associação mulher e cultura de massa, afirmando que a mulher foi de um modo geral associada à leitura de literatura inferior – “subjetiva, emocional e passiva”, ao passo que o homem (Flaubert) apresentava a genuína e autêntica literatura de modo “objetivo, irônico e com o controle de suas formas estéticas”.

A associação entre mulher e novela pode estar relacionada à discussão de Huyssen sobre a relação entre mulher e cultura de massa, ambos considerados inferiores, do mesmo modo que se relacionava a alta cultura ao homem, como algo valorizado. “O problema é, antes, a persistente representação do que é desvalorizado como feminino” (Huyssen, 1997, p. 53).

#### **4. A História nas minisséries brasileiras**

Ao todo 18 minisséries abordam a história do Brasil. A apresentação deste quadro ressalta a importância da história na exibição das minisséries. Há diferentes apropriações para a história ou para os factos históricos. Em linhas gerais, para ser considerado histórico, um fato deve estabelecer inúmeras relações com outros eventos, num encadeamento causal. Logo, só em um contexto mais amplo, ele pode se manifestar e se tornar inteligível (Ribeiro, 2005, p. 106).

Ao longo dos 22 anos de exibição das minisséries, ou seja, de 1982 a 2003, período coberto pelo Dicionário da TV Globo (2003), que contempla as sinopses de todos os programas exibidos no período, observou-se a presença de um maior número de minisséries sobre factos históricos do século XX (11 de 18 minisséries), seguido pelo século XIX (7 de 18 minisséries).

---

<sup>147)</sup> No mês em que a minissérie Agosto foi exibida, no ano 1993, o livro de Rubem Fonseca teve mais de trinta mil exemplares vendidos. No caso do romance “Memorial de Maria Moura”, de Rachel de Queiroz, lançado em 1992, foram vendidos cinco mil exemplares até maio de 1994, na estreia da minissérie. No decorrer da minissérie, a vendagem dobrou. O sucesso da minissérie A Muralha (2000) impulsionou a venda do livro em mais de 18 mil exemplares. O romance de Dinah Silveira estava fora de catálogo. Entretanto a maioria dos 18 mil exemplares foi vendida no mês de janeiro em 2000, quando a minissérie foi ao ar.



Nas minisséries que têm Eventos Políticos (nacionais e regionais) como orientação temática, a ênfase recai principalmente sobre um acontecimento (a libertação dos escravizados, por exemplo) ou sobre personalidades que entraram para a história do Brasil por seus feitos diferenciados, singulares. Algumas delas concentram-se nas personalidades que tiveram papel relevante em episódios históricos, como por exemplo, Bento Gonçalves (1788- 1847), porto-alegrense, líder da Revolução Farroupilha (1835-45), que buscava a independência da província do Rio Grande do Sul do Império do Brasil; Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), vulgo Lampião, pernambucano, líder do cangaço, fenômeno ocorrido no Nordeste brasileiro, do século XIX ao século XX, que envolvia questões sociais e fundiárias e Cícero Romão Batista (1844-1934), o Padre Cícero, cearense, que através de seu carisma exerceu uma forte influência sobre a vida social, política e religiosa inicialmente em Juazeiro do Norte, e depois em todo o estado do Ceará. Nas minisséries que abordam Eventos Políticos (nacionais e regionais) observo ainda a atenção dada pela Rede Globo ao período colonial brasileiro (1500- 1822) que foi retratado em *A Muralha* (2000) e *A invenção do Brasil* (2000), que tratam da descoberta do Brasil e *O quinto dos infernos* (2002), que abordou a chegada da Corte Portuguesa ao Brasil e a independência da colônia. O Brasil no período imperial foi abordado por duas minisséries que apresentam a abolição da escravatura (*Abolição*, 1988) e a Proclamação da República (*República*, 1989). A história do Brasil foi apresentada a partir de determinadas regiões: o Sul em *O tempo e o vento* (1985), que aborda a formação do Rio Grande do Sul, a Revolução dos Farrapos (1835-1845) e em *A casa das sete mulheres* (2003), e o Nordeste sertanejo em *Lampião e Maria Bonita* (1982) e *Padre Cícero* (1984).

As minisséries que tratam dos Eventos Políticos (nacionais) se inserem na história política na temática história dos eventos. A história dos eventos políticos reatualiza uma tradição de estudos sobre a formação da nação, que se fundamenta em um conjunto de narrativas que “[...] esboça os traços de uma prática de dominação de grupos humanos sobre outros, sempre referenciada aos limites geográficos onde o exercício daquela atividade se desenvolve” (Villas Bôas, 2007, p. 66).

Para Villas Bôas (2007) esta era uma questão cara para os historiadores brasileiros, por isso, é possível compreender a ênfase nos acontecimentos do século XIX, que suscitaram uma quantidade ampla de publicações (no período de 1945-66) e que são objeto também das minisséries sobre os eventos históricos. O conjunto de minisséries sobre o século XIX aborda o Descobrimento do Brasil (*A invenção do Brasil*, 2000), a Ocupação territorial com entradas e bandeiras (*A Muralha*, 2000), a Independência (*O quinto dos infernos*, 2002), e os Movimentos de quebra e manutenção da unidade política do império (*Abolição*, 1988 e *República*, 1989). É interessante notar que nestes casos houve a correspondência entre a exibição da minissérie e a comemoração do evento histórico que sua trama aborda, como o centenário da Abolição e da Proclamação da República, e os 500 Anos do Descobrimento do Brasil.

A história de cidades, estados e regiões exibidas nas minisséries evidencia a problemática dos limites e fronteiras do país. Nesse sentido se inserem as minisséries com ênfase nas regiões Nordeste (*Lampião e Maria Bonita* e *Padre Cícero*) e no Sul (*O tempo e o vento* e *A casa das sete mulheres*).

A ênfase na produção das minisséries sobre acontecimentos históricos pode indicar a construção de sentidos sobre a nação através da televisão. Isto porque acontecimen-



tos evocados pela história política destacam ações políticas que deram origem à nação, segundo Villas Bôas:

Quando são observados os acontecimentos políticos escolhidos pelos historiadores e sua sequência cronológica [...] verifica-se haver entre eles uma relação cujo sentido é a construção política e geográfica do país. A escolha de tais eventos mostraria existir um interesse implícito por parte dos historiadores em registrar a história da conquista e da ocupação de terras, cuja condução fica sob a responsabilidade do Estado português e, em seguida, do Estado brasileiro. Este parece ser apreciado pelos especialistas do ponto de vista de sua habilidade em resolver problemas e obstáculos relativos à conquista e manutenção da unidade nacional. A importância dos factos apresentados nas narrativas sugere que, para os historiadores, a unidade nacional tem como fundamento o exercício do poder político em um espaço geográfico determinado (Villas Bôas, 2007, p. 72).

As minisséries abordam a identidade brasileira, se fundamentando em narrativas que tratam de uma história política do Brasil, que se ocupa com os factos que dão sentido e unidade à nação. Na pesquisa de Villas Bôas (2007: 64-65) a ênfase na história política pode ser entendida pelo fato de que durante muito tempo foi concebida como motor da história pelos historiadores brasileiros. O que mostra uma concepção tradicional de história, que deixa de lado, por exemplo, aspectos econômicos e sociais, para se ater a factos políticos que dariam sentido e unidade à nação. Além das minisséries que tem como referência Eventos políticos nacionais e regionais, é possível destacar outro grupo de nove minisséries, no qual a ênfase recai sobre Eventos históricos do século XX.

A década de 1920 foi abordada em *Anarquistas Graças a Deus!* (1984) e em *Memórias de um gigolô* (1986). A década de 1950, no período kubistchekiano, foi contemplada em *Anos Dourados* (1986). A década de 1940, da Segunda Guerra Mundial, foi o contexto no qual se desenvolvem as histórias de amor de *A,e,i,o ...Urca* (1990) e *Aquarela do Brasil* (2000). A vida amorosa dos estudantes com posturas políticas contrárias na Ditadura Militar foi a trama de *Anos Rebeldes* (1992). *Agosto* (1993) mostrou a vida de um comissário de polícia nos de governo de Getúlio Vargas e seu suicídio em 1954; *Decadência* (1995) narrou os 25 anos da vida um pastor corrupto, de 1970 a 1995. Nas minisséries sobre o século XX há a presença de acontecimentos políticos que marcaram a história do Brasil (como a morte de Getúlio Vargas, a posição do Brasil frente à Segunda Guerra, a posição do movimento estudantil na resistência à Ditadura Militar e o crescimento das igrejas evangélicas).

Um recurso comum nas minisséries é narrar suas tramas a partir de trajetórias de personagens reais ou de ficção. Entretanto, ainda que as narrativas estejam focadas nos protagonistas com seus conflitos afetivos, a perspectiva relacional dos personagens não é perdida, pelo contrário, as ações destes personagens não se esgotam neles próprios, mas se desenvolvem na teia de relações em que cada personagem está inserido. Dito de outro modo, recontar o passado tendo como elemento de sustentação uma biografia, que articula os demais percursos, é uma das convenções mais usadas nas minisséries (Tesche, 2004). Através das micro-histórias dos personagens, as tramas revelam estruturas e códigos sociais de um determinado lugar e época.

A história contada pelas minisséries é aquela que aborda a formação da cultura brasi-



leira, que evoca um país diverso, onde seus personagens principais não são homens comuns, mas as exceções, como o padre comunista, a prostituta politizada, pais de santo, militares e estudantes progressistas, reis e rainhas promíscuos dentre outros.

## **5. Considerações finais**

A Rede Globo tem proporcionado ao grande público ao longo de mais de duas décadas a recapitulação de alguns momentos históricos da sociedade brasileira. A história tem um papel importante na composição das tramas das minisséries, que se fundamentam em uma busca sobre a identidade brasileira. Mas, não apenas a história, a literatura também é importante para a construção de representações sobre o brasileiro.

Este conjunto de minisséries pode ser assistido por milhões de telespectadores. Por trazer em suas tramas e romances uma preocupação em recontar a história do Brasil, as minisséries parecem se remeter ao passado, buscando compreender quem são os brasileiros na atualidade.

## **Agradecimentos**

Agradeço especialmente à Professora Doutora Glaucia Villas Bôas, que me orientou na pesquisa de tese, que gerou este artigo.

## Referências bibliográficas

- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1980). *Dialética do esclarecimento*. (2 ed.) Rio de Janeiro: Zahar.
- Almeida, V.E. (2012). *O Brasil pelas minisséries: a gente se vê por ali? Um estudo sobre a minissérie a muralha*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Borelli, S. H. S. (2001). Telenovelas brasileiras – balanços e perspectivas. *Revista São Paulo em Perspectiva*. 15(3), 29-36.
- Campedelli, S. Y. (1985). *A telenovela*. São Paulo: Ática.
- Cunha, E. da. (1998). *Os sertões: Campanha de Canudos*. São Paulo: Ática.
- Freyre, G. (2006). *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global.
- Furtado, J. (2003, agosto 29) A adaptação literária para cinema e televisão. [Website]. Casa de cinema de Porto Alegre. <https://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o#:~:text=O%20tema%20do%20nosso%20encontro,literatura%20para%20a%20lingua-gem%20audiovisual.&text=A%20primeira%20e%20mais%20evidente,deve%20ser%20vis%C3%ADvel%20ou%20aud%C3%ADvel>.
- Hamburger, E. (2011). Telenovelas e interpretações do Brasil. *Lua Nova*, 82, 61-86.
- Hauser, A. (2010). *História social da literatura e da arte*. Vol. II. (pp. 202.223). São Paulo: Mestre Jou.
- Holanda, S. B. (2002). *Raízes do Brasil*. (26 ed.) São Paulo: Companhia das Letras.
- Huyssen, A. (1997). A cultura de massa enquanto mulher: o "outro" do modernismo. In M. M. S. M. de Silva. *Memórias do modernismo*. (pp. 40-69). Rio de Janeiro: UFRJ.
- Kornis, M. A. (2003). Mídia televisiva e identidade nacional: Anos dourados e a retomada da democracia. In A. A. de Abreu, F. Lattman-Weltman & M. A. Kornis (Org.). *Mídia e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Kornis, M. A. (2001). Uma memória da história recente: as minisséries da Rede Globo. *Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande, Brasil*. <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/index.htm>
- Meyer, M. (1998). *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Moles, A. (1986). *O kitsch*. (3 ed.) São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Ribeiro, A. P. G. (2005). A mídia e o lugar da história. In M. Herschmann, & C. A. Pereira (Orgs.). *Mídia, memória & celebridades* (pp. 25-44). (2 ed.) Rio de Janeiro: E-Papers.
- Ricupero, B. (2004). *O romantismo e a ideia de nação (de 1830 a 1870)*. São Paulo: Martins Fontes.
- Sodré, M. (1988). *A comunicação do grotesco – um ensaio da cultura de massa no Brasil*. (11 ed.) São Paulo: Vozes.
- Stocco, D. (2009). *Paraíso Tropical: interpretação de um país através de uma cidade e uma novela*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Tesche, A. (2008, março 15) Retrato de uma época: Um só coração. *Folha de S. Paulo*. <http://www.folha.uol.com.br/ilustradault90u425995html>.
- Villas Bôas, G. (2007). *A vocação das ciências sociais: um estudo de sua produção em livros do acervo da Biblioteca Nacional. 1945-1966*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.
- Zahar, J. (Ed.) (2003). *Diccionario da TV Globo: programas de dramaturgia & entretenimento*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Zahar.

